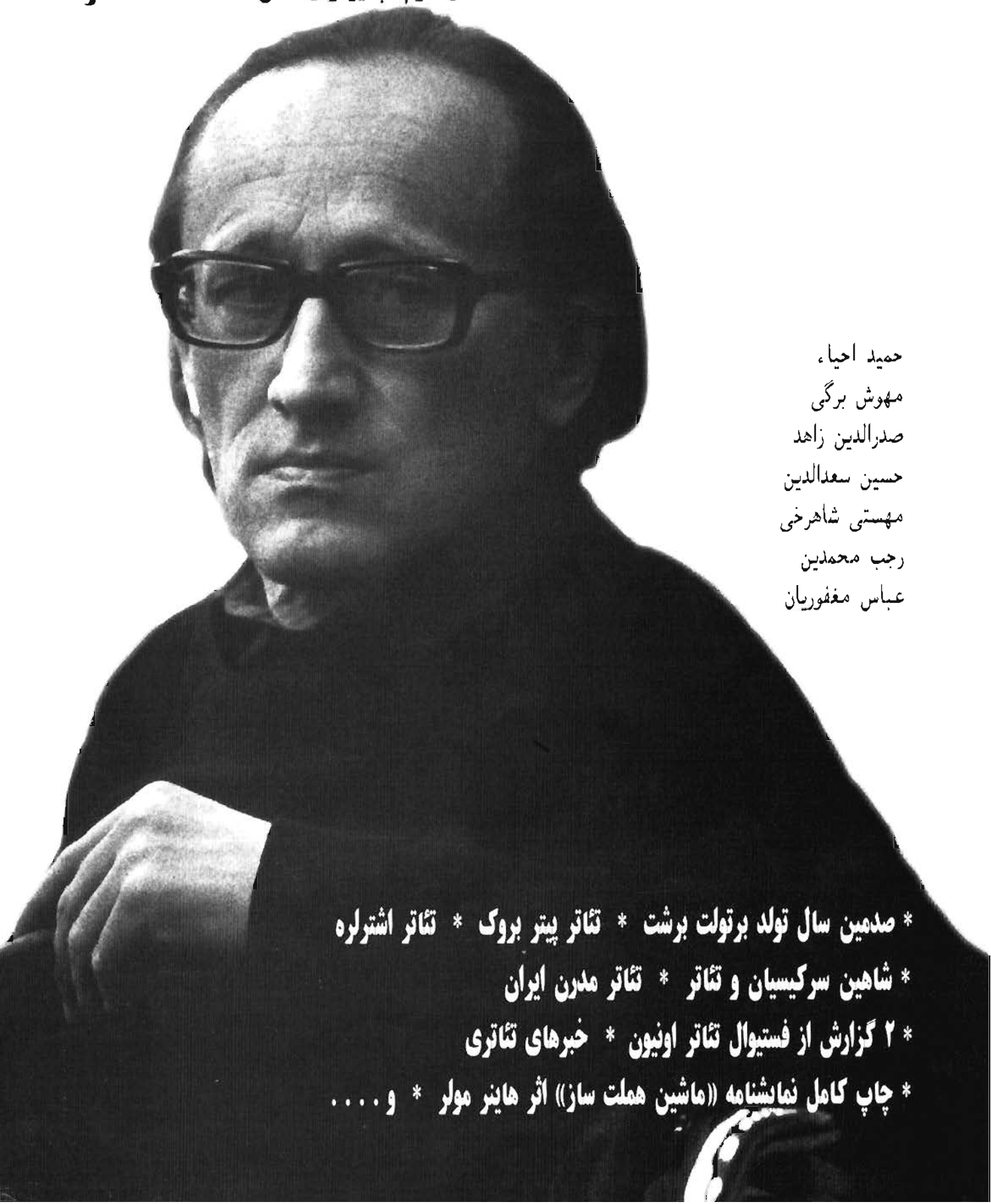
فصل تئاتر

شماره ۷
تک‌شماره ۶ مارک
سال دوم • پائیز و زمستان ۱۳۷۷ • ۹۹-۱۹۹۸



حمید احیاء
مهوش برگی
صدرالدین زاهد
حسین سعدالدین
مهستی شاهرخی
رجب محمدین
عباس مغفوریان

* صدمین سال تولد برتولت برشت * تئاتر پیتر بروک * تئاتر اشترلره
* شاهین سرکیسیان و تئاتر * تئاتر مدرن ایران
* ۲ گزارش از فستیوال تئاتر اونیون * خبرهای تئاتری
* چاپ کامل نمایشنامه «ماشین هملت ساز» 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 تجارتی، پوستر، کاتالوگ برگه 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.

تلفن: ۰۲۲۱/۷۳۰۸۸۲
فاکس: ۰۲۲۱/۷۳۹۰۰۰٤

Aquino Str. 7-11
50670 Köln

چاپخانه

MEGA DRUCK

کلن

با کیفیت عالی
و قیمت مناسب

Dürener str. 346
50935 Köln
Tel.: 0221 - 430 27 22
Fax: 0221 - 430 50 35

گاهنامه‌ی خط

مجلس هنر و ادب

مدیر مسئول: م . ع . شکیبائی

با آثاری از:
یداله رویائی
روزبهان
جلال سرفراز
داود سرفراز
مسعود سعدالدین
هما سیار
شهرام کریمی
جواد طالعی
و . . .

بزودی منتشر می شود

سرآغاز

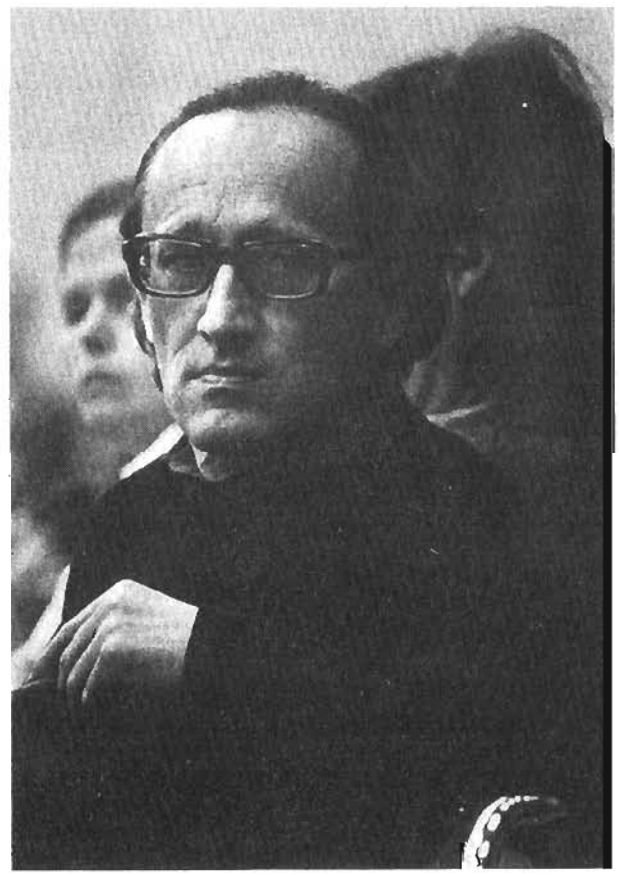
شماره ۷ فصل تئاتر باید در پائیز امسال به دست شما می‌رسید و در فصل سرد شماره ۸ باید تدارک می‌شد. ولی با پوزش از همه شما خوانندگان عزیز به‌علت مشکلاتی که در راه ما قرار دارد توانستیم برای فصل پاییز و زمستان فقط شماره ۷ مجله فصل تئاتر را تخصص دهیم و شماره ۸ را در بهار منتشر خواهیم کرد.

آنچه ما را خوشحال می‌کند کمک‌های پیاپی همکاران تئاتر از راه دور و نزدیک است که مدام در جهت رشد و حرکت مجله یاری رسان ما شده‌اند و قادرمان می‌کنند تا بتوانیم با همه سختی‌ها مجله را به‌دست شما برسانیم. ما مراتب سپاسگزاری خودمان را به یکایک همکاران هنرمند و علاقه مندان پشتیبان مجله فصل تئاتر اعلام می‌کنیم.

همچون سابق ما منتظر دریافت مطالب شما هستیم و انتظار داریم از فعالیت‌های خود و همکاران دیگر تئاتریمان مطلع‌مان کنید.

جهت شماره‌های ویژه هنرمندان تئاتر نوشته‌های تازه خود و یا چاپ شده قدیم در باره: آربی آوانسیان، بیژن مفید، لرتا، عبدالحسین نوشین، بهمن فرسی، عباس جوانمرد، غلامحسین ساعدی و دیگر هنرمندان تئاتر ایران را برای ما ارسال کنید.

با سپاس فراوان «فصل تئاتر»



عکس روی جلد «هاینر مولر» عکس از (Roger Melis)

مطالب مندرج در این شماره

۵	شاهین سرکیسیان شهرت طلب نبود	عباس مغفوریان
۶	چخوف و تئاتر	ترجمه شاهین سرکیسیان
۱۰	تئاتر هنر دراماتیک	شاهین سرکیسیان
۱۴	برشت در نقش کارگردان	ترجمه حمید احیا
۲۰	صدمین سال تولد برشت	ترجمه مهوش برگی
۲۴	گزارش فستیوال اونیون	مهستی شاهرخی
۲۸	یادداشتهای روزانه «واقعه کارمن»	ترجمه صدرالدین زاهد
۳۰	ماشین هملت ساز	ترجمه حسین سعدالدین
۳۸	تئاتر مدرن ایران	گزارش مهوش برگی
۴۱	اجرای دایره گچی قفقازی	گروه گزارش
۴۲	گزارش فستیوال اونیون	صدرالدین زاهد
۴۸	تئاتر اشترلره	مهستی شاهرخی
۵۲	آخرین شام ژاندارک	رجب محمدین
۶۴	نمایشخوانی سلندر	گروه گزارش
۶۶	نمایش سایه روشن	گروه گزارش
۶۸	مرگ صادق چوبک	گروه گزارش
۶۹	خبرهای تئاتری	گروه گزارش

فصل تئاتر مجلهٔ ویژهٔ هنر تئاتر

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

چاپ از چاپخانه رضایی کلن

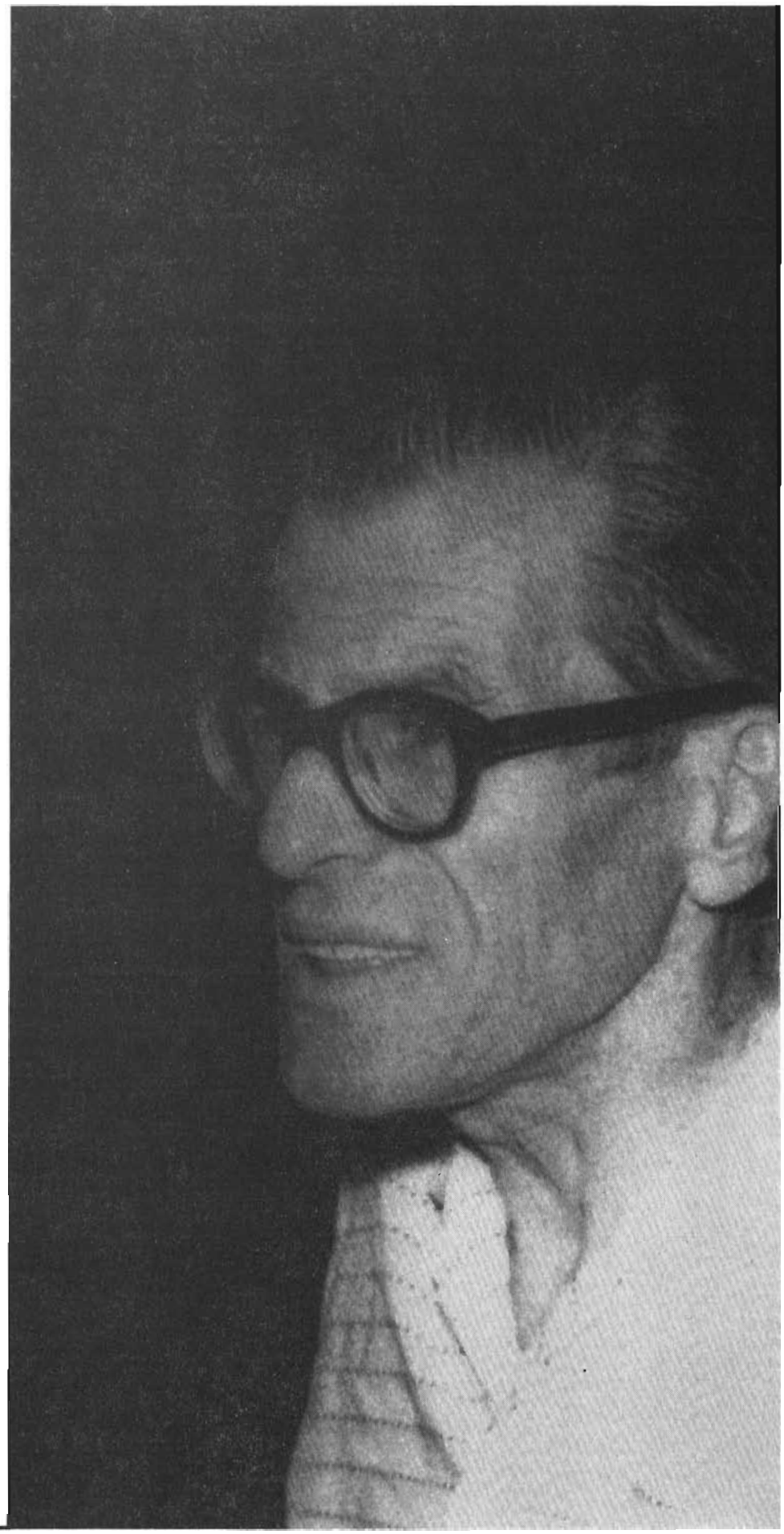
IMPRESSUM

Fasle Theatre
Die Theaterzeitschrift
im 2. Jahrgang
Nr. 7
Herbst und Winter 1998
Gegründet von
Akbar Yadegari
Mahvash Bargi
Ali Asghar Asgarian
Herausgegeben vom
Aras Verlag

Stadtsparkasse Köln
Fasle Theatre
Konto Nr.: 1004532741
BLZ 37050198

نشانی پستی فصل تئاتر

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



شاهین سرکیسیان

سرکیسیان شهرت‌طلب نبود

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

«نقل از مقاله‌های آربی آوانسیان در باره آقای شاهین سرکیسیان»

عباس مغفوریان

آقای یادگاری دوست و همکار عزیز با اجازه می‌خواهم چند سطری از احساسات خود را در باره مقاله سرگذشت هنری و بزرگداشت هنرمند و انسان بزرگی چون سرکیسیان بزرگ و پیشکسوت همه ما، که به‌همت آقای آربی آوانسیان در شماره ٦ مجله فصل تئاتر درج شده بود بنویسم. بنده به نوبه خود از آقای آوانسیان تشکر می‌کنم که ما را با سرکیسیان هنرمند تا حدودی آشنا نمود. حقیر مقاله‌های آربی آوانسیان را چندین بار خواندم و مجله بیش از دو ماه که با عکس هنری هنرمندی چون سرکیسیان بزرگ مزین شده بود روی میزم بود. بارها مقاله آقای آوانسیان را خواندم، و دهها بار به‌عکس سرکیسیان بزرگ نگاه کردم و اشک در چشمانم پر شد و هر بار به خود لعنت می‌کردم که چرا در مدت حیات این انسان و هنرمند بزرگ که من حداقل پنج سال در ایران بودم پیش این شایسته هنرمند و پیشکسوت عالیقدر نرفتم و از او تقاضا نکردم که به من هم اجازه بدهد در کنار او و یا با راهنمایی او روی صحنه زندگی نمایم. در باره سرکیسیان هر چه بنویسیم کم نوشته‌ایم باید از آقای آوانسیان تقاضا کنیم که محبت نموده در آینده نزدیک کتابی در باره این پیشکسوت تئاتر پیشرو ایران بنویسد، باشد که این کتاب راهنمای جوانان و هنرپیشگان آینده قرار گیرد. به این هنرمند خیلی ظلم شده است و حتا حقیر نیز می‌توانم حدس بزنم چه کسانی به این انسان واقعی و هنرمند با ارزش ظلم کرده‌اند که مجبور می‌شد حتا تمرین‌های خود را در آپارتمان کوچک خودش انجام دهد و مادر هنرمند پروررش برای جوانان آنروز که شاید بعضی از آنها امروزه برای خود هنرپیشه و یا حتا کارگردان شده‌اند چای بیاورد.

حقیر وقتی به‌ایران آمدم این هنرمند بزرگ را نمی‌شناختم و اداره تئاتر هم فقط کسانی را که در استخدامش بودند هنرپیشه و کارگردان و یا حتا هنرمند! می‌دانست. ولی در همین اداره بودند کسانی که سرکیسیان را می‌شناختند و می‌توانستند حداقل وسیله‌ای باشند که این هنرمند بزرگ تمرین‌هایش را در مواقع غیر اداری انجام دهد. نه اینکه این کار را نکردند شاید هم از بردن نام او بیم داشتند زیر شاید دو دستی به میز خود چسبیده بودند. مسئولین تئاتر آنهایتا نیز فقط و فقط فکر خود و فکر جاه و مقام و مادیات بودند، حتا خود ما هم «تمام مجریان دو پیس اشباح و پایان آهنگ به کارگردانی حمید سمندریان و عباس مغفوریان» مزه‌اش را چشیده‌ایم، تا چه برسد به سرکیسیان خوب، سرکیسیان آرام و بدون ادعا. . . البته کاملاً از مقاله آقای آوانسیان پیداست که سرکیسیان شهرت طلب نبود او فقط و فقط در جستجوی این بود که خود و شاگردان و همکارانش در روی صحنه چند متر در چند متر زندگی نمایند. اگر مقاله و مطلبی را که آقای آوانسیان نوشته با دقت بخوانیم خواهیم دید که خیلی حرفهاست که باید گفته و یا نوشته شود تا معلوم شود در باره سرکیسیان تا چه حد ظلم و بی رحمی شده است. و این از عهده این چند سطر که بنده به عنوان احترام به روح هنرمند بزرگ سرکیسیان و در ضمن بخاطر تشکر فراوان از آقای آوانسیان می‌نویسم خارج است.

در خاتمه از تمام همکاران عزیز مقیم اروپا تقاضا می‌کنم اگر به‌سرکیسیان و سرکیسیان‌های انگشت شمار احترام قائل هستید بیائید در این غربت که امکان کار آفرینندگی را از ما گرفته‌اند از دور دست به‌دست هم دهیم تا شاید بتوانیم ما هم در همین غربت روزی روی صحنه زندگی کنیم.

با تقدیم سلام و آروز موفقیت برای تمام همکاران عزیزم.

ارادتمند عباس مغفوریان.

نمی رورویچ دانچنکو

مدیر تئاتر هنر مسکو

چخوف و تئاتر

ترجمهٔ شاهین سرکیسیان

نقل از مجله سخن
دورهٔ دهم شماره ۱۲ - ۱۱
بهمن و اسفند ۱۳۳۸

وقتی چخوف را شناختم هردو ما وارد زندگی اجتماعی شده بودیم : او در ادبیات و نویسندگی ومن در تئاتر . هردو ما با نوعی از هنر سروکار داشتیم که ما را بهم مربوط می‌ساخت . آنچه ما را بیکدیگر نزدیك کرد ، رنجی بود که از وضع منقلب تئاتر آن زمان می بردیم . . . این رنج که درهردوما وجود داشت مارا وادار می کرد که بجستجوی چاره برآییم . تا عاقبت این کوشش و چاره جویی به ایجاد « تئاتر هنر مسکو » و یا آن چنان که می گفتند « تئاتر چخوف » انجامید .

میان شخصیت‌های داستانی چخوف وقهرمانان نویسندگان دیگر آن زمان تفاوتی بی اندازه بود . آنچه نمایشنامه نویسان دیگر برای قهرمانان خود لازم می شمردند و بدان صورت آنها را جلوه گر می ساختند در آثار چخوف بهیچ روی دیده نمی‌شد . قهرمانان چخوف مردمی ساده و معمولی بودند و سخن از چیزهای پیش پا افتادهٔ زندگی می گفتند . محیط زندگی آنان نیز چون خودشان ساده وبی‌پیرایه بود . هیچیك ازین شخصیت‌های داستانی او به صورت یك قهرمان پیروز ، وفادرتر ازاشخاص معمولی نمایانده نشده بود وازطرف دیگرایشان آرزوهای بلندبالا درسر نمی‌پروراندند. برعکس مردمانی برهنه وعریان بودند که نویسنده حتی کوشش کرده بود زشتیهای خوی آنها را بنمایاند؛ خودخواهی ایشان چنان مضحك نشان‌داده شده بود که انسان دوپاره‌ای موارد بی‌اختیار نسبت بدانها درخود احساس محبت می کرد . بااین‌روش چخوف طرح یك‌زندگی بهتر را می ریخت .

ازین گذشته چیزهای دیگر صحنه های آثار چخوف نیز چون انسان هایش بی پیرایه وساده بودند : شب مهتاب ، باغ خفته و دورافتادهٔ ، سکوت ، صدای ویلنی‌از دور ، نوحهٔ جغد درسکوت شب و . . وآنچه باید گفته شود اینست که هیچ یك‌ازاینهافراردادی وحساب شده نیست و تا آنجاکه من می‌دانم چخوف نیز بهیچ‌روی متوجه این‌زمینها ، که چون رنگهائی‌دلپذیرآثارش‌را زیبائی وگیرائی می‌ساخت ، نبود گرچه به جرأت می توان گفت که ظرافت

آنچه می خوانید، ترجمهٔ نوشته ها و نامه هایی چند از نمی رورویچ دانچنکو مدیر تئاتر هنر مسکو است که در ارتباط با اجراهای نمایشنامه های چخوف نوشته است. این نوشته ها که توسط شاهین سرکیسیان ترجمه شده در سال ۱۳۳۸ در مجله سخن چاپ گردیده که ما بخشهایی از آنها را در اینجا می آوریم، به امید روزی که تمام نوشته ها و ترجمه های شاهین سرکیسیان دوباره چاپ شوند تا در دسترس علاقمندان تئاتر و هنر قرار گیرند.

نمایشنامه های چخوف تا حد زیادی بستگی به همین پیرایه های ساده دارد . کردهی می‌پندارند که چخوف در آثارش کوشش می کرده است شکلی تازه به وجود آورد یا مسألهٔ اروتی طرح سازد ، باصراحت می گویم که این همه کاملاً درانتباه هستند . اولیزمانند هر نمایشنامه نویس دیگر کوشش می کرد قهرمانانی خوب ودلخواه خود و مردم به وجود آورد تا اثرش خوب ودلپذیر گردد و بهیچ روی دربن اندیشه نبود که انقلابی در تئاتر برپا کند وآثاری به وجودآورد که باخوشنه‌های دیگران تفاوتی کلی داشته باشد و به عبارت دیگر از دیگر همکارانش پیشی گیرد . . .

آرزوی قلبی چخوف این بود که آنچه تئاتر زمانش ازو می‌خواهد ، در یابد ودر آثارش جوابگوی این خواسته باشد . ازبشرو مردم را همان‌طور که خود در زندگی می‌دید نشان می‌داد . باآوردن « چراغ » بخاری « سماور، صدای پیانو، سیگار ، خواهر، برادر ، آشنا ، خویشاوند ، آواز، شرابخوری ، وهزاران ریزه‌کاری های دیگر درآثارش،زندگی واقعی به وجود می‌آورد و بدان گرمی می‌بخشید .

چخوف به اشخاص از نظرگاه خاص خودش می‌نگریست و هیچ وقت زیر تأثیر دیگران قرار نمی گرفت : به پزشکان ، خاصه آنها که مأمور دولت بودند نظری محترمانه داشت . چون عقیده داشت که پزشک خادم مردم است . اما گاه گاه می‌بینیم که روی دیگر قضیه را هم‌نشان داده است ، یعنی همین پزشک محترم یعنی آقای « ایوانف » محترم وقتی دور خود را خالی می‌بیند می گوید :

ـ خاک برسرش ، پول وثروت خودش را هم بداد ، فقط اسباب زحمت است !

چخوف باهمین یك‌کلمه‌مانند خوبی را ازچهرشخصیت‌محترمی که خودش‌بوجود آورده بود برمی دارد ودرآخر نمایشنامه ، انسان متوجه می‌شود که این‌آقای محترم‌وخادم اجتماع چقدر بی ارزش ، بد جنس و خود خواه و بی احساسات بوده است . امابااین‌وجود این پزشك آدم با شرفی است ، همانطور که یکی از شخصیت‌های داستان در صحنه به او می گوید :

ـ آقای ایوانف شکم شما پراز شرف وخوبی است !

و زمانی که یکی دیگر فریاد بر می‌آورد :

ـ آقای « ایوانف » در برابر همه به شما می گویم که رذل وبی‌شرف هستید .

شما حتی یك تماشاگر را نمی‌یابید که با او هم‌عقیده باشد .

در یك نمایشنامهٔ معمولی بدون شك در اینگونه صحنه‌ها که بازیگر سخت به هیجان آمده است ، صدای کف زدنها برمی‌خیزد . اما درنمایش آثار چخوف درست‌عکس این مطلب است و بازیگر بهیچ روی نمی‌تواند از چنین حرکات سود جوید ونظر مردم را به خود جلب کند .

. . . برای بازی در نمایشنامه‌های چخوف چیز دیگری باید در بازیگران‌وجود داشته باشد و آن اینکه بازیگر کمی باید غیر معمولی باشد و احساس هنریش نیز چیزی دیگر .

درآن زمان که برای‌اولین‌بار نمایشنامه‌های‌چخوف به صحنه می‌آمد ، بازیگران بسیار روشن‌فکر وباسلیقه بودند وهمین‌هنرپیشگان بادوق برای‌اولین بار نمایشنامهٔ «ایوانف» را به صحنه‌آوردند وباموفقیت هم روبروشدند . . . اماحقیقت را اگربخواهید این‌پیروزی بسیارسطحی بود واثری درمردم باقی‌نگذاشت ، برای‌اینکه‌آنچه آنها تحویل‌مردم می‌دادند چخوف نبود وآنها درك خود را ازآثار چخوف که تاحد زیادی باتخیل آنها آمیخته بود به مردم نشان می‌دادند . در این نمایشها تماشاچی همان چیزهائی راکه در تئاتر های معمول آن زمان می دید در صحنه می یافت ، دکورهای معمولی ، پارچه‌های میزرنگ که نشانهٔ درختان بود، نورمهتاب مصنوعی، اطاقهای‌چهار دیواری . . . تماشاگر دیروز درپیس دیگر اینها همه را دیده بود وفردا هم درنمایشنامه‌ای دیگرآنها را می‌دید . . . مردم خوشنان می آمد ، همانطور که ازنوشته‌های چخوف که ارزش ادبی‌جداگانه‌ای داشت‌لذت‌می‌بردند، اما آنچه مهم بود تأثیر چخوف بود ، یعنی تماشاگر را واداشتن که ازهمان نظرگاهی که چخوف به دنیا و گردا گردش می‌نگریست به جهان بنگرد وصحنه وکلمات تنها وسیله‌ای برای نمایش این منظور باشد .

*

دوسال پس از نوشتن نمایشنامهٔ « ایوانف » و به روی صحنه‌آمدن آن ، چخوف « جنگل بان » را نوشت و به تماشاخانه‌ای که قرار بود درسکو گشایش یابد داد . خوب یادم نیست که مردم ازین نمایشنامه چگونه استقبال کردند ، تنها آنقدر می‌توانم‌بگویم که موفقیت چندانی به دست نیاورد ، بیاد دارم اثری که در من باقی ماند وجود شکاف عمیقی بود که میان اصل نمایشنامه و به روی صحنه آمدن آن احساس کرده بودم . بازیگران خوب بازی می کردند ، اما گفتارشان ، احساس آنان و رفتارشان چنان سطحی می رسید که از زندگی واقعی بس دور است .

. . . بسیاری ازمردم با ذوق و کتابخوان را می‌شناختم که با وجود سروکار داشتن با موسیقی و ادبیات از تماشاخانه رفتن بیزار بودند . علاقمندان وخاصه گردانندگان تئاتر اینان را اشخاصی بی احساس و خشن و بی سلیقه می‌خواندند . حقیقت را بخواهید آنها هیچ گناهی نداشتند و بی شك بی احساس و بی‌ذوق هم نبودند ولی‌تئاتر معمولی آنان را ارضاع نمی کرد واز آن مست نمی‌شدند . تفسیری هم نداشتند ، اگر تفسیری هم بود به‌کردن تئاتر بود . با این اشارهٔ مختصر نکته ای پیش می‌آید :

آیا می توان هنر را چنان جلوه داد که تماشاچی خود را در آن بیابد و هیجان هنری را از زندگی واقعی دریابد ؟ بعبارت دیگرصحنه را به اندازه‌ای نزدیك‌وهماهنگ به زندگی معمول خود ببیند که فراموش کند داستان درصحنه جریان دارد

برای کسب موفقیت دربن راه چه می‌بایست کرد ؟ مانع چه بود ، محیط نمایش، یا نحوهٔ به صحنه‌آوردن آن ؟ این‌مسألهٔمهم را که مدتها نظر بسیاری‌ازکارکنان‌تماشاخانه‌ها را به خود جلب کرده بود ، چخوف حل کرد . . .

نامه ها

۱۲ مه ۱۸۹۸

دوست عزیزم‌آنتوان پاولویچ

چند لحظه پیش‌نامه‌ای برایت فرستادم وهم اکنون نامهٔ تو به دستم رسید . معلوم شد که اجازه نمی‌دهی « چایکا » را نمایش‌دهیم ؟ این‌نمایش را درشهرستانها همه جا نمایش داده‌اند ، چرا درمسکو اجازه نمی‌دهی ؟ خوب می‌دانم که « چایکا » طرفداران زیادی دارد. در روزنامه‌های « خارکف » و « اودسا » درباره‌آن چیزهای بسیاری نوشته‌اند . ازچه‌نگرانی؟ آیا تنها درمسکو اجازهٔ بازی‌آنرا نمی‌دهی ؟ درصورتی که درسیاری ازشهرستانهاحتی بدون اجازهٔ توآنرا به صحنه‌آورده‌اند . اگربدان اهمیت نمی‌دهی یادداشتی برای من بنویس و یادآوشو که‌کاری با به نمایش گذاشتن‌آن نداری . اما راستش را بخواهی نمی‌فهمم چرا منتقدی که درمسکو نمی‌توان‌آن را بازی کرد ؟ خلاصه دلیل‌های تو مرا قانع نمی کند . مگر به‌من اطمینان نداری ؟ برا به‌خدا زود مرا ازتصمیم خود مطلع ساز، یا بهتر بگویم موافقت خود را دریاسخ این نامه برایم بفرست . باید به فکرطرح باشم وسفارش دکورهای پردهٔ اول را بدهم . حال مزاجی‌ات چطور است ؟ سلام را به همه برسان .

دوست تو نمی‌روویچ دانچنکو

۳۱ مه ۱۸۹۸

دوست عزیزم‌آنتوان پاولویچ

عاقبت نامهٔ تو رسید . چنین دریافتم که « چایکا » را به نمایش خواهیم گذاشت چندی بعد به نزد توخواهم‌آمد . درنظرداشتم پانزدهم ژوئیه به سوی مسکوحرکت کنم . (تمرین‌ها را زودتراززمانی که قراربود ودرغیبت من شروع کرده‌اند .) اما حالا که تو خواسته‌ای، زودتربراه می‌افتم . تادهم ژوئیه پیش‌توخواهم بود ، منتظرم باش . ازجاده‌های خراب بیمی‌ندارم ، هرطور که باشد خود را می‌رسانم . مرتب « چایکا » را می‌خوانیم و در جستجوی راه‌های‌تازه‌ای‌هستیم تا با دوری‌ازسنت های کهن تئاتری بتوانیم‌آنچه درنمایشنامه منعکس‌شده‌است به تماشاگرمنتقل‌سازیم ، بطوری که مورد پسند او بیفتد وآن را دلخواه خود بیابد .

مردم هنوز نمی‌دانند (وممکن است هرگزندانند) که همیشه زیرتسلط‌محیطی که نمایش به وجود می‌آورد قرار می گیرند . باید این‌محیط را به وجودآورد ، باید دربن راه کوشید .

خداحافظ نمی‌روویچ دانچنکو

۵ نوامبر ۱۸۹۸

آنتوان پاولویچ دوست عزیز

از نامه ات بسیار متشکرم . کار ما خوب است ، راستش را بخواهی خوب گرفته است . روزنامه‌ها جنجال راه انداخته اند وبه ما حمله می کنند . اما چه می‌توان کرد ... گاه گاه مردم بیش از اندازه بی‌شرمی از خود نشان می‌دهند . . . نمایش « تزارفئودور » موفقیت عجیبی به دست آورده است . همه با نا شکیبائی و بی‌صبری منتظر « چایکا » هستند . این استقبال‌هم مرا خوشحال می کند وهم به وحشتم می‌اندازد . اما تا نمایشنامه بدون نقص آمادهٔ نمایش نشود به صحنه اش نخواهم آورد . نقش « تری گورین » را استانیسلاوسکی به عهده گرفته است وبازی کن نقش تماشا را عوض کردم . هنوزنمی‌دانم چه کسانی باید در نقش « دورن » و « سورین » بازی کنند . در روزنامه خوانده‌ام مریض شده‌ای ، خیلی‌ترسیدم ، خوشبختانه نامهٔ تو رسید . نمایشنامهٔ « اتی گن» را بزودی برایت می‌فرستم . خوب برایم بنویس که چه می کنی وآیا خیال داری بازهم دد کریمه بمانی یا بزودی برمی گردی ؟ برای من همهٔ اینها را بنویس .

نمی روویچ دانچنکو

شب اول نمایش «چایکا» در تئاتر هنر مسکو

عاقبت هجدهم دسامبر ۱۸۹۸ فرا رسید. در تئاتر جمعیت زیادی دیده نمی‌شد. نمایشنامهٔ چخوف تالار را پر نکرده بود. میزان سن پردهٔ اول خیلی نازک داشت. طبق نوشتهٔ نویسنده یك راه از وسط صحنه می‌گذشت، سکوئی درآخر صحنه این راه را قطع می‌کرد، مقابل این سکو پرده‌ای آویزان بود. این صحنه ایست که «کنستانتین» درآن ظاهر می‌شود. وقتی این پرده کنار می‌رود دریاچه‌ومهتاب دیده می‌شود. در هرتئاتر معمولی درکنار صحنه نیمکت‌هائی می بایست بگذارند تا بازیگران برآنها بنشینند، اما ما یك نیمکت بزرگ درازجلوصحنه گذاشته بودیم. طرف چپ صحنه کنندهٔ درختی که می بایست «ماشا» روی آن بنشیند قرارداشت و کمی دورتر نیمکتی دیگر. روی نیمکت جلو صحنهٔ بازیکنان که می‌بایست اجرای نمایش را تماشا کنند، پشت به تماشاچیان می‌نشستند.

چون مهتاب پشت پردهٔ سکوست، صحنه تاریك است. هم تاریکی وهم کسانیکه روی‌صحنه پشت به مردم نشسته بودند، دشمنی بسیاری را برانگیخت. اینان مسخره می کردند و با کنایه‌ها ونیش‌ها کار مارا احمقانه جلوه می‌دادند، اما ازطرف‌دیگر کسانی که نمایش را چون یك واقعیت که در زندگی معمولی روی می‌دهد می‌دیدند، وازاین‌حقیقت لذت می‌بردند آنچه‌ما می‌خواستیم دریافتند. این‌طرز بازی‌تولید یکنواختی وبی‌پیرایگی‌می کرد واین همان محیطی بود که ما خواستارش بودیم. سپس مهتاب صحنه را روشن می‌ساخت. این وضع به صحنه هوای‌خاص شبی‌ناستانی می‌بخشید. بازیکنان بسیارآرام‌راه می‌رفتند و درموقع صحبت کردن نیزهیچ وجه به خود فشار نمی‌آوردند. آهسته حرف می‌زدند چون نزدیکی‌درصحنه جریان‌داشت.صحنه کش‌دار وآرام بود. بیان‌مطالب‌آرام وهمراه‌سکوت‌هائی بود. این سکوت ها محیطی عادی به وجود می آورد و جمله های ما تمام در آنها ادامه می‌یافت و کامل می‌شد. بدین معنی که احساس شخصیت‌ها که با بیان‌هائی نا تمام به زبان می‌آمد در سکوت پایان می گرفت وهمانطور که بازیگر آن را احساس‌می کرد به‌تماشاچی نیز انتقال می‌یافت.

محیط رفته رفته فشردگی خاصی پیدامی کند. نکته‌ای که باید بگویم این‌است که چیزهای جزئی در تئاراهمیت بسیار دارد. مثلاً «ماشا»افیه می کند، لباس سیاه به تن دارد، کلمات تکرار می‌شود، سخنان خیلی ساده اما پرمعنی است و... همهٔ اینها تماشاچی را وا می دارد که بدقت گوش دهد، و با این وضع بدون اینکه خود او بداند کاملاً در اختیار صحنه قرار می گیرد. کم کم این موضوع راکه در تالار تئاتر است ازیاد می‌برد. چنین به نظرمی‌آید که کشش‌شب تابستان، حرفهای نیمه تمام، سکوت‌ها، اورا محور کرده‌اند. وقتی در بیان شخصیت ها، دردی پنهانی احساس می‌شود، و سخنان قطع می گردید، تماشاگر بی‌اختیار مبهوت به صحنه خیره می‌ماند.

در صحنهٔ تئاتر ما اتفاقی روی داد که از مدتها پیش دوستداران تئاتر آرزوی آن‌را داشتند: یك زندگی واقعی نه تئاتری. بنظر ما خطرناك ترین قسمت بازی «نینا» در پردهٔ اول بود. او می‌بایست روی سکو بازی کند: روی‌سکونشسته‌است، غرق درتایش نور ماه است و گفتارش چنین می‌باشد:

ـ ... انسان‌ها ... عقابها ... جانوران ... تأنیری خواهد داشت؟

هنگامی که این نمایش در پترزبورگ به صحنه آمده بود، این قسمت مردم را به خنده واداشته بود. اما من شك نداشتم که این قسمت شاعرانه و زیبا با روشی که در نشان دادن آن بکار برده بودیم آنچنان که باید جلوه گر خواهد شد؛ و کمترین اثری از تسخر یا خستگی در تماشاچی به وجود نخواهد آورد.

بعد گفتگو میان مادر و پسر که بسیار تند است در تماشاچی مؤثر می‌افتاد و اورا به هیجان می‌آورد، کمك این روش با یاری سکوتهای متعدد در عمق روح مردمی که در تالار جمع شده‌بودند نفوذ می کرد وآنها نزدیکی بیشتری میان خود وصحنه احساس می کردند. چنان بود که تماشاگر خود ناراحتیها وناراضایتی‌ها را در خود می‌یافت.

هنگامی که در آخر صحنه «ماشا» با نومیدی ودرد به دکتر «دورن» گفت:

ـ به من کمك کنید و گرنه کاری خواهم کرد که روشنهٔ زندگیم قطع شود» و با گریه به روی زمین نزدیك نیمکت افتاد، تالار را موجی از هیجان فرا گرفت.

پرده افتاد ـ حادثه‌ای روی داده‌بود که هرده سال یکبار درعالم تئاتر روی می‌دهد

... پس‌ازپردهسوم آنچنان‌شوروهیجانی‌سالن‌رادربر گرفت که چندبن‌بار هنرپیشگان به روی صحنه‌آمدند. پس از پایان پردهٔ سوم هیچ‌یك ازتماشاچیان‌ازتالارخارج نشدند همه ایستاده هورامی کشیدند ... بی‌اندازه گرفتارم، این نامه راصبح جمعه شروع کردم‌واکنون که دوشنبه است توانستم به پایانش برسانم. چهار روزمرخصی گرفته‌ام که بتوانم بخوابم.

همهٔ بازیگران عالی بازی می کردند، تنها «نینا» وضعش رضایت بخش نبودآنهم تقصیراستانیسلاوسکی بود، چون بهراسی گیجش ساخته بود. اول‌بهاو گفت مثل‌یك دختر دوستایی بازی کند ... من عصبانی شدم وگفتم یك وضع شاعرانهٔ ساده به‌خود بگیرد بهتر است و ... بهمین سبب اوگیج شده بود ...

دورن هم هنوز نو پوست شخصیت داستان نرفته‌است. این شخص آدمی عالی وبا سواد وصاحب ذوق است ... ازین جهت دد نقش او بازی کردن کار ساده‌ای نیست. گریم بسیار خوب بود. آخرنمایشنامه بسیار جالب ازکار درآمد.

مردم بهاندازه‌ای ساکت بودند که گفتی در سالن کسی نیست. سر وصدای این نمایش تمام مسکو راپر کرده‌است. صاحبان تئاترهای دیگر به خون من تشنه شده‌اند در حقیقت اثرت چنان به صحنه‌آمده است که اگر خودت ببینی مانت می‌برد ... من که بی اندازه خوشحالم، ازدور درآغوشت می کشم.

کی «دائی وانیا» را می‌فرستی؟

نمی رودیچ دانچنکو

باغ آلبالو در تئاتر هنر مسکو

اکنون می کوشم تاربخنیچهٔ به روی صحنه آوردن باغ آلبالو را در «تئاتر هنر» برای شما تعریف کنم. در سال ۱۹۰۳ تئاتر ما بی‌اندازه به نمایشنامه‌ای جدید محتاج بود. بهار رسیده بود وهنوز برای «فصل نمایشی» آینده برنامه‌ای‌درنظرنگرفته بودیم. تنها چیزی که یادم است در اواخر فروردین آن‌سال تصمیم گرفتیم «ژول سزار» رابگذاریم. البته برای روی صحنه آوردن‌چنین نمایشنامه‌ای مدت تمرین بسیار کم بود، باوجود این دست بکار شدیم.

چخوف قول داده بود نمایشنامهٔ جدیدی بنویسد. نمایشنامه‌نویسی مجدد چخوف خود موضوعی جالب بود. کار «ژول سزار» پیش نمی‌رفت. نمایشنامهٔ جدید وتازه برای هر تئاتر ضروری‌است. چون بدون شك تماشاگران بسیاری راجلب خواهد کرد ومردم‌آن را بیشتر دوست خواهند داشت. کار روی یك نمایشنامهٔ کلاسیك بسیار مشکل است و باید با دقت وفرصت پیش رود، وتماشاگرهم‌بهاندازهٔ کافی ندارد. باید اعتراف کنم که نمایشنامهٔ جدید درجه دو وسه برای مردم جالب‌تر از یك اثر کهن وکلاسیك است.

از اینرو امیدهای‌ما متکی به «ژول سزار» نبود بلکه بیش ازهرچیز دربارتئاتری که چخوف قول داده بود بنویسد فکر می کردیم. تابستان را چخوف در یکی از ییلاق های نزدیك مسکو می گذراند ودرفکرنمایشنامهٔ جدید خود بود. به ما خبرهای گوناگون می‌رسید. خود چخوف هیچ سخنی درین باره نمی گفت ... گاه‌گاه ازگوشه وکنار چیز هائی به گوشمان می‌رسید.

می‌خواهم دراینجا کمی ازمحیط آن‌زمان و وضع‌ادبی‌وتئاتری‌آن دوران‌وچگونگی احساس چخوف در برابر این وضع سخن بگویم. می‌خواهم شرح بدهم که چسان چخوف در برابر این محیط عکس العمل نشان می‌داد و زندگی تئاتری در نظرش چگونه بود، و آخر، چه عامل هائی نوشتن «باغ آلبالو» را سبب شدند.

البته امکان‌دارد اشتباه کنم، اما گمان‌نمی کنم، چون چخوف‌را خوب‌می‌شناسم، ما همیشه باهم وتقریباً دریك محیط بودیم.

بد نیست یاد آور شوم که چخوف زندگی در شهرستانها را به بودن در پایتخت ترجیح می‌داد، ازین گذشته‌نشان دادن اینگونه زندگی‌ها که بی‌پیرایه‌تر می‌باشد درتئاتر جالب‌تر است، وبرای تماشاچی هم کشش بیشتر دارد. چون اوگرچه با زندگی حقیقی روبروست اما آن‌راعادی وروزمره نمی‌یابد وبرایش تازگی دارد.

در هنگام نوشتن باغ آلبالو، چخوف در نظر داشت که این نمایشنامه باید در تئاتر من بازی شود، ولی با این وجود هیچ وقت اندیشهٔ اصلی خود را در بارهٔ موضوع از یاد نمی‌برد وآنرا فدای بازی هنرپیشگان نمی کرد. در نمایشنامه های چخوف صحبت از «غم» است ولی نحوهٔ نشان دادن این غم با دیگر نمایشنامه‌ها تفاوت بسیار دارد ...

بیاد دارم که در یکی از شهرستانها نمایش «سه خواهر» را می‌دادند ومن بدیدن آن رفتم. اولین‌کلمه‌ای‌که هنرپیشه در روی صحنه بیان داشت چنان حزن انگیزبود که بیننده رابیزار می کرد ... چندی بعد ما همین نمایش را درتئاتر هنرمسکو به روی صحنه آوردیم، مردم مرتب می خندیدند، و وجود نقش غم انگیزی را که در پشت خنده ها پنهان بود در نمی‌یافتند. هنر چخوف در همین است و «سایه وروشن» آثار اوخاص خودش است. با قرار دادن صحنه‌ای پرغم در کنار نکته‌ای خنده‌آور، تراژدی حزن انگیزی به وجود می‌آورد. تماشاگر در برابر صحنه‌ای که اثر چخوف به درستی‌بازی می‌شود، خود را از یاد می‌برد وسپس‌آنچه درصحنه دیده است باوضع و روحیات خودتطبیق می کند ...

از این اثر نمایش در تماشاگر باقی می‌ماند . جاودان بودن آثار چخوف در همین نکته است ، چون کمتر خواننده‌وبیننده‌ایست که اثر چخوف را دریافته وآنرا ازیاد برده‌باشد.

بد نیست بگویم که چخوف در هنگام نوشتن «باغ آلبالو» سخت به روزنامه‌ها توجه داشت و بهیچ روی مایل نبود وضع برجسته‌ای را که بدست آورده بود از کف بدهد . از اینرو کوشش می‌کرد که اثرش کوچکترین عیبی نداشته باشد . همین دقت بیش از اندازه سبب شد که باغ آلبالو شاهکار چخوف درشیوهٔ نگارش خاص خودش گردد.

زمستان فرا رسیده بود . نمایشنامهٔ «ژول سزار» را روی صحنه گذاشته بودیم و با بی‌صبری منتظر نمایشنامهٔ جدید چخوف بودیم .

عاقبت نمایشنامه فرستاده شد . روزی خانم «کنی‌پر» (زن چخوف و یکی از هنرپیشگان تئاتر هنرمسکو) مرا به اطاقی خلوت خواند ودر آنجا باهم ، بدون این که کسی مزاحمان شود ، نمایشنامهٔ جدید را تا آخر خواندیم .

آنقدر که یادم است نمایشنامه چندان تأثیری در ما نکرد . درین اثر چخوف در شیوهٔ خود به اوج رسیده بود وشکل شخصیت های داستان تنها با چند خط تصویر شده‌بود. اما چیزی بازهم دستگیر مان نشد . . .

هنگامی که برای اولین بار «چایکا» را باهم می‌خواندیم وضع بهتر ازین نبود ، با روسی که اشخاص را چخوف درآثارش تصویر می کرد ، بسیار مشکل بود قیافهٔ مجسم آنها را دریافت ، چون با یکی دو کلمه قیافهٔ آنها را بیان داشته بود . اگرازخودش هم دربارهٔ آنها می‌پرسیدیم می گفت :

ـ من همه چیز را نوشته‌ام !

گاگاه جمله هائی می گفت که بکار ما می‌خورد ، اما درك آنها نیز خالی از اشکال نبود . مثلاً هنگامی که می‌خواستیم «دائی وانیا» را روی صحنه آوریم «استانیسلاوسکی» توضیحاتی از چخوف در بارهٔ نقش «دکتر استروف» خواست وچخوف جواب داد :

ـ اروسوت می کشد .

دیگر حرفی نزد . چه وقت و کجا سوت می کشد ؟ پس از مدتی استانیسلاوسکی فهمید که منظور چخوف چیست . (رجوع به یادداشتهای استانیسلاوسکی)

فکر می کردیم که دستهٔ تئاتری ما خوب‌وحیات وضع‌بیان واندیشه های‌چخوف را دریافته است ومی‌توانیم برداشتی صحیح ازآثار او داشته باشیم . اما درباغ آلبالو دریافته که بااشکال های تازه‌ای روبروهستیم . رابطه‌ای جدید میان قهرمانان دیده‌می‌شد ـ محیط اثر کاملاً تفاوت‌داشت ، می‌بایست دریابیم که چخوف‌درین‌اثرچه می گوید ومقصودش‌چیست

در اولین مطالعهٔ «باغ آلبالو» به نظربسیار عجیب می‌آید . هیچ یك ازصحنه ها قوی نیست وهیچ کدام از آخر پرده‌ها مطلبی را بیان نمی‌دارد . حتی آخر نمایشنامه هم تعجب آور است : پیشخدمت پیر که فراموشش کرده‌اند تنها در خانه می‌ماند ...

چخوف به مسکو آمد ، پزشکان بدو اجازه داده بودند که زمستان را در مسکو بگذراند . او بسیار میل داشت که خودش تمرین‌ها را در مسکو بوسیلهٔ نامه باهم مشورت می کردیم ودر بارهٔ پاره‌ای ازنقش‌ها باهم اختلاف داشتیم . تئاتر باپیشنهاد های چخوف در مورد پاره‌ای از نقش ها نمی توانست موافقت کند . مثلاً او نمی‌خواست نقش «دوایوسکایا» را زنش (خانم کنی‌پر) بازی کند . در صورتی که این نقش براستی در خور این خانم بود ، چند نکتهٔ دیگر هم بود که تئاتر زیر بارش نمی‌رفت .

هنگامی که چخوف به مسکو آمد ودر تمرین‌ها حاضر شد ، این‌اختلاف‌ها بسیار شدیدتر گردید ، گاهی عده‌ای از بازی‌کنان را در خور نمی دانست وخوشش نمی‌آمد گاه گاه از وضع «میزان سن» اظهار نارضایتی می کرد . یعنی وقتها فکر می کرد که در متن نمایشنامه تغییر داده‌ایم ... عاقبت ازوخواهش کردیم که درسر تمرین‌ها حاضر نشود .

اکنون من خوب پی برده‌ام که تقصیر از دو طرف بوده است . چون از طرفی چخوف آنچنان که باید باکار وفن تئاتر آشنائی نداشت . و فکر نکرده بود چه مشکل هائی در راه رسیدن به مقصود است . واقعیت را بطور روشن نمی‌دید .

او نمی‌خواست بفهمد که همین تئاتر با همین روش توانسته است نمایشنامه های اورا (چایکا ـ دائی وانیا ـ سه خواهر) آنچنان که خودش دیده‌است به روی صحنه آورده. او در نمی‌یافت که آنها نیز ازین هزار خم گذشته اند و رنجها بر سر آنها برده‌ایم تابدان صورت درآمده است .

فکر واندیشهٔ چخوف واحساساتی راکه او خلق کرده بود می‌بایست پس‌از اینکه هنرپیشگان بدستی آنهارا دریافتند کوشش کنند تا قالب هائی برای بروز آنها بیابند ، تا در روی صحنه انسان‌هائی واقعی وزنده باشند . (همانطور که خود چخوف در نمایش‌دیده بود) کار نمایشنامه های چخوف براستی با اغلب آثار تئاتری دیگر کاملاً متفاوت است.

از طرف دیگر باهم اشتباه هائی می کردیم : در تقسیم نقش‌ها میان هنرپیشگان و چیزی که ازهمه مهم تر بود وباعث گم گشتگی چخوف شده بود وضع «میزان سن» های ما دو جنبه داشت یکی بیرونی بود که رنگه آمیزی های تند و ... در آن دیده می‌شد که سبب جلب‌نظر تماشاچی می گردید ، دیگر وجه‌درونی آن بود که کوشش می‌شد احساس های خاص شخصیت های چخوف را به تماشاچی انتقال دهد ، این روی کار با روانشناسی دستگی بسیارداشت . تا هنگامی که این دو جهت «میزان سن» جدا از یکدیگر بود می کرد ، چیزی برجسته درآن‌دیده نمی‌شد ، اما همین که باهم توأم می‌شدند ، عالی ترین نمایش تئاتر هنرمسکو به وجود می‌آمد .

هنگامی که نمایشنامهٔ «لغت» را می‌خواستم به روی صحنه‌آوریم‌چندین بار ازدیك بود با نویسندهٔ آن (لئونیدآندریف) که در تمرین‌ها حاضر می‌شد کار به زدوخورد برسد. قهر می کرد ومی گفت دیگر پا به تئاتر نمی گذارد ، اما فردای آن روزمی‌آمد ... آشتی می کردیم ودر روز نمایش اطمینان‌داشتیم که باهم دوستانی بسیار صمیمی‌خواهیم بود ، این حریان برای ما ناز گی نداشت با «چیریکف» نیز این گشاکش را داشتیم ، او فریادمی‌زد ودر را بهم می‌زد ومی‌رفت ، اما باز باما آشتی می کرد واز دوستان صمیمی تئاتر مابود ...

این نکات را تنها آنان که با تئاتر سروکار دارند در می‌یابند .

... صحبت ازنویسنده و کار گردان درین روزها بسیارروا‌ج‌یافته است . می گویند تئاتر باید مو به مو آنچه نویسنده نوشته است به صحنه آورد ... اما آیا درست است که تئاتر را به صورت یك نقال درآوریم ؟ تئاتر خود خالق‌است . تئاتری که می‌خواهد ازخود یادگاری باقی گذارد ، تئاتری که روش دارد ومی‌خواهد نمایشنامه‌ها را به شیوهٔ خود به صحنه‌آورد ، هیچ چیز را نباید کورکورانه پذیرد .

اما در بارهٔ چخوف تئاتر ما گناهکار بود ، چون آنچنان که باید ما ظرافت و زیبائی آثار چخوف را دریافته بودیم . «رئالیزم» چخوف باندازه‌ای قوی است که می‌توان آنرا لبولهٔ زیبائی ولطیف خواند ، وما آنرا به درستی دریافته وبادستهای خشن‌خود بدان دست‌یازده بودیم .

مثلاً در پردهٔ اول «باغ آلبالو» ، آن صدای معروف راکه در سکوت بیابان‌شنیده می‌شود، آنچنان که باید توانسته‌بودیم‌بیابیم . صدای سنگی که در چاه می‌افتد ... چخوف خودش برای این موضوع چندین بار به پشت صحنه رفت و آزمایش کرد ... گوش داد و عاقبت هم ازآن ناراضی‌بود ... گاه‌گاه چخوف‌به ابتکارهای هنرپیشگان اعتراض‌می کرد و بهیچ روی باآنها موافق نبود . مثلاً در بارهٔ «میزان سن» معروف استانیسلاوسکی که صورتش را با دستمال از عرق پشمها محفوظ می‌داشت ، سخت مخالف بود و می گفت : در نمایشنامه خواهم نوشت که اتفاق جالبی رخ می‌دهد که اصلاً پشه وجود ندارد ... باید بگویم که چخوف بسیار نگران سرنوشت این نمایشنامه بود و می‌توانم بگویم که می‌ترسید .

همچنان که در پیش یادآور شده بودیم ، چخوف نسبت به کارش بسیارسخت گیر بود وهمیشه ناراضی می‌نمود و بیم داشت که اثرش با شکست روبرو شود ، حتی به خودش اطمینان نداشت ، تنها دلخوشی او ایمان به پشتکار ما بود . وقتی در سرتمرین‌ها حاضر نمی‌شد ماهمراه تمام هنرپیشگان به منزلش می‌رفتیم ، چون دوست داشت عده‌ای دوروبرش باشند گرچه خودش ساکت بود وکمتر سخن می گفت .

عاقبت روز هفدهم ژانویه ، یعنی اولین روز نمایش «باغ آلبالو» فرا رسید . حال مزاجی چخوف خوب نبود و امکان داشت برای مدتی دراز مسکو را ترك گوید و چندی اورا نبینیم ، بدین سبب تصمیم گرفتیم که در آن شب جشنی خاص ترتیب دهیم . خود چخوف مایل نبود که شب اول به تئاتر بیاید ، اما عاقبت به خواهش ما تن در داد .

در بارهٔ آن شب معروف چیز های زیاد نوشته اند (رجوع شود به یادداشتهای استانیسلاوسکی) ، بااین وجود بازهم باید بگویم که آن شب به واقع شبی‌خاص بود .

در آن شب باشکوه همه هنرمندان تئاتر نسبت به چخوف ابراز مهر ودوستی می کردند و ... اما نکته جالب برای من این است که آیا در اجرای نمایشنامه موفق شده بودیم یا نه . گروهی می گویند که این نمایشنامه از شب اول تاکنون موفق بوده است ، اما حقیقت اینطور نیست . موفق خود چخوف بود ونمایشنامه آنچنان که باید موردتوجه واقع نشد . از شب اول نمایش تا آخر بهار که این نمایش روی صحنه بود با وجودیکه بهترین فصل کار تئاتر بود فروش بلیط تئاتر ما پنجاه درصد ازحد معمول پائین‌آمده‌بود .

اما چند سال بعد «باغ آلبالو» بهترین نمایش دربرنامهٔ «تئاتر هنرمسکو» شود ، هرجای دنیا می‌رفتیم ، می‌بایست باغ آلبالو را نشان دهیم (پاریس ـ وین ـ برلین ـ نیویورك همه خواستار آن بودند) .

«چایکا» پایهٔ وموفقیت تئاتر مارا به وجود آورد و «باغ آلبالو» بهترین‌وعالی‌ترین کاری بود که از چخوف درتئاتر ما صورت بست وبه جرأت می‌توانم بگویم که بهترین و عالی‌ترین بازی باغ آلبالو نیز در تئاتر ما صورت گرفت .

باید اعتراف کنم که در اوایل کار این شاهکار هنری بهیچ روی فهمیده نشده بود ، همچنان که پی به بسیاری چیزها دیگر در اوایل کار تئاتر نمی توان برد ...

ترجمهٔ شاهین سرکیسیان

تئاتر هنر دراماتیک

شاهین سرکیسیان

اسمی را که برای مشخص کردن کار تئاتر باید بکند می‌گذاریم «تئاتر هنر دراماتیک».
خط‌مش «تئاتر هنر دراماتیک» معلوم و روشن است و او کوشش وسعی می‌کند یک کادر تئاتری را به‌وجود بیاورد که در این کادر یک تئاتر حقیقی پایه بگیرد . . .
این کادر تئاتر - تئاتری است که با نمایش دادن مرتب پیس‌هایی که در خط‌مش کارش می‌باشد خودش را به‌عنوان یک تئاتر دائمی سرپا نگه دارد.
تئاتر هنر دراماتیک وابسته نه به شخصی است - نه به گروهی - نه به دسته‌ای. او کاملاً آزاد است - و سعی می‌کند مطابق خط‌مشی که برای خودش تعیین کرده است پیش برود.
«تئاتر هنر دراماتیک» از تئاتر رالیست - به عبارت دیگر تئاتر «حقیقی» سرچشمه می‌گیرد و روی پایه آن کادر خود را می‌گذارد. این تئاتر «مدرن» یا رئالیست در دنیا تقریباً ۷۰ سال پیش شروع شده.
این یک جهشی بوده که از سال ۱۸۸۰ میلادی شروع شده و تا ۱۹۰۰ روی پا ایستاده و بعد از آن تاریخ تا امروز این «جهش و جنبش» ادامه دارد.
اولین کسانیکه پایه «تئاتر حقیقی» را گذاردند به ترتیب شروع کارشان عبارتند از «دوک دو ساکس ماینینگن» در آلمان - آندره آنتوان - در پاریس. اتو براهام - در برلن. استانیسلاوسکی و نمیرووویچ دانچنکو - در مسکو.
دوک دو ساکس ماینینگن یکی از شاهزادگان آلمان بوده و در سالهای بین ۱۸۷۴ تا ۱۸۹۰ با یک عده آماتور در دربار خودش (واقع در آلمان مرکزی) شروع به کار تئاتر کرده. و او اولین کسی بود که «میزان‌سن» حقیقی به وجود آورد. رفته رفته تئاتر دوک دو ساکس ماینینگن معروفیت جهانی پیدا کرد و به‌نام «ماینینگن» ها در تمام اروپا نمایش می‌دادند.
«ماینینگن» ها با نمایشنامه‌های ایبسن کار خود را شروع کرده بودند و با پیس‌های «گرهارد هاوپتمان» که اولین پیس نویس البته با سبک رئالیست آلمانی بود. و از اثر شیلر - شکسپیر و کلایست . . . . . .

نوشته ایست از شاهین که در روزگار خوش و پربار همکاریهای مشترک، به سالهای دیر و دور در اختیارم گذاشته بود تا برای چاپ در مجله‌ی تئاتر آن زمان آماده سازم. اینک که زمانها بر آن زمان گذشته است. با یاد آن مرد تئاتر و انسان وارسته و بزرگوار. این نوشته را به «فصل تئاتر» می‌سپارم تا در یادنامه‌ی او جایی بیابد.

یاد و یادگارهایش در این روزگار بی‌قراریها برقرار باد.
محمد عاصمی
مونیخ مرداد ماه ۱۳۷۷

مقدمه

اسمی را که برای مشخص کردن کار
اسم باید به تئاتر بکند میگذاریم " تئاتر هنر دراماتیك " . این
خط مش " تئاتر هنر دراماتیك " معلوم و روشن است و او کوشش میکند یك کادر
تئاتر برا بوجود بیاورد که در این کادر یك تئاتر حقیقی پایه بگیرد ...

این کادر تئاتر - تئاتری است که با نمایش دادن مراتب پیس های که در خط مش کارش میباشند خودش را
به عنوان یك تئاتر دائمی سر پا نگهدارد . - ایجاد

تئاتر هنر دراماتیك وابسته نه به شخصی است - نه به گروهی - نه به دسته ای . او کاملاً آزاد
است - و سعی میکند مطابق خط مشی که برای خودش تعیین کرده است پیش برود .

" تئاتر هنر دراماتیك " تئاتر رئالیست - با عبارت دیگر تئاتر "حقیقی" سرچشمه میگیرد و
روی پایه آن کادر خودرا میگذارد . این تئاتر " مدرن " یا رئالیست در دنیا تقریباً ۷۰
Moderne
۷۰ سال پیش شروع شده .

این یك جهشی بوده که از ۱۸۸۰ میلادی شروع شده و تا ۱۹۰۰ تا آن تاریخ روی پا
ایستاده و بعد از تا امروز این " جهش و جنبش " ( ) - ادامه دارد -
ولین کسانیکه که پایه " تئاتر حقیقی را گذاردند - به ترتیب شروع کارشان عبارتند از
دوك دو ساکس ماینینگن (Duc de Saxe-Meiningen) در آلمان
اندره انتوان - در پاریس André Antoine
اتو براهم - در برلن Otto Brahm
استانسلاوسکی و نمی رویچ دانچنکو - در مسکو Stanislavsky - Nemirovich-Danchenko

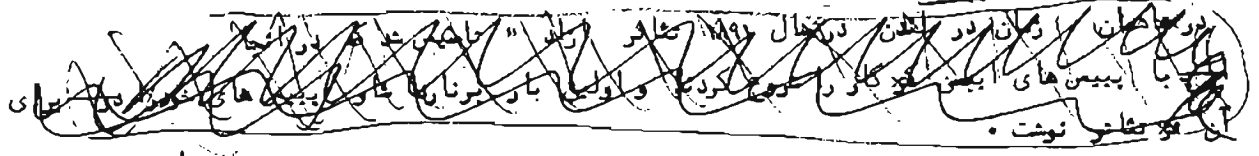
دوك دو ساکس ماینینگن - یکی از شاهزدگان آلمان بوده و در سالهای بین ۱۸۷۴ تا ۱۸۹۰
با یك عده‌ای آماتور در دربار خودش (واقع در آلمان مرکزی) شروع به کار تئاتر کرده . و او
اولین کسی بود که " میزان سن " حقیقی بوجود آورد . رفته رفته تئاتر دوك دو ساکس ماینینگن
معروفیت جهانی پیدا کرد و بنام " ماینینگن " ها در تمام اروپا نمایش میدادند .

" ماینینگن " ها با نمایشنامه های ابسن کارخودرا شروع کرده بودند و با پیس های "گرهارد هاویتمان - که اولین پیس نویس
رئالیست آلمانی بود - و از اثر شیلر - شکسپیر و کلایست - (البته با سبك
تئاتر حقیقی .

بعد اندره انتوان فعالیت خودرا در پاریس شروع کرد "تئاتر آزاد" را Théâtre Libre در سال ۱۸۸۷
تاسیس کرد . و در انجا هم مثل ماینینگن ها با میزان سن حقیقی و رئالیست کار تئاتر نو را برپا کرد .
در برلین - اتو براهم - تئاتری بنام " صحنه آزاد " Die Freie Bühne تاسیس
کرد و نمایش های حقیقی را نشان میداد . در سال ۱۸۸۹

استانیسلاوسکی و نمی رووویچ دانچنکو در سال ۱۸۹۸ تئاتر هنر مسکو را افتتاح کردند . و پیپس چخوف چایکا بدین ترتیب در چند پایتخت مختلف اروپا تئاتر نو و حقیقی فعالیت خودرا شروع کرد. روی صحنه آوردند .

البته این جهش و جنبش در دیگران هم بی تاثیر نبود - همانطور که نمایش های " ماتین گن " ها در انتوان و استانیلاوسکی تاثیر عمیقی گذاشته بودند .



استانیسلاوسکی بعدا موقع کار در تئاتر هنر مسکو - برای کار و بازی اکتور "سیستمی" بوجود آورد که کار تئاتر رئالیت را تکمیل کرد و سر منشق تمام ارتیست های حقیقی دنیا شدخ .

این تحول عظیمی که در طول بیست سال اخر قرن ۱۹ بوسیله این ۴ تئاتر شروع شد تا امروز ادامه دارد و تئاترهای دیگر بوجود آمدند در طول این ۷۰ سال تا اکنون کار و فعالیت خودرا میکنند .

در لندن از ۱۸۹۱ تا ۱۸۹۷ "تئاتر ازاد ازمایشی" (Independent Theatre) تاسیس شد و مدیر آن گراین (greine) با پیس های ایبسن کار خودرا شروع کرده بود جورج برنارد شا اولین پیپس های خودرا برای این تئاتر نوشته بود .

در دوبلین - ایرلند در سال ۱۹۰۴ "ابی تئاتر" (Abbey Theatre) شروع بکار کرد و بزرگترین دراماتورژ های نه فقط ایرلند ولی میتوان گفت جهان برای این تئاتر پیپس های خودرا در اختیار این تئاتر گذاشته بودند .

در سال ۱۹۱۳ در پاریس ژاك کوپو - (Jacques Copeau) تئاتر ویو کولومبیه (Vieux Colombier) را ایجاد کرد .

در سال ۱۹۱۷ در نیو یورك تئاتر گیلد (Guild Theatre) شروع به فعالیت کرد .

از سال ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰ در پاریس چهار تئاتر که بنام تئاتر کارتل متحد شده بودند - کار میکردند - گاستون باتی - شارل دولن - لوی ژووه - ژرژ پی تویف - مدیران این تئاتر بودند

امروز دو تئاتر جدید فعالیت را ادامه میدهند . پیکولو تئاتر - در میلان - ایتالیا (Piccolo Theatre) و تئاتر دلا سیته - در لیون - فرانسه . به مدیریت روژه پلاشون (Roger Planchon) و تئاتر هنر دراماتیك - یك مقدر کوچکی ناچیزی از از این قدم های میخواهد بردارد و افتخار آنرا داشته باشد که او هم زنجیر کز این فامیل بزرگ و مقدس که نام تئاتر دارد ادامه دهد . و سرچشمه از این میگیرد - و کار را ادامه میدهد .

البته تئاترهای دیگری هم وجود داشتند - و دارند که آنها هم به نوبه خود این سعی و کوشش تئاتر رئالیست را (که ما ناتورالیست را باو یك میکنیم) - جلو ببرند - اما آنهرا که اسم برده شد از همه بیشتر تاثیر گذاشته اند و کار و ابتکار آنها ثابت مانده بود .

جنبش تئاتری را که " تئاتر هنر دراماتیك " میخواهد در پیش بگیرد نمی توان هرگز محدود کرد - هر اثر هنری با ارزش - تا آنجای که برای این تئاتر امکان دارد در برنامه کار خودش گذاشته بهتر است .

پس کار تئاتر هنر دراماتیك روی پایه تئاتر رئالیست که انرا تئاتر حقیقت " بگویم گذاشته میشود .

البته بدون تئاتر بدون پییس وجود ندارد - و حالا باید آن نویسندگان را - یا بهتر بگویم " دراماتورژ " که اثر آنها با همین ایده‌ال تئاتر حقیقی جواب میدهند - با کار صحیح تطبیق میکنند . و تمام تئاتر های مدرن دنیا فعالیت خودرا با گذاشتن روی صحنه اثر این دراماتورژ - شروع کرده اند .

این دراماتورژ ها کارشان

پیراندلو - O'Neill او نیل

که آنها - طرز تفکر - نشان دادن و روی صحنه آوردن پییس این دراماتورژ ارزش هر

ارزش هر تئاتر را بالا میبرد و نمونه مثل یك کار که ایده تئاتر روشن میسازد .

جورج برنادر شاو - که گاهی نقطه های مختلف از اجتماع دنیارا دیده و انرا برای مردم روشن کرده

بعد عده از چند نویسندگان ایرلندی که توانسته اند به پییس تئاتر یك جنبه فوق العاده زیبا و شاعرانه و ضمنان جنبه " انسانی و جهانی " را حفظ کنند - که عبارتند از " ایتس " Yeats

سینژ - Synge و اوکازی O'Casey

جند المانی - امثال - هاوپتمان Hauptmann و برتهلد برشت Berthold Brecht

فرانسوی - ژان کوکتو - پل کلودل - ژان پل سارتر - البر کامو و ژان انوی -

اسپانیولی - فدریکو گارسیا لورکا -

روسی - تولستوی - لئئوتید اندریف - کنستانتین سیمونوف - پوگودین - که در دوره شوروی

عبری - شالوم انسکی - انگلیسی - الیوت - ترنس راتیگان - کریستوفر فرای -

امریکائی - کلیفورد اودتس - تنسی ویلیامز - ارتو میلر .

البته غیر از اینها خیلی ها دیگر هستند که به نوبه خودشان اثری سهمی بوجود آورده اند و تاثیر گذاشته اند . ولی تئاتر دراماتیك سعی میکند اول از اثر این قبیل نویسندگان روی صحنه ایران - به زبان فارسی نشان بدهد .

پس این جنبش بزرگی که هر کدام از این تئاترها و نویسندگان سهام خودرا داشته اند .
انها کار را شروع کرده اند و تئاتر هنر دراماتیک دنبال آنها خواهد رفت .

باید گفت که پیش قدم ها - یعنی تاسیس کنندگان تئاترها و دراماتورژها که اسامی آنها ذکر شد - برای ادامه کار ما یعنی " تئاتر هنر دراماتیک " از خیلی اشکالات کاسته است یعنی میتوان گفت یک کادر حاضر آمده درست شده - با برنامه پیس - طرز بازی - کار اکتوری بوجود هست .

و در این کادر برای ما اسان است پایه تئاتر صحیح ایرانی را گذاشت . و ما دنبال این جنبش را دنبال میکنیم .

اکنون در این کادر باید تئاتر ملی را در نظر گرفت - البته کلمه ملی در اینجا یک معنی مخصوص باید داشته باشد . چون برای اینکه همین تئاتر هنر دراماتیک که در تهران تاسیس میشود - بازیگران به زبان فارسی روی صحنه مکالمه میکنند - خودش جنبه ملیت ایرانی را دارد - برای اینکه در سرزمین ایران - در تهران - به زبان فارسی پرواش میابند - در نتیجه این تئاتر هم متعلق به ملیت ایرانی میباشد - ولی گویا .

حالا باید معنی " تئاتر ملی " را در یک معنی مخصوص و محدودتری گرفت - یعنی پیس که به زبان فارسی - بدست ایرانی و مربوط مخصوص ایران باشد - این معنی تئاتر خیلی محدود میباشد - اگر پیس نویسی ایرانی فقط به رایم العادت ملت ایرانی بپردازد - و ارزش آن خیلی بالاتر است ؛ اگر خصوصیت روح ملت ایران را نشان بدهد و برجسته کند - و ارزش جهانی پیدا میکند اگر مسئله انسان - موجود انسانی را به زبان فارسی و بنام ایرانی مطرح درام را بنویسند...

حالا باید معنی تئاتر ملی را روشن کنیم :

تئاتر ملی مخصوص نام میگذاریم و انرا بر سه قسمت تقسیم میکنیم :

۲) - تئاتر فولکلوریک

۱) - تئاتر حماسی

۳) - تئاتر مدرن - یعنی امروز حال روح - امروز - تقاضا - جنبش و جستجوی ایرانی امروز مطرح شود .

و تئاتر هنر دراماتیک - در مجاور اثار چخوف - یا برنارد شاو - یا ایبسن - و آن نویسندگان که ارزش جهانی دارند - پیس های نیز می پزیرد که بطور مستقیماً مسئله سرزمین سرچشمه گرفته است - روی صحنه میاورد .

۱) - تئاتر حماسی - حماسی - یعنی از فردوسی - نظامی و باید درام نویسی بر قدرت پیدا شود که روی تم اصلی که حاضر آمده است - این داستانهای عظیم را که روح یک ملت را مجسم و گویا کرده اند - برای روی صحنه آوردن درست کنند . این کار بسیار دشوار است - هرکس صلاحیت آنرا ندارد - و یک تشکیلات تئاتری کامل میخواهد که این کار بشود تا اکنون فقط یک همچنین کاری شده - یعنی نوشته شده - بوسیله آقای فریدون راهنما - ولی همانطور که گفته شد - این تشکیلات همانقدر که خود اثر عظیم است و با قدرت است - با همان اندازه قدرت و عظیمات میخواهد .

۲ - تئاتر فولکلوریك - که البته در کادر " تئاتر مدرن " باید نشان داد که عبارت است از پیپس های - اگر میتوان اینطور گفت - محلی با لحجه مخصوص و جمله های عامیانه - با لباس مخصوص که البته یك حدی دارد و مراتب به عنواوین گوناگون تکرار میشود .

(میتوان مثل نمونه نول‌های صادق هدیت که بوسیله گروه هنر ملی - روی صحنه و یا بلبل سرگشته - و غیره) - البته این نوع پیپس ها یکنواخت و در نوع خود یك ایستادگی دارند ... در نتیجه میتوان گفت که این نوع تئاتر فولکلوریك خیلی محدود است - مد و نمیتوان با آن یك دید جهانی ایجاد کرد ...

۳) تئاتر مدرن ایرانی - این تئاتر از همه وسیع تر و زمینه بکر است که در آن میتوان خیلی کار کرد - مگر اینکه " دراماتورژ " پیدا شود ... و باید تذکر داد که زمینه آن بقدری وسیع است که جنبه دنیای هم میتواند داشته باشد ... original

البته اولین شرط این نوع تئاتر و ارزش او در این است که " اصیل " باشد ولی نه تقلید . این بزرگترین شرطی است که باید این نوع پیپس ها باید داشته باشند که بتوان آنهارا روی صحنه آورد...

" تئاتر هنر دراماتیك " باید ضمناً سعی کند که پیپس های که روی صحنه میاورد تا اندازه ای به روح ایرانی - که تماشاگر او هستند - تطبیق کند و ضمناً نیز " ایده "ای یا پیامی داشته باشند - آنوقت او کاملاً به هدف خودرا حفظ کرده و ارزش آنرا بالا برده .

در این زمینه و کادر " تئاتر هنر دراماتیك " فعالیت خودرا شروع میکند .

شاهین سرکیسیان

تهران - خرداد ۱۳۳۹

■ گروه «مروارید» که از گروههای آماتوری تئاتر است، در شبهای ۱۷ و ۱۸ آذر ماه جاری، نمایشنامهٔ «پوشاندن آنان که برهنه‌اند» نوشتهٔ «لوئیجی پیراندللو» نویسندهٔ معروف ایتالیائی را در تالار فارابی بر روی صحنه آورد.

در این نمایش، خانم خجستهٔ کیا (جهانبگلو) و آقای علی صبریان نویسندهٔ نمایشنامهٔ «بلبل سرگشته» شرکت داشتند.

ن - جهانگرد

خبر اجرای نمایش - پوشاندن آنها که برهنه اند - اثر پیراندللو به کارگردانی شاهین سرکیسیان در مجله سخن دوره دهم شماره ۸ آبان ۱۳۳۸

تروپ تئاتر هنر به زودی
با ارزش ترین اثر جرج برنارد شاو
کسب و کار میسیز وارن
را تقدیم می کند
به کارگردانی :
شاهین سرکیسیان

آگهی نمایش کسب و کار میسیز وارن در مجله سخن دوره یازدهم شماره ۶ مرداد ۱۳۳۹

برشت در نقش کارگردان

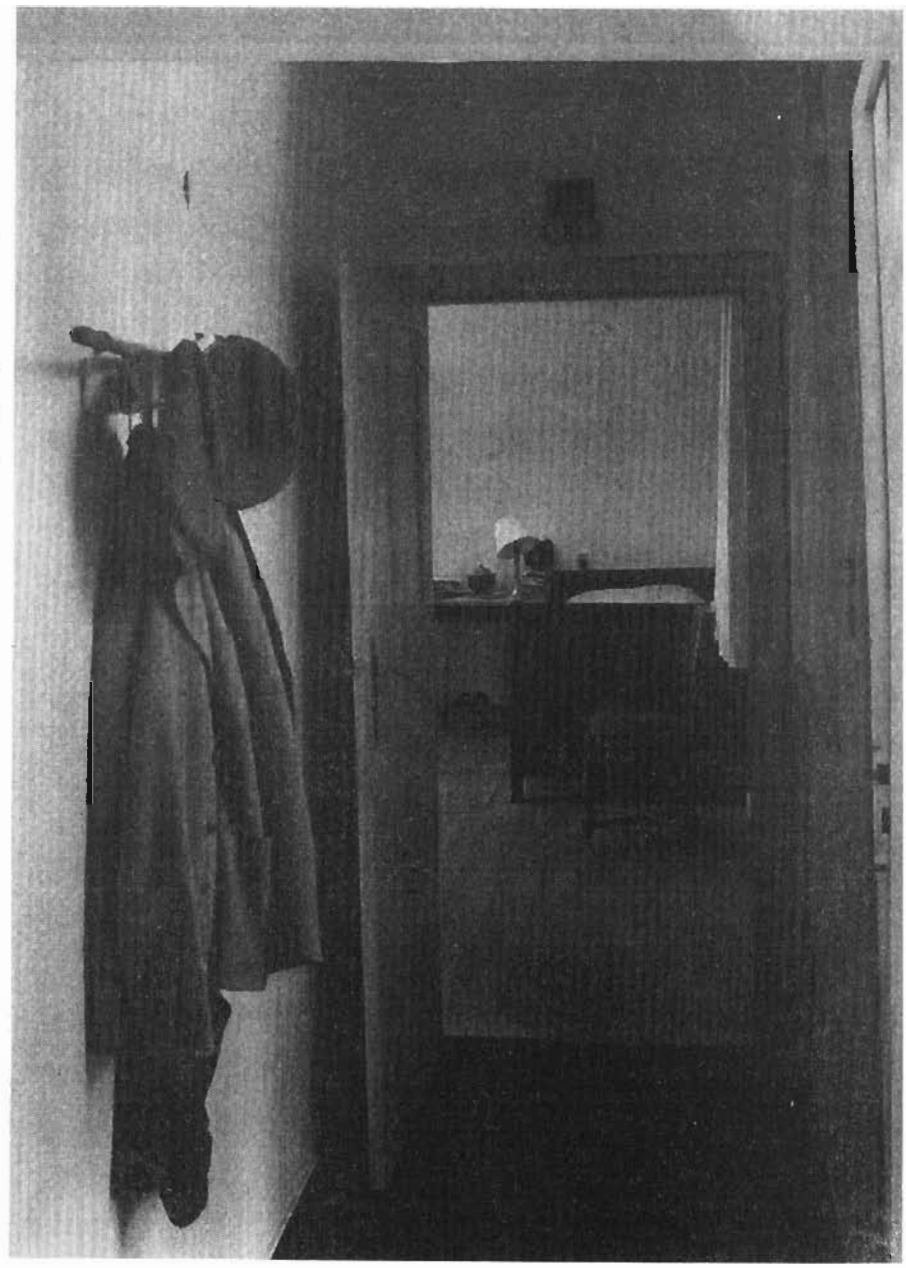
قسمت دوم

کارل وبر

Carl Weber

برگردان: حمید احیاء

«این مقاله متن سخنرانی کارل وبر کارگردان آلمانی و مترجم آثار برشت به زبان انگلیسی، در دانشگاه تولین است که در سال ۱۹۶۷ ارائه شده است. این مقاله در نشریه TDR در شماره ویژه برشت چاپ شده.»



البته این همه تنها به خاطر عشق به تجربه کردن نبود. مسئله اساسی برشت این بود که نمایش به گونه ای روشن، زیبا و سرگرم کننده، بازگوی داستانی برای تماشاگر باشد. او اگر در یک اجرا بخشی را مبهم و یا خسته کننده می یافت آن بخش را حذف می نمود. هرگز کسی را ندیده ام که همچون برشت چنان بیرحمانه متن خویش را ببرد و بخش های آنرا حذف کند. برشت قابلیت دیگری نیز داشت: اگر یک هفته روی صحنه ای کار می کرد و بعد آنرا برای هفته ای کنار می گذارد، وقتی به آن صحنه بازمی گشت می توانست به آن چنان نگاه کند که انگار هرگز آنرا ندیده است.

نمونه‌ای به خاطر می‌آورم از صحنه‌ای از پرده سوم «دایره گچی قفقازی» آن هنگام که «گروشا» با کودک یافته خویش و برادرش «لارن تیج» به خانه دهقان در حال مرگی که گروشا مجبور به ازدواج او شده است می‌آید. این صحنه سه هفته‌ای تمرین نشده بود. «تمرین کل این نمایش هفت ماه طول کشید»؛ برشت به سراغ این صحنه آمد، ما همه می‌اندیشیدیم که صحنه بسیار خوب پیش می‌رود که ناگهان برشت فریاد کشید که «بایستید!» او از بازیگر نقش «لارن تیج» که در این صحنه از این سو به آن سوی اطاق می‌رفت پرسید که چرا این حرکت را انجام می‌دهد. ما همگی پاسخ دادیم که «خب»، دلیل موجهی وجود دارد؛ او برای ارائه جمله‌ی بعدی خود باید که در آن طرف اطاق باشد. این میزانسن خود شماست. برشت با عصبانیت این را نفی کرد. گفت که دلیلی برای حرکت او وجود ندارد. «اما جمله‌ی بعدی چنین چیزی را می‌طلبد» او فریاد کشید که «چه جمله‌ای؟» بازیگر جمله را بیان نمود. «اما این غیر ممکن است. این جمله نمی‌تواند نوشته من باشد!» ما مجبور گشتیم که متن را نشان دهیم و ثابت کنیم که جمله از آن خود اوست. و او حسابی از دست ما عصبانی بود. او صحنه را بازنویسی کرد. برشت چنان به این صحنه نگاه کرده بود که انگار شخص دیگری آنرا نوشته بود و به نمایشی تعلق داشت که او هرگز چیزی از آن نشنیده بود؛ او به عنوان یک تماشاگر آن را قضاوت می‌کرد و می‌دید که صحنه موفق نیست.

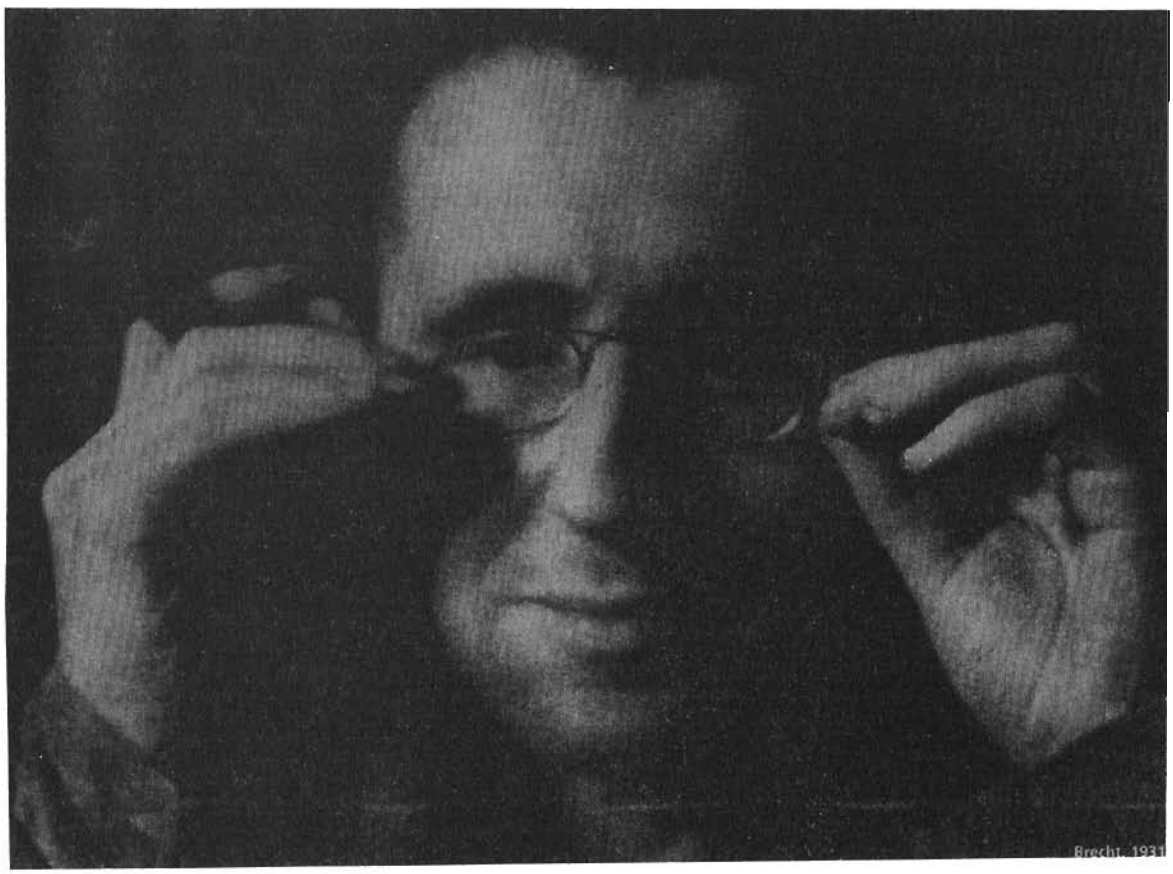
مقدمات آماده نمودن یک نمایش معمولاً نیمی از سال طول می‌کشید. در این مدت نمایش مورد بحث قرار می‌گرفت و اگر ترجمه بود اقتباس می‌شد. دکور صحنه نخست روی کاغذ و سپس به صورت ماکت طراحی و آماده می‌شد. این موضوع در مورد لباسها نیز صادق بود. بعد از این مرحله، وقتی برشت تمرینات را آغاز می‌نمود معمولاً بین سه تا چهار ماه وقت صرف مشخص نمودن میزانسن می‌گشت. این میزانسن‌ها ریزه کاری‌های بسیاری را در بر می‌گرفت. برشت اعتقاد داشت که میزانسن ستون فقرات یک اجرا می‌باشد؛ او بر این باور بود که میزانسن، در حالت مطلوب، باید که به تنهایی قادر به انتقال داستان نمایش باشد. آنچنانکه اگر شخصی از پشت دیواری شیشه‌ای بدون آنکه جمله‌ای را بشنود، نمایش را نگاه کند، بتواند که عناصر اصلی داستان و برخوردهای درون آنرا درک نماید. دستیابی به چنین میزانسن روشن و واضحی زمان بسیار بسیار زیادی می‌طلبد؛ او هر امکان قابل تصوری را آزمایش می‌نمود، و اگر صحنه‌ای در تمرین با لباس و دکور درست از آب در نمی‌آمد نخستین چیزی که تغییر می‌کرد میزانسن بود.

بعد از تعیین میزانسن اساسی ما شروع به کار روی ریزه کاری‌های بازیگری می‌کردیم؛ تا این زمان بازیگران جملات خود را کاملاً فرا گرفته بودند و می‌توانستند راحت با آنها بازی کنند. حرکات و حالتهای بدنی بسیار ظریف بیشترین توجه را به خود معطوف می‌داشت. گاهی اوقات یکساعت صرف چگونگی برداشت یک وسیله توسط بازیگر می‌شد. توجه خاص به همه ریزه کاری‌های کار بدنی می‌گشت. عادتها، نظرات، برخوردها، و حتی حالتهای بدنی بسیار ظریف انسان است که شخصیت او را شکل می‌دهد و این حقیقتی است که معمولاً در تئاتر مورد بی توجهی قرار می‌گیرد. برشت ساعتها وقت تمرین را صرف این می‌کرد که ببیند «گالیله» چگونه یک تلسکوپ و یا یک سیب را در دست می‌گیرد. «گروشا»ی کلفت چگونه بطری آب و یا کودک را بلند می‌کند، سرباز جوان «ایلیف» چگونه سر میز ژنرال خود می‌نوشد، و غیره. اغلب اوقات نقاشی و اسناد تصویری دور، و زمان داستان نمایش برای مطالعه‌ی حرکات و حالات بدنی بر سر تمرینات آورده می‌شد. نقاشان مورد علاقه برشت، «بروگل» و «بوش» بودند. نقاشی‌های آنها «داستانها» می‌گفتند، شخصیتهای آنان با زندگی و حرفه‌شان و اعتقادات و گناهانشان مهر خورده بودند. تأثیر تصاویری که برشت دیده بود اغلب در کارهای او به چشم می‌خورد، لحظات خاصی از میزانسن، و همچنین شخصیتها - تصاویر، سرچشمه گرفته شده از این نقاشی‌ها و عکس‌ها بودند.

هر لحظه می‌بایست که تحلیل و بررسی می‌شد: شرایط شخصیت ها، شرایط داستان، و اعمالی که دور و بر شخصیتها اتفاق می‌افتاد. زمانی که همه‌ی این ریزه‌کاری‌ها به مرحله‌ی مشخص می‌رسیدند، مرحله‌ای که نه نقطه‌ی کمال، بلکه مرحله کاسته شدن از امکانهای مختلف بود، برشت اولین تمرین کل نمایش را آغاز می‌کرد. این مرحله می‌توانست شش ماه بعد از شروع کار بازیگران روی نمایش باشد. شش ماه کار روی میزانسن‌ها، لحظات جداگانه، و بخش‌های کوچک صحنه‌ها. اولین تمرین کل نمایش معمولاً فاجعه بود. برای بازیگران غیر ممکن بود که چنین سریع همه چیز را به هم وصل کنند. اما برشت خود به این موضوع واقف بود. در تمرینات دوم و سوم کل نمایش، ریتمی آهسته خود را ظاهر می‌نمود، و تمام اشتباهاتی که تا بحال دیده نشده بود به وضوح عیان می‌گشت. بار دیگر برشت کل نمایش را به لحظات کوتاه و بخشها کوچک تقسیم می‌نمود و روی هر تکه‌ای که ناموفق بود دوباره کار می‌کرد. بعد از اتمام کار روی بخش‌های مجزا، مرحله‌ی نهایی تمرین آغاز می‌گشت. این مرحله شامل تمرین‌های کل نمایش بود، اما این تمرینات نیز دائم با کار دوباره روی ریزه کاریها و صحنه‌های مختلف همراه بود. یکی دو هفته‌ای صرف تمرین‌های تکنیکی می‌گشت. گاهی تنها نورپردازی نمایش پنج روز به طول می‌انجامید، که در این مدت از بازیگران ذخیره برای اجرای حرکات و میزانسن‌های نمایش استفاده می‌شد تا بازیگران اصلی وقت و انرژی خود را بیهوده هدر ندهند. در طول تمرینات با لباس، ریزه کاری‌ها دائماً تغییر پیدا می‌کرد و بهتر می‌شد، این تغییر شامل میزانسن‌ها و حتی اغلب اوقات متن نمایش نیز می‌گشت. به خاطر می‌آورم که در نخستین شبهای اجرا، بازیگران یادداشت‌های کوتاهی را از برشت روی میز اطاق لباس خود می‌یافتند، در این یادداشت‌ها ضمن آرزوی موفقیت در اجرا از آنها خواسته شده بود که مثلاً در صحنه فلان از جمله جدید بجای جمله‌ای که برشت تصمیم به حذف آن گرفته بود استفاده کنند، چرا که عکس‌العمل تماشاگران در تمرین کامل با لباس نشان از آن داشت که جمله‌ی نمایش آن کاربردی که برشت می‌خواست را نداشته است.

بعد از آخرین تمرین با لباس برشت همیشه تمرینی را برگزار می‌کرد که آنرا تمرین «خط کش» یا «نشانه گذاری» می‌نامید: بازیگران، بدون لباس نمایش، می‌بایست که روی صحنه تمام حرکات نمایش را سریع از اول تا انتها انجام دهند و متن را سریع بیان نمایند؛ بدون تلاش در بازیگری، اما با حفظ ریتم و مکث‌ها و غیره. اگر کسی در انتهای سالن نشسته بود، این تمرین را چیزی میدید همانند فیلمهای صامت قدیمی؛ آدمها را می‌دید که سریع حرکت می‌کنند و حالتهای بدنی مختلف از خود نشان می‌دهند، اما نمی‌توانست کلمات را بشنود و یا هیچگونه احساسی غیر از احساسات بسیار واضح را مشاهده کند. این تمرین کاربردی بسیار مفید داشت؛ باعث می‌شد که بازیگر راحت و رها شود. به او کمک می‌کرد که هر ریزه کاری فیزیکی را به خاطر بسپارد و به

دریافت بهتری از چگونگی ریتم نمایش دست یابد.
سر انجام شب اول اجرا که در حقیقت پیش اجرائی (Preview) با حضور تماشاگران بود فرا می‌رسید. بعد از آن تمریناتی انجام می‌گرفت تا تغییراتی بر اساس عکس‌العمل تماشاگران در نمایش داده شود. بعد از پنج تا هشت «پیش اجرا» نمایش با حضور نمایندگان مطبوعات و مدعوین در شب اول، اجرای رسمی خود را آغاز می‌نمود. برشت، احتمالاً بر اثر تجربیات خود در آمریکا و انگلستان این پیش اجرا ها را در تئاتر آلمان باب کرد. در آغاز منتقدین آلمانی شدیداً مخالف این عمل بودند، اما اکنون تئاترهای دیگر نیز شیوه برشت را دنبال می‌کنند. بعد از آغاز رسمی اجرا ها نیز کار روی نمایش متوقف نمی‌گشت. کارگردان - و یا یکی از دستیاران او - هر شب اجرا را تماشا می‌کردند و هر زمان که تغییری و یا دوباره کارکردن روی بخشی لازم تشخیص داده می‌شد، تمریناتی را برگزار می‌کردند.
این همه شاید روزی بسیار پر زحمت و مشقت بنظر آید، که تا حدی هم همینطور بود. اما همه چیز در فضای شوخ و راحت و آزاد برای تجربه کردن برگزار می‌شد. بازیگران (و کارگردانانی) که تازه وارد برلینر آنسامل شده بودند معمولاً بسیار عصبی و هیجان زده بودند و سعی می‌نمودند که بلافاصله به نتایجی دست یابند، آنگونه که اگر تنها چند هفته‌ای فرصت تمرین هست باید باشد. اما برشت به آنها می‌گفت؛ «همیشه باید با سوء ظن به نتایج سریع نگاه کرد. نخستین راه حل معمولاً راه حل خوبی نیست. اندیشه‌ی کافی در مورد آن بکار نرفته است. غریزه راهنمای مشکوکی است، بخصوص برای کارگردانان»
به اعتقاد برشت طراحی از اهمیت بسیار والایی برخوردار بود. او شیوه های بکارگیری طراحی را با دوستش «کاسپر نهر» (Casper Neher) در میان گذارده بود و با او به دریافت مشترکی رسیده بود. زمانی که «نهر» سمت طراح نمایش برشت را به‌عهده می‌گرفت، نخست با طرحهای کوچکی که موقعیتهای مهم داستان را نشان می‌دادند شروع می‌نمود. گاهی اوقات او تمام نمایش را به صورت کاریکاتور دنباله دار می‌کشید. او از شخصیت‌ها شروع می‌کرد و آنها را در رابطه با موقعیتی مشخص طرح می‌زد، و به این صورت میزانسن را تصویر می‌کرد، زمانی که او و برشت از طرحها راضی بودند شروع به طرح صحنه می‌کردند. برای برشت، برای «نهر» وقتی که با برشت کار می‌کرد، برای «اوتو» (Otto) و «فن آپن» (von Appen) که در دهه پنجاه با برشت کار می‌کردند، دکور در اساس فضایی بود که در آن بازیگران داستان خاصی را برای تماشاگران بازگو می‌کردند. نخستین قدم این بود که فضا و عناصر معماری مورد نیاز بازیگر را در اختیار او قرار دهند؛ قدم بعدی این بود که دکور خلق شده خود به اندازه‌ی کافی داستان نمایش و تضاد های درون آن، دوره‌ی تاریخی، روابط اجتماعی و غیره را به تماشاگر منتقل کند. قدم نهایی این بود که آنرا زیبا بیافرینند.
هر آنچه «سبک» اجرای برشتی نامیده می‌شود همواره چیزی بود که در آخرین مرحله‌ی آماده کردن نمایش به دست می‌آمد. برشت هیچگاه با فکر از قبل تعیین شده راجع به سبک اجرا آغاز نمی‌کرد، حتی چیزی اساسی مانند اینکه مثلاً اجرا باید که «ناتورالیستی» باشد و یا «دوره تاریخی خاصی» را نشان دهد و یا هر انگ احمقانه‌ای که رسوم و قراردادهای تئاتری معمولاً بر نمایشنامه ها می‌زنند. او با کاوش عمیق در روابط پیچیده‌ی اجتماعی شخصیت‌ها و رفتاری که از آن ناشی می‌شد آغاز می‌نمود. به روانشناسی این شخصیتها بی توجهی نمی‌کرد بلکه



برتولت برشت

آنرا بر اساس روابط اجتماعی رشد می‌داد. وقتی برشت تمرینات را برگزار می‌کرد، طراح آنها را مشاهده می‌نمود و روی ایده‌هایش کار می‌کرد. دوبار من خود شاهد این بودم که ۷۵ درصد از یک دکور کاملاً ساخته شده - و لباسهای دوخته شده و هماهنگ با این دکور - بعد از آخرین تمرین با لباس دور انداخته شد. چرا که اگر چه زیبا بودند اما آنچیزی که برشت و فن آپن می‌خواستند را به تماشاگران القاء نمی‌کردند. پول هنگفتی صرف این تجربه ها می‌گشت اما بدون شک ضایع نمی‌شد. یکی از ضرب المثل های مورد علاقه‌ی برشت یعنی - «خوشمزگی غذا با خوردنش مشخص می‌شه» - همیشه در مورد کار تئاتری او صدق می‌نمود.

از دهه‌ی بیست میلادی که برشت در شهر مونیخ کارگردانی را شروع نمود، تا به انتها، دوست داشت به هنگام کارگردانی دور و برش شلوغ باشد. هر کس که مورد اعتمادش بود را به تمریناتش دعوت می‌کرد و مدام نظر آنان را جویا می‌شد. او با توجه به عکس‌العمل آنان کار خود را اداره می‌کرد. در دهه‌ی پنجاه اجراهای برشت مثل همیشه حاصل کار گروهی بود و او همواره از همه کسانی که با اجرا سر و کار داشتند، دستیاران، طراح، و سازندگان و نوازندگان موسیقی استفاده می‌کرد. برشت از مسئولان فنی آنسامبل می‌خواست که تمرینات با لباس را مشاهده کنند تا بتوانند از نظر آنان نیز آگاه شود. به خاطر می‌آورم که تمرین نهایی «کاتزگرابت» (Katzgraben) (نمایشنامه‌ای از داستانسرا و نمایشنامه‌نویس معاصر آلمان شرقی «اروین استریت ماتر» (Erwin Stritmatter) که برشت آنرا در سال ۱۹۵۳ به روی صحنه آورد) برشت گروهی از نوجوانان ده تا چهارده ساله را به تماشا دعوت کرده بود. بعد از اتمام تمرین او دو ساعت تمام با آنها وقت صرف کرد که ببیند آنها چه چیز از نمایش را فهمیدند و چه را نفهمیدند و به چه دلایلی، این گفتگو منجر به این شد که باز هم روی برخی از صحنه‌ها کار شود تا به وضوح بیشتری دست یابند و «نقل داستان» کیفیت بهتری پیدا کند. برشت عمیقاً به مشاهدات دست نخورده و بی تعصب کودکان اعتقاد داشت. آنها از تفکر ساده و شاعرانه‌ای برخوردار بودند، تفکری که برشت حس می‌کرد برای تئاتر بسیار مهم است.

برشت تصمیم گرفت که کارگردانان جوان در آنسامبل با هم کارگردانی کنند. دو و یا حتی سه نفر از آنها بصورتی برابر، مشترکاً نقش کارگردان را به‌عهده بگیرند. این کار نتیجه‌ای مطلوب داشت. کارگردانان به یک مفهوم اساسی که مورد قبول همه بود دست می‌یافتند و سپس تمرینات را آغاز می‌نمودند، اما در طول تمرینات چیزهای زیبایی از برخورد و تنش بین اندیشه‌های متفاوتی که روی یک مسئله‌ی مشترک کار می‌کردند بوجود می‌آمد. راه حل‌هایی بهتر از آن که هر یک از این کارگردانان به تنهایی بتواند به آن دست یابد. در حقیقت بسیاری از اجرا ها قبل از، و اکثر اجرا ها بعد از مرگ برشت، بدین شیوه کارگردانی شدند. (۱)*

برای برشت شیوه‌ی کار بازیگران هرگز مهم نبود، او به آنها نمی‌گفت که به خانه بروید و این کار و یا آن کار را بکنید، و یا به پشت صحنه بروید و تمرکز بگیرید. او به مکانیزم مورد استفاده بازیگر هیچ کاری نداشت بلکه تنها به نتیجه کار فکر می‌کرد، برشت به بازیگران احترام می‌گذاشت، او با حوصله بسیار زیادی با آنها برخورد می‌کرد و اغلب پیشنهادات آنها را به کار می‌گرفت. به هنگام تنفس، او حتی به سخنان گاه بی‌ربط بازیگران نیز گوش فرا می‌داد و نمی‌خواست که آنها با او راحت نباشند. او می‌خواست که آنها بهر جهت اعتماد به‌نفس پیدا کنند. او می‌توانست که به دلقکی عالی تبدیل شود؛ گاهی اوقات بازیگران تنها برای لذت تماشاکردن، او را مجبور می‌کردند که چیزی را عملاً نشان دهد. او بازیگر را مجبور نمی‌کرد که به تقلید از او بپردازد، بلکه از روی قصد در عمل خود غلو می‌کرد تا بازیگران آنچه او می‌خواهد را مشاهده کنند اما هرگز دچار وسوسه‌ی تقلید و کپی کردن آن برنیایند.

جالب خواهد بود که آنچه من از شیوه کارگردانی بازیگری توسط برشت مشاهده کردم و آنچه توسط همسر «لئون فوشت وانگر» (Leon Feuchtwanger) از نخستین تجربه کارگردانی این کارگردان گزارش شده را با هم مقایسه کنیم. زمانی که برشت بیست و چهار ساله بود و نمایش «صدای طبلها در دل شب» او در مونیخ تمرین می‌شد، کارگردان نمایش با کمال تعجب متوجه می‌شود که نویسنده‌ی جوان سر تمرینات حضور پیدا می‌کند و کار او را قطع می‌نماید، سر بازیگران فریاد می‌کشد، و چگونگی انجام هر چیزی را به آنان نشان می‌دهد. در مدت کوتاهی برشت تقریباً تمام نمایش را در اختیار می‌گیرد و کارگردان - که مرد بالغی بود - عملاً به دستیار او تبدیل می‌شود. آنگونه که در تئاتر آلمان آن زمان رسم بود، مدت تمرینات کوتاه بود، چیزی کمتر از سه هفته. در هفته آخر، بازیگران - که برخی از آنان بازیگران بسیار مهمی هم بودند - سخت تلاش می‌کردند تا آنچه برشت از آنان می‌خواست انجام دهند. در اساس برشت سعی می‌کرد که آن حالت غلو شده و جاه طلبانه‌ی مرسوم آلمان آن زمان را از آنها بگیرد و آنها را وادار کند که برخوردی واقع گرایانه با جمله‌های خود داشته باشند. گزارش خانم فوشت وانگر جالب توجه است: «آن مرد بسیار جوان که سر تمرینات نخستین نمایشنامه‌اش حاضر می‌شد، مدام فریاد می‌کشید که آنچه آن بازیگران ارائه می‌دهند کثافت است. وقتی من برشت را در سنین پنجاه سالگی‌اش ملاقات کردم، شاید آرامتر شده بود، او هنوز سخت مشغول تمیز کردن صحنه تئاتر (و همه هنرها) از «دروغهای شیرین» بود که باعث می‌شدند انسان قادر به شناخت جهان به آنگونه که هست نباشد»

برشت سعی نمود که در تئاتر خود منظری واقعی از جهان ارائه دهد، نه تصاویر آب طلایی قهرمانان قلابی و نه عکسهای «واضح» خرگوشها که سخت مشغول خوردن کلم و جفتگیری هستند. بر صحنه‌ی تئاتر برشت، شک به خدایان ساخته‌ی دست انسان، شک به قوانین ساخته‌ی آدمیزاد و شک به هر چه که به زور به انسان قبولانده شده، اعلام می‌شد.

برشت از تئاتر خود به عنوان یک آزمایشگاه استفاده می‌نمود و رفتار انسانها، نظرگاههای انسانها و ضعف‌های انسانها را از طریق نمایش‌ها و بازیگران مورد آزمایش قرار می‌داد. در این آزمایشگاه در همه چیز کاوش می‌شد و همه چیز مورد تحقیق قرار می‌گرفت تا سرانجام به جماعت ارائه شود، جماعتی که غالب اوقات حاضر به شناخت تصویر خود در این آئینه بسیار شفاف، و شاید بیش از اندازه شفاف، نمی‌شد. برخورد و ارائه واقع گرایانه‌ی جملات، که برشت از لحظه نخست حضور خود در تئاتر تا به انتها، به روی آن پافشاری می‌نمود، چیزی بس بیشتر از اعتراض یک مرد تئاتر به سنت‌های پوسیده تئاتری بود. برای او، صحنه طرح و قالبی از جهان بود. جهانی که ما همه باید در آن زندگی کنیم.

* (۱) لیستی از اسامی افراد و نمایش ها آمده که در این برگردان حذف شده است.

برتولت برشت در سال ۱۹۴۵ به عنوان تماشاگر

صدمین سال تولد برتولت برشت

گفتگو با «رگینه لوتس»

Regine Lutz

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»

رگینه لوتس در ۲۲ دسامبر ۱۹۲۸ در بازل متولد شد، بعد از گرفتن دیپلم در سال ۱۹۴۷ در تئاتر زوریخ به عنوان کارآموز مشغول کار شد. و برای اجرای آینده نمایشنامه «ارباب پونتیلا و برده‌اش ماتی» در سال ۱۹۴۸ دعوت به بازی شد. کارش از همین سال با بنیان گذاری برلینر آنسامبل همراه برشت آغاز شد و تا سال ۱۹۶۰ ادامه داشت. او نقش های مختلفی در نمایشنامه های برشت بازی کرده است: ایوته (Yvette) در ننه دلاور و فرزندانش، اوا (Eva) در ارباب پونتیلا و برده‌اش ماتی، ویرجینیا (Virginia) در زندگی گالیله، پُلی (Polly) در اپرای سه پولی. برشت نمایشنامه طبلها و ترمپت ها (Pauken und Trompeten) را بخاطر او اجرا کرد و نقش ویکتوریا را به او محول کرد. هربرت ایرینگ (Herbert Jhering) در باره بازی او در این نمایش می‌گوید من رگینه لوتس را هرگز اینچنین در بازی راحت و زنده ندیده بودم که در نقش ویکتوریا دیدم. در سال ۱۹۶۰ رگینه لوتس برای کار با رودلف نولته *(Rudolf Noelte)* به برلین رفت، و بعد به عنوان هنرپیشه مهمان در تئاترهای، مونیخ، برمن، وویرتال، کاسل، زوریخ به کار پرداخت. او در کنار کار تئاتر به بازی در تلوزیون هم مشغول بود. در سال ۱۹۶۸ برای کاری نزد فردریش دورنمات (Friedrich Dürrenmatt) و ورنر دوگلین (Werner Düggelin) به بازل رفت. در سال ۱۹۷۰ با یک پزشک ازدواج کرد و در کنار کار تئاتریش به عنوان دستیار پزشک به همسرش کمک می‌کرد. بعد از فوت شوهرش در سال ۱۹۸۳ او دوباره به کار تئاتریش و همینطور بازی در سریالهای تلوزیونی مشغول شد. در سال ۱۹۹۳ کتابی به عنوان «هنرپیشگی زیباترین شغل» (Schauspieler der schönste Bruf) منتشر کرد که موضوعش کمک به آموزش هنرپیشگان جوان بود. و او از سال ۱۹۹۵ به عنوان مدرس در مدرسه آکادمیک بایرن (Bayerischen Theaterakademie) به تدریس پرداخته است.

* در سال ۱۹۴۷ که برشت به اروپا بازگشت شما در سویس با برشت آشنا شدید. در آن سالهای مهاجرت و در غیاب برشت اولین اجراها از نمایشنامه های ننه دلاور و فرزندانش، آدم خوب سچوان، زندگی گالیله، در زوریخ به اجرا درآمده بودند، شما در آن موقع هنرپیشه جوانی بودید اولین برخوردتان با برشت چگونه بود؟

لوتس - در ماه مای ۱۹۴۸ که من در مدرسه هنرپیشگی زوریخ درس می‌خواندم برشت مرا در یک اجرای نمایش دیده و از کارم خوشش آمده بود، تلفن به من شد که برشت می‌خواست با من آشنا شود. من پیش او رفتم و در آنجا برشت و دراماتروژ (Dramaturg) کورت هیرش فلد (Kurt Hirschfeld) در آنجا بودند. او به من یک ورقه نازک کاغذ که در آن یک شعر طولانی نوشته شده بود داد، و من می‌بایست آنرا می‌خواندم. من نهایت سعی‌ام را کردم که آنرا قشنگ بخوانم، موقعی که خواندنم تمام شد برشت به من نگاه کرد و گفت. می‌توانی این را مثل آدمی بخوانید که هرگز در تمام زندگی اش شعر ندیده، من آنرا فورا" انجام دادم مثل آدمی که با هوش نیست و زیبا نخواندم. ولی کم و بیش ناراحت بودم تا اینکه خواندن متن تمام شد. برشت سری تکان داد و گفت: خب. اینرا باید بگویم که او شخصا" به من چیزی را برای خواندن تحمیل نکرد. او به من خیلی عجیب و غریب نگاه کرد، با آن اونیفورم خاکستری‌اش که در تابستان پوشیده بود و من به زیرشلواری بلند او و صورت نتراشیده و سیگارش نگاه کردم، همه چیز به نظرم خنده دار می‌آمد. و او کاری نکرد که من خیال کنم در برابر انسان ژنی قرن قرار دارم. به همین دلیل من هم در برابر او هیچ ترسی نداشتم.

* برشت قبلا" یک نمایشنامه کار کرد که مورد علاقه شما نبود می‌توانید در این باره بیشتر توضیح بدهید؟

لوتس- سال ۱۹۴۸ برشت روزهای کمون را کار کرد و به من گفت که نقش مادام کابت (Madame Cabet) را بازی خواهم کرد. یک زن پنجاه ساله و من وحشتزده بلند گفتم: ولی این یک پیرزن است! برشت آن موقع درست پنجاه ساله بود و با خجالت

لبخند زد.

* شما اول از برشت به طور کامل راضی نبودید، چه چیزی باعث شد که بعدها پیشنهاد او را بپذیرید و به برلینرآنسامبل بروید.

لوتس - من راه انتخاب دیگری نداشتم، از وقتی که خیلی کوچک بودم همیشه می‌خواستم که هنرپیشه تئاتر باشم، و بعد ها برای من قشنگ ترین و بهترین تئاترها تئاتر زوریخ بود. ولی در فوریه ۱۹۴۹ کسی به من گفت تو اینجا یک رنگ کوچک برای تمام تئاتر بزرگ خواهی بود و زیاد هم مورد استفاده قرار نخواهی گرفت تا اینکه روزی من یک نامه از برشت دریافت کردم که مرا برای کار به برلینر آنسامبل دعوت کرده بود. و من تلگراف زدم که من راضی هستم و خواهم آمد.

* اولین اثر برلینرآنسامبل روی شما چه بود؟

لوتس - من افراد گروه را برای اولین بار در تمرین ننه دلاور دیدم که هرکس نقش هنرپیشه رویرویش را بازی می‌کرد. ما همه با هم احساس خوبی داشتیم. و بخصوص بعد از یک موفقیت شورانگیز که برشت و هلنه وایگل بعد از اجرای ننه دلادر در دویچه تئاتر داشتند. من می‌دانستم که با آدمهای معروفی کار می‌کنم، اما نمی‌دانستم که ما بالاخره تاریخ تئاتر را خواهیم ساخت.

* شما در ارباب پونتیلا و برده‌اش ماتی، اول در زوریخ و بعد در برلین بازی کردید، چه فرقی بود میان این دو کارگردانی؟

لوتس - برای من فرقی نمی‌کرد، ولی من طور دیگری در برلین کار کردم، نیرویی داشتم که هیچکس از من انتظار نداشت، کارگردانی در برلین به طور کل شکل دگرگونی به خودش گرفت. تمرین ها مثل تمرین های ننه دلاور انجام نگرفتند. بین اریش انگل (Erich Engel) و برشت تفاهم وجود نداشت، بخصوص بخاطر لباسهای نمایش. برشت در مورد لباسها حق داشت چون می‌خواست چیزهایی را که در فکرش بودند معرفی کرده و به صحنه بیاورد.

* کارگردانی (Der Hofmeister) یکی از زیباترین کارها در گروه برلینر آنسامبل شناخته شده است، چه چیز بخصوصی در این کارگردانی بود؟

لوتس- یکی از جذابیت هایی که در این اجرا وجود داشت، جوان بودن همه ما بود. برشت با طرح اولیه‌اش از نمایشنامه، ما را با احتیاط و دقت کارگردانی می‌کرد. تمام جزئیات شرح داده می‌شد و ما در این مورد ساعتها وقت صرف می‌کردیم. همینطور من در خانه ساعتها روی نقشم کار می‌کردم، اینکه این نقش چه چیزی را می طلبید و نشان می‌داد. فردریش لوفت (Friedrich Luft) منتقد، گفتگوی خود را با این جمله شروع کرد. «یک چیز کامل بود» و همینطور هم بود.

* شما کاراکتر برشت را چطور دیدید.

لوتس - او خجالتی بود، و از این خجالتی بودن برای بدست آوردن موفقیتش سود می‌برد. و خیلی راضی بود از اینکه کسی با او روشنفکرمآبانه صحبت نکند. او با علاقه در مورد هر چیزی حرف می‌زد و ما همگی در این مورد خیلی می‌خندیدیم. و این برای او درست مثل نفس تازه کردن بود از تمام فلسفه‌ای که با آن ما را هدایت می‌کرد.

* برشت را در این موارد سرزنش می‌کردند: او از همکارانش سوء استفاده می‌کرد، با زن‌ها بد رفتار می‌کرد، ایده‌ها و نوشته‌های دیگران را به نام خودش منتشر می‌کرد. شما از نزدیک با برشت کار می‌کردید نظرتان دراین باره چیست؟

لوتس - این ادعای پوچی است، این زنها و الیزابت هاپتمن (Elisabeth Hauptmann) از لحاظ روشنفکری در سطح بالایی نبودند که برشت بتواند از آنها چیزی یاد بگیرد. این غیر قابل فهم است، واقعیت ندارد. او در واقع کاشف کار جمعی بود، و کسی این واقعیت را نمی‌خواست قبول کند، او کار جمعی را یک دهه قبل از اینکه در آلمان مد شود شروع کرده بود که شامل انتقادات و پیشنهادات، حتی در زمان تمرین بود. او همیشه می‌گفت: «حرف نزنید، عمل کنید» این نحوه ارتباطی همیشگی او بود. فکر می‌کنم چیزی که زن‌ها را آزار می‌داد این بود که آنها می‌خواستند کاری را انجام دهند که به آن اعتقاد نداشتند و برشت مانع این کار می‌شد.

* شما یک هنرپیشه جوان بودید و برشت به شما علاقه نشان می‌داد.

لوتس - او در زوریخ برای من یک مرد مسن بود و همینطور در برلین. زمانی که من در هوف مایستر بازی می‌کردم علاقه‌اش به من مشخص شد و این طبیعی بود. اما این دوستی با کمی برخورد همیشه برقرار بود. ولی می‌توانست طور دیگری هم باشد. اما باید به شما بگویم که او همیشه پاکترین آدمها نبود. دوستی ما در دایره کاری بود و من با او خیلی کار کردم. در آدم خوب سچوان می‌بایست من در نقش هانور (Hannover) نقش اول را بازی می‌کردم که انجام نشد و در ننه دلاور هم با همدیگر کار می‌کردیم و او به من می‌گفت که نهایت نقش ننه دلاور در تصور او بودم. ولی این باعث نشد که من آن نقش را روی صحنه بازی کنم. ما با هم ارتباط خیلی نزدیکی داشتیم، وقتی من نسبت به کس دیگری علاقه نشان می‌دادم او بدرفتاری می‌کرد و مثل جوان مدرسه‌ای حسادت به خرج می‌داد. یک بار او طوری در اتاق رختکن را بهم کوبید که تمام وسایل از بالا به پائین ریختند.

* برشت برای شما یک نمایشنامه نوشت، چقدر برایتان جالب بود. این نمایشنامه توراندخت بود (Turandot)

لوتس - من این نمایشنامه را از طریق شیللر می‌شناختم. بعد فکر کردم کار برشت خیلی خسته کننده است. اینرا وقتیکه من و هلنه وایگل در بیمارستان به ملاقات او رفته بودیم به او گفتم، البته او کمی ناراحت شد و گفت که باید یکبار دیگر روی این متن کار کنم. وقتیکه ما از بیمارستان بیرون آمدیم، هلنه وایگل به من گفت در این قرن تمام زنها آرزو دارند که برشت برای آنها نمایشنامه‌ای بنویسد و تو می‌گویی که خسته کننده است؟ ولی من هنوز هم آنرا خسته کننده می‌دانم، و آنرا بازی نکردم. و این اثر مشهوری هم جزء آثار برشت نشد.

* شما از هلنه وایگل صحبت کردید. او در رشد کار برشت چه تأثیری داشت؟

لوتس - هلنه وایگل از همان آغاز برای من یک انسان دوست داشتنی بود، من فکر می کردم که برشت معلم من و مرد بزرگی است و هلنه وایگل در کنار او قرار دارد، البته او هم اول طبق نظریات برشت بازی نمی‌کرد، من تمرین نمایشنامه «مادر» را که در آن نمایشنامه هلنه وایگل خیلی گریه می‌کرد دیده بودم، و به همین دلیل فکر می‌کنم بین کارشان فاصله زیادی قرار داشت، چون این طبق نظریه برشت نبود، و ما خیلی با شیطنت این موضوع را به شوخی می‌گرفتیم. اما در واقع هلنه وایگل شخصیت بزرگی بود و برای ما سرپرست محسوب می‌شد.

* شما اغلب با هلنه وایگل بازی داشتید، مثلاً در تفنگهای

اجرای
دایره گچی قفقازی
تئاتر کومپلیسیته
سال ۱۹۹۷

خانم کارار (Die Gewehre der Frau Carrar) . شما یک نقشی داشتید که از آن راضی نبودید، و می‌خواستید برلینرآنسامبل را ترک کنید، برشت چه عکس العملی نشان داد؟

لوتس - بله، من می‌خواستم آنجا را ترک کنم، چون نمی‌دانستم که در چه گروه مهم تئاتری کار می‌کنم. من می‌خواستم به آلمان غربی برگردم که بیشتر بازی کنم، قبلاً ما در برلینرآنسامبل حداکثر سالی سه نمایش روی صحنه می‌بردیم، من چند بار خواستم آنجا را ترک کنم ولی همیشه آنجا ماندم. یکبار برشت بخاطر این موضوع با من دعوا کرد و سر من فریاد کشید که من چه می‌خواهم، من هیچ کجای دیگر نمی‌توانم چیزهایی را که پیش او یاد می‌گیرم بیاموزم و همچنان در هر تئاتر دیگری مثل یک کارآموز باقی خواهم ماند. ولی بعدها نمایش های بهتری پیش آمد و من راضی بودم.

* در آخرین تمرین های زندگی گالیله شما هم بازی داشتید می‌توانید به ما تصویری از چگونگی این کار بدهید؟

لوتس - ما فقط دو ساعت در روز تمرین می‌کردیم و این غیر عادی بود، ما همیشه دیر شروع می‌کردیم و زود تمام می‌کردیم. یک روز قبل از شروع تمرین او پیش من آمد و پرسید، چطور می‌خواهم نقش ویرجینیا را بازی کنم، مثل هر دختر جوانی، یا خودم را به جای ویرجینیا بازی کنم؟ یادم می‌آید که من خیلی دقیق راجع به جوابم فکر کرده بودم و گفتم ویرجینیا را مثل دختر یک آدم ژنی «گالیله» بازی خواهم کرد، و او ساکت بود، کار او را عصبانی و خسته کرده بود، او یک میکروفن در محل کارگردانی داشت، چون خیلی کم به صحنه می‌آمد. ما خیلی با احتیاط با هم کار می‌کردیم. آخرین تمرین من گالیله نبود، بلکه در دایره گچی قفقازی بازی می‌کردم. آخرین برخورد با برشت را می‌توانم درست بیاد بیاورم، او مرا با میکرفون از صحنه صدا کرد و من پائین پیش او رفتم، او گفت شما احتیاج ندارید اینقدر با آب و تاب بازی کنید، فقط نقشتان را دریاورید، شما به اندازه کافی در لباس بازی پرآب و تاب هستید. این آخرین کلمه کارگردانی او برای من بود. در آخرین صحبتی که شخصاً با من کرد، بنظرم خیلی غمگین و تنها آمد، من یک لحظه حس کردم که دستش را ببوسم، ولی خودم را عقب کشیدم، نمی‌خواستم که دیگران به من بخندند، این آخرین دیدار ما بود.

* از مرگ او چه خاطره‌ای دارید؟

لوتس - دو یا سه روز بعد از تمرین دایره گچی قفقازی بود، من صبح تازه از خواب بیدار شده بودم که یکی از همکاران این خبر را برای من آورد، اول باور نکردم، بعد رفتیم به آنسامبل که همه آنجا بودند، من خیلی گریه کردم، باربارا دختر برشت گفت تو اجازه نداری گریه کنی، ما باید کار را ادامه بدهیم. من معلمم را از دست داده بودم، معلمی که دیگر هیچوقت مانندش را نتوانستم پیدا کنم. سال بعد من با نمایشنامه نویسی کار کردم که خوب با هم کنار آمدیم، فردریش دورنمات، اما هرگز من با او ارتباطی را که با برشت داشتم پیدا نکردم.

* مهمترین چیزی را که از او یاد گرفتید چه بود؟

لوتس - تمام چیزهایی را که من به دانشجویانم با اشتیاق یاد می‌دهم نحوه کارگردانی اوست، و اینکه با پیشنهاداتش چطور هنرپیشه را راهنمایی می‌کرد، و می‌بینم چه اثری روی شاگردانم دارد، که این پیشنهادات را گرفته با آن کار می‌کنند و به عمل در می‌آورند. ـ

فستیوال تئاتر اونیون ۱۹۹۸

AVIGNON 98

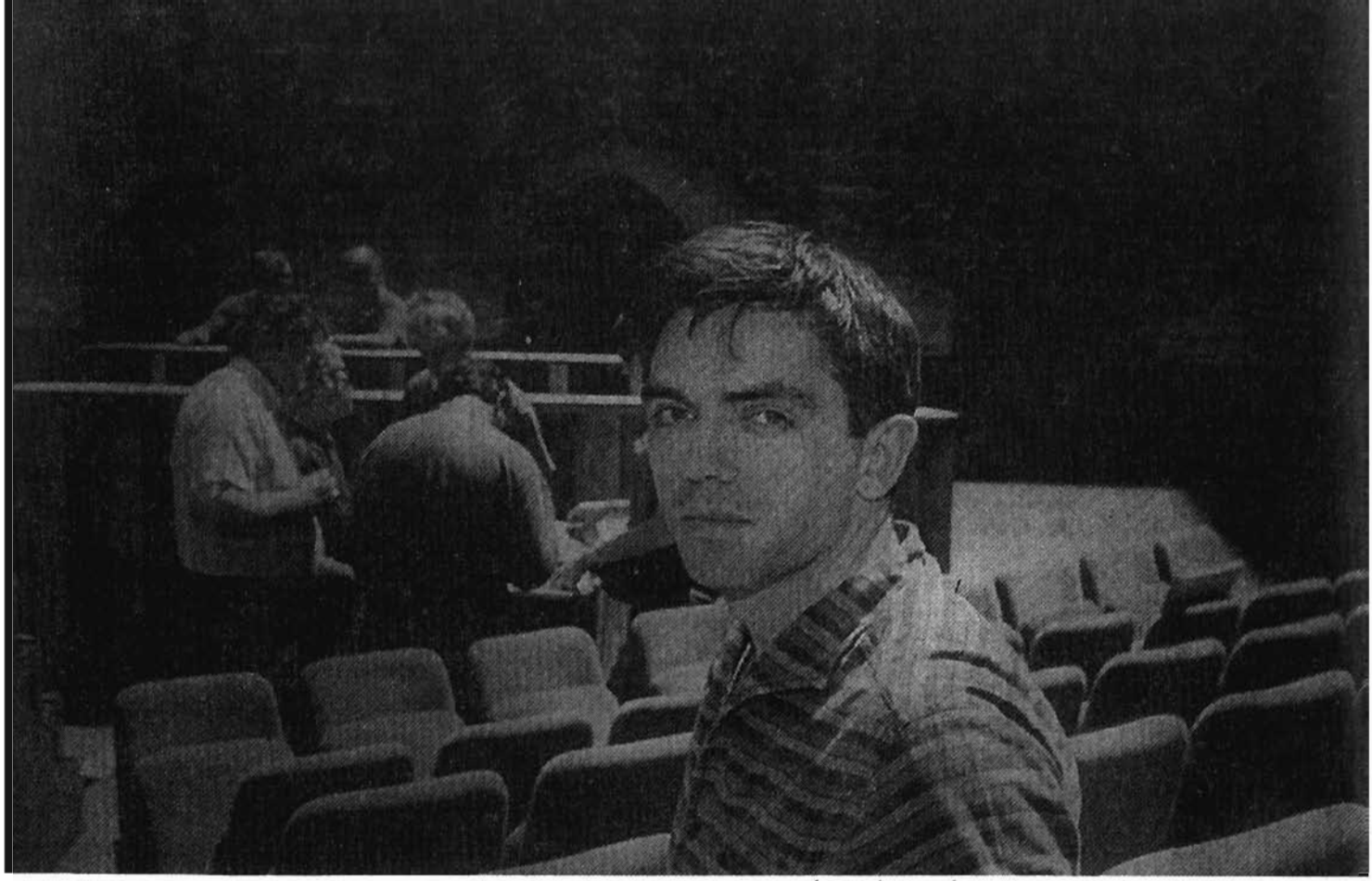
مهستی شاهرخی

صحنه‌ای از نمایش ادیپ ستمگار

شهر زیبای آویینون Avignon زیر آفتاب داغ و درخشان جنوب فرانسه زنده و پر جنب و جوش در کنار رودخانه رون منتظر علاقمندان تئاتر بود. شهر به مهمانی و جشنی عظیم می مانست که همه به شرکت در آن دعوت داشتند. خیابانهای شهر به کارناوال و بالماسکه شبیه بود. در خیابانها به نظر میرسید همه در حال رفتن از نمایشی به نمایش دیگر هستند. عده ای هم با نیاسهای نمایش به خیابان آمده و در حال پخش بروشور نمایش خودشان در میان عابران بودند. گویی همگی کسانی که در آویینون حضور داشتند در این هفته های سوزان تیر و مرداد به قدیمی ترین و مشهورترین جشنواره تئاتر در فرانسه شرکت داشتند.

فستیوال تابستانی تئاتر آویینون بیش از نیم قرن قدمت دارد. تاریخچه فستیوال آویینون به پایان جنگ دوم جهانی برمیگردد. آنزمان پاریس مرکز تئاتری بورژوازی فرانسه بود. ژان ویلار میخواست با معماری تئاتری که متأثر از سبک ایتالیایی بود مبارزه کند ولی امکان مالی زیادی نداشت. چرا که دولت فرانسه نمیخواست در فردای پس از جنگ جهانی دوم بودجه ای را به ساختن تئاتری نو اختصاص دهد؛ نتیجه این شد که ویلار بدون اینکه در پی شکوه و تاریخی « کاخ پاپها » که در قرن چهاردهم مقر سکونت پاپها بود تعبیری اساسی بدهد، آن محل را برای اجرای نمایش های خود انتخاب کرد. بنابراین در سال ۱۹۴۷ ژان ویلار به تشویق رنه شار، سه نمایش در حیاط بزرگ « کاخ پاپها » در آویینون اجرا کرد.

فستیوال تابستانی آویینون که هر ساله از نیمه تیرماه تا هفته اول مرداد ماه برگزار می شود از آنزمان تابه اکنون به زمان و مکانی برای نمایشهای بسیار متنوع و عظیم و گاه بسیار طولانی تبدیل شده است. این



لوران پلی کارگردان «زندگی و مرگ ژان شاد» در حال تمرین در حیاط داخلی «اندرونی». کاخ پاپ‌ها

جشنواره که هدفش ارائه، آثار کلاسیک و مدرن در کنار یکدیگر بود تا به حال گسترش زیادی پیدا کرده است. آلن گرومبیک مدیر جشنواره نیز به سهم خود سعی کرده است تا تئاتر را از مرزهای تئاتر فرانسه و یا حتا اروپا فراتر برد. از اینرو با فرستادن گروه های تئاتر به کشورهای دیگر و یا دعوت از دور افتاده ترین کشورهای جهان، به معرفی هنر و فرهنگ سرزمینشان پرداخته است و همین هم تماشاگران تئاتر و هنردوستان واقعی را به فعالیت های جشنواره، آوینیون بسیار علاقمند کرده است. هر سال کشوری میهمان این جشنواره است. می دانیم که در سال ۱۹۹۱ این جشنواره به ایران اختصاص یافته بود و برنامه های بسیاری از تعزیه گرفته تا خیمه شب بازی و بالاخره موسیقی محلی ایران (قوچان، ترنت جام، گنبدکاووس، لرستان، بلوچستان، بندرعباس، کردستان و آذربایجان) در آوینیون اجرا شد.

امسال کشور کُره، کشور میهمان در جشنواره، آوینیون بود. می دانیم که کُره با تاریخی بسیار کهن و هنری با قدمت پنج هزار ساله، کشوری است که در همسایگی چین، ژاپن و تایوان قرار دارد و هنرش در ابتدا متأثر از این نزدیکی جغرافیایی و به خصوص برگرفته از اندیشه، تائویسم، بودیسم و کنفوسیوس است. بخش مهم برنامه، امسال جشنواره، آوینیون به موسیقی و رقص و اُپرا و آواز سنتی کُره در کنار موسیقی و رقص امروزی و مدرن این کشور، به همراه برنامه های خیمه شب بازی و سایه بازی اختصاص داده شده بود. این بخش رنگین ترین و خیال انگیزترین برنامه، فستیوال را تشکیل میداد. اُپرای تایوان و یا اُپرای پکن نمایشهایی هستند که از موسیقی، آواز، رقص، بازیگری و بیش از هر چیز از هنرهای سیرک تغذیه می شود و در مجموع صیافتی برای گوش و به خصوص چشم است. در این نمایش ها کارگردانی به مفهوم امروزی آن نقش بسیار زیادی ندارد و در واقع بازیگر و هنر اوست که خالق اصلی نمایش است. در برخی از این برنامه ها که گاهی تا شش ساعت طول میکشید تنوع رنگ و حرکت آنقدر گسترده بود که تماشاگران بدون احساس خستگی به تماشای این گردهمایی رنگ و حرکت و موسیقی و شعر و خیال می نشستند، گویی که رویایی را سپری میکنند.

in

برنامه، پایه ای و کلاسیک فستیوال به بخش داخلی یا in مشهور است. این بخش به موسیقی، رقص، باله، کمدی و اجراهای متعدد تئاتری از نمایشنامه نویسان کلاسیک و همچنین مدرن اختصاص دارد. در بخش تئاتری برنامه، اصلی جشنواره، امسال، بیشترین اجراها به آثار شکسپیر تعلق داشت. از سوی دیگر چون امسال از سوی عفو بین الملل Amnesty international پنجاهمین سالگرد به رسمیت شناختن اعلامیه جهانی حقوق بشر اعلام شده بود، از اینرو مضمون بسیاری از آثار ارائه شده در فستیوال در اطراف حقوق بشر و آزادی های انسانی دور میزد.

در میان شش اثر ارائه شده از آثار شکسپیر، نگاه دهنده ترین، مدرن ترین و نیز پیشرفته ترین نمایش، اجرایی از « جولیوس سزار » به کارگردانی رومئو کاستلوچی بود. این اجرا بر اساس مطالعات تاریخ نویسان زیر نظر «رافائلو سانزیو» درباره، زندگی سزار و مقایسه، آن با تراژدی « جولیوس سزار » شکسپیر تنظیم شده بود. این نمایش بیهودگی کلام، رویارویی کلام با عمل، مقایسه، گفته ها و ناگفته ها، رودررویی ناگفته ها و گفته های سیاسی را در لحظاتی تاریخی ای از قبیل آخرین نطق جولیوس سزار با زبانی نمایشی، تجسمی و بصری نشان میداد. کاستلوچی از طریق نمایش از شخصیت های تاریخی اسطوره میسازد، کاستلوچی از طریق نمایش اسطوره، شخصیت های تاریخی را دور از هم میشکافد. کاستلوچی از همه، عوامل صحنه ای برای بیان

ایرنه بروک «دختر پیتر بروک» در حال تمرین با یکی از بازیگرانش

کردن حرف خویش به زبانی نمایشی بهره میگیرد. از میان اجراهایی از آثار شکسپیر اجرای دیگری از ایرنه برونک{ دختر پیتر بروک} با بهره گیری از هر سبک را باید نام برد.

در میان آثار غیرشکسپیری در این بخش از بازی چارلز برلینگ در نقش اودیپ و هنرمندی سایر بازیگران نمایش به هنگام اجرای « اودیپ ستمگر » اثر هولدرلین به کارگردانی ژان لوئی مارنیللی می توان بسیار سخن گفت. در این نمایش هولدرلین اودیپ را به مرتبهٔ انسانی که برعلیه سرنوشت خود می شورد مورد نظر قرار داده است. اودیپ، انسانی است که نادانسته مرتکب گناه میشود، او به خاطر آن مجازات می شود و سرانجام از رنج این خطای انسانی است که به آگاهی میرسد. از این زاویه، هدف هولدرلین بررسی و تعیین ارادی بشر در کشاکش با فشار سرنوشت است.

در مجموع در این بخش به غیر از شش اجرای مستوع براساس نقطه نظرهای متفاوت از آثار شکسپیر. در اثر با استفاده از هنرهای سیرک، دو اجرای تصاویر شاعرانه { شعر دراماتیک}، اولی متأثر از اشعار آدام میکیویچ و دیگری « آورفه سیاه » بر اساس اشعار سیلار سنه گور، « سید » اثر کرنی به کارگردانی دکلان دونلان، در احرا از هنرمندان روس، اولی « تاتیبانا ریپنا » اثر کوتاه و ناشناخته ای از چخوف و دومی « رعد » اثر آستراوسکی دیگر اجراهای این بخش را تشکیل می دادند. در میان آثار اخیر، چند اجرا از نمایشنامه نویسان معاصر فرانسوی یا نامهایی غریب نیز در این بخش بود که دیدنش ضرر نداشت، مضمون آنها بیشتر به مسائل مد روز می پرداخت، از لحاظ نحوه ارائه، از جدیدترین تکنیک های صحنه ای نیز استفاده شده بود، می توان گفت که دیدنشان جالب بود، البته دگرگونی و حرف زیادی را با خود به همراه نداشت. خلاصه، در یک کلام میشود گفت که آنها هم بودند. همین. در این بخش فستیوال، نقش طراحی رقص هم در برنامه، چشنواره بود که علاقمندان بسیار زیادی داشت.

اجراهای بخش رسمی فستیوال در بیست و چهار مکان مختلف به نمایش در می آمد. در ابتدا حیاط داخلی یا اندرونی کاخ پاپها و یا باغ کاخ و اطراف ان که مکانی بی نهایت باشکوه و زیباست محل اجرایشان بود، سپس سالن و یا حیاط مدرسه، سنت ژوزف، تئاتر شهرداری، کلیسای سیلستن و سالن های اطرافش و چند مکان دیگر که علاوه بر لذت نمایش، زیبایی بناها و قدمتشان فضایی دلپذیر و شاعرانه به وجود می آورد.

off

بخش حاشیه ای برنامه یا off فستیوال، اجراهای متعدد و پربازی داشت. برنامه های این بخش از ساعت نه یا ده صبح شروع میشد و تا پاسی از نیمه شب ادامه داشت. آوینیون اصلاً شب و روز نمی شناخت و در هر ساعتی از شبانه روز زنده و پرشور بود. بیش از صد سالن تئاتر این نمایش ها را در ساعات مختلف ارائه میدادند. چرا که حدود سیصد و هفتاد کمپانی تئاتری برنامه داشتند و ششصد و بیست نمایش در این بخش اجرا میشد. تنوع اجراهای این بخش بسیار زیاد بود و در مجموع اکثر اجراها جالب، خوب و یا خیلی خوب و درخور توجه بودند. از میان اجراهای این بخش « آلیس در سرزمین بدون عجایب» { تامی برای سه تک گویی برای زنان} اثر داریو فو توسط سه هنرپیشه زن از محبوب ترین اجراها بود که از سال گذشته تا به اکنون همیشه پرتماشاگر بوده است. « برای یک آره یا برای یک نه » اثر ناتالی ساروت با بازی بسیار خوب در هنرپیشه، مرد نیز از اجراهای موفق و محبوب بود.

البته اینرا نباید فراموش کرد که علاوه بر برنامه های ذکر شده و اعلام شده در فستیوال، صدها تئاتر و نمایش خیابانی از صبح تا شب در نقاط مختلف شهر اجرا میشد. از میان نمایش های خیابانی، اجرای دلنشین نوجوانان «مدرسه، سیرک اوسیون» را در حوالی نیمه شب به خاطر دارم و همچنین اجرای گروهی آرژانتینی را در لباس پارتیزانهای جنگل، که برنامه شان مخلوطی از سرودهای نظامی و تانگو { رقص مشهور ارژانتینی} همراه با حرکاتی موزون بود و داستان نمایش در اطراف زندگی چه گوارا دور میزد. البته در هر حال اطراف کاخ پاپها مکان تجمع همه است و شبها ازدحام جمعیت آنقدر زیاد است که عبور و مرور پیاده نیز به کندی و با زحمت صورت میگیرد و در ساعات شب و یا پاسی از نیمه شب در نزدیکی کاخ پاپها حای سوزن انداختن هم نیست. در همه، ساعات، هنگام عبور از خیابانهای مختلف شهر به افرادی با لباس عادی و یا عالماً در لباس نمایش برمیخوردم که بروشور نمایش را بین عابران پخش میکردند. نه همه شان ولی برخی از آنها هم دعوتنامه های رایگان به دست عابران میدادند.

در میان اجراهای فراوان این بخش ازاد و وسیع، موسیقی و رقص و باله هم بی تأثیر نبودند. در اکثر اجراها، بدون آنکه نمایشی موزیکال در کار باشد، از موسیقی، رقص و آواز بهره گرفته شده بود. استفاده از عوامل موسیقی، آواز، رقص در این نمایش ها بدان گونه بود که در زندگی به نقش انها اهمیت می دهیم و بدان می پردازیم.

در کنار اجرای نمایش های فستیوال، جلساتی به سخنرانی، کنفرانس، بحث و گفتگو و ملاقات با هنرمندان تئاتر اختصاص داده شده بود. رادیو فرهنگی فرانسه France Culture در طول مدت جشنواره، همرمان برخی از این برنامه ها را در ساعات مختلف پخش میکرد. این رادیو امسال برنامه های خاصی نیز به منظور صدمین سالگرد تولد برتولت برشت تنظیم کرده بود، از آینور برنامه هایی درباره، او و یا اجراهای مشهورش را پخش می کرد. شبکه تلویزیونی دو زبانه، { فرانسه ـ آلمانی} Arte هم برنامه های خاصی را به برگداشت «برتولت برشت» و « جورجیو اشتره لر» اختصاص داده بود.

در حول و حوش جشنواره نمایشگاه های مختلفی برقرار بود که هرچند نمایشگاه « برشت در فرانسه» متأسفانه برگزار نشد ولی محبوب ترین و زیباترین نمایشگاه آوینیون « گنجینه ساعت سازی» بود. این نمایشگاه که در کاخ پاپها برگزار بود از قرون وسطا تا زمان رنسانس تحول صنعت ساعت سازی و یا دستگاه نشاندهنده، عبور «زمان»{ را به شکل و زیبایی در معرض نمایش گذاشته بود، با دیدن این نمایشگاه تحول « زمان» در کنار تحول بشر، اندیشه، صنعت و بالاخره سیر « زمان» به شکل عینی و بصری دیده میشد.

« ساعت» و « زمان»! « زمان» می گذشت و بالاخره ناچار باید از آوینیون برمیگشتیم. آوینیون شهری بود که هرگز گمان نمی بردم واقعاً وجود داشته باشد. انگار که در این سفر در داستانی کودکانه، افسانه، « هنزل و گرتل» قرو رفته بودم. در آن قصه بچه هایی که در جنگل گم شده بودند ناگهان به خانه ای میرسیدند که از شیرینی و شکلات و آب نبات چوبی ساخته شده بود، آنها هر چه می خوردند تمامی نداشت و ذره ای از آن بنا کاسته نمیشد. حالا شهر آوینیون مانند داستانی کودکانه در خیالم جان گرفته بود. آوینیون مکانی است که همیشه در هر گوشه اش نمایشی هست و این تمامی ندارد.

در آوینیون همه جا نمایش است.
در آوینیون همه نمایش است.
آوینیون، شهری پر از سالنهای تئاتر.
آوینیون، شهری پر از نمایش.
آوینیون، رویای کودکی او.
آوینیون، سرزمین تئاتر.

یادداشت‌های روزانهٔ تمرینات «واقعهٔ کارمن» به کارگردانی پیتر بروک

La tragedie de Carmen

«قسمت ششم»

میشل روستن

ترجمه: صدرالدین زاهد

نویسنده این یاداشت‌ها میشل روستن که از دست‌اندرکاران تاتر و کارگردان اپرا یا تاتر غنائی معاصر است. درباره یاداشت‌هایش می‌نویسد: در طول تمرینات «کارمن» من هر روزه یاداشتهائی برمی‌داشتم، نوشته‌هائی سریع از کار روزانه که انجام می‌شد. آنچه در اینجا می‌آید چکیده‌ای است از این یاداشت‌ها که در پایان کار به پیتر بروک داده شد. (م . ر)

صحنه‌ای از اجرای «واقعه کارمن» کارگردان پیتر بروک

جمعه ۲۵ سپتامبر

در سینمایی، در همین محله، در یک نشست خصوصی اقدام به نمایش فیلم ترکی «گله» می‌کنیم. که با اشتیاق زیاد دوباره به دیدن آن می‌نشینیم. فکر دیدن این فیلم با در رابطه با شخصیت میکانلا و جستجویی بر روی حالت و وضعیت بدنی شخصیتی روستایی برخاسته از سنتی زنده پدید آمد. بعد از فیلم مهمانی‌ای سرپایی ما را روی صحنه بازی گرد هم می‌آورد. بازیگران از تجربیات بداهه سرایی‌شان یاد می‌کنند، و از اینکه هرگز نباید در احساسی ثابت و از پیش تعیین شده بود، بلکه کاملاً برعکس. پیتر برای اینکه مثالی به‌دست دهد، بناگهان چاقویی برداشته و موریس (Maurice) را تهدید می‌کند. مطابق جوابی که موریس بدهد (دفاع، حمله، دست انداختن و غیره) حرکت پیتر می‌تواند معانی گوناگون یافته و بطرق مختلف زندگی و بازی شود.

بداهه سرایی روی جشن کولی‌ها همچنان معلق و نامعلوم باقی می‌ماند. در عوض ورود گارسیا بعد از چند آزمایش نافرجام، حالت جالبی به‌خود می‌گیرد و آن هنگامی است که بازیگران هر یک در زبان مادری خود و یا بزبانی ابتکاری بداهه سرایی و گفتگو می‌کنند. اِوا به زبان چک (Eva Savrova) بازیگر نقش کارمن)، جولیان به انگلیسی (Julian Pike بازیگر نقش دون‌خوزه)، و آلن به زبان خودش (Alain Maratrat بازیگر نقش گارسیا)، بناگهان گشایشی حاصل می‌شود، در حالیکه تمام آزمایشات به‌زبان فرانسه تیره و تار بوده‌است، بخصوص آنکه رابطه‌ای خودمانی، رابطه‌ای کولی وار، بین گارسیا و کارمن نضج می‌گیرد که دون‌خوزه از آن بیرون است. تصمیم قطعی است: بار دیگر که این صحنه را کار خواهیم کرد، اگر ممکن باشد گارسیا و کارمن به زبان کولی‌ها بین خود حرف خواهند زد.

صحنه‌ای از اجرای «واقعه کارمن» کارگردان پیتر بروک

دوشنبه ۲۸ سپتامبر

مرحله جدیدی از کار شروع می شود. تا به امروز ما سعی می‌کردیم آزادی عمل بسیار زیادی بکار بدنی بدهیم، بخصوص نسبت حرکات و ژست‌ها هر چه بیشتر غریزی هستند و ارتباط با دیگران بیش از پیش واقعی. در حال حاضر پیتر روی جنبه جدیدی از کار تأکید می‌کند: جستجو بر روی جنبه‌های درونی و کار بدنی و دقت در رفتار و کردار هر شخصیت. منظور به هیچ وجه داشتن یک فکر کلی و جامع در باره یک شخصیت نیست؛ بلکه پیدا کردن منش کرداری و رفتاری لحظه به لحظه هر شخصیت است. پیتر پیشنهاد بداهه سرایی‌ای روی شخصیت کارمن می‌کند: هر یک از سه بازیگر نقش کارمن موظف است طالع یکی از افراد گرو را ببیند. مشکلات زیادی در عمل دیده می‌شود که در ارتباط مستقیم با موضوع بداهه سرایی است «جلوی عابری را گرفتن، طالع او را دیدن، مزدی دریافت داشتن، پول بیشتری از او اخذ کردن و غیره . . . »، و بخصوص در ارتباط با خصوصیات فردی کارمن، انعطاف و آزادی درونی‌اش، خوشرویی و خوش منشی او، و سرانجام در ارتباط با اعتقاد او به سرنوشت و نصیب و قسمت . . . آیا اصلاً کارمن معتقد به پیشگویی است؟ در میانه بحث و گفتگوی پرآب و تابی که بعد از بداهه سرایی جریان دارد، پیتر رو می‌کند به لوا (Loa) و به او می‌گوید: «تو همسری داری که نامش با (C) شرع می‌شود، اینطور نیست؟ ــ بله، همینطور است، در واقع اسم کوچکش با (C) شروع می‌شود، نه نام خانوادگی‌اش. تو از کجا می‌دانی؟» همه می‌دانیم که پیتر پیشگو نیست. پس چه شده؟ اعجازی از ارتباط گروهی؟ درست مثل زمانی که کارمن «نغمه روتهای بازی» را می‌خواند و کارتهای خشت و پیک را می‌کشد و رو می‌کند. اتفاق و تصادف است؟ تردید و دو دلی. و همین تردید مثبت کافی است که به ما بقبولاند که چیزی بیش از یک اتفاق در کار است. به همین ترتیب کارمن می‌تواند هنگامیکه طالع دیگران را می‌خواند، احساس نکند که کلاهبردار است، یا به هنگامی که ورق سرنوشت خویش را می‌کشد و رو می‌کند می‌تواند خود را استهزا و ریشخند نکند. بدهه سرایی دیگری دون خوزه و میکائلا را پیرامون مادر دون خوزه گرد می‌آورد. دون خوزه به تازگی جوانی از اهالی دهکده را در دعوایی به قتل رسانده. چه شده است؟ موقعیت روشنتر و واضح تر می‌گردد: پدر دون خوزه مدت هاست که مرده است؛ مادرش زنی است مغرور و سربلند، بی اندازه مهم و قابل احترام برای دون خوزه. در اینجا، مادر او را ترک کرده و نفرین می‌کند. در حال حاضر شخصیت دون خوزه زیاد واضح و روشن نیست، او زود خشم و غضب آلوده است، اما کمی جوانانه رفتار می‌کند. او آن مردی نیست که بتواند به سرحد افراط و جنون کارمن را عاشقانه دوست بدارد و او را به قتل برساند.

این همه تلاش و کار خستگی ناپذیر روی کوچکترین جزئیات شخصیت‌های نمایش، روی حالات و موقعیت آنان مرا به یاد اپرا می‌اندازد؛ به یاد این حالت «ایستاده و راکد» اپرا. پر واضح است که این حالت «ایستاده و راکد» به هیچ وجه منتج نیروهای متضادی که این صحنه را پر نمایند نیست. این بیشتر در درجه اول به نوعی از بازیگری مربوط می‌شود که از آن می‌توان مثلاً به عنوان نوعی باله، یا ایجاد فضایی پیرامون یک قطعه موسیقی یا پیرامون موقعیتی بخصوص یاد کرد. چیزی که در آن به طور عینی مشهود است فقدان زندگی درونی بدنی و بخصوص فقدان رابطه‌ای واقعی بین بدن هاست.

ادامه دارد.

نمایشنامه

ماشین هملت‌ساز

اثر: هاینر مولر

Hamletmaschine

Heiner Müller

ترجمه: حسین سعدالدین

۱

آلبوم خانوادگی

من هملت بودم. ایستاده بر ساحل و با موجهای کوبنده حرافی می‌کردم، در پشت من خرابه‌های اروپا. ناقوسهای خاکسپاری حکومتی به صدا درآمده بودند. قاتل و بیوه زن یک زوج با گامهای کشیده پشت تابوت حضرت لاشه نمایندگان شهر، زوزه‌کشان در یک سوگواری بی‌بها این نعش کیست در نعش‌کش/ برای کیست این همه ناله و فغان/ این نعش، نعش حضرت اشرف است/ بخشنده صدقات صف‌های جمعیت دو سوی خیابان ثمره هنر کشورداریش او مردی بود که همه چیز را می‌گرفت تنها از همه. من صف سوگواران را متوقف کردم، شمشیر اهرم کردم که تابوت را بگشایم، شمشیر شکست، با باقیمانده تیغه‌اش اما گشوده
شد، و مولّد مرده گوشت همنشین گوشت را در میان مفلوکان ایستاده بر اطراف تقسیم کردم. سوگواری به جشن مبدل شد، جشن به ملچ و ملوچ، روی تابوت خالی قاتل بر روی بیوه زن پرید عموجان می‌خواهی برای بالا رفتن کمکت کنم لنگهایت را باز کن مامان. بر زمین دراز کشیدم و به دنیا گوش سپردم که با گامهای پوسیدگی بر مدارش می‌چرخید.

I' M GOOD HAMLET GI' ME A CAUSE FOR GRIEF
AH THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW
RICHARD THE THIRD I THE PRINCEKILLING KING
OH MY PEOPLE WHAT I DONE UNTO THEE (1)

مانند یک قوزی مغز سنگینم را با خود می‌کشم
دلقک دوم در بهار کمونیستی

SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE
LETS DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE MOON (2)

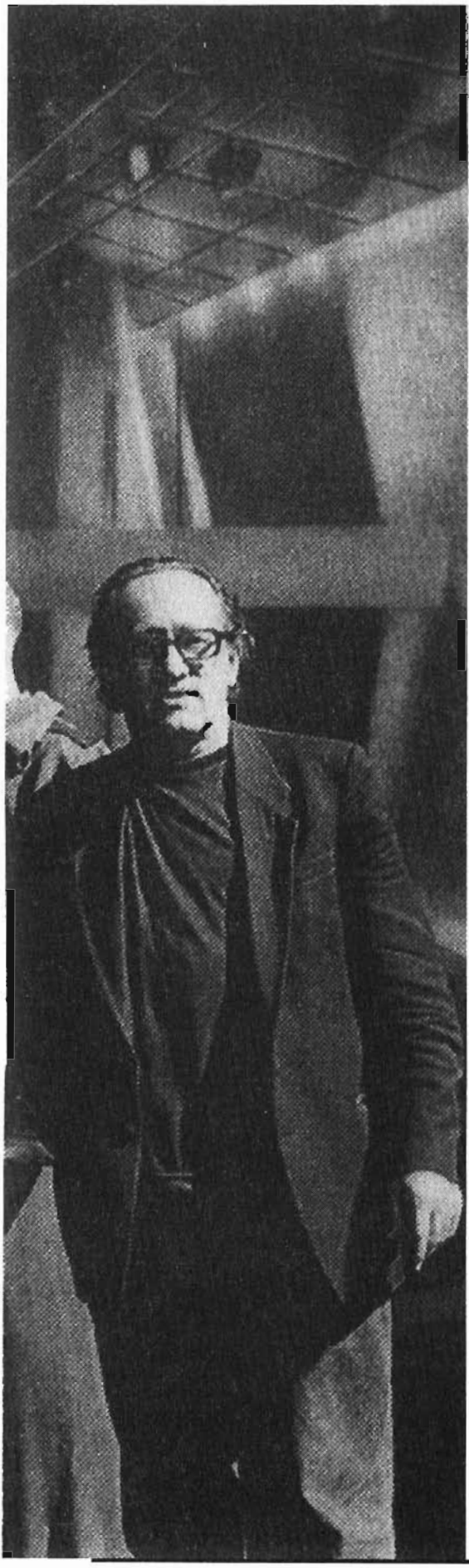
اینجا شبحی می‌آید که تخم مرا کاشته است، با تبری هنوز در کاسه سر. می‌توانی کلاهت را بر سر نگه‌داری، من می‌دانم، که تو یک سوراخ اضافی داری. من می‌خواستم مادر من یک سوراخ کمتر داشت، هنگامی که تو در گوشت بودی: شاید من از شر وجود خود آسوده می‌ماندم باید مادینه‌ها را دوخت، دنیایی بدون مادرها. ما می‌توانستیم در آرامش همدیگر را سلاخی کنیم، و چه بسا با اطمینان خاطر، هنگامی که زندگی برایمان بسیار طولانی شود یا گلو برای فریادهایمان تنگ. از من چه می‌خواهی، ترا یک خاکسپاری بس نیست. پیر گدا صفت، آیا کفشهای تو خونین نیستند. نعش تو به من چه ربط دارد. شاد باش که دسته بیرون مانده است، شاید به بهشت رفتی. در انتظار چه هستی. خروسها سلاخی شده اند. فردا دیگر باز نخواهد آمد.

چون حالا اینطور معمول شده است، بایستی من هم یک تکه آهن
در گوشت دیگری فرو برم
یا در آن دیگری
و در این کار پشتکار نشان دهم
چرا که دنیا می‌چرخد
خدایا گردن مرا بشکن، وقتیکه از نیمکت آبجو فرو می‌افتم.

بر صحنه آمدن هُراتسیو HORATIO . داننده اندیشه‌های من که پر از خونند، از آن هنگام که پرده صبح با آسمان خالی آویخته شده است. تو برای دستمزد بازیگری‌ات بسیار دیر آمده ای دوست من. برای تو هیچ جایی در قطعه سوگنامه من نیست. هراتسیو مرا می‌شناسی. آیا تو دوست من هستی، اگر مرا می‌شناسی، چگونه می‌توانی دوست من باشی. می‌خواهی نقش پلونیوس PLONIOS را بازی کنی، همان که می‌خواهد در کنار دخترش افلیای OPHELIA فریبنده بخوابد، حالا نوبت بازی افلیاست، نگاه کن که چگونه باسنش را می‌جنباند، نقشی غم انگیز. هراتسیو پلونیوس. من می‌دانستم، تو یک هنرپیشه هستی. من هم هستم، من هاملت را بازی می‌کنم. دانمارک یک زندان است، میان ما دیوار می روید. نگاه کن از دیوار چه می روید. EXIT پلونیوس.

اجراهای ماشین هملت ساز

۱۹۸۵ در دانشگاه نیویورک
کارگردان روبرت ویلسون
۱۹۸۶ در هامبورگ تالیا تئاتر
کارگردان روبرت ویلسون
مارس ۱۹۹۰ در دوبچه تئاتر برلین
کارگران هاینر مولر
عکس سمت راست از اجرای هامبورگ
عکس از (Rolf Brinkhoff)
عکس‌های بعدی:
از تمرین اجرای برلین
عکس‌ها از: (David Baltzer)
(Wolfhard Theiler)
(Ulrich Mühe) در نقش هملت
(Margarita Broich) در نقش افلیا:
(Jörge Gudzuhn) در نقش کلادیوس پادشاه



«خروجی پلونیوس». مادر من عروس. پستانهایش باغچه رز. دامانش لانه مار. متن بازی‌ات را فراموش کرده‌ای مامان، من آنرا برایت آهسته تکرار می‌کنم. شاهزاده من قتل را از چهره‌ات بشوی / و برای دانمارک نوین با چشمهایت دلبری کن. من از تو بار دیگر دختری باکره می‌سازم، مادر، تا شاه تو عروسی خونینی داشته باشد. دامان مادر خیابان یکطرفه نیست. اکنون دستهایت را با تور عروسی از پشت می‌بندم، چون آغوش تو برای من انزجار آور است. اکنون لباس عروسی را پاره می‌کنم. اکنون باید فریاد بزنی. اکنون تکه پاره‌های لباس عروسی‌ات را با خاک آغشته می‌کنم، خاکی که پدر من شده است، و با تکه پاره‌ها صورت شکم و پستانهایت را. مادرم، اکنون ترا از آن خود می‌کنم. پای بر رد پای پدر می‌گذارم. فریاد ترا با لبهایم خفه می‌کنم. آیا شیره جسمت را می‌شناسی. حالا به عروسیت برو، فاحشه، گشاد در آفتاب دانمارک، که بر مرده و زنده می‌تابد. من می‌خواهم نعش را در مستراح بچپانم، تا قصر در تعفن گه شاهانه خفه شود. پس بگذار قلبت را بخورم افلیا، قلبی که اشکهای مرا می‌گرید.

۲

اروپای زن

تالاری بزرگ، افلیا، قلب او یک ساعت است.
افلیا (کر / هاملت)
من افلیا هستم، آنکه رودخانه نگه نداشتش. زن بر طناب دار زنی با رگهای بریده شده زنی با نشنه مرگ بر لبها برف زنی با سر در اجاق گاز. دیروز از کشتن خود دست کشیدم. من تنها هستم با پستانهایم با رانهایم با دامانم. من ابزار اسارتم را ویران می‌کنم صندلی میز تختخواب. من میدان نبرد را از بین می برم، که وطن من بود.
درها را از جای بدر می‌آورم، تا باد به درون آید و فریاد دنیا. پنجره را می‌شکنم. با دستهای خونین عکس مردهایی را پاره می‌کنم که دوست داشتم، همانها که از من استفاده کردند بر تختخواب بر میز بر صندلی بر زمین. من زندانم را به آتش می‌کشم. لباسهایم را به آتش می‌افکنم. از سینه‌ام ساعت را بیرون می‌کشم، ساعتی که قلب من بود.
با پوششی از خون خود قدم به خیابان می‌گذارم

۳

شرتسو SCHERZO

دانشگاه مردگان. زمزمه و غر و لند. از سوی سنگ قبرهایشان «کرسی استادی» فیلسوفهای مرده کتابهاشان را بر هاملت می‌اندازند. گالری «بالت» زنان مرده. زن بر طناب دار زنی با رگهای بریده شده و غیره. هاملت با چشم یک تماشاگر موزه «تئاتر» به آنها نگاه می‌کند. از یک تابوت ایستاده با سرنوشتهٔ هاملت ۱ کلادیوس و افلیا در لباس فاحشه‌ای بزک شده قدم بیرون می گذارند. استریپتیز افلیا
افلیا
می‌خواهی قلب مرا بخوری، هاملت. می‌خندد
هاملت دستها جلوی صورت:
من می‌خواهم یک زن باشم
هاملت لباسهای افلیا را می‌پوشد، افلیا ماسک فاحشه‌ای را بر چهره او نقاشی می‌کند. کلادیوس، حالا پدر هملت، بی صدا می‌خندد، افلیا بوسه‌ای برای هاملت می‌فرستد و با کلادیوس پدر هاملت قدم به تابوت می گذارد. همچون یک فرشته، اما چهره بر پشت سر: هراتسیو با هاملت می‌رقصد.
صدا (ها) از درون تابوت:
به آنچه کشته‌ای باید عشق بورزی.

رقص سریعتر و وحشیانه‌تر می‌شود. قهقهه ها از درون تابوت. بر روی تاب مریم مقدس با سرطان سینه.
هراتسیو یک چتر باز می‌کند، هاملت را در آغوش می‌کشد. خیره در آغوش همدیگر زیر چتر. سرطان سینه مثل خورشید می‌درخشد.

۴

طاعون در بودا کشتار برای سرزمین سبز

•

اطاق دوم به دست افلیا خراب شده است. زره خالی، تبر در کلاه خود.
هاملت
بخاری در اکتبر آشتی ناپذیر دود می‌کند
A BAD COLD HE HAD OF IT JUST THE WORST TIME JUST THE WORST TIME OF THE YEAR FOR A REVOLUTION (3)
از میان حومه شهر سیمان شکوفه می‌کند
دکتر ژیواگو برای گرگهایش می‌گرید
زمستانها گاهی به ده می‌آمدند و دهقانی را تکه تکه می‌کردند
ماسک و لباس نمایش را کنار می‌گذارد.
بازیگر هاملت
من هاملت نیستم. من دیگر نقشی را بازی نمی‌کنم. کلمات من دیگر چیزی برای گفتن ندارند. افکار من خون تصویرها را می‌مکند. درام من دیگر اجرا نمی‌شود. پشت سر من دکوراسیون (جمع می‌شود) بدست کسانی که درام من برایشان جالب نیست. برای کسانی که به آنها هیچ ربطی ندارد. برای من هم دیگر جالب نیست. من دیگر همراهی نمی‌کنم.
کارگران صحنه بدون آنکه بازیگر هاملت متوجه باشد، یک یخچال و سه تلوزیون بروی صحنه می‌گذارند. صدای یخچال. سه برنامه تلوزیونی بدون صدا.
دکوراسیون یک مجسمهٔ یاد بود است، مردی را صد بار بزرگتر به نمایش می‌گذارد، مردی که تاریخ ساز بوده است. سنگواره شدن یک امید. نام او قابل تعویض است. امید ثمردای نداشت. مجسمهٔ یاد بود بر زمین افتاده است، ساییده سه سال پس از خاکسپاری منفور و محترم جانشینانش در قدرت. سنگ مسکونی شده است. در فضای جادار دماغ و سوراخ گوشها، پوست و چروک اونیفورم مجسمهٔ مخروبه مردم فقیر شهر بزرگ خانه کرده‌اند. زمانی بعد بر محل سقوط مجسمهٔ یاد بود شورش می‌شود. درام من اگر هنوز اجرا شود، به هنگام شورش اجرا خواهد شد. شورش، همچون یک پیاده روی آغاز می‌شود، خلاف قوانین ترافیک شهر هنگام وقت کار. خیابان در تسلط پیاده هاست. اینجا و آنجا اتوموبیلی واژگون می‌شود. کابوس کارد انداز: حرکت آهسته ماشین در خیابان یکطرفه به سوی پارکینگ بی بازگشت، که از طرف پیاده‌های مسلح محاصره شده است. پلیسها، اگر بر سر راه ایستاده باشند، به کناره‌های خیابان رانده خواهند شد. اگر فوج مردم به منطقه دولتی نزدیک شود، جلوی صف پلیسها متوقف خواهد شد. گروههایی تشکیل می‌شود و سخنگویان بر بلندی می‌روند. بروی بالکن یک ساختمان دولتی مردی ظاهر می‌شود، با فراکی که به تنش نمی‌خورد و شروع به سخنرانی می‌کند، اگر اولین سنگ به او اصابت کند، او هم به پشت شیشه ضد گلوله باز می‌گردد. شعار برای آزادی بیشتر مبدل به فریاد سقوط رژیم می‌شود، مردم به خلع سلاح کردن پلیسها آغاز می‌کنند و به دو سه ساختمان هجوم می‌برند، یک زندان یک پاسگاه پلیس و دفتر پلیس مخفی، دو جینی از نوکران قدرت را از پا می‌آویزند. رژیم نیروهای تازه روانه می‌کند، تانکها. مکان من، اگر هنوز درام من اجرا شود، بر هر دو سوی جبهه خواهد بود، ما بین جبهه‌ها، فراسوی آنها. من در بوی عرق جمعیت می‌ایستم و سنگ می‌اندازم، بر پلیسها، سربازان، تانکها و شیشهٔ ضد گلوله. من از پشت شیشهٔ ضد گلوله به جمعیت مهاجم نگاه می‌کنم و عرق ترسم را می‌بویم. من از خفگی حالت تهوع، مشتم را

بر علیه خودم همانکه پشت شیشهٔ ضد گلوله ایستاده است بلند می‌کنم. من خود را در میان جمعیت مهاجم می‌بینم، لرزان از ترس و تحقیر، کف بر دهان، مشت من بر علیه خود من بلند شده است. من گوشت اونیفورم شده‌ام را از پاها آویزان می‌کنم. من سربازی در برج آهنین هستم، سر من زیر کلاهخود تهی است، فریاد خفه شده زیر زنجیر، من ماشین تحریر هستم. اگر رهبران به دار آویخته شوند، من حلقهٔ دار را گره می‌زنم، و چهار پایه را از زیر پاها می‌کشم، گردن خود را می‌شکنم. من زندانی خودم هستم. من مشخصات خود را به کامپیوتر می‌دهم. نقش‌های من آب دهان و کاسه‌ای برای تف کردن چاقو و زخم دندان و خرخره گردن و طناب دار. من بانکی از اطلاعات، خون آلود در میان جمع، نفس زنان پشت شیشهٔ ضد گلوله، کلمه‌ای چرکین، قرنطینه در حباب بی منفذ حرف بر بالای کشتارگاه. درام من اجرا نشد. کتاب متن گم شده است. هنرپیشه‌ها چهره‌هاشان را در رخت‌کن به میخ آویزان کرده‌اند.

سوفلر SOUFFLEUR در جعبه خود دارد می‌پوسد. طاعون زده لاشه‌های پر شده در سالن تماشاگران دست تکان نمی‌دهند. من به خانه می‌روم و وقت می‌کشم، موافق با خویشتن تقسیم نشده‌ام.

تلوزیون تهوع روزانه تهوع
از چرت و پرت سرهم بندی شده، از بشاشتی تعیین گردیده
راحت طلبی را چگونه می‌نویسند
قتل روزانه ما را به ما ارزانی کن امروز
چرا که هر چه از توست، هیچی است، تهوع
بر دروغ‌هایی که باور می‌شوند
از سوی دروغپردازان و نه هیچ کس دیگر، تهوع
بر دروغ هایی که باور می‌شوند، تهوع
بر قیافه کارپردازان حک شده است
از جنگ بر سر مقام رأی‌ها و حسابهای بانکی
تهوع، ارابه خشونت که از نتایج درخشان برق می‌زند
من از میان خیابانها فروشگاهها و صورتها می‌گذرم
صورت‌ها با زخمی از جنگ مصرف فقر
بدون شرافت فقر بدون شرافت کارد پنجه‌بکس مشت
تن تحقیر شده زنان
امید نسلها
در خون بزدلی حماقت خفه می‌شود
قهقهه از شکمهای مرده
زنده باد کوکاکولا
سرزمین پادشاهان
برای یک قاتل
من مکبث بودم شاه سومین مترس خود را به من پیشکش کرد
من هر دانه از خالهای تهیگاهش را می‌شناختم راسکلنیکف RASKOLNIKOW بر قلبم زیر تنها کت موجود تبری برای / یگانه / جمجمهٔ زن رباخوار
در تنهایی فرودگاهها
نفس می‌کشم به سلامتی من هستم
ممتاز تهوع من
امتیازی است
محصور در دیوارها
سیم خاردار زندان
عکس مؤلف

من نمی‌خواهم دیگر بار بخورم بنوشم نفس بکشم یک زن یک مرد یک کودک یک حیوان را دوست بدارم. من نمی‌خواهم دیگر بار بمیرم. من نمی‌خواهم دیگر بار بکشم.

پاره کردن عکس مؤلف

من گوشت مهر موم شده‌ام را می‌شکافم. من می‌خواهم در رگهایم، در مغز

استخوانهایم، در هزارتوی جمجمه‌ام زندگی کنم. من خود را به درون دل و روده‌ام واپس می‌کشم، در گه و خون خود می‌نشینم. یک جایی بدنها شکسته می‌شوند تا من بتوانم در گه خود خانه کنم. یک جایی بدنها شکافته می‌شوند تا من بتوانم با خون خود تنها بمانم. اندیشه‌های من زخمهایی در مغز من هستند. مغز من اثر یک زخم است. من می‌خواهم ماشین باشم. دستهایی برای برداشتن پاهایی برای رفتن بدون درد بدون اندیشه.

تصویر تلوزیون‌ها سیاه است. از یخچال خون بیرون می‌زند. سه زن عریان: مارکس، لنین، مائو. همزمان این متن را هر یک به زبان خود می‌خوانند. آنچه مسلم است باید تمامی رابطه ها را درهم ریخت، که در آنها انسان . . .

. بازیگر هاملت لباس بازیش را می‌پوشد و ماسک می‌گذارد.

هاملت دانمارکی شاهزاده و غذای کرمها
تلوتلو خوران
از سوراخی به سوراخی دیگر با بی‌میلی تمام به‌سوی آخرین سوراخ
بر پشت شبحی که تخم او را کاشته است
کبود چون گوشت افلیا بر تخت زایمان
و لحظه‌ای پیش از سومین آوای خروس
دلقکی لباس زنگوله دار فیلسوفها را پاره می‌کند
سگ چاق هار به داخل یک تانک می‌خزد

زره می‌پوشد و با تبر سرهای مارکس لنین و مائو را به دو نیم می‌کند.

برف. عصر یخ

۵

خشمناک / در زره دهشتناک / هزاره‌ها

دریاچه عمیق. افلیا بر روی صندلی چرخدار. ماهی‌ها آشغال لاشه‌ها و تکه لاشه‌ها به طرفی رانده می‌شوند.

افلیا

در حالیکه دو مرد با بالا پوش پزشکی او و صندلی چرخدار را از پائین به‌بالا باند پیچی می‌کنند.

اینجا الکترا ELEKTRA سخن می‌گوید. در قلب ظلمت. زیر آفتاب زیر شکنجه. بر شهرهای بزرگ دنیا. بنام قربانی‌ها من تمام تخمکهایی را که در خود پرورده‌ام سقط می‌کنم. من شیر پستانهایم را بدل به زهری کشنده می‌کنم. من دنیایی را که زاده بودم پس می‌گیرم. من دنیایی را که زاده بودم میان رانهایم خفه می‌کنم. من آنها را در موی زهارِ خود دفن می‌کنم. سرنگون باد خوشبختی در تسلیم. زنده باد تنفر، تحقیر، شورش، مرگ. هنگامی که او با کاردهای سلاخی از میان اطاق خواب شما عبور می‌کند
به حقیقت پی خواهید برد.

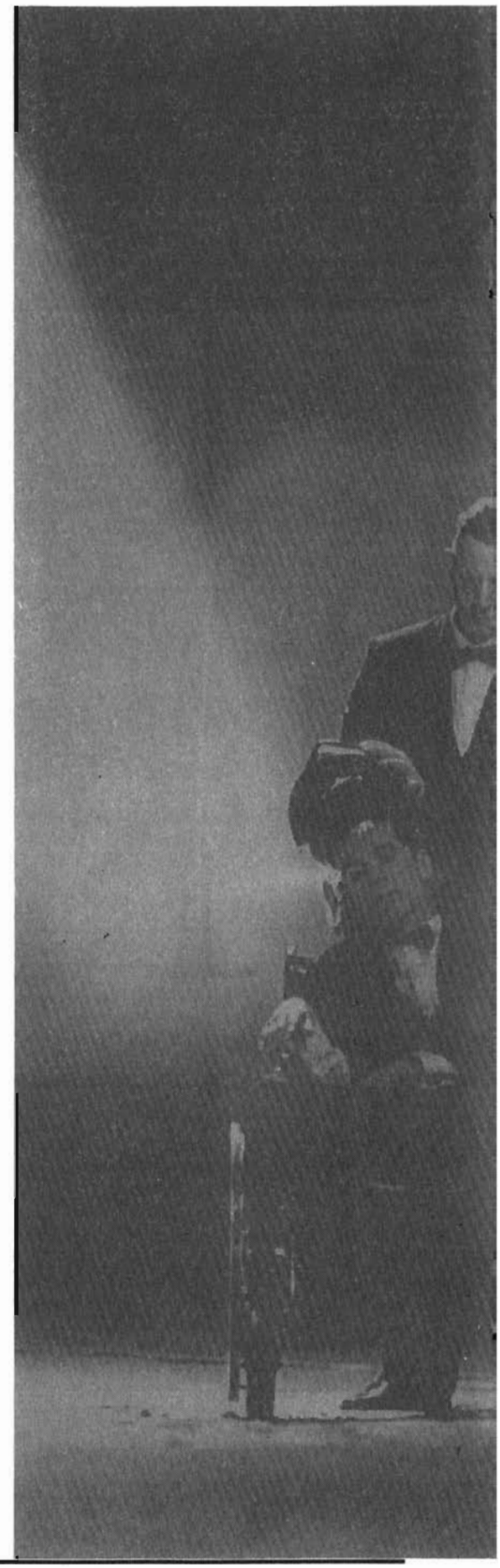
مردها می‌روند. افلیا بر روی صحنه می‌ماند، بی حرکت در باند پیچ سفید.

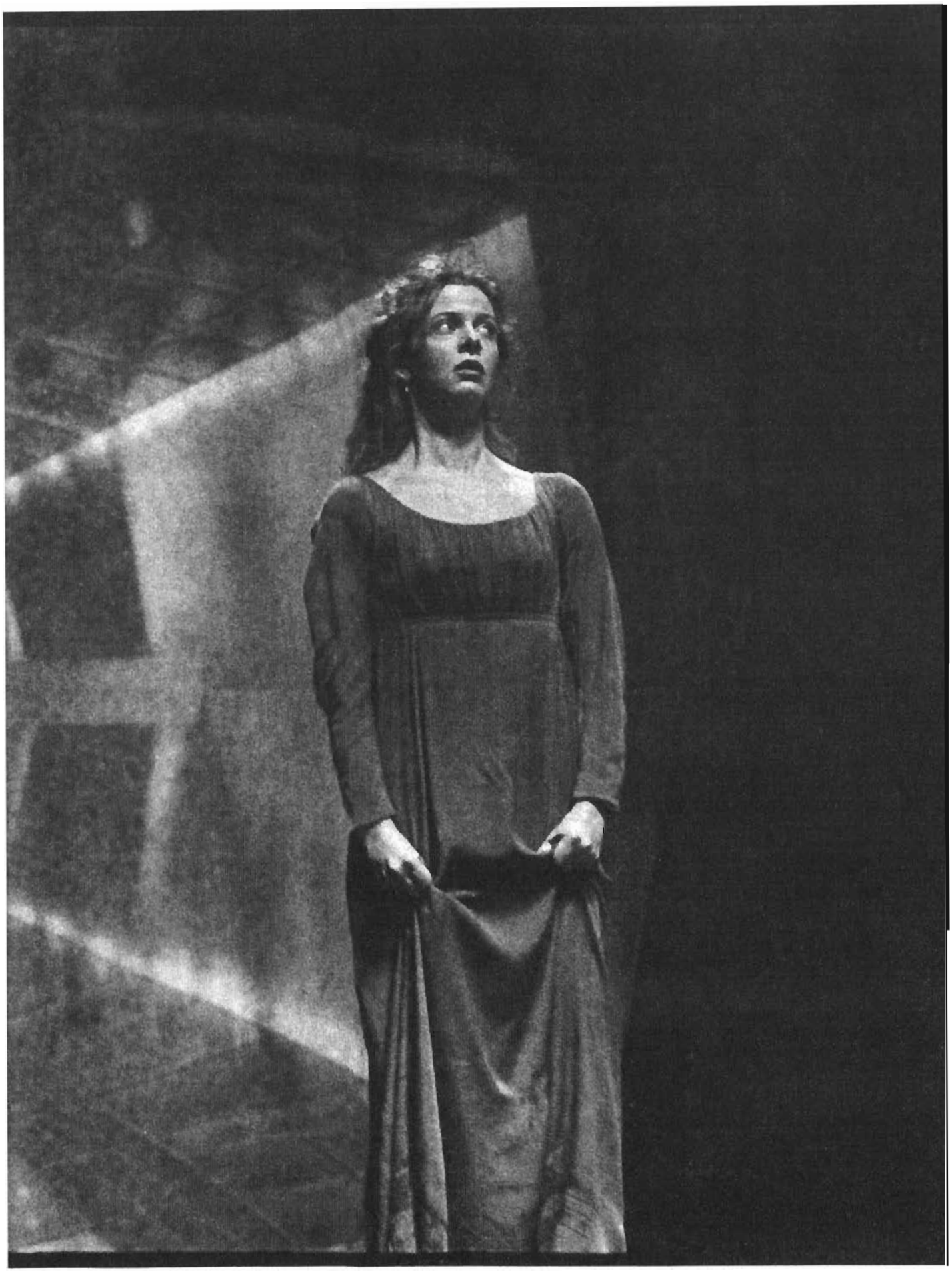
پانویس

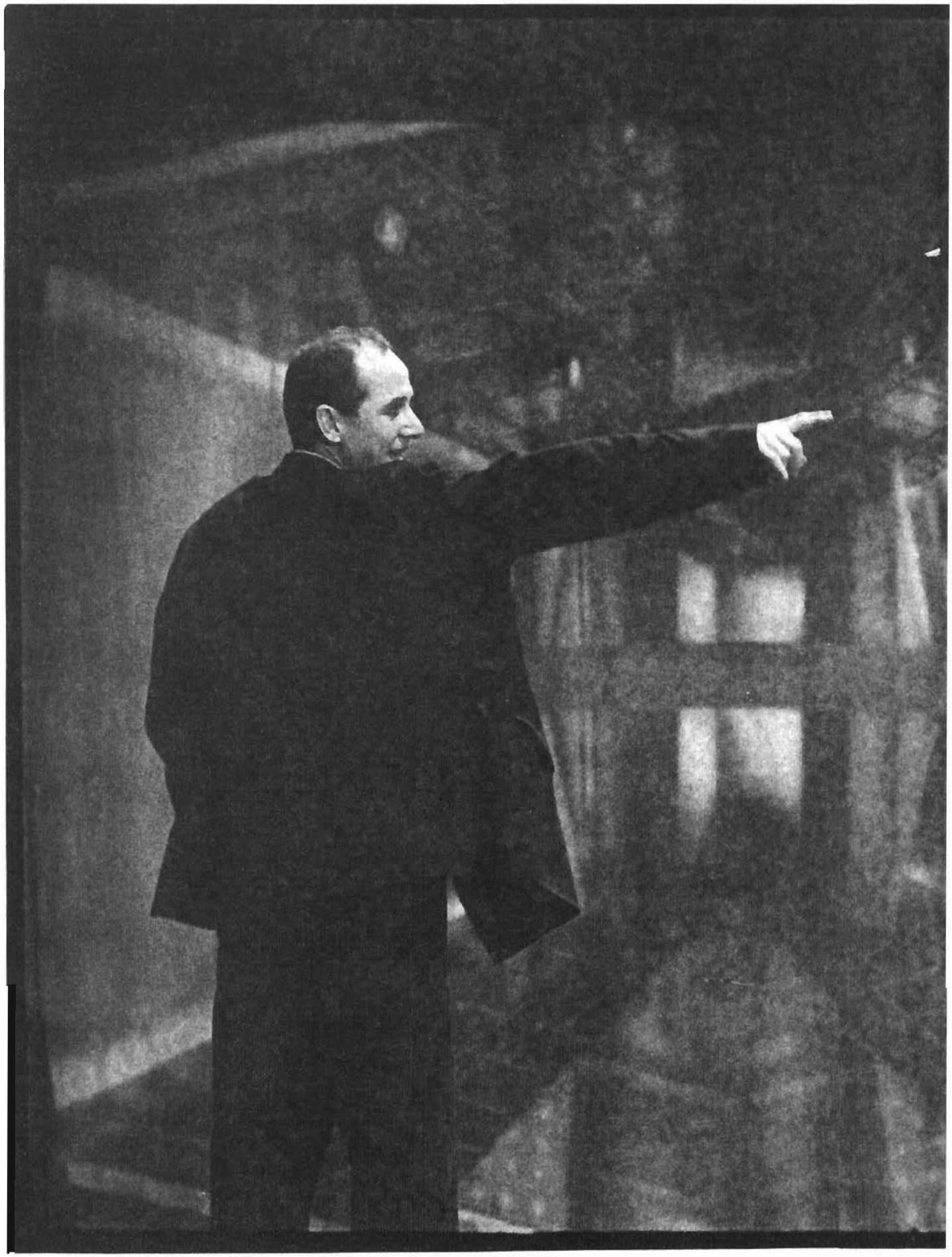
(۱) - حال من خوب است، هاملت، چرا باید سوگوار باشم
آه، تمام کرهٔ زمین بخاطر یک نگرانی واقعی
ریچارد سوم، من پادشاه شاهزاده کش
ای مردمِ من مگر من با شما چه کرده‌ام

(۲) - در این دوران امید یک چیزی مشکوک است
بگذار در زمین سوراخی بکنیم و به سوی ماه فوتش کنیم.

(۳) - به راستی که توجیه احمقانه‌ای داشت برای بدترین موقع
درست بدترین موقع سال برای انقلاب







هنرمندان و تئاتر مدرن ایران «۳»

عباس مفخوریان - حمید سمندریان

گزارش مهوش برگی

قرار بود با آوردن بخش هایی دیگر از نوشته‌هایی در باره اجرای نمایش پایان آهنگ «اجرا در سال ۱۳۴۰ تهران» که در شمارهای قبل مجله به آن پرداخته بودیم فضای موقعیت تئاتر آنروز ایران را بیشتر تصویرگری کنیم. و این بار با آوردن نوشته‌ای از هژیر داریوش منتقد و سینماگر با ارزش ایران نگاه دیگری به نمایش پایان آهنگ و تأثیر آن بر تئاتر زمانش می‌پردازیم. و پس از آن نگاهی داریم به اجرای نمایش اشباح اثر ایبسن به کارگردانی حمید سمندریان که در آن زمان در تالار فرهنگ به صحنه رفته است.

«پایان آهنگ»

نقل از مجله هنر و سینما

گوش شیطان کر، چشم شیطان کور گویا در زمینه هنر تئاتر در ایران دارد تحول بزرگی صورت می‌گیرد. این تحول بدین صورت است که با سوادها دارند کارشان را نشان می‌دهند و بی‌سوادها هر لحظه بیشتر در عمق لجنزاری که خودشان به وجود آورده‌اند فرو می‌روند و خفقان می‌گیرند. درست مثل آن ایامی که پزشکان تحصیل کرده وارد مملکت می‌شدند و عطار و بقال سرکوچه را وادار می‌کردند که فقط به کار خودشان بپردازند.

بعد از مشاهده دو نمونه عالی و در عین حال بسیار متفاوت تیاتر ملی، «گلدان» فرسی و «سیاه» نصیریان، در هفته گذشته توفیق یافتم که یک نمونه عالی در زمینه عرضه کردن نمایش های خارجی به زبان فارسی تماشا کنم. . . . . .

گو اینکه به شخصه از دیدن نمایش‌ها و فیلم‌هایی که فراوان در باره جنگ دوم ساخته شده‌اند و در هیچ یک از آنها وسایل واقعی و وحشت کشتار و آتش در تمامیشان طرح نمی‌شوند «و نمایشنامه ویلی هال از این قاعده مستثنا نیست» خسته شده‌ام، باید اقرار کنم که از طرز اجرای «پایان آهنگ» به‌توسط هنرپیشگان پر استعداد و بسیار سمپاتیک هنرهای دراماتیک تحت رهبری عباس مفخوریان و در میزانسن صحیح و پخته او، لذت بسیار بردم. این اولین باری بود که یک نمایشنامه اروپایی را به زبان فارسی و به توسط هنرپیشگان ایرانی می‌دیدم و هیچ چیزی در آن به‌نظرم مسخره نمی‌آمد.

آرزو دارم که عباس مفخوریان هنرش را در بروی صحنه آوردن نمایشنامه‌های با ارزش‌تری همچنان بنمایاند.

هژیر داریوش

جوانی به نام عباس مفخوریان سالها در آلمان تحصیل تئاتر کرده است زیردست کارگردانان بزرگی پرورش یافته اکنون مدتی است به اوطن خود بازگشته در اداره هنرهای دراماتیک مدتی تهیه و تدارک دیده و نمایشنامه ای بنام «پایان آهنگ» را با کمک هنرپیشگان جوان اداره هنرهای دراماتیک در تالار فرهنگ به روی صحنه آورده است از این نمایشنامه آنونسی نیز جهت اطلاع عموم درست کرده و در تلوزیون نمایش داده‌اند تا همه بخصوص هنرمندان و هنرپیشگان و هنر دوستان بیایند و نتیجه زحمت و تحصیل این جوان کارگردان و هنرپیشگان جوان مملکت ما را ببینند در جهت همین منظور صبح جمعه . . . هم در تالار فرهنگ از هنرمندان دعوت شده بود که بدیدن این نمایش تشریف بیاورند اما آنچه که بیش از همه در این دعوت از هنرمندان بچشم می‌خورد و باعث تأثر و تأسف بود این بود که فقط عده کاملاً معدود و انگشت شماری از هنرپیشگان کشور ما که تئاتر حرفه اصلی و واقعی آنهاست در بین تماشاچیان دیده می‌شد و این نشانه کاملاً بارزی است که هنرپیشگان کشور ما ذره‌ای علاقه به کار خودشان ندارند.

این یکی از عوامل اصلی است که نشان می‌دهد تئاتر در کشور ما دارد غروب می‌کند.

واقعاً مسخره است که آدم از رادیو نام ۶۰ نفر هنرپیشه و ۶۰ نوع کارگردان و هنرمند را که در داستانهای شب و سایر نمایشنامه‌های رادیو به هنرنمایی مشغولند بشنود و صفحات هنری مجلات دائماً مزین به عکس ها و تمثالهای بی مثال این هنرپیشگان باشد ولی در دعوت مجانی برای دیدن کار نو و جدید یک جوانی که سالها دور از وطن زحمت کشیده و نمایشنامه‌های را با خون دل به روی صحنه آورده این هنرپیشگان هنر دوست !! آنقدر سستی و بی علاقگی نشان بدهند.

در هر حال آنچه به عنوان اظهار نظر درباره این نمایش و کارگردان آن می‌توان گفت این است که به طور کلی این پیس خوب به روی صحنه آمده است و تماشاچی کاملاً آنچه را که نویسنده نمایش حس می‌کرده و می‌خواسته است که هدف و نظر خود را بنامایاند درک می‌کند. یعنی مفخوریان توانسته است هدف نویسنده را بطور جامعی با همین امکانات محدود چه از نظر آماتوریزم هنرپیشگان و چه از نظر عدم وسایل کافی آنالیزه کند. آنچه که واقعاً قابل تحسین و قابل تقدیر است و در طول مدت نمایش به نحو شایسته‌ای به چشم می‌خورد میزانسنی است که مفخوریان در این نمایش به وجود آورده است، حرکات هنرپیشگان بطور کلی همه صحیح و مطابق با تیپها و کاراکترها ترکیب داده شده و از نظر کمپزیسیون صحنه‌ها به فرم زیبا و هنرمندانه‌ای تعویض و جلوه می‌کند. . . .

در خاتمه هیچ چیز نمی‌توان گفت جز یک تبریک صمیمانه به عباس مفخوریان و همه هنرپیشگان این نمایش و هیچ چیز نمی‌توان آرزو کرد جز موفقیت هر چه بیشتر آنها در راه اعتلاء هنر تئاتر ایران و به وجود آوردن راه نو و تئاتر نو .

اشباح

نویسنده هنریک ایبسن
مترجم دکتر مهدی فروغ
کارگردان حمید سمندریان
بازیگران عزت پریان، اسماعیل داورفر، محمدعلی کشاورز، جمیله شیخی، عباس مففوریان
محل اجرا تالار فرهنگ
به مسئولیت اداره هنرهای دراماتیک هنرهای زیبای کشور

نقل از مجله پست تهران هفتگی سینما

به طوری که خوانندگان گرامی ما استحضار دارند، نمایشنامه پر ارزش اشباح اثر نویسنده عالیقدر نروژی ایبسن ترجمه دکتر مهدی فروغ از روز جمعه ۱۱ اسفند ماه به کارگردانی حمید سمندریان کارگردان جوان و مطلع و با شرکت بانوان جمیله شیخی- عزت پریان - عباس مففوریان - محمدعلی کشاورز و اسماعیل داورفر، هنرمندان پر مایه اداره هنرهای دراماتیک هنرهای زیبای کشور، در تالار فرهنگ بروی صحنه آمد و به مدت یک هفته نمایش آن به نحو موفقیت آمیزی ادامه یافت.

تمام کسانی که با آثار درام نویسان بزرگ جهان اندک آشنایی داشته باشند، به خوبی می دانند که اجرای آثار عمیق و با عظمتی نظیر اشباح تا چه حد دشوار است. ولی افرادی که برای نخستین بار این تئاتر را در تهران دیده اند جملگی را اعتقاد بر آن بود که در اجرای این نمایش توفیق عظیمی نصیب هنرمندان متشخص اداره هنرهای دراماتیک گردیده است.

ما اظهار نظر و تفسیر کامل نمایش اشباح را جداگانه در همین شماره چاپ کرده ایم. و در اینجا از دو تن از هنرمندان ممتاز و شایسته این برنامه یعنی خانم جمیله شیخی در نقش مادام آلوینگ و عباس مففوریان در نقش اسوالد که هنر و استعداد خلاقه خود را به نحو درخشانی ظاهر ساختند، یاد می کنیم و این دو هنرمند را به خوانندگان مجله سینما می شناسانیم. امیدواریم در شماره آینده نیز سایر هنرمندان گرامی این برنامه را به شما معرفی کنیم.

جمیله شیخی در نقش خانم الوینگ عباس مففوریان در نقش آسوالد

عکس پشت صحنه نمایش اشباح، کارگردان حمید سمندریان. از راست: عزت پریان، عباس مفخوریان، حمید سمندریان، بهجت محمدی، لاله زاری «گریسور»

انتقاد تئاتر

نقل از هنر و سینما

پرویز صیاد

در نمایش اشباح نقش آسوالد را عباس مفخوریان پر استعدادترین اکتر تئاتر ایران ایفا می‌نماید.

چند ماه قبل مفخوریان پس از سالها مطالعه و کسب تجربه در هنر تئاتر به ایران باز گشت و نمایشنامه «پایان آهنگ» را در تالار فرهنگ به‌روی صحنه آورد که با استقبال زیادی مواجه گشت. در پیس اشباح او پرسوناژ مشکل آسوالد را با زبردستی تمام تر ایفا می‌نماید.

اوج بازی او در صحنه آخر است، جایی که پای به دنیای دیوانگان می‌گذارد و می‌خواهد در طلب خورشید از پشت این دیوار و مرز بگذرد: چرا که او خواهان آفتاب و شادی و نشاط است . . . بعد از او باید از خانم جمیله شیخی نام برد . . .

اما آسوالد، این یک نقش ایده‌آلی برای بازیگران جوان صحنه محسوب می‌شود. بازی عباس مفخوریان بازیگر تازه وارد در این نقش صرفنظر از بیان جا نیفتاده‌اش قابل تحسین بود. او بازیگر با استعدادیست . . . روی صحنه چیز دست و پاگیری برایش وجود ندارد، آزاد حرکت می‌کند و از خود نرمش فراوان نشان می‌دهد، بعقیده من تا زمانیکه بیان مفخوریان شکل خاص خود را نیافته است دیدن بازی حرفه‌ای‌ها و اداهای آن‌ها برای وی سم مهلکیست.

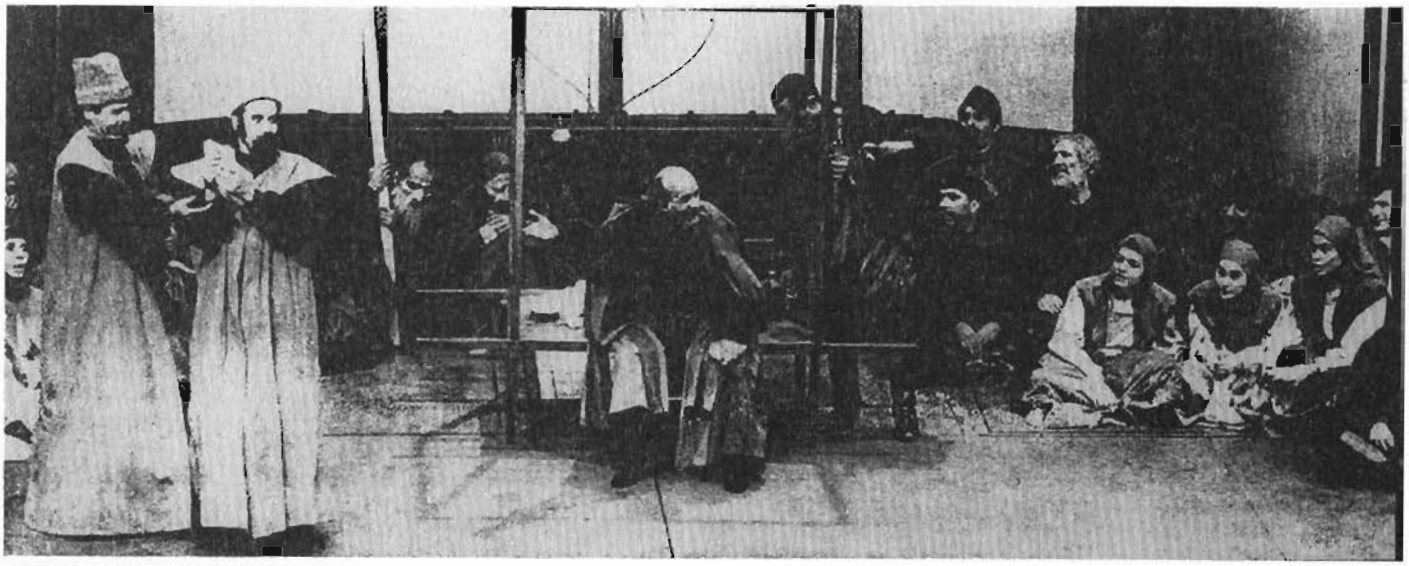
. . . اما مفخوریان در پرده دوم و سوم، بتدریج در نقش خود جا می‌افتد و هر چه به‌پایان نمایش نزیکتر می‌شویم او را بیشتر «اوزوالد آلوینگ» نروژی قهرمان جوان نمایشنامه اشباح می‌بینیم.

تا مفخوریان ایرانی که پیداست وقت خود را در اروپا تلف نکرده و برای کشور خود «مانند سمندریان» معلومات و فضائلی کسب نموده که باید، تجربه زمان و کار مداوم روی صحنه آنرا پخته تر سازد و صیقلی کند.

«مادر خورشید را به‌من بده» این فریاد خفه شده و مأیوس آسوالد بود که در فضای ساکت و بهت گرفته تالار فرهنگ طنین انداخت و بدنبال آن با فرو افتادن پرده نمایش موجی از تحسین و درود از میان تماشاچیان برخاست.

نمایشنامه اشباح که آنشب توسط هنرمندان اداره هنرهای دراماتیک هنرهای زیبای کشور بروی صحنه آمد چه از لحاظ ارزش ادبی و مقام شامخی که این درام بزرگ آثار دراماتیک و ادبیات جهانی دارد و چه از لحاظ اجرا و کارگردانی آن قابل بحث و گفتگو است.

هنرمندانی که اقدام باجرای این نمایشنامه کرده‌اند در خور همه‌گونه تحسین و قدردانی هستند و البته این سخنی به‌گزاف و یا مبالغه گویی نیست اینکه این هنرمندان بخود اجازه داده‌اند تا اجرای یکی از مشکلترین و غامض‌ترین نمایشنامه‌های جهان را بعهده بگیرند نشان دهنده قدرت و کاردانی آنان است.



صحنه‌ای از اجرای دایره گچی قفقازی کارگردان حمید سمندریان

دایره گچی قفقازی
نوشته: برتولت برشت
مترجم و کارگردان: حمید سمندریان
طراح صحنه و لباس: دکتر علی رفیعی
مجری طرح و مدیر برنامه: هما روستا
آهنگساز: سعید ذهنی
بازیگران: جمال اجلالی، آرمان امید، حسن پورشیرازی، سعید پورصمیمی، آتش تقی پور، آزیتا حاجیان، سهراب سلیمی، شهین علی‌زاده، و جمعی از هنرجویان تئاتر

دایره گچی قفقازی اثر برتولت برشت توسط حمید سمندریان استاد، کارگردان و مترجم با سابقه تئاتر ایران در مرداد و شهریور ۱۳۷۷ در تئاتر شهر تهران به صحنه رفت. این نمایشنامه در سالهای اول انقلاب به کارگردانی داریوش فرهنگ و بازیگری مهدی هاشمی، سوسن تسلیمی، حسن دادشکر و . . . در تئاتر شهر تهران به صحنه رفته بود و در همان صحنه برای سمندریان بازیگران قدیم تئاتر ایران چون سعید پورصمیمی، سهراب سلیمی، آتش تقی‌پور، جمال اجلالی، آرمان امید، آزیتا حاجیان، حسن پور شیرازی، شهین علیزاده و جمعی از هنرجویان تئاتر، این نمایش را بازی کرده‌اند. کسانی که حمید سمندریان را در اجرای این نمایش یاری کرده‌اند، دکتر علی رفیعی طراح صحنه و لباس. هما روستا، مجری طرح و مدیر برنامه بوده‌اند. در زیر بریده‌ای از بروشور نمایش را می‌آوریم تا شاید بتوانیم نحوه اجرای حمید سمندریان و گروه بازیگرانش را تصور کنیم.

در صدمین سال تولد برشت موفقیت اجرای آثار برشت و سایر نمایشنامه نویسان بزرگ را برای گروههای تئاتر ایرانی خواهانیم.

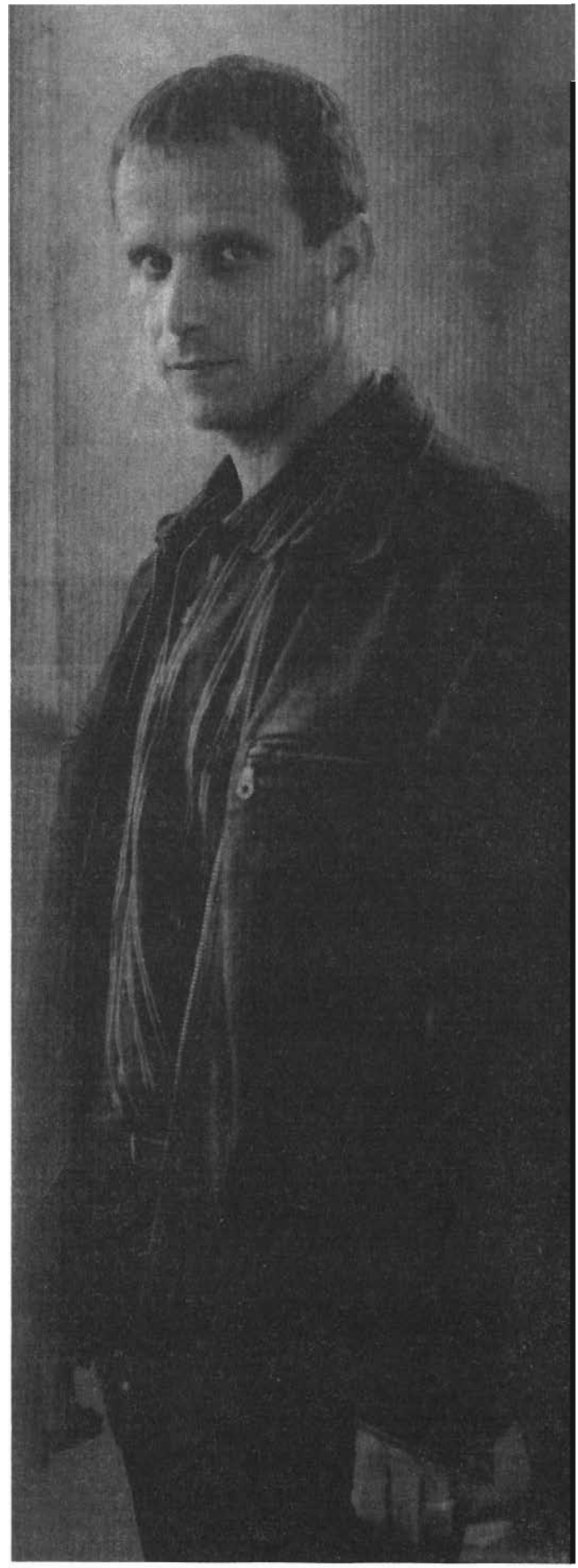
ما اجراکنندگان «دایره گچی قفقازی» تعمداً نخواستیم تمام دستورالعمل های برشت را در زمینه ی نحوه ی اجرای نمایشنامه هایش مو به مو به اجرا درآوریم معتقدیم که...

روش نمایشی حماسی، مبتنی بر تکنیک «بیگانه سازی» (یا فاصله گذاری) هر چقدر هم در زمینه ی برانگیختن ذهن تماشاگر - و به صورت قاضی درآوردن او مؤثر باشد، بازهم نمی تواند از یک کسری مهم جلوگیری کند، و آن «سردی اجرا» است.

ما بر این باوریم - به درست یا به غلط - ولی به هر حال باور ماست، که حذف یا تضعیف احساس انسان نمایشی به نفع تقویت نیروی تحلیل و اندیشه ی تماشاگر، به خون ضروری که باید در رگهای تئاتر جاری باشد، لطمه می زند.

فستیوال تئاتر اونیون

۱۹۹۸



دوست هنرمندی بعد از دیداری که از شهر آوینیون **(Avignon)** و فستیوالش داشت در نامه‌ای برایم نوشت که دوباره به زادگاهش برگشته و سخت در تلاش حیات است. «با تلاش معاش قاطی نشود!» که اینطور گفته‌اند که: زندگی همین صد سال اولش مشکل است. و بعد هم اضافه کرده است که: نمی‌دانم چند نفر صد سال دوم را دیده‌اند که: «بقول او!» چنین تعبیری رواج یافته است!؟ راستش دلم می‌خواست برایش بنویسم دوست عزیز صد سال دومی در کار نیست، نقد را بچسب که نسیه اومد نیومد داره، که هر آنچه هست همین باصطلاح صد سال اول است؛ که گوشه‌ای از آنرا تو در آوینیون دیدی، و حالا، کک به تنبانت افتاده است و شک می‌کنی که نکند آن صد سال دوم همه‌اش وعده سرخرمن باشد.

دوزخ شرری ز رنج بیهوده ماست
فردوس دمی ز وقت آسوده ماست

و این آسودگی تبلور عینی شاید یک کلمه باشد: دموکراسی. چیزی که هر وطن‌پرست واقعی آنرا برای زاد و بومش آرزو می‌کند. و اما بهشت آوینیون! این را از پیش بگویم که من به‌هیچ وجه مقابل این بهشت فرهنگی هنری سحر نشده و نبوده‌ام، که سر از پا نشناسم؛ بلکه سراپا شوق بوده‌ام. کم و کاستی هایش همانقدر به‌چشم می‌آید، که کمال و زیبایی‌هایش؛ که آدمی چنین است: کمال طلب و دنبال مدینه فاضله‌ای نایافتنی. اما . . . شهری کوچک با تقریباً صدهزار نفر جمعیت، شهری محصور در حصاری باقی مانده از قرن هفده میلادی، با کاخ پاپش **(Palais des papes)**، با دژها و کوشک‌هایش، با پل‌ها «قرن دوازدهم» **(Pont saent - Benezet)** و کلیساهایش **(Saint - Didier, Saint - Pierre, Saint - Agricol,)** هر سه باقی مانده از قرن چهاردهم میلادی و بالاخره کلیسای بزرگ قرون وسطایی نتردام د دُم **(Notre - Dame - des - Domo)** که روی تپه‌های **(Doms)** قرار دارد؛ شهری که مسطوره‌ای است از هنر گوتیک قرن چهاردهم میلادی. شهری کوچک که پذیرای بیش از پانصد برنامه جنبی و یا به‌قول فرانسوی؛ **(off)** در حدود پنجاه برنامه اصلی یا **(In)** همراه با دو کشور میزبان کره و تایوان که هر کدام بیش از دهها برنامه رقص و تئاتر و موسیقی و غیره عرضه می‌کنند و بر همه اینها باید ژاپنی‌ها و تبتی‌ها را افزود که یکی با طراحی رقص **(Susan BUIRGE)** آمریکایی به نام «چرخش فصول» و دیگری با رقص و آواز تبتی به آوینیون آمده‌اند. بر این مجموعه عظیم صدها برنامه ریز و درشت خیابانی، کنفراس و میزگرد، جلسات گفتگو و آشنایی با هنرمندان، دهها جلسه روخوانی نمایش

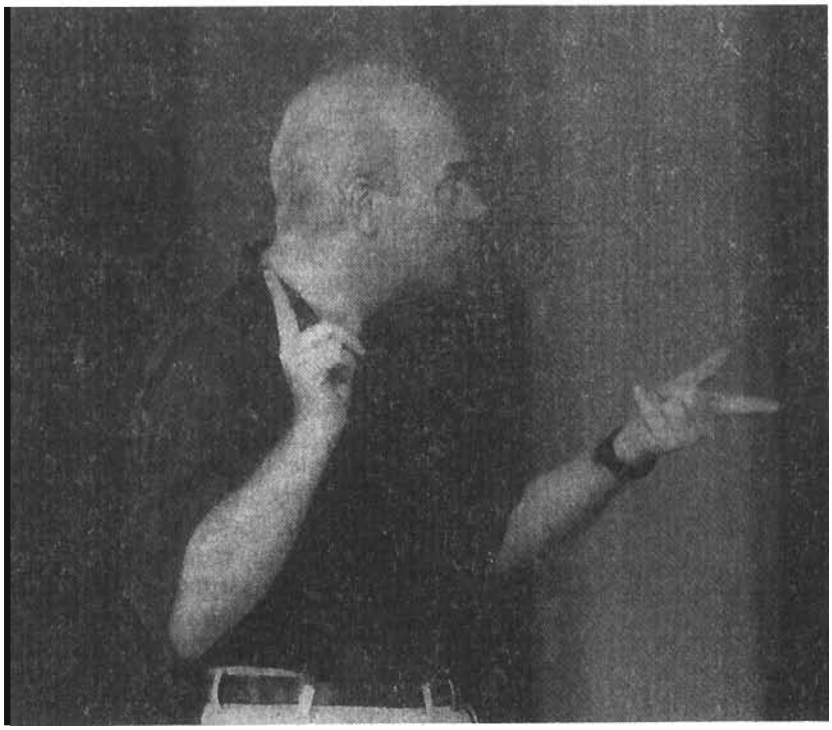
AVIGNON 98

صدرالدین زاهد

و تظاهرات گوناگون هنری خیابانی، نمایشگاهها «تئاتر و آزادی ـ برشت در فرانسه ـ شکسپیر و پادشاه» موزه ها، گالری ها و حتا دسته شمایل کشان میدان ساعت **(place de l horloge)** را «که اکثریت شان ایرانی هستند» اضافه نمائید، آنوقت پی به عظمت این کارخانه عظیم فرهنگی خواهید برد که مطابق تخمین های روزنامه کیهان فرانسه **(Le Monde)** نقط در حدود «۱۰۰،۰۰۰» صد هزار تماشاگر بلیطی برای فستیوال **(IN)** و چیزی در حدود «۸۰۰،۰۰۰» هشتصد هزار تماشاگر بلیطی برای فستیوال **(OFF)** می آیند. و این همه شما را به شوق می آورد. به شوق می آئید از اینکه می بینند هنوز حرف و کار هنر خریدار دارد. از همه جورش هم هست: قدیمی و جدید، سیاسی و غیر سیاسی، شاعرانه و زمخت، لختی و پوشیده، «مثل نمایش معرکه در معرکه سیاوش طهمورث که از جمهوری اسلامی می آمد» کما نه تفکر آنقدر وسعت پیدا کرده است که همه حق حرف زدن و نوشتن و گفتن و نمایش دادن دارند و هیچکس به لحاظ سلیقه و رنگ و مذهب و افکارش خفه و محکوم به سکوت نیست. از برنامه های اصلی یا فستیوال **(IN)** شروع می کنیم: سنت در آوینیون همیشه بر این بوده است که برنامه های اصلی آوینیون مخلوطی. از تئاتر کلاسیک و مدرن، رقص و آواز، موسیقی . . . خلاصه مخلوطی از سنت و تجدد باشد. اما به نظر می رسد همیشه خط مشی رئیس فستیوال تعیین کننده راه و روشی که فستیوال باید در پیش گیرد بوده است. در زمان ژان ویلار به قول روزنامه نویسی همه برنامه ها امضاء ژان ویلار را داشت حتا آنهایی که مال ژان ویلار نبود (ژان ویلار **(Jean Vilar)** خالق فستیوال اونیون «۱۹۴۶» و کارگردان معروف فرانسوی که نیت آن داشت که با رها کردن قراردادها و رهایی از آنچه در تئاتر ساختگی و مصنوع است تئاتری مردمی بسازد و سرانجام با بنیاد گذاشتن **(TNP)** «تئاتر ملی مردمی» و اجرای پاره ای از شاهکارهای ادبیات دراماتیک جهان از «برشت، کلایست، مولیر، موسه، بوشنر، هوگو، کرنی، شکسپیر، پیراندللو، سوفکل، ماری وو، کالدرون، گلدُنی، آریستوفان، ژیرُدو و غیره» به آرزوی خویش جامه تحقق بخشید.) بعد هم نوبت به لحن انسانی **(Paul Pvaca)** رسید و به جریان انفجاری راه و روش ها نو به سبک **(Bernard Faivre d` Arcier)**. بعد نوبت **(Alain Crombecque)** آلن کرومبک که ترکیبی از هنر سنتی و خط مشی هنر آوانگارد را به وجود آورد. او بود که نمایش های سنتی و زنده آفریقا، آسیا، و آمریکا را به فستیوال دعوت کرد و در این کار بیش از آنکه جنبه نمایشی کار را در نظر داشته باشد بیشتر روی اصالت کار تکیه می کرد. هم او بود که به تئاتر اتحاد جماهیر شوروی و تئاتر اروپای شرقی در زمانه **(perestroika)** امکان شناسایی هر چه بیشتر را در غرب داد. و بالاخره در حال حاضر هم با وجود اینکه رئیس فستیوال برای بار دوم شخص **(Faivre d Arcier)** می باشد، انتخاب و خط مشی همه جانبه شده است، که به قول روزنامه نگاری «با وجود آنکه این انسان شخص واحدی است، به نظر می آید که این شخص واحد چندین امضاء متفاوت دارد!» ترکیب فستیوال مثل همیشه مخلوطی دوگانه از دیروزی ها و امروزی هاست. همین دیروزیش شامل سوفکل نسخه هولدرلن **(Holderlin)** ترجمه و تعبیر و تفسیر فیلسوف فلیپ لاکو-لابارت **(Lacoue-Labarthe)** و به کارگردانی ژان لوئی مارتینلی **(Martinelli)** «ادیپ شاه» است که در نسخه آنها به صورت «ادیپ ستمگر» در آمده است: ادیپ بعد از حل معمای ابوالهول، کشتن پدر و زنا با مادرش پادشاه **(Thebes)** شده است و می بیند که ملتش کرور کرور در اثر شیوع طاعون تلف می شوند و دنبال مقصر می گردد. و قبل از هر چیز دنبال درک این حقیقت ناپذیرفتنی که از طرف خدایان به او تحمیل شده است، و بالاخره با کندن چشمانش جلای بلد می کند. شارل برلینگ **(Berling)** بازیگر نقش ادیپ می گوید: «در معنایی می توانیم او را قهرمان بدانیم، اما طوری که او عمل می کند یک ستمگر بیش نیست. او احتیاج به مقصری دارد که مجازات شود و جزای این

عکس سمت راست:
چارلز برلینگ بازیگر «ادیپ ستمکار»
عکس سمت چپ پائین:
موسیقی کشور کره در اونیون

همه را پس دهد، تا همه چیز روال عادی خویش را بیابد_ عمل پوچ و بی معنایی که در تمام طول تاریخ شواهدش بسیار است_ غافل از اینکه این خود اوست که گناهکار و مقصر است. و این را نمی خواهد اعتراف کند. او با ژوکاست اغلب همچون مادر طرف گفتگو می شود تا همسر خویش. در این معنا سمبول پدیده ای عینی است که خانواده نامیده می شود: «دروغ» برلینگ اضافه می کند: «من خانواده ای را نمی شناسم که روابط آنها بر روی رابطه ای وحشتناک و پنهانی استوار نباشد، روی رمز و راز و واقعه ای که پایان ندارد، و هیچکس هم یارای سخن گفتن از آن نیست، حقیقتی دفن شده. برای زندگی کردن ما مجبور به فراموش کردن این حقیقت هستیم اگر که خانواده بر روی ضرورت دروغ بنا شده است؛ دنیا نیز چنین است، و این چیزی است که نسخه ادیب هولدرن بر آن استوار گردیده و از آن صحبت می کند.» نمایش دیگر فستیوال که به نویسندگان دیروز تعلق دارد «زندگی و مرگ پادشاه ژان» اثر شکسپیر است و به کارگردانی لران پلی (laurent Pelly) . این اثر شکسپیر در حدود سال ۱۵۹۶ نوشته شده. پلی در مورد این نمایش می گوید که تحت تأثیر قوی انعکاسهای امروزین این نمایش است؛ که در باره بوقلمون صفتان رنگ عوض کن، اتحاد و وصلت فرصت طلبان، ساخت و پاخت های منفعت جویان، تملق و مداحی، و در باره بی رحمی و خشونت و وحشی گری است. این نمایش در ترتیب و توالی نمایش های تاریخی شکسپیر اولین نمایش تاریخی او نیست بلکه بعد از تراژدی های سه گانه هانری ششم قرار می گیرد ولی یکی از نمایشهای تاریخی شکسپیر است که در آن نویسنده قدیمی ترین پادشاهان تبین یافته انگلستان را مطرح می کند. اثر دیگری از شکسپیر نیز به نام «کاری خوش است که پایانش خوش باشد» به کارگردانی ایرینا بروک دختر پیتر بروک بر صحنه خواهد رفت که برای آن آرین موشکین گروه و تئاتر و امکانات تئاتر خورشیدش (Theatre du Soleil) را در اختیار ایرینا قرار داده است. در این نمایش یک هنرپیشه جوان ایرانی هم بنام شقایق بازی دارد. (لازم به تذکر است که این هنرپیشه در کار آخر موشکین «و ناگهان شبهای خودآگاهی» هم بازی داشت.) این نمایش شکسپیر در حدود سال ۱۶۰۲ نوشته شده و شکسپیر آنرا از جوانی بوکاچیو نویسنده ایتالیایی الهام گرفته که خود او هم از افسانه های شرقی، که داستانی است پرماجرا و پر پیچ و خم، و بی نهایت انسانی. نمایشی است محجور و کم به صحنه آمده که علت آن یکی زبان نمایش و دیگری مشکلات سانسوری دوره ویکتوریایی انگلیس است. محتوای هواخواهانه زنانه نمایش برای دوره نظم و انضباطی ویکتوریایی برخورنده و غیر قابل تحمل بوده است، در واقع بد و ناپسند بوده که قهرمان نمایش هلن دختری از طبقه فقیر بخواهد عشق برتر آند پسر یک کنتس اشرافی را کسب کند. امروزه روز ما آنرا نمایشی هواخواه زنان قلمداد می کنیم. هلن تنها قهرمان نمایش است که علاقه ما را به خود جلب می کند. او بازی ای بر سر مشتی مرد می آورد که هر یک زبون تر و بیچاره تر از دیگری است. و بالاخره نمایش «سید» (Le cid) به معنی آقا یا سرور اثر کرنی است که کارگردان انگلیسی دوکلان دونه لان (Declan Donnellan) آنرا کارگردانی کرده است. این نمایش همانند خر عیسی در فرانسه شهرت بسیار دارد و یکی از مشهور ترین اجراهایش را در فستیوال اوینیون «۱۹۵۱» با شرکت هنرپیشه مشهور فرانسوی ژرار فلیپ و به کارگردانی ژان ویلار بود. «سید» شخصیت مشهور و به نام کرنی است که میان شرف و افتخار از طرفی و عشقش به شیمن (chimene) دختر دون گومز (Don Gomes) از طرف دیگر گیر کرده است. اجرای ویلار و بازی ژرار فلیپ این مرد دوپاره را در نهایت به صورت قهرمانی که بر مشکلات فائق می آید با وی کرده بود. در اجرای صحنه ای دونه لان، رودریگ (Rodrigue) پسر دون دیه گو (Don Diegue) سیاه پوستی است مرد و متزلزل که آلت دست دیگران است. «شاید لازم به توضیح نباشد که (cid) لقب رودریگو است که از کلمه (Sidi) عرب به معنی سرور من می آید.» مردی است زخم خورده؛ و محکوم به اینکه هرگز آنچنان که هست ننماید. دونه دولان کارگردان انگلیسی نمایش بیشتر روی دوپارگی فرد «زن یا مرد» در جامعه مرد سالار تأکید دارد. دون دیه گو سالخورده مردی است که تجسم عینی مجسمه ای تنومند است که در خطابه خویش راجع به شرف و افتخار خشک و بی انعطاف می باشد. دون گومز پدر شیمن حتا بعد از کشته شدنش به دست رودریگ _ در جنگ تن به تنی که بخاطر دفاع از شرف پدر خویش می کند_ در صحنه باقی می ماند و مایه عذاب روحی دختر خویش می گردد. وقایع نمایش در محیط نظامی بی زمانی اتفاق می افتد که تمام شخصیت ها لباس متحدالشکل نظامی به تن دارند و همگی همچون تماشاگران یک نمایش به هنگام سخنرانی دو پدر در باره افتخار و شرف کف ممتد می زنند. دونه لان کارگردان نمایش این «افتخار» را به زیر سئوال می برد. افتخاری که پدران آنرا غرغره می کنند و فرزندان آنرا تحمل: رودریگ به نام این افتخار مجبور به رفتن به جنگ (Maures) «المار یا عربهای صحرای غربی» می شود و شیمن مجبور به سرکوبی عشقی که به رودریگ دارد. در میانه های نمایش دو جوان همدیگر را از نزدیک ملاقات می کنند، اشتیاق و تمنای آنها مجال رهایی می یابد. در یک چشم بهم زدن دیوارها شکاف بر می دارد. پارگی به یکباره درز گرفته می شود. شیمن را به تندی می پوشانند و همه چیز روال عادی خویش را می یابد. در انتها مردان طرفی تهیه و تدارک جنگ را می بینند و زنان در طرف دیگر نگاه می کنند. رودریگ و شیمن دستی به طرف هم دراز می کنند، بدون آنکه هرگز به هم برسند. در جامعه ای که قانون آن مرد سالاری است، این آشتی غیر ممکن است. و اما امروزی ها! نمایشنامه نویسان معاصر ورزیده! از رولان دو بی یار (Roland Dubillard) طنز نویس موقعیت های انتزاعی معاصر و نمایش او «بگم که من افتادم» شروع می کنیم و به گزاویه دو رنژه (Xavier Durringer) می رسم و نمایش (Les surfeurs) که خودش آنرا کارگردانی کرده است. (surf) تخته چوبی است که با آن روی برگشت خیزابها تعادل را نگه می دارند؛ به این ترتیب شاید عنوان نمایش را بشود «تعادل نگه دارنده ها» ترجمه کرد!) نویسنده و کارگردان نمایش در مصاحبه ای می گوید: (سئوال_ یکی از شخصیت های نمایش می گوید: «ما برای انقلاب کردن به (surfeurs) احتیاج نداریم.») و (surfeurs) عنوان نمایش است. (surfer) یعنی چه؟ و دورنژه پاسخ می دهد: ابتدا قرار بود نمایش با نام «سیاست و پرنوگرافی» به روی صحنه برود، اما من با چنین عنوانی جدی خیلی موافق نبودم. (surfer) کلمه ای است که خیلی باب روز شده است. ما از (surf) اجتماعی صحبت می کنیم، از (surfer) روی اینترنت می گوییم. تصویر بسیار گسترده است. این هم شامل کالیفرنیایی های آفتاب بگیر خوشگذران می شود و هم تمام کسانی که با عملیات محیرالعقول روی برگشت امواج تعادل خویش را بهر قیمتی نگه می دارند تا اینکه بالاخره به طریقی حیرت انگیز بر روی امواجی که می آیند سرنگون می گردند. انقلاب به هیچ وجه به افرادی که مشغله ذهنی اشان مسائل حاد زندگی نیست و به آنهایی که به هر قیمتی



دِکلان دونِلان
کارگردان «سید»
اثر «کرنی»

تعادل خویش را نگه می‌دارند، احتیاج ندارد.) نمایش در دو سطح اتفاق می‌افتد: در پائین، میان لجن‌ها، در یک تئاتر متروکه به یک **(Peep-show)** «محل نمایش‌های سکسی» تبدیل شده است، رانده‌شدگان و حاشیه نشینانی از هر قبیل دورهم جمع شده‌اند. در بالا، در دفتر کار یک حزب سیاسی که آخرین مسئولش با تیری خود را خلاص کرده است، جانشین تعیین شده او با همسرش وارد می‌شوند. او آدم خوبی است. اما خوب نمی‌داند چه باید بکند. نمایش ۱۳ شخصیت دارد، ۱۳ طریقه گوناگون سیاست را دیدن و بررسی کردن. در متن جابجا جبهه‌گیری‌های واژگونه‌ای گنجانده شده است مثلاً" فروشنده مواد مخدری که توضیح می‌دهد که بدون او بچه‌ها به کوچولوهای انقلابی تبدیل می‌شوند که نظم عمومی را بهم می‌ریزند. داستان در «ناکجا آباد»، در شهری رها شده در جهل و تاریکی، در کشوری غیر مدنی و ضد حقوق انسانی اتفاق می‌افتد. در عین حال نمایش گویای زمانه ما است. افکار و ایده‌های بزرگ در حرف و در عمل وعده‌های سرخرمن و امیدهای به باد رفته. و اما ورونیک اولنی **(OLMI)** و نمایش که من آنرا «مرده متحرک» **(chaos debout)** می‌نامم؛ به کارگردانی ژاک لاسال **(Lassalle)** زن جوانی به‌نام **(Katia)** کاتیا در مجتمع قدیمی مسکو زندگی می‌کند. این زن مردی را دوست دارد به‌نام یوری **(Ioure)**. مردی که از گروتزنی **(Groszngi)** برگشته، مردی از دست رفته، جسماً" و روحاً" خرد شده. ما به سال ۱۹۹۵ در روسیه یلسین هستیم. جنگ چه‌چه‌نی **(Tchetchenie)** با شدت تمام ادامه دارد. این مجتمع مسکونی **(Kommunalka)** «دکور نمایش» تصویری است نمادین از اتحاد جماهیر شوروی سابق که به ما اجازه می‌دهد با نوعی فاصله‌گیری شاهد داستانی خصوصی باشیم که در مکانی بسته اتفاق می‌افتد؛ مکانی که در آن تار و پودی از اصرار مگو، عشق مطلق، مقاومت های فردی، خیانت و قهرمانی تنیده شده است. مکانی برای خلق «انسان جدید» که قادر باشد از محدوده منافع شخصی خویش فراتر رود. پاره‌ای از قهرمانان نمایش همانند ارواح سرگردان و پاره ای اسیر تار و پود گذشته خویشند: بابوشکا**(Babouchka)** زن ۶۵ ساله، تبعیدی سابق، یوری ۲۵ ساله که از جنگ چه چه نی برگشته، گریشا **(Gricha)** جوان ولگردی که برای دوره نظام وظیفه به چه‌چه‌نی فرستاده خواهد شد . . . ورنیک اولنی راجع به‌نمایش خویش می‌گوید: (در برخورد اول شاید تصور کنیم که نمایش راجع به روسی یا جنگ چه چه نی است. کور خوانده‌ایم «دیده‌ایم!»، چه‌چه‌نی، دوبار پیشنهاد رفتن به آنجا را رد کردم. مسکو، آنجا را نمی‌شناسم. پس نمایش راجع به‌چیست؟ نمایش راجع به انعکاس و صدای کر کننده جنگ است. در آن از قهرمانی و وحشی‌گری جنگ خبری نیست، اما وهم و خیال آن هست. نمایش پرسش، نگاهی است که بر دیگران داریم، نگاهی که هر کسی بر روی واقعیت دیگری می‌اندازد. نمایش، عشقی است که یک زن به‌مردی دارد. مقاومتی عاشقانه که او را در این درهم برهمی «کن فیکون!» روی پا نگه داشته.) .(با این توضیحات شاید بتوان نمایش را «کن‌فیکون، روی پا» نامید!) و اما این بود، جشنواره اول! گفتم که جشنواره اوینیون جشنواره در جشنواره است. آنچه که آمد جشنواره‌ای بود که من آنرا جشنواره سلیقه عام فرانسوی می‌دانم. اما جشنواره اوینیون، جشنواره‌های دیگری هم دارد. جشنواره خارجی «دیروز و امروز»، جشنواره غیر بومی و سنتی، جشنواره جنبی و غیره. این را هم اضافه کنم که به‌مجموعه جشنواره اول باید تجربه‌ای دسته جمعی از نویسندگان جوان فرانسوی را هم اضافه کرد که نمایشی ساخته بودند بر اساس گفتگوهایی با اهالی شهر **(Melun-Senart)** تصاویری جدید از آدمها که تجربه جدیدی در نویسندگی و کارگردانی بود. اما . . . جشنواره خارجی اوینیون. از جولیوس سزار کار رمئو کاسته لوچی **(Castelluci)** بر اساس نمایش شکسپیر و تاریخ نویسان لاتین آغاز می‌کنم. اما قبل از هر چیز شما را به خواندن گفتگویی که با او توسط ژان پریره انجام شده فرا می‌خوانم:

ـ چه چیزی شما را واداشت که جولیوس سزار شکسپیر را به صحنه آورید؟

ـ عنوان نمایش مرا جلب کرد. هر کاری بلافاصله از عنوانش زاییده می‌شود. از نحوه صوتی بیان آن. با انتخاب عنوان تجزیه تحلیل ساختمان کار شروع می‌شود. جولیوس سزار بیان قدرتی است وابسته به کلام و استفاده از آن. هر عنوانی توضیح دهنده کار شماست. من زمانی متوجه روشنی و شفافیت این عنوان شده‌ام که انبوه یادداشتهایم را در دفترچه یادداشتم مرور کردم.

ـ آیا اینها نوشته‌هایی بی درنگ و تأمل بوده اند؟

ـ نه کاملا"، برای اینکه یادداشتهایی بی واسطه و با واسطه

بوده‌اند. من طرحها و تصاویر و علامتهای صدایی مختلف را جمع آوری می‌کردم من هر آنچه تخیلم را به‌کار می‌انداخت یادداشت می‌کردم. در پایان مقدار زیادی وسیله کار داشتم. درهم و برهم در این وقت بود که من دوباره یادداشتهایم را مرور کردم و از آنها نکات برجسته را بیرون کشیدم، نقاط عطف را. از این تهیه و تدارک ابتدایی، تصاویری بدستم آمد، که این تصاویر مرا به‌عنوان کار هدایت می‌کرد. من متوجه شدم که بسیاری از این یادداشتها مستقیماً به‌مسئله صدایی و نحوه استفاده از صدا مربوط می‌شدند. صدایی قوی و مردانه. از اینجا بود که جولیوس سزار شکسپیر خودش را به من تحمیل کرد.

ـ بین این نقاط عطف چه می‌گذشت؟

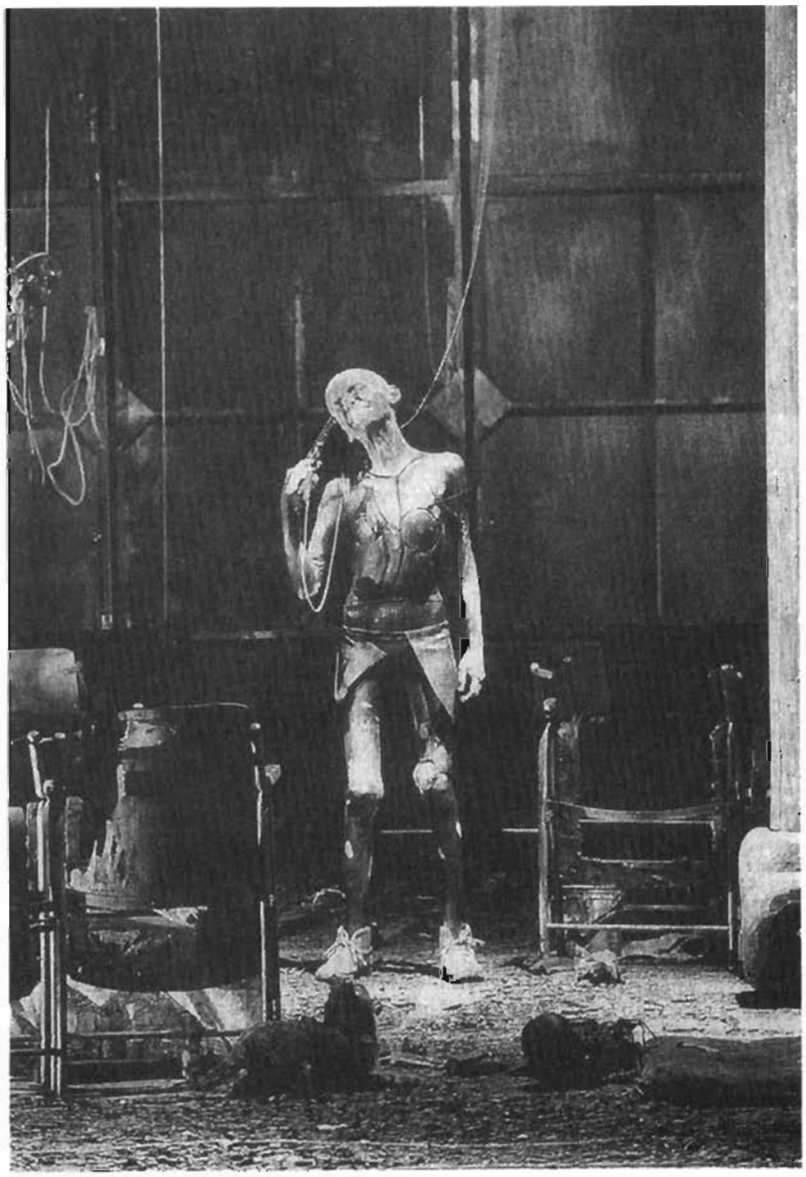
ـ این مشکل حرفه‌ای و عملی کار است. صنعت است. مسئله پیدا کردن ارتباط‌ها، به جریان انداختن آنها و سازماندهی منظم کار است. نمایشی را به صحنه بردن، یعنی نیرویی را به صحنه بردن، یک انرژی، و نقط یکی. وسایل کار این صنعتگر چیست؟ در درجه اول تصور و خیالی که در دفترچه‌ام یادداشت کرده‌ام. این ها مرا وامیدارند که چه نیرویی را بر صحنه احضار کنم. برای مثال در جولیوس سزار من تصمیم به‌احضار نیرویی از نوع فنی و تکنیکی یا ماشینی گرفتم. ماشین در اینجا برای تولید وهم و خیال نیست، بلکه وسیله ایست برای تقویت آنچه که در صحنه اتفاق می‌افتد.

ـ نیاز شما به متن چیست؟

ـ برای رفتن بر علیه من. و برای اینکه نحوه بیانی شکسپیر همانند آشیل فراگیر و جهانی است. آنها توانستند حرکت روحی انسان را بنویسند. قدرت آنها در این است که حکایتشان در سطوح مختلف قابل خواندن است، در عین اینکه از ساختمانی موجز و محکم برخوردارند. این ساختمان را در جولیوس سزار یافتم، همانگونه که قبلاً در هاملت و اورست (L' Orestie) اشیل پیدا کرده بودم. در این متون چیزی هست که از من فراتر می رود از من در میگذرد مرا احاطه می‌کند. اگر متن قوی و محکم نباشد، این برخورد و مصاف با یاددشتهای من که نوعی تجزیه و تحلیل صحنه‌ای درام به معنای لغوی آن یعنی درام و حرکت است غیر ممکن می‌شود.

ـ برای خلق این تصادمات، این برخوردها آثار کلاسیک ضروری است؟

ـ بله، برای اینکه من نیاز به متونی دارم که از تجربه شخصی



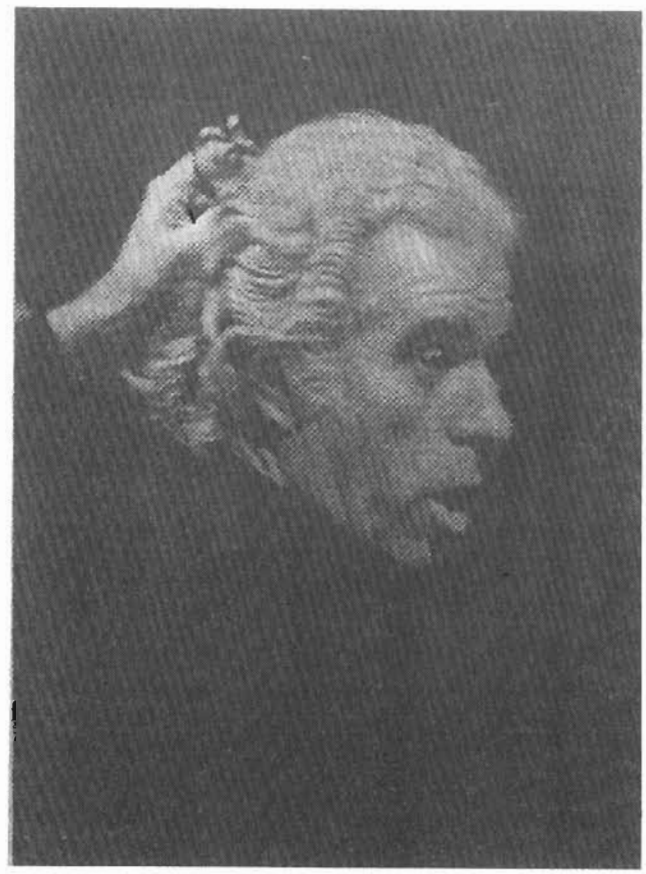
صحنه ای از نمایش
«جولیوس سزار»
کارگردان: رمئو کاستله لوچی

من فراتر رود. من قادر نیستم، بعنوان مثال، متنی از ساموئل بکت را به روی صحنه ببرم. برای اینکه بکت عیناً مشکل خود من است. من قادر به برگرداندن شکلی به شکل مشابه‌اش نیستم. من باید شکلی را جستجو کنم که قرنها و قرنها در من بوده و بر من پیشدستی داشته. آثار کلاسیک بر پایه‌ای جهانی بنا شده‌اند که بیواسطه در ارتباطی همگانی قرار می‌گیرند، با هر کسی، از هر فرهنگی، با هر نوع فهم و شعوری، و این چیزی است که مرا جلب می‌کند، برای اینکه کار تئاتری من یک کار روشنفکرانه نیست، یک تئاتر شاعرانه که فقط با متخصصین امر سروکار داشته باشد. تئاتر من یک تئاتر بچه‌گانه است، تئاتری است که سعی در برقراری ارتباطی ساده و مقدماتی دارد، ارتباطی که اساساً روی کار بدنی و احساسی اولیه بنا شده است.

برای رمئو کاسته لوچی نیز در نمایش جولیوس سزار همانند دنه لان در نمایش «سید» مسئله پدرکشی مطرح است. در میان صحنه سه شخصیت نمایش حضور دارند: سزار، فرزند خوانده او بروتوس و آنتوان. بروتوس برای تصاحب قدرت پدر را می‌کشد، اما این آنتوان است که به‌قدرت سخنوری خویش از موقعیت استفاده می‌کند. کاسته لوچی علاوه بر ارائه متن ما را بنوعی تأمل و تعمق بروی متن دعوت می‌کند. روی صحنه تئاتری درونی و باطنی در جریان است که آغشته به تصاویری است که مشغله ذهنی کارگردانی است. سزار پیرمردی است در نهایت لاغری که یادآور تصاویر مذهبی از عیسی مسیح می‌باشد، یا سیسرون که بی اندازه چاق و در حد مریض گونه که روی پشتش دو گوش ماهی ویولنی درآمده است. که یادآور تابلوی نقاشی رُنه ماگریت **(Rene Magritte)** می‌باشد، یا آنتوان، مردی که صدایش در سینه خفه شده و تنفس مصنوعی دارد. کاسته لوچی با این کالبدهای عجیب و غریب و غیر متداول دنیایی از وهم و خیال می‌سازد و ما را به شرکت در آن ترغیب می‌کند. آنچه که می‌شنویم با آنچه که می‌بینیم مطابقت ندارد. روی صداها، و نوار صوتی کار شده است و ناهنجار گردیده‌اند، یا اینکه تا به سرحد تحمل بلند گردیده‌اند. همه چیز حکایت از آن دارد که قتل پدر صدای قدرت حاکمه را در سینه خفه کرده و یا در هیاهو و سرو صدایی کر کننده و گوش آزار فرو برده است. در قسمت دوم نمایش بروتوس در تئاتر مانندی سوخته سرگردان است که گذر حیواناتی از کاه انباشته شده است. پس بعد از مرگ پدر به مالیخولیا و خودکشی کیفر یافته. کارگردانی این تئاتر باطنی بی‌نهایت استادانه است. موضوع و مبحث نمایش، حالت بیمارگونه آن، و تصاویری بی اندازه قوی و محکم که حاصل تخیلی آکنده از فرهنگ و هنری تصویری است، از آن اثر ساخته است نزدیک به «هنر معاصر» که از سرگشتگی و مالیخولیا، از گمگشتگی و از دست رفتن همه نشانه‌ها و علامت‌ها می‌گوید. تیاتری بحران زده که خود را می‌نگرد که همچون اشباحی در دل تاریکی سرگردان است. تئاتری مجذوب کننده. در اینجا هیچ بد نیست که مروری بر زندگی و کار هنری این گروه ایتالیایی بکنیم.: خلاصه شده از نوشته ژان لویی پرنیه از روزنامه لوموند.

تئاتر در خانواده کاسته لوچی حاصل زمین است. رمئو و خواهرش کلودیا با چیدن اشباحی که دشت و صحرای **(Romagna)** «ایالت قدیمی ایتالیا» به نه عرضه می‌داشت شروع کردند: دوره گردی که تنها در کوهستان زندگی می‌کند گدایی که با شش تا سگهایش می‌خوابد. لالی که داد و فریاد خود را بیان می‌کند. دیوانه‌ای که با گذاشتن پوست طالبی به سرش خود را آرایش کرده است. اطاق ارابه ای سیار کولی‌ها و سیرک کوچک سیار تخیل آنها را به سفر می‌برد. وقتی تئاتر سیاری برای اولین بار به دهکده آنها آمد، کلودیا ۴ سال داشت. او هنوز هم این صحنه را به یاد دارد: «آدمهایی از تاریکی بیرون می‌آمدند، تقلید زندگی را در می‌آوردند، زندگی را عرضه می‌کردند.» و کلودیا می‌خواست تقلید زندگی را درآورد، زندگی را عرضه کند. اولین نمایش او بازیهایی تخیلی است که به کمک برادرش رمئو که دو سال از او کوچکتر است به راه می‌انداخت. بچه‌ها هنوز خواندن نمی‌دانند که شروع به تقلید و ساختن تابلوهایی زنده از تصاویر کتاب می‌کنند. تئاتر آنها، تئاتری است غریزی، بدون سرمشق، و هر آنچه دور و برشان یافت میشود، در تئاتر آنها جا می‌گیرد: حیوانات خانه و مزرعه شان، مرغزار و جنگل، و همینطور دهاتی‌هایی که آمده‌اند تا از پدرشان بزر بخرند. خواهر و برادر داستانهایی می‌سازند که در اغلب آنها نیروهایی بر علیه یکدیگر می‌جنگند تا بالاخره یکی‌شان بر دیگری پیروز می‌شود. رمئو شش سال دارد که خانواده به شهر سسنا **(Cesena)** نقل مکان می‌کند. شهری کوچک در بیست کیلومتری ده آنها که باغهای میوه فراوان دارد. دنیای مدرن و متجدد در یکساعت و نیمی اینجا با قطار شهر بلونی **(Bologne)** است. کلودیا در آنجا به کالج می‌رود و هر هفته از آنجا با خود صفحات موسیقی مدرن می‌آورد. «ما با این صفحات می‌رقصیدیم، رقصی نمادین «سمبولیک»، تقریباً میم و لال بازی با حرکت و ژست و کارهای بدنی خود را بیان می‌کردیم.» مسئله اساسی آنها در این زمان این است که چگونه می‌شود واقعیت را در طراحی و مجسمه سازی عرضه کرد؟ در همان زمان نتیجه‌گیری آنها این است: «که شکل بر محتوا استیلا دارد» بیست نفر جوان به کاسته لوچی ها می‌پیوندند. هر شنبه گروه در انبار متروکه‌ای بازی می‌کنند. شکسپیر می‌خوانند و کتابهای نظری گروتفسکی را. «تئاتر غریزی» این کلام متداول زمانه همانند کلمه بداهه سرایی آنها را به وجد می‌آورد. آلن کاپرو **(Kaprow)** و تئاتر اتفاقی **(Happening)** را کشف می‌کنند. توجه و تمایلشان به هنرهای تجسمی کشیده می‌شود که بنظرشان خلاق تر از تئاتر می‌آید. در اواخر دهه هفتاد هست که کار صحنه‌ای را آغاز می‌کنند. در آنوقت در همه سردابه‌های پایتخت تئاتر می‌جوشید. به‌سال ۱۹۸۰ گروه کاسته لوچی که شش نفر بیش نبودند به این سردابه‌های هنری نقل مکان کردند. آنها نمایش **(Cenno)** را که خلق گروهی بود به اهالی رم عرضه کردند. چیزی عجیب و غریب و بد فرجام. «پر از رمز و راز و پر از فکر بود. خط کاری در آن مشخص نبود.» تئاتری بود تحت تأثیر تفکر آمریکایی. از روی عکس‌العمل و قبل از بازگشت به خانه گروه نام **(Raffaello Sanzio)** برای خویش برگزید. «این برای ما انقلابی از درون بود» در رافائل چیزی که ما خیلی دوست داریم، این کمال شکل بیرونی کار است» علیرغم مشکلات مادی گروه به‌کار خویش ادامه می‌دهد. قبل از بازگشت به رم، بسیار می‌نویسند. نظریه‌ای جدید را که هنوز در نطفه قرار دارد آزمایش می‌کنند. در طول این سالهای کارآموزی فیلمها و نمایش بسیار خلق می‌کنند. دکور و صدا و کلام را آزمایش می‌کنند. حتا زبانی به نام **(La generalissima)** که هشتصد کلمه دارد ابداع می‌کنند و بالاخره در سال ۱۹۸۴ در بی ینال و نیز **(Kaputt Necroplice)** را عرضه می‌نمایند. اولین کار پخته خویش را **(Santa Sofia)** یا تئاتر خمر **(Khmer)** ۱۹۸۵ می‌دانند. شخصیت این نمایش پل پت و امپراطور روم شرقی است. بینوایان ۱۹۸۶ گیلگمش ۱۹۹۰ اهورمزدا ۱۹۹۱ هاملت ۱۹۹۲ اورست ۱۹۹۵ جولیوس سزار ۱۹۹۷ از دیگر کارهای این گروه است.

جورجیو اشتره‌لر



۲۵ دسامبر ۱۹۹۷ (روز عید نوئل)، « جیورجیو اشتره لر » Giorgio Strehler، باریگر، کارگردان و بنیان گذار و مدیر تئاتر پیکولوی Piccolo میلان در سن ۷۶ سالگی به علت سکته قلبی در محل اقامتش در شهر لوگانو Lugano واقع در سوئیس در گذشت. تئاتر ادئون به منظور بزرگداشت « جیورجیو اشتره لر » شاهکار کارگردانی او را، یک نوکر و دو ارباب اثر کارلو گلدونی در ماه مارس ۱۹۹۸ به روی صحنه آورد.

اشتره لر در عالم تئاتر همپای « فلینی» و « ویسکونتی» در عالم سینماست، ولی در دنیای کنونی که از سینما اشباع شده است، او بیش از هر کس به دنیای تئاتر و اجرای نمایش زنده تعلق داشت و از اینرو بود که رویای احداث شهرکی تئاتری را در سر می پروراند. اشتره لر در طول زندگیش بیش از دویست اثر تئاتری و همچنین پنجاه اثر برای اُپرا را کارگردانی کرد .

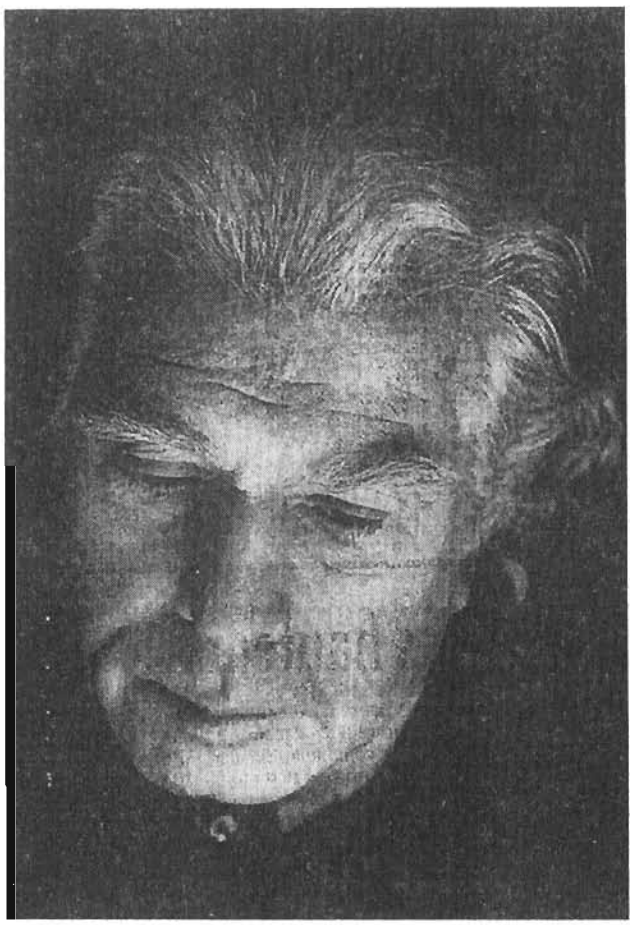
جیورجیو اشتره لر در ۱۴ اوت ۱۹۲۱ از پدری اطریشی و مادری فرانسوی در باکولا Barcola متولد شد. در دورانی که دانشجوی حقوق بود تحصیل خود را نیمه کاره رها کرد و به مدرسه دراماتیک میلان رفت و در سال ۱۹۴۳ به نهضت مقاومت پیوست. در دوران دستگیری، در اردوگاه اسیران مُورن Mürren واقع در سوئیس سه نمایش کوتاه از « پیراندلو » را اجرا کرد. پس از آزادی با «دیموروسی» سینه کلوپی دایر کرد و کلاس های کنسرواتوار ژنو را ادامه می داد. مدتی هم با نام مستعار « جیورجیو فیرمی» Firmy (نام خانوادگی مادر فرانسوی اش) کارگردانی می کرد و مرگ در کلیسای جامع اثر الیوت و کالیگولا اثر آلبر کامو را به روی صحنه آورد.

بعد از پایان جنگ جهانی دوم، اشتره لر با تسلط عجیبی که به سه زبان ایتالیایی، فرانسه و آلمانی داشت، به یکی از دوستان ژاك کوپو Jacques Copeau، لوئی ژُوه Luis Jouvet و برتولت برشت تبدیل شد.

عکسها:
جورجیو اشترهٔ لر در حال کارگردانی
«یک نوکر و دو ارباب»
تئاتر اُدئون پاریس

و «وهم تئاتری»

مهستی شاهرخی



خاص خود به بازاندیشی در معنا و قواعد تئاتری پرداخته بود. تئاتر برای اشتره لر به منزله «قلب تمدن، مکان والایی برای اجتماعی بودن، جایی برای رهایی، تضاد و هیجان» است. با چنین علاقه و ایمانی است که تئاتر پیکولوی میلان برای اشتره لر به منزله، همه، زندگی، بازتاب همه، امیالش و سقف یا چتری برای هیجانات فراموش نشدنی و تندش تبدیل شد: همان تئاتر تنگ و کوچك از ابتدای تأسیس آن در ۱۹۴۷ تا کنون زیباترین خلاقیت های صحنه ای اشتره لر را روی صحنه، خود آورده است.

اشتره لر با کارگردانی *یك نوکر و دو ارباب* اثر کارلو گلدونی از سال ۱۹۴۷ تا ۱۹۹۷ مدام دلقك نمایش Arlequin و نفس نمایش را مورد سئوال قرار می داد و همواره این اثر را متحول می کرد. در ۱۴ مه ۱۹۹۷، ۱ یعنی پس از ۲۳۰۴ مین اجرای نمایش *یك نوکر و دو ارباب*) تئاتر پیکولو مدت نیم قرن بود که این نمایش را اجرا می کرد، این اجرا که تقریباً در تمام نقاط دنیا ارائه شد، نه تنها معرف هنر اشتره لر بود بلکه معرف احیای تئاتر اروپا نیز بود. چون اشتره لر از یك سو با تحقیقات خود در زمینه، تئاتر بر نقش بدن در

پس از بنیان گذاری تئاتر پیکولو، از سال ۱۹۵۳ تا ۱۹۵۵ مدام بین تئاتر خودش و تئاتر برلینر آنسامبل Berliner Ensemble در سفر بود؛ چرا که در تئاتر برلینر آنسامبل بود که نظریات برشت را می آموخت و در همانجا بود که آندو با هم دوست شدند و اشتره لر به برشت یك ماشین تحریر الکی رتی Olivetti هدیه داد که از آن پس برشت بهترین آثارش را با آن تحریر کرد. اشتره لر مثل اکثر نویسندگان دیگری که از برشت متأثر شدند، از او آموخت که توسط ساده ترین شیوه های زیبا شناسی فردیت و برتری را رد کند.

اشتره لر در نیمه، دوم قرن بیستم در کنار اجراهای خود از نویسندگان کلاسیك مختلف و نیز نویسندگان هم عصر خویش با توجه به نظریات تئاتری

اجرای نمایش اپرای سه‌پولی اثر برتولت برشت کارگردان جورجیو اشترهلر

اجرای تئاتری تأکید کرده است و از سوی دیگر با توجه به شخصیت پیشرویی که داشت در عین نزدیک شدن هر چه بیشتر با اثر و حفظ اصالت متن کهن، با قدرتی درست با اثر ارتباط برقرار می کرد. در عین حال اشترهلر در برابر تماشاچیانی که به نسبت قدمت اثر در زمان و مکان دیگری قرار داشتند و با نیاز مبرمی به ایجاد فضایی صحنه ای گرد هم آمده بودند همان اثر را نشان می داد همزمان آنرا رد می کرد، آنهم به شیوه ای که انگار فضایی رویایی را پس می زند. اشترهلر نفس نمایش، نمایش عریان توسط بازیگران چیره دست و ماهر را طوری روی صحنه ارائه می داد که انگار سحر و جادو را پس می زند. برای اشترهلر تئاتر در مبارزه ای مداوم بین دو قطب متضاد با کشمکشی دیالکتیکی از طریق سیر مراحلی متناوب جان می گیرد. از یک سو مکاشفه و از سوی دیگر آفرینشی آزاد، و تحرک بدون انقطاع بین دو قطب، یعنی جریان سیال تغییر و مکاشفه ای همیشگی. نظریه، تئاتر اشترهلر بر پایه، دانش، زیبائی، شعر و انسانی که تئاتر را خلق می کند استوار شده است؛ خودش درین باره می گوید: « مارکس گفته « برای انقلابی بودن، دیالکتیک و طنز لازم است.» »

اشترهلر از سال ۱۹۵۵ به سبک دقیق خویش دست یافت و در تئاتر پیکولوی میلان اجراهای بسیاری از برشت، شکسپیر، چخوف و گلدونی و همچنین آثار نمایشنامه نویسان معاصری چون ساموئل بکت و ژان ژنه را کارگردانی کرد. سپس از سال ۱۹۷۱ به مدت ۶ سال با هربرت فون کارایان در فستیوال سالزبورگ برای اجراهای تئاتری همکاری کرد.

شناخت وسیع اشترهلر از عالم موسیقی و کارش در زمینه، اُپرا، تعمق طولانی او در طول زندگیش درباره، وهم تئاتری رزنه های مشخص کاری اشترهلر هستند، او در حالی که از قدرت وهم فاصله می گیرد، مخلوطی از هر دو نیز هست و به همین دلیل بسیار دیگرگون کننده است. جیورجیو اشترهلر چون افتخاری تئاتری، خود و هنر خود را در خدمت مردم می گذاشت. تئاتر برای اشترهلر تئاتر متعهد و شاعرانه ایست که علیه هرگونه نابرابری می شورد و ساکت نمی ماند.

اشترهلر در سال ۱۹۷۹ وارد کار سیاسی شد، او که از دیرباز عضو حزب سوسیالیست ایتالیا بود و به خاطر فرهنگ در صف نویسندگانی چون هانریش بل Heinrich Böll و پائولو گراسی Paolo Grassi ایستاده بود، در انتخابات سنا نور شد. ولی به خاطر درگیری هایی که با تینو کراسکی داشت بالاخره حزب خود را رها کرد.

در سال ۱۹۸۱ با حمایت جک لانگ (وزیر فرهنگ فرانسه وقت میتران) از فرانسوا میتران پشتیبانی کرد و دوستی شان از همانجا آغاز شد. سال ۱۹۸۲ عضو هیئت ژوری فستیوال کن بود تا اینکه به مدیریت تئاتر اُدئون در آمد و از سال ۱۹۸۲ تا ۱۹۸۹ مدیریت تئاتر اُدئون پاریس را به عهده داشت؛

در شمایل بود که « وهم خنده دار » اثر کربی را کنارگذاشی کرد و طرح هایی برای ایجاد تئاترهایی در اروپا داشت که این طرح ها در دست اقدام است. سال های نود میلادی برای اشتره لر سال هایی پر از سو ، تفاهم و درگیری با مقامات ایتالیایی است.

اشتره لر می گفت: « در ایتالیا طبقه، سیاسی ما فرهنگ وجود ندارد » ... « ایتالیا به کشوری مشابه کشورهای جهان سوم تبدیل شده است در حالی که آن شور و انرژی حیاتی اش را با خود ندارد. » اشتره لر در سال ۱۹۹۲ پس از به قول خودش « به ایتالیا استعفا داد. » و ساکن سوئیس گردید. (البته در ۱۰ مارس ۱۹۹۵ از اتهامات و بهتان هایی که مقامات ایتالیایی به او بسته بودند تبرئه شد ولی جنگ سیاسی آنها هیچوقت پایان نگرفت؛ چراکه برای او تعهد هنری، مبارزه، ضد فاشیستی چیزی جدا از مقاومت سیاسی نبود.) آخرین اجرای اشتره لر در پاریس اجرای نمایش حزیره، *اسیران* اثر ماری ژ Marivaux در سال ۱۹۹۵ بود.

روژه پلانشو Roger Planchon درباره، تئاتر اشتره لر می گوید: « هر گامی از ماجراهای تئاتری اشتره لر، به مرزله ، گام هایی از اندیشه، تئاتر را به خود متعهد می سازد. اگر آثار رولان بارت سرشار از « لذت متن» است، قطعاً آثار تئاتری و نمایش های اشتره لر نیز « لذت تئاتری» است. و همانطوری که پل الوار به استادان، تاریخ دانان و منقدان گفت: « اشتره لر اثر گلدونی را « نمایش داده » است. » اشتره لر بازیگری بی همتا بود که با بزرگترین بازیگران و دست اندرکاران تئاتر همکاری کرده است. این همه سادگی که اشتره لر داشت و گلدونی را در کنار مولیر در عمیق ترین و تفکر برانگیز ترین شکل ممکن به نمایش می گذاشت، در برابر این همه عشق به تئاتر، اشك در چشمان همه، ما جمع می شود. »

اشتره لر می گوید: « تئاتر فریاد و شقاوت و زبان ناامیدی به من ربطی ندارد ... توجه من به مسائلی معطوف است که به طریقی زایمان سخت جامعه ای نوین را نشان می دهند. کار صحنه پایانی ندارد، مأموریتی است که شعله ای سفید با سرخ را مشتعل می سازد. اشخاصی چون بروك Brook، شرو Chérreau، اشتاین Stein و یا آریان منوشکین Ariane Mnouchkine (که همگی به تئاتر پیکولو دعوت شدند) به من ربطی ندارند. هر کسی ساز خودش را می زند، ولی همگی ما رشته ای مشترك داریم. ما همه مان از یك خانواده ایم. »

اشتره لر در جستجوی تئاتری بود که مثل مترو مورد نیاز همگانی باشد، تئاتری مردمی و اندیشمند، تئاتری برای مردمانی تازه، تئاتری علیه انحراف و فساد که به جشنی سالم می ماند، تئاتری برای همه.

جیورجیو اشتره لر که از برشت و تئاتر برلینر آنسامبل درس هایی از تعهد آموخته بود با نمایش هایی متعهدتر به تئاتر، درس های بسیاری از لذت تئاتری به دیگران آموخت.

پاریس ـ مارس ۱۹۹۸

منابع:

1- " Ciao maestro", *Le Monde*, Samedi 27 décembre 1997, p 1

2- Schmitt, Olivier, " La mort trop brutale de Giorgio Strehler, Arlequin du théâtre d'art", *Ibid.*, p 16

3- Planchon, Roger, " Il était un maître, il était un ami", *Ibid.*, p 17

4- Chéreau, Patrice, " Toute une vie sur l'illusion théâtrale", *Ibid.*, p 17

۶. اشتره لر، جورجیو، « نمایش و اشتره لر »، ترجمه: ح. ن.، در: *کتاب اللبا* ، دوره جدید، پاریس، شماره ۲، بهار ۱۳۶۲: ۱۲۸-۱۲۵

با اشتراک سالانهٔ فصل‌تئاتر

به موقع و راحت تر آنرا دریافت کنید

بهای اشتراک سالانه

آلمان	۲۸ مارک	Stadtsparkasse Köln
سایر کشورها	۳۴ مارک	Fasle Theatre
کتابخانه ها	۶۰ مارک	Konto Nr.: 1004532741 BLZ 37050198

مبلغ فوق را به حساب مجله واریز و فتوکپی ورقه بانکی را همراه برگ اشتراک به آدرس مجله ارسال نمائید.
یک خارج از آلمان شامل ۱۵ مارک هزینه اضافه می شود

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 Sobrunte , CA . 94803
U. S. A.

برگ اشتراک سالانه فصل‌تئاتر

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

Name:
Adresse:

ورقه بانکی ضمیمه برگ اشتراک شد.

محل فروش فصل تئاتر در:

کلن: فروشگاه مهرگانی ـ خانه کتاب ـ فروشگاه صرافیان

پاریس: انتشارات خاوران ـ کارگاه فرهنگ و هنر پویا ویدئو کلوپ شهرفرنگ

لوس آنجلس: نشر کتاب «سهراب» ـ خانه کتاب

برکلی: Best Printing

فرانکفورت. افن باخ: بزرگترین مرکز پخش کتاب

اسن: کتابفروشی نیما

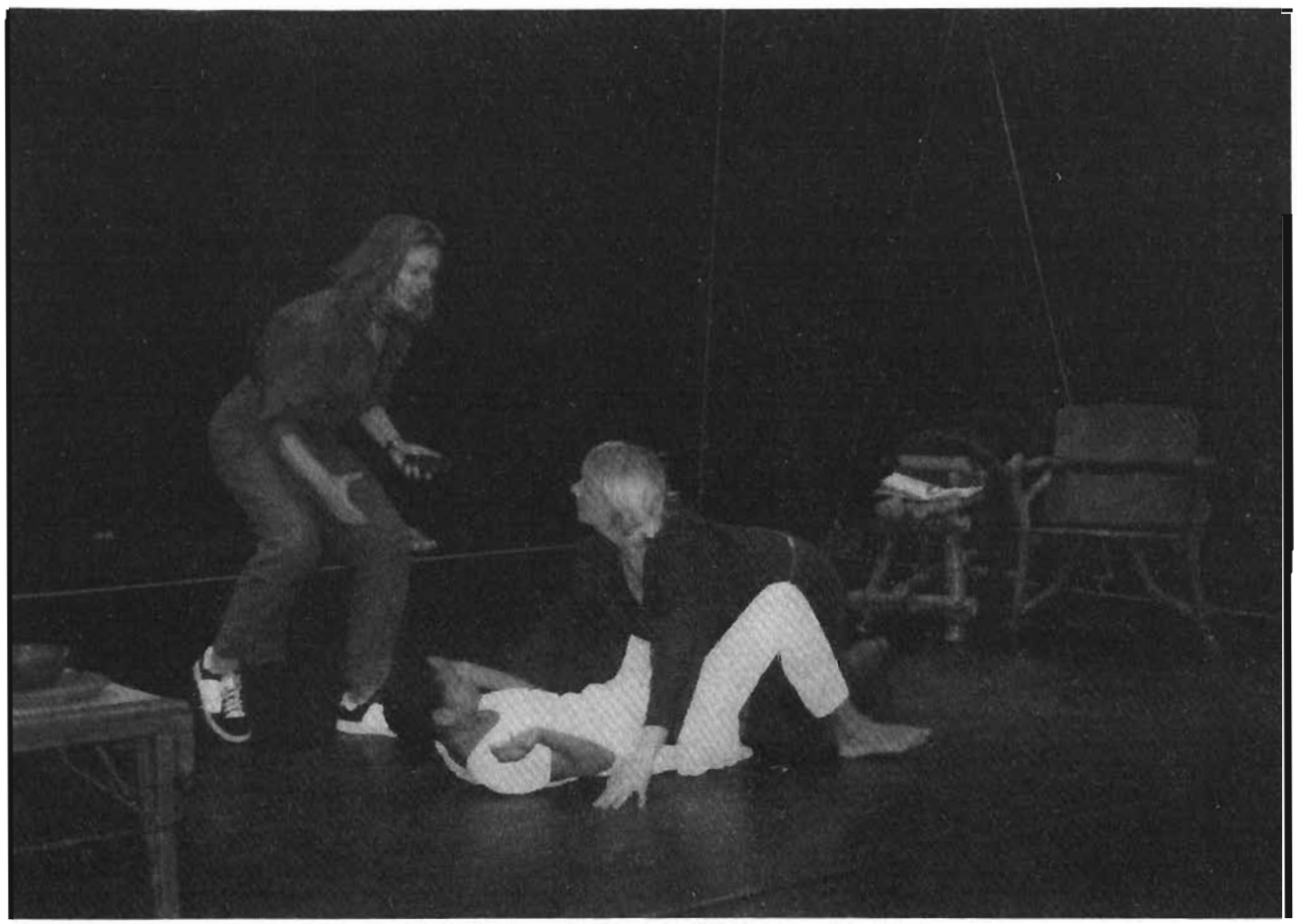
کپنهاگ: فروشگاه سنائی

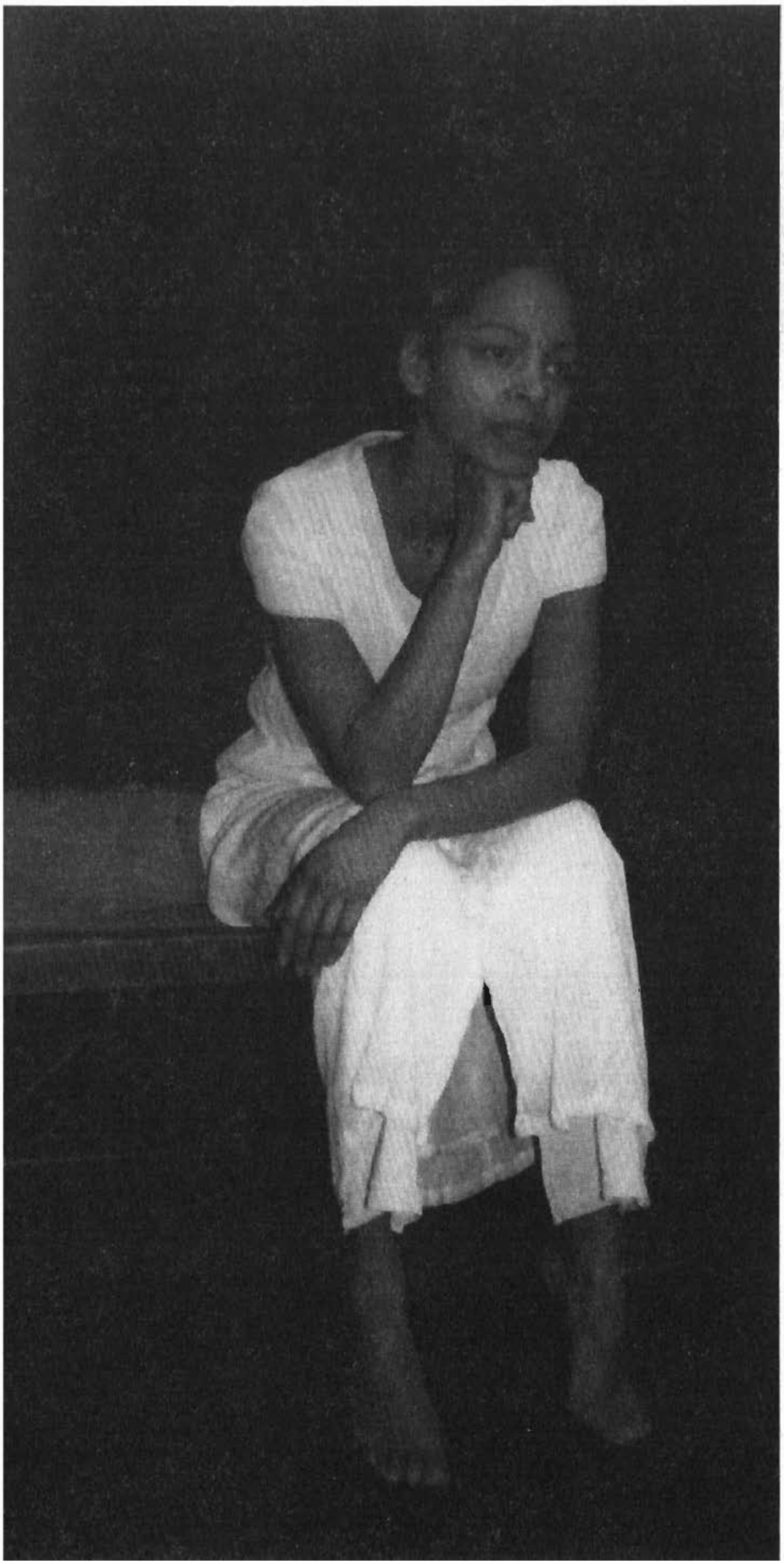
و در کتابفروشی های شهرهای:
بن ـ مونیخ ـ برلین ـ هامبورگ ـ هایدلبرگ ـ لندن
یوته بوری ـ ونکور

نمایشنامه

آخرین شام ژاندارک

رجب محمدین





نمایشنامه آخرین شام ژاندارک نوشته و به کارگردانی رجب محمدین در نوامبر ۱۹۸۸ در تئاتر «براکه خروند» (De Brakke Grond) آمستردام به روی صحنه رفت.

این نمایش که به زبان هلندی به‌روی صحنه رفت در ماههای آینده در شهرهای دیگر هلند بازی خواهد شد.

هنرپیشگان این نمایش عبارت بودند از :

پاتریشیا دیوید (Patricia Devid) در نقش ژاندارک

بیلدا سترات (Jildou Straat) در نقش راهبه اول

شارلوت بزاین (Charlotte Besijn) در نقش خبرنگار

آدری لانگاث (Audery Langguth) در نقش راهبه دوم

طراح صحنه خانم نینا سسیک فیشر (Nena Sesic Fiser)

نورپرداز یاپ کابورت (Joop Caboort)

تهیه کننده نمایش خانم آنیتا وان دالن (Anita van Dolen)

موسسه تولید کننده «آیدا ندرلند» (AIDA Nederland)

مترجم نمایش به زبان هلندی خانم «گابریلا وان دن برگ» (Gabrielle van den Berg) بود.

تمام حقوق برای رجب محمدین محفوظ است
شماره ثبت کپی رایت: D.D.-28/07/1997
- 2. 42 32 72 4 - آمستردام - هلند.

عکس صفحه روبرو صحنه‌ای از نمایش آخرین شام ژاندارک، نویسنده و کارگردان رجب محمدین

عکس سمت چپ: پاتریشیا دیوید (Patricia Devid) در نقش ژاندارک

نقشها:
۱- ژاندارک
۲- یک خانم مأمور زندان
۳ - یک خانم خبرنگار
۴ - یک خانم مأموردیگر زندان
(سن بازیگران مهم نیست .)

صحنه :
(داخل یک غار ؛ مثل کندوی زنبور؛ با دیوارهای آهکی. در فواصلی ؛ از لابلای بالهای چندضلعی، نوری بداخل می تابد. در عمق صحنه صلیبی چوبی؛ بلند و سترگ قرار دارد و اطراف آن هیزم زیادی گذاشته اند.)

زمان : از قرن پانزدهم میلادی تاکنون وبعداز این زمان
مکان : هر کجا ؛ هر سر زمینی ؛ فرقی نمی کند.

یک پیشنهاد:
(می توان برای ایجاد حس اولیه در تماشاگران؛ هنگام ورود آنان به سالن انتظار تاتر به هر تماشاگر یک چشمبند زد و سپس آنان را توسط مراقبینی به سالن اجرای نمایش برد. فقط هنگام اجرا به تماشاگران اجازه داده شود که چشمبندهایشان را کنار بزنند، ولی از صورت خود برندارند.)

ژاندارک - من بازیگر نقش ژاندارک در نمایشنامه (آخرین شام ژاندارک) نوشته ‹رجب محمدین› هستم.
قبل از شروع نمایش می خوام مطلبی رو براتون بگم. انسان همیشه با صلیب رنج تنهائی خویش در پی همدلی می گرده. در سراسر تاریخ این موهبت فقط نصیب مسیح گشت که آگاه از مرگی به انتخاب و باهدف؛ شام آخرش رو در آرامش و همراه با بیشترین یاران همدلش بگذرونه. موهبتی که فقط و فقط به مسیح عطا شد. شاید به این دلیل که او یگانه پسر خدا بود.
انسانهای دیگه در همه تاریخ بر صلیب تنهائی درونی خودشون؛ با رنج زندگی کرده اند و بر تپه ‹جلجتای› خودشون؛ در کنار کمترین یار همدل؛ مرده اند.
یکی از این افرادتنها؛ ژاندارک بود. ژاندارک مقدس .
حالا من ژاندارکم.
من در تاریخ ۱۴۱۱ میلادی؛ در فرانسه بدنیا اومدم و در سی ام ماه مه ۱۴۳۱؛ در بهار جوانی ام ؛
باتوطئه ‹انگیزاسیون› و حکومتهای فرانسه و انگلیس؛ بعنوان یک جادوگر؛ سوزونده شدم.
ولی چرا؟
من در روستای خودمون؛ با شادی و ایمان به خدا زندگی می کردم. در اونموقع کشور فرانسه توسط انگلیس اشغال شده بود. حکومت فرانسه نه قدرت مقابله با ارتش انگلیس رو داشت و نه دلش به حال مردم و مملکت می سوخت. اسقف ها هم که حریص منافع خودشون بودند. مسیح فراموش شده بود و انگیزاسیون جایگاهش رو اشغال کرده بود. من از شنیدن اخبار جنایات حکومتها رنج می بردم.
اونموقع من هفده ساله بودم. یک روز که گوسفندها رو به چراگاه برده بودم؛ از طرف خداوند بمن الهام شد که برای آزادی مردم؛ علیه حکومتهای ستمگر قیام کنم.
من خیلی ساده دل و با ایمان بودم.
باکمک تعدادی از آزادیخواهان؛ بر علیه ستمگران قیام کردیم و پیروز هم شدیم. حتی من تاج رو به پادشاه فرانسه برگردوندم. اما همون دربار فرانسه به مردم خیانت کرد و ما رو به دشمن فروخت.
من دستگیر و زندانی شدم. آزادی خواهان قتل عام و تار و مار گشتند. من محکوم به سوختن شدم و در سپیده دم ۳۰ ماه مه ۱۴۳۱؛ سوزونده شدم. و حالا هم شب سی ام ماه مه ۱۴۳۱؛ آخرین شب زندگی منه. اما من میدونم که بعداز مدتی؛ هر کس سعی می کنه که زندگی من رو تفسیر کنه.
هر هنرمندی راجع به من اثری تألیف می کنه. برای مثال؛ فردریک شیللر؛ برناردشاو؛ برتولدبرشت؛ مترلینگ؛ و خیلی های دیگه در مورد من نمایشنامه می نویسند. کارل درایر؛ روبرتو روسلینی؛ روبر برسون؛ اتو پره مینجر؛ و خیلی های دیگه درباره من فیلم خواهندساخت. همینطور موسیقیدانها؛ و نقاشها؛ شاعران و مجسمه سازان در مورد من اثری می سازند.
روانشناسها قیام من رو نوعی عصبیت شخصی تلمداد خواهند کرد. جامعه شناسان خواهند گفت که من محصول شرایط تاریخی و اجتماعی یک دوران ویژه بوده ام که بدون آگاهی؛ موجب جنبشی شده ام.
ناسیونالیستها علت حرکت من رو؛ عشق به فرانسه اعلام می کنند. سلطنت طلبان از من بعنوان دختری شاه پرست اسم خواهند برد. کلیسا به من لقب ‹ ژان مقدس› خواهد داد. فرانسویان من رو ‹قهرمان آزادی فرانسه› خواهند نامید. انگلیسها از من بعنوان دختری زیبا و عصبانی یاد خواهند کرد و در ‹لندن› تعداد زیادی شیرینی فروشی بنام من باز خواهد شد. کمونیستها من رو ‹رفیق ژانداک› می نامند و ‹ودکائی› به اسم من خواهند ساخت.
ایتالیائی ها یک نوع بیکینی درست می کنند با نام ‹بیکینی ژاندارک مقدس›. آلمانها ‹آبجوی ژان› می سازند و هلندی ها پنیری می زنند به اسم ‹پنیر خواهرمان ژاندارک›. ژاپنیها ماهواره ای می سازند به اسم ‹ماهواره سامورائی ژاندارک›. در آمریکا‹ همبرگر کوگرل COWGIRL ژاندارک› و ‹کولای ژان JEANNE'S COLA› خواهند فروخت. اسپانیائی ها به من لقب ‹ماتادور ژان› میدند.
اما واقعیت اینه که من سوزانده خواهم شد. ولی چرا؟
نگهبان - خداوند تو رو به جزای گناهان بیشمارت می سوزونه.
ژاندارک - من ندای خداوند رو اطاعت کردم.
نگهبان - تو بعنوان جادوگر؛ با شیطان ارتباط گرفتی و داد وستد کردی.
ژاندارک - اما جادو که حقیقت نداره.
نگهبان - اگه میگی که از طرف خدا به تو الهام شده؛ پس ممکنه که شیطان روحت رو تسخیر کرده باشه و دست به جادو زده باشی.
ژاندارک - پس تو باور داری که شیطان هم به اندازه خدا قدرت داره؟
نگهبان - اینها حرفهای یک جادوگر طرفدار شیطانه.
ژاندارک - این تهمته خانم. باهمین ادعا هر حاکمی میتونه هرکسی رو به اتهام کفر و همکاری با شیطان نابود کنه. حتی هرکدوم از این تماشاگران رو.

نگهبان - کدوم تماشاچی؟
ژاندارک - همینجا؛ تو سالن نمایش.
نگهبان - به سرت زده؟
ژاندارک - نگاه کن و ببین.
نگهبان - فردا صبح که انداختمت تو آتش؛ عقلت سر جا میاد.
ژاندارک - پس آرزو داری که با سوزوندن من؛ گناهانت پاک بشن و به رستگاری برسی ؟
نگهبان - درسته؛ با سوزوندن تو؛ درهای بهشت به روی من باز میشن.
ژاندارک - خانم؛ پس بگذار سرنوشت تو رو هم برات بگم. اگه تو فردا من رو نسوزونی؛ خودت به جرم همکاری با یک جادوگر دستگیر و سوزونده میشی. اگه من رو بسوزونی؛ بعد از مدتی انگیزیسیون و همه حکومتها وانمود می‌کنند که هیچ دستی در سوزوندن من نداشته‌اند. اونها اعلام می‌کنند که یک خرابکار؛ بخاطر مسائل شخصی؛ (ژاندارک) رو سوزونده. اونوقت تو دستگیر و بخاطر سوزوندن یک قدیس؛ سوزونده میشی.
نگهبان - اگه راست میگی دعا بخون.
ژاندارک - ای خدا؛ آیا تاکنون صدای یکی از مخلوقاتت رو شنیده و به‌اون کوش کرده‌ای؟ چرا اجازه میدی که میلیونها نفر در اثر سیل؛ زلزله؛ توفان؛ بیماری؛ جنگ؛ یا در زندانها بمیرند؟ آیا از خلقت جهان پشیمانی؟
نگهبان - کفر نگو.
ژاندارک - خانم؛ من خدا رو دیده‌ام. پس درباره‌اش کفر نمیگم.
نگهبان - انگیزاسیون حق داشت که تو رو محکوم به مرگ کنه.
ژاندارک - بسیاری از مردم بخاطر ایمان به خدا محکوم به مرگ میشن.
نگهبان - این اهانتت به مقدسات رو توی پرونده‌ات می‌نویسم.
ژاندارک - وقتی که قراره سوزونده بشم؛ دیگه گزارش تو برام اهمیتی نداره.
نگهبان - این توی پرونده‌ات میمونه.
ژاندارک - پرونده زندگی من باعث رسوائی حاکم هاست.
نگهبان - تو چقدر پر رونی؛ خیال می‌کنی کی هستی؟
ژاندارک - راستی من کی‌ام؟ یک قدیس یا یک جادوگر؟ یا هیچکدوم؟ اما من یک انسانم. و یک عاشق آزادی. یک عاشق، آره؛ یک عاشق.
نگهبان - چه از خود راضی؛ پر رو و خود خواه.
ژاندارک- آیا از خودخواهی من بود که از نویسنده نمایشنامه خواهش کردم که بجای نگهبان مرد؛ یک نگهبان زن توی نمایش بگذاره؟
نگهبان - ترس ازمرگ دیوانه‌ات کرده. انگیزاسیون به من دستور داد که نگهبان و مامور سوزوندن تو بشم.
ژاندارک - نه؛ در ۱۴۳۱؛ هنگامی که زندانی بودم؛ خواهش کردم که یک نگهبان زن برام بگذارند. اما اونها برای اینکه بیشتر اذیتم کنند؛ برام مامور زن گذاشتند. اما نویسنده این متن پذیرفت که یک نگهبان زن توی نمایش بگذاره. هر چند نمیدونستم که تو از نگهبانهای مرد هتاک تری.
نگهبان - آخه تو خیلی خواستنی و هوس انگیزی؛ نمیشه به آسونی ازت چشم پوشید.
ژاندارک - خفه شو. (کسی در می‌زند.)
نگهبان - کیه؟
(صدای خانم خبرنگار)
خبرنگار- لطفاً در رو باز کنین.
(نگهبان در را باز می‌کند؛ خانم خبرنگار وارد می‌شود.)
نگهبان - شما؟
خبرنگار- من خبرنگارم.
نگهبان - خب که چی؟
خبرنگار- من برای آژانس خبرگزاری بین‌المللی (آی . سی . آ) کار میکنم. اومدم اینجا که در مورد مسأله ژاندارک کاری بکنم.
ژاندارک - یعنی تو از قرن بیستم به قرن پانزدهم اومده‌ای؟
خبرنگار - آره.
نگهبان - کی اجازه داد بیائی اینجا؟
خبرنگار- ببین؛ من از وزارت دادگستری انگلستان و فرانسه اجازه نامه دارم. از کانون جهانی خبرنگاران نامه دارم. از واتیکان نامه دارم.
نگهبان - خب که چی؟
خبرنگار- خب؛ این نقش من تو این نمایشه.
نگهبان - نمایش؟ با چه اجازه‌ای؟
خبرنگار- این متن نمایش رو از خود نویسنده گرفته‌ام. سیصد و شصت اداره سانسور در سراسر دنیا این متن رو تصحیح و سپس اجازه اجرا داده‌اند. این هم نامه ‹سازمان عفو جهانی› یا همون ‹آمنستی اینترناشنال›. این هم نامه ‹انجمن جهانی دفاع از حقوق بشر› این هم نامه ‹سازمان آزادی بین‌المللی›. و نامه‌های دیگه.
نگهبان - خب که چی؟
خبرنگار- گوش کن. الان این سازمانهای آزادیخواه با نمایندگان انگلستان؛ فرانسه؛ واتیکان و اتحادیه اروپا جلسه‌ای برای آزادی ژاندارک دارند. اما یک مسأله جزئی هست.
ژاندارک - چه مسأله‌ای؟
خبرنگار - مسأله مهمی نیست. یکساعته حل میشه. بخاطر آزادی ‹ژاندارک›. انگلستان همه دریای شمال رو می‌خواد؛ فرانسه همه تجارت آمریکای جنوبی رو می‌خواد؛ واتیکان می‌خواد که پرچمش در سراسر افریقا و آسیا برافراشته بشه. و از اینجور کشمکشهای جزئی.
ژاندارک - نویسنده نمایش کجاست؟ توی سالن نمی‌بینمش.
خبرنگار- اتفاق مهمی رخ نداده. فقط با نگهبانهای دم در راجع به کارت شناسائی‌اش بگو مگو کرد؛ اونها هم نگذاشتند بیاد توی سالن.
ژاندارک - یعنی اینکه ما رو توی این نمایش گرفتار کرد و خودش داره آزاد می‌گرده.
نگهبان - تو هم ژاندارک رو ملاقات کردی؛ پس بفرما بیرون.
خبرنگار - توی این متن نوشته شده که من باید روی صحنه بمونم.
نگهبان - این مزخرفات رو بنداز دور.
خبرنگار - اونوقت نمایش تعطیل میشه.
نگهبان - به جهنم؛ بمن چه؟
خبرنگار- خانم محترم؛ اونوقت شما شغلتون رو از دست میدین.
نگهبان - شغل من ؟
خبرنگار - گوش کن ژان؛ یک تلفن ‹موبایل› روی صحنه است. میتونی توسط اون با جنبشهای آزادی طلب یا سازمانهای آزادیخواه سراسر دنیا تماس بگیری.
ژاندارک - چرا باید باهاشون تماس بگیرم؟
خبرنگار - یک توطئه برای مرگ تو در جریانه. انگیزیسیون و حکومتهای انگلستان و فرانسه اعلام کرده‌اند که تو عاشق سوزونده شدنی. چونکه هم گناهانت پاک میشن و هم اینکه دوست داری که در تاریخ از تو بعنوان ‹قهرمان آزادی› اسم ببرند.
ژاندارک - اما من اصلا دوست ندارم که قهرمان باشم. من عاشق زندگی‌ام. دلم میخواد که از زندان و آتش نجات پیدا کنم .
خبرنگار - پس اون ‹موبایل› رو بردار و عقیده‌ات رو به‌همه دنیا بگو.
ژاندارک - کجاست؟
خبرنگار - صبرکن تا پیداش کنم.
(نگهبان جستجو می‌کند و تلفن ‹موبایل› را می‌یابد.)
نگهبان - این چیه؟
خبرنگار - این یک تلفن موبایله.
(خبرنگار موبایل را می‌گیرد و آنرا روشن می‌کند. اصوات و علائمی شنیده می‌شوند.)
نگهبان - این چیه؟

خبرنگار - نترس خانم؛ الآن تو قرن بیستم هر کس یکی از اینها داره.

(خبرنگار موبایل را به ژاندارک می دهد.)

خبرنگار - ژان ؛ هرچی که دلت می خواد بگو.

ژاندارک - الو؛ من ژاندارکم. وقت زیادی تا سوزوندن من باقی نمونده. خواهش دارم همه تلاشتون رو برای آزادی من بکنین. بله، چی؟ نه؛ بحث و گفتگو فایده نداره. اونها فریبتون میدن. لطفاً حمله کنین به اینجا و درها رو بشکنین.

(خبرنگار «موبایل» را از دست ژاندارک می قاپد.)

خبرنگار - بده اش بمن؛ دردسر بیشتر درست نکن.

ژاندارک -چی؟

خبرنگار - زرنگ باش. سیاست داشته باش .

ژاندارک - من نمی تونم سیاست بازی کنم.

خبرنگار - چی؟

ژاندارک - من ژاندارکم. همینم که هستم.

خبرنگار - (توسط موبایل) الو؛ لطفاً این پیغام ژاندارک رو به همه دنیا مخابره کنین. نمایش تا حدود یکساعت دیگه تموم میشه و ژاندارک رو می سوزونن. لطفاً سعی کنین که برگه آزادی اش رو بفرستین اینجا. که هم این نمایش با پایان خوش تموم بشه و هم تماشاگران با خوشحالی برگردند به خونه هاشون. متشکرم .

ژاندارک - خب؛ حالا باید چکار کنیم؟

خبرنگار - صبر کن. همه دارن برای آزادی تو تلاش می کنن. پس باید امیدوار باشی.

ژاندارک - اگه امیدوار نباشم؛ چه کار دیگه ای از دستم برمیآد؟

خبرنگار - تو باید از همه مردم سپاسگزار باشی. اونها دارند بیشترین تلاششون رو برای آزادی تومی کنن.

ژاندارک - اما این من بودم که برای آزادی مردم تلاش کردم. و تا الآن هیچکس برای من کاری نکرده.

خبرنگار - همه دنیا برای تو ناراحتند؛ دیگه چی می خوای؟

ژاندارک - فرانسه من رو لو داد. انگلستان من رو دستگیر کرد. همه اروپا در مورد مرگ من سکوت کرد. همه معتقدین به کلیسا باور کردند که من یک جادوگرم. وقتی که دستگیر شدم مردم بعنوان جادوگر به صورتم تف انداختند. وقتی هم که به زندان افتادم؛ حتی نزدیکترین دوستانم انکارم کردند.

خبرنگار- نه.

ژاندارک - چرا. و همین امشب؛ خیلی از مردم متعصب دارن بچه هاشون رو زودتر می خوابونن؛ که بتونن صبح زودتر بیدارشن تا از تماشای مراسم سوزوندن یک جادوگر ثواب ببرن.

خبرنگار- تو خیلی بیرحمانه قضاوت می کنی.

ژاندارک - من اصلاً قضاوت نکردم فقط واقعیت رو گفتم.

خبرنگار - ژان؛ ما در قرن بیست و یکم زندگی می کنیم. حالا همه دنیا به پاکی و تقدس تو ایمان داره.

ژاندارک - اما من بعنوان یک جادوگر و کافر سوزانده شدم.

خبرگار - ولی من دارم برای آزادی تو تلاش می کنم.

ژاندارک - تو هم این گزارش رو برای شغلت نیاز داری.

خبرنگار - امشب همه مردم دنیا چشم به تلویزیونهاشون دوخته اند و منتظر لحظه آزادی تو هستند.

ژاندارک - اونها از یک شب سرگرمی لذت می برند؛ مثل شب سی ام ماه مه ۱۴۳۱

نگهبان - چرا خدا کمکت نکرد؟

ژاندارک - اونشب؛ شب سی ام ماه مه ۱۴۳۱ ؛ من التماس خدا رو کردم که نجاتم بده.

نگهبان - اما خدا نجاتت نداد.

ژاندارک - من ناله و زاری کردم. من از آتش می ترسم؛ همچون ترس بچه ای از تاریکی. من التماس کردم که خدا با معجزه ای نجاتم بده.

نگهبان - اما او به تو گوش نکرد.

ژاندارک - از خدا خواستم که خورشید رو ازچرخش نگه داره؛ زمین رو از گردش باز بداره؛ که اونشب هرگز صبح نشه.

نگهبان - و خدا قبول نکرد.

ژاندارک - التماس خدا رو کردم که خورشید منفجر بشه؛ که ستارگان فرو بریزند و هرگز سپیده ندمه.

نگهبان - و سپیده دمید.

ژاندارک - همچون میلیونها میلیون سپیده دم دیگر؛ اما من دیگر زنده نبودم.

نگهبان - چون که تو یک مرتدی.

ژاندارک - نمی دونم که خدا بمن گوش نکرد یا اینکه خورشید و ستارگان از فرمان او سرپیچیدند و مسیر همیشگی خودشون رو ادامه دادند.

نگهبان - چونکه تو ایمان نداشتی.

ژاندارک - اونشب من تسلیم اراده خداوند شدم. با خودم گفتم شاید سوزونده شدن من کمکی به بهبود دنیا بکنه. دنیائی که من دیگه هرگز توش جائی نداشتم. اونشب دنیا پر بود و من از هستی به بیرون پرتاب شده بودم. هستی دیگه من رو نمی خواست. ناله ها و زاری های من پشت دروازه های بسته دنیا بیهوده بود. و سپیده دمید. فقط با یک تفاوت: من هرگز اون روز و هزاران هزار روز و شب دیگر رو ندیدم. هرگز.

نگهبان - چقدر وراجی میکنی!

ژاندارک - توی این شب آخر زندگی ام؛ حرف زدن آرومم می کنه.

خبرنگار - ژان؛ بهرحال گذشته ها گذشته؛ و اونشب هم گذشته.

ژاندارک - اما اونشب تا ابد در روح من زنده است. اون زندان تا پایان جهان باهمه. اونشب و اون زندان به روح و درون من میخکوب شده اند. اون چرخ شکنجه همیشه در وجودمن می چرخه. اون تاج خار فلزی با تیغه های تیز و برنده اش تا ابد سر من رو سوراخ می کنه. بدتر از همه: چشمان هیز و هرزه قضات؛ نگهبانها؛ اعضای دادگاه و دادستان بودند. اونها در تخیل کثیفشون با من می خوابیدند.

نگهبان- اوهوی پتیاره پررو؛ دیگه تهمت نزن.

ژاندارک - این حقیقته. حتی وقتیکه توی آتش می سوختم؛ چشمان هرزه شون منتظر بود تا لباسم بسوزه و اونها بتونن بدن برهنه ام رو دید بزنن.

نگهبان - من برم شام این هرزه رو بیارم.

(نگهبان بیرون می رود.)

خبرنگار - تاریخ قرن تو پر از شقاوته.

ژاندارک - تاریخ همه قرون پر از شقاوته. تو قرن بیستم بایهودیان چه کردند؟ آیا اونها رو توی کمپ ها نسوزوندند؟ با سیاهپوستان و رنگین پوستان چه کردند؟ و هیروشیما و ناکازاکی چی؟ و آیا حکومتهای متعصب انبوه بیشماری از مردم رو بخاطر اختلاف عقیده؛ فرهنگ؛ رنگ پوست؛ یامذهبشون زندانی نکردند؟ یا نکشتند؟ یا نسوزوندند؟ پس نه تنها قرن من؛ که همه تاریخ پر از شقاوته.

خبرنگار - بدبینی تو بصورت کینه ای علیه تاریخ تبدیل شده.

ژاندارک - نه؛ تاریخ نیاز به یک مسیح داشت که گناهان نوع بشر رو بدوش بکشه؛ و امشب؛ این تاریخ نیاز به سوزوندن من داره؛ برای اینکه شعله های روح این قرن برای مدتی فروکش کنه.

(ژاندارک می گرید.)

خبرنگار - ژان؛ تو گریه می کنی؟

ژاندارک - مثل دختری که در شب عروسی اش هنگام جدا شدن از پدر و مادرش می گرید.

خبرنگار - اون اشک شادیه؛ چون می خواد به خونه بختش بره.

ژاندارک - اما خونه بخت من هیزم های شعله وره.

خبرنگار - ژان؛ تو یک باکره قدیسی.

ژاندارک - قدیسی در شعله های کفر سوخته. عروسی در حجله مرگ. بکارتی که با صلیب سوزان برداشته شده.

خبرنگار - تو خواستی که فساد دنیا رو نابود کنی.

ژاندارک - اما فساد دنیا من رو نابود کرد.

خبرنگار - و تو بخاطر اون گریه می کنی؟

ژاندارک - نه تنهابخاطر خودم؛ بلکه بخاطر نابودی آرزوی بر قراری پاکی و شرافت انسانی در جهان. ما رویای دنیائی آزاد و درخشان داشتیم.
خبرنگار - ژان؛ آیا رویاهات رو از دست داده ای؟
ژاندارک - نه؛ من ایمان دارم. من به پاکی و شرافت در روح بشریت ایمان دارم. من به نیکی در جهان هستی ایمان دارم. حتی اگر این نیکی هزاران سال بعد جهان رو پر کنه. من بر ایمان خود زنده ام. من به خودم ایمان دارم. این فساد هرگز نمی تونه ایمان من رو نابود کنه؛ هرگز. اگر همه جهان از من رویگردان بشن؛ من باز هم به خودم ایمان دارم.
خبرنگار - پس معنی اون حرفهات این نیست که عقیدهات رو از دست داده ای.
ژاندارک - من یک دهاتی ساده دلم. من عاشق لبخند یک پروانه روی گل نرگسم.
خبرنگار - باور می کنم ژان.
ژاندارک - حالا من دارم نقش ژاندارک بازی می کنم و ژاندارک داره نقش من رو بازی می کنه. من با ایمانم زنده ام. پس شرافت و انسانیت زنده اند.
خبرنگار - می فهمم ژان؛ می فهمم.
(نگهبان وارد می شود. مقداری غذا در سینی ای می آورد.)
نگهبان - منهم همینطور ژان.
خبرنگار - تو داشتی کوش می کردی؟
نگهبان - خیلی معطل شدم که وراجی تون تموم بشه. چقدر حرف می زنین ؟! فقط حرف و حرف. هیچ کار دیگه هم نمی کنین.
خبرنگار- پس تو گوش ایستاده بودی و منتظر بودی تا بحث ما تموم بشه؟ مسخره است.
نگهبان - منظورت اینه که گرسنه ای و منتظر غذا؟ ببخشین؛ خیال کردم شامت رو خورده ای.
خبرنگار - متشکرم؛ غذا نمی خورم.
ژاندارک - منکه دارم از گرسنگی میمیرم.
(ژاندارک سینی غذا را می قاپد و شروع به خوردن می کند.)
خبرنگار - چرا غذای اینها رو می خوری؟
ژاندارک - گرسنمه. منکه نمی تونم مثل تو برم توی یک رستوران و غذا بخورم. من توی زندانم.
خبرنگار - اینها به تو غذا دادند که پیش من و تماشاگران وانمود کنن که رفتارشون با تو خوبه.
ژاندارک - نه؛ معمولاً همه جای دنیا شب آخر زندکی محکومین به مرگ شام خوبی بهشون میدن.
خبرنگار - غذاشون رو پرت کن توی صورتشون.
ژاندارک - چرا؟ شام خوبیه.
خبرنگار - می خواهن با این شام بدنامت کنن. ژان؛ تو یک قهرمانی.
ژاندارک - فعلاً که من دارم شام می خورم. لطفاً ممکنه تو چند دقیقه به جای من قهرمان باشی؟
خبرنگار - خودت رو به بی خیالی زده ای؟
ژاندارک - نمی خوام این چند ساعت بقیه زندکی ام رو با ترس و گریه بگذرونم.
خبرنگار - نمی دونم چی بگم.
ژاندارک - من توی تنهائی زندان به همه این چیزها فکر کرده ام.
(خبرنگار تلفن <موبایل> را برمی دارد و به گوشه ای ازصحنه می رود.)
نگهبان - (به خبرنگار) با اون دستگاه چکار می کنی؟
خبرنگار- این یک وسیله قرون جدیده؛ تو اهل قرن پانزدهمی خانم؛ پس این به تو ربطی نداره.
نگهبان - اینجا همه چیز بمن مربوطه.
خبرنگار- چرا؟
نگهبان - چونکه من نماینده خدا بر روی زمینم.
خبرنگار - تو؟ چطور؟
نگهبان - من نماینده انگیزاسیون ام. انگیزاسیون نماینده پاپ مقدسه. پاپ مقدس نماینده خداوند بر روی زمینه. پس من نماینده خداوند روی زمینم.
ژاندارک - کفر نگو.
نگهبان - این تونی که کافر و پیرو شیطانی؛ هرزه پر رو.
خبرنگار- تو حق نداری اینطور حرف بزنی.
نگهبان - نوبت تو هم میرسه پتیاره سلیطه پررو.
خبرنگار - من فرصت دهن به دهن شدن با تو رو ندارم.
(خبرنگار نزد ژاندارک می رود.)
خبرنگار - کوش کن ژان؛ با همه جا هماهنگی شده. تو لباسهای من رو بپوش و برو بیرون. من لباسهای تو رو می پوشم و اینجا می مونم. وقتیکه برگه آزادی رسید؛ منهم میرم بیرون.
ژاندارک - که برگه آزادی نرسه؛ سپیده صبح سوزونده میشی.
خبرنگار - نگران نباش. من یک خبرنگار از قرن بیست ویکمم. اونها نمی تونن من رو بسوزونن.
ژاندارک - اگه بسوزونن چی؟
خبرنگار - اونها باید من رو آزادکنن که برم؛ وگرنه سر وصدای دنیا درمیاد.
ژاندارک - تو که ازمن مشهورتر نیستی؛ اما من با همه این شهرت سوزونده شدم.
خبرنگار - تو آماده شو که بری.
نگهبان - من همچین اجازه ای نمیدم.
خبرنگار - چه فرقی میکنه؟ تو یک زندانی می خوای.
نگهبان - من ارزش زندانی خودم رو خوب میدونم.
خبرنگار- که چی ؟
نگهبان - من باید یک جادوکر رو بسوزونم تا به بهشت برم.
خبرنگار - فرض کن که منهم یک جادوگرم.
نگهبان - نوبت سوزوندن ت بعد می رسه.
ژاندارک - شما دارین راجع به چی بحث می کنین؟ این سرنوشت منه که سوزونده بشم.
خبرنگار - تو لباسهات رو با من عوض کن و برو بیرون .
ژاندارک - پس تو دوست داری که نقش ژاندارک رو بازی کنی!
خبرنگار - من نقش خودم رو بیشتر دوست دارم. نقش من خیلی پرتحرکه. فقط تا رسیدن برگه آزادی ات؛ من به جای تو وامیستم.
نگهبان - اون نمی تونه از اینجا بره.
خبرنگار - چرا؟
نگهبان - من خادم انگیزاسیونم. وظیفه من حفاظت از ژاندارک و سوزوندن اونه.
خبرنگار - اون امشب نجات پیدا می کنه.
نگهبان - پس بیا اینجا.
خبرنگار - کجا؟
نگهبان - اینجا؛ از این شکاف بیرون رو نگاه کن.
(خبرنگار به گوشه ای از صحنه؛ کنار نگهبان می رود.)
نگهبان - نگاه کن؛ از اینجا می تونی میدان شهر رو ببینی. هیزم ها روی هم تلنبار شده اند. میان توده هیزم یک صلیب برپا شده.
ژاندارک - برای سوزوندن ژاندارک.
نگهبان - برای سوزوندن یک گناهکار.
ژاندارک - اگه بخواهیم از گناه حرف بزنیم؛ باید بگیم برای همه مردم دنیا.
نگهبان - شاید.
خبرنگار - تو خیلی خبیثی.
نگهبان - من فقط یک مأمور معذورم.
خبرنگار - تو آیا چیزی برای امور خیریه نیاز نداری؟
نگهبان - چیزی برای امور خیریه؟
خبرنگار - شاید؛ توسط تو؛ ما بتونیم پولی بعنوان خیریه به انگیزاسیون یا اینجور جاها بدیم.
نگهبان - من حاضرم این زحمت رو قبول کنم.

خبرنگار - پس؛ توسط شخصی پولی به تو پرداخت میشه؛ بعدش تو می تونی اون پول رو در هر موردی که صلاح میدونی خرج کنی.
نگهبان - من دعا می‌کنم که خداوند گناهانتون رو ببخشه؛ اما پول نقد بهتره.
خبرنگار - ولی من که اینجا پول نقد ندارم. من کارت اعتباری دارم ولی پول نقد؛ نه.
نگهبان - پس ژان اینجا تحت حمایت من می‌مونه؛ تا اینکه تو پول نقد رو برای امور خیریه فراهم کنی.
خبرنگار- خانم عزیز؛ فردا صبح خودم پول نقد رو بهت میدم.
نگهبان - اما فردا قرن بیست و یکمه؛ و من توی قرن پانزدهم باقی می‌مونم.
خبرنگار - خواهش دارم بمن اعتمادکن.
نگهبان - منهم فردا اجازه میدم که ژان عزیز از اینجا بره؛ خواهش دارم بمن اعتماد کن.
خبرنگار - خداوند بخشنده است. تو هم که پیرو مهربان خداوندی؛ پس تو هم بخشنده باش.
نگهبان - اما اینجا؛ تنها کسی که تصمیم می‌گیره منم؛ نه خدا. و متاسفانه من مثل او بخشنده نیستم.
خبرنگار - یعنی که چی؟
نگهبان - نقد معامله می‌کنم.
خبرنگار - این دیگه رذالته خانم.
نگهبان - خداوند گناهان همه ما بندگان خطاکار رو ببخشه.
خبرنگار - خانم؛ رحم کن. لطفاً بخاطر نجات این دختر گذشت کن.
نگهبان - همه مردم دنیا حتی برای یک لحظه هم بمن رحم نکردند.
خبرنگار - من که بدی ای در حق تو نکرده ام.
نگهبان - خانم؛ این تنها فرصت زندگی منه. پس می خوام سهمم رو از دنیا بگیرم؛ که زندگی‌ام رو از فقر و نکبت نجات بدم.
خبرنگار - خب بگیر.
نگهبان - این جهان فقط امشب ‹ژاندارک › رو داره.
خبرنگار - تو خیلی زرنگی.
نگهبان - من قیمت هرچیزی رو خوب می‌دونم؛ چونکه من بیشترین بها رو برای کمترین چیزها پرداخته‌ام.
خبرنگار - خب که چی؟
نگهبان - نقد.
خبرنگار - پول نقد همراهم ندارم.
نگهبان - پول نه.
خبرنگار - پس چی؟
نگهبان - قیمت هر پولی در هر زمان و هرکشوری مدام فرق می‌کنه. شاید من نتونم پول قرن بیست و یکم رو توی قرن پانزدهم خرج کنم. پس بهتره درباره چیزی حرف بزنیم که همیشه و همه جا قیمت داره.
خبرنگار - چه چیز؟
نگهبان - طلا.
خبرنگار - طلا؟
نگهبان - سکه های طلا.
خبرنگار - خانم؛ تو خیلی رذل و پستی.
نگهبان - من طلا می‌خوام؛ عصاره معجزه قدرت و احترام و عفت و حکومت.
خبرنگار - تو یک فاحشه رذلی.
نگهبان - همه رذلند.
ژاندارک - اما تو که میخوای پیرو خدا بشی.
نگهبان - خدا؟ خدا من رو فقیر و بدبخت آفرید.
ژاندارک - خدا؟
نگهبان - از زمان هفت سالگی‌ام؛ مجبور شدم بخاطر یک لقمه نون؛ تن به‌هر کاری بدم. پس خدا نخواست یا نتونست من رو در برابر بدبختی و فقر حفظ کنه.
ژاندارک - فساد از انسانها میاد نه از جانب خداوند.
نگهبان - آیا خدا می‌تونست من رو از گرسنگی نجات بده؟ یا به اراده او؛ من بدبخت آفریده شدم تا سیستم جهان بر مدار مصلحت خودش بگرده؟ من هر لحظه خدا رو صدا می‌زدم. آرزو می‌کردم که سیر و پاک باشم. اما خدای عزیز به ناله ها و التماسهای من پاسخی نداد.
ژاندارک - تو داری کفر میگی.
نگهبان - اما تو به نام خداوند؛ مردم رو به کشتن دادی.
ژاندارک - من برای آزادی قیام کردم. من می‌خواستم سیستم جهان رو در هم بریزم تا بعد از این؛ انسانهائی مثل تو؛ فاحشه یا گرسنه نباشن.
نگهبان - و نتیجه کار تو فقر بیشتر؛ جنایت بیشتر و افزایش بردگی بود. خب ژان؛ چه کسی مسئول بدیهای دنیاست؟
خبرنگار - جامعه.
ژاندارک - مقصر حکومتها هستند نه مردم.
نگهبان - پس منظورت پاپ و پادشاهانه؛ اما خودت تاج رو به اون آدمکش ترسو؛ پادشاه فرانسه برگردوندی.
خبرنگار - این مطالب بمن ربطی نداره.
نگهبان - این مطالب به تو ربطی نداره اما از من میخوای که بخشش کنم.
خبرنگار - ببخشید؛ منظورم این نبود.
ژاندارک - من نمی‌خوام از اینجا برم بیرون.
خبرنگار - ژان؛ تو که دلت می‌خواست زنده بمونی.
ژاندارک - اما نه به هر قیمتی.
خبرنگار - بنابراین تبلیغات انگیزاسیون و حکومتها رو تأیید می‌کنی؛ که ‹ژان› خودش دوست داشت سوزونده بشه.
ژاندارک - من اجازه نمی‌دم که این خانم بشریت و شرافت نوع انسان رو تحقیر کنه.
نگهبان - اره قدیسه پرروی پتیاره.
خبرنگار - تو باید به‌هر قیمتی زنده بمونی.
ژاندارک - من نمی‌خوام زندگی‌ام مدیون کسی باشه.
خبرنگار - زندگی تو مدیون هیچکس نیست. من الآن میگم طلاها رو بیارن.
(خبرنگار تلفن موبایل را برمیدارد.)
خبرنگار - الو؛ بله؛ منم. این خانم طلا می‌خواد. سکه طلا.
نگهبان - صد سکه.
خبرنگار - یکصد سکه.
نگهبان - پانصدتا.
خبرنگار - میگه پانصد سکه.
ژاندارک - او داره سوء استفاده می‌کنه. قبول نکنین. من آماده‌ام که خودم رو به‌سرنوشت تاریخی خودم تسلیم کنم.
نگهبان - بخاطر این توهینت؛ من هزار سکه طلا می‌خوام.
خبرنگار - دیگه بیشتر قبول نمی‌کنن.
نگهبان - پس با اینهمه تبلیغات سازمانهای حقوق بشری و همه جنبشهای آزادیخواه و گروههای آزادی بخش؛ حاضرند فقط حداکثر یک هزار سکه برای آزادی قهرمان آزادی در سراسرتاریخ بپردازند. آه ژاندارک بیچاره؛ قیمت تو برای همه تاریخ به اندازه قیمت یک شب عشق بازی با یک جنده اشرافیه.
خبرنگار - خب که چی؟
نگهبان - من یک هزار سکه طلای اونها رو قبول می‌کنم.
خبرنگار - خیلی خب. (با موبایل) یک هزار.
نگهبان - چطوری می‌پردازی؟
خبرنگار - اونها طلاها رو میارن دم در؛ ما میریم اونجا و می‌گیریم.
نگهبان - من نمیام بیرون.
خبرنگار - چرا؟
نگهبان - من محافظ ژاندارکم.
(خبرنگار توسط موبایل تماس بر قرار می‌کند؛ سپس آنراکنار می‌گذارد.)
خبرنگار - من میرم بیرون و برمی‌گردم.

(خبرنگار بیرون می رود.)
نگهبان - ژان؛ اون تنها و بی پناه ولت کرد و رفت.
ژاندارک - اونشب؛ ۲۹ ماه مه ۱۴۳۱؛ من همینطور تنها بودم. تا سپیده روحم می‌گداخت؛ و هنگام سپیده دمان تنم سوخت. اونشب کسی با من نبود.
نگهبان - حتی نگهبانها؟
ژاندارک - حتی اونها هم رفته بودند توی اتاقشون که استراحت کنن. من تنها بودم. نه تماشاگری؛ نه چشمی که زندگی ژاندارک رو بنگره. فقط برای لحظه‌ای یک موش اومد تو. من خواستم که باهاش حرف بزنم. اما اون یا ترسید یا رفت که بخوابه. من رو تنها گذاشت. هیچ چشمی رنج من رو ندید. همه هستی پر از تنهائی من بود.
نگهبان - پس امشب خوشبختی که میتونی بامن حرف بزنی.
ژاندارک - شاید.
نگهبان - تو می‌خواستی که قهرمان باشی؛ خب باید قیمتش رو هم می‌پرداختی.
ژاندارک - من برای دیگران قهرمان بودم؛ نه برای خودم. اونشب قهرمانی بیهوده ترین کلمه در جهان من بود. من عاشق زندگی بودم. عاشق طراوت شبنم بر گلبرگ نیلوفر.
نگهبان - حتی شیطان هم کمکت کرد.
ژاندارک - اونشب شیطان هم زود به‌رختخواب رفته بود که بتونه صبح زود برای تماشای مراسم سوزوندن یک جادوگر بیدار بشه. و هر لحظه توده هیزم انبوه تر می‌شد.
نگهبان - بنظرم خدا هم زود خوابیده بود که بتونه صبح زود بیدارشه.
ژاندارک - شاید حق باتو باشه. نه خدا و نه شیطان؛ هیچکدوم فریادرس من نبودند.
نگهبان - پس نه خدا؛ نه شیطان و نه هیچ انسانی تو رو زنده نخواست. بلکه همه سوخته تو رو احتیاج داشتند.
ژاندارک - و خورشید گام به گام بالا می‌رفت و با طلوع اون؛ زندگی من گام به گام غروب می‌کرد.
نگهبان - پس قیام تو بیهوده بود.
ژاندارک - شاید.
نگهبان - حتماً.
ژاندارک - وقتی که به هر دلیلی پیروز می‌شی؛ همه مردم برات هورا می‌کشن و هلهله می‌کنن. و خودت هم خیال میکنی که کار مفیدی کرده‌ای. اما وقتی که به‌هر دلیل شکست می‌خوری؛ حتی نزدیکترین دوستانت لااقل نگاهی سرزنش بارهم بهت نمی‌اندازند. تو در روح و ذهن همه فراموش میشی. با خودت تنها میمونی.
نگهبان - مثل دختر هفت ساله بی پناهی در خیابانی بارانی که مجبوره فقط بخاطر یک لقمه نون به هر مردی تسلیم بشه. و هیچ عابری؛ حتی برای چشم بهم زدنی؛ نگاه شرافتمندانه‌ای به زندگی اون نندازه. و در تمام زندگی‌اش؛ همه ‹لیدی‌ها› و ‹مادام‌ها› و ‹مادموازل‌ها› روشون رو از او برگردونن.
ژاندارک - و تو با خودت تنها مونده‌ای. و مجبور میشی قبول کنی که فقط برای هیچ تلاش کرده‌ای. اونوقت می‌فهمی که تو فقط فقط فقط تنها کسی هستی که باید پاسخگوی آینه زندگی خودت باشی.
نگهبان - و اونوقت توی آینه آدمی بدون چهره می‌بینی.
ژاندارک - درسته.
نگهبان - یک زندگی بی معنی و پوچ.
ژاندارک - درسته.
نگهبان - اونوقت می‌فهمی که درحق زندگی خودت ستم کرده‌ای .
ژاندارک - درسته.
نگهبان - و تو بعنوان یک انسان درحق خودت جنایت کرده‌ای.
ژاندارک - اما من تلاش کردم که معنائی به‌زندگی خودم بدم. من تلاش کردم که با ایمانم به‌همه هستی جهان معنا بدم.
نگهبان - اما نتیجه‌اش حقارت و اهانت بود.
ژاندارک - حقارتها و اهانتها ایمان من رو به خودم محکمتر کردند. من با ایمان خودم برایستادم.
نگهبان - تو چقدر پر رونی.
ژاندارک - در تنهائی‌ام؛ فهمیدم که زندگی‌ام بیهوده نبوده. از این بابت خوشحالم. حالامن به‌خودم ایمان دارم.
(خبرنگار وارد می‌شود. کیسه‌ای با خود می‌آورد.)
خبرنگار - اینهم سکه های طلا.
نگهبان - چی؟
خبرنگار - طلا؛ بگیر.
(نگهبان کیسه را می‌قاپد.)
خبرنگار - آماده شو ژان.
نگهبان - صبر کن بشمارمشون.
خبرنگار - کجا می‌تونیم لباس عوض کنیم؟
نگهبان - اونجا؛ اون پشت.
ژاندارک - توی اتاق گریم؟
نگهبان - اتاق گریم؟ خیلی خب؛ در رو هم ببندین؛ یک وقت کسی لخت نبینتون.
(ژاندارک و خبرنگار بیرون می‌روند.)
نگهبان - چند سکه بیشتر یا کمتر چه فرق می‌کنه؟ حتماً خیلی حواسشون رو جمع کرده‌اند که سکه‌ها کم نباشن تا من بدقلقی نکنم. خب؛ اینهم از سکه‌های عزیز من. بهتره وقتم رو با شمردنشون تلف نکنم. اما اگه این خبرنگاره سکه ها رو نمی‌آورد یا ژاندارک لج می‌کرد و می‌گفت می‌خوام سوزونده بشم؛ چی گیر من می‌اومد؟ واقعاً چرا من زندگی آسوده‌ای نداشته باشم؟ خدا که بدش نمیاد اگه من برای زندگی بهتری تلاش کنم. اگه هم قراره که خدا گناهان من رو ببخشه؛ خب گناه امشبم رو هم می‌بخشه. اصلاً من دارم کمک می‌کنم که یک قدیسه نجات پیدا کنه. پس حتماً من میرم به بهشت. بعد از سوزوندن اون دختره خبرنگاره پتیاره و با داشتن این پول؛ از فردا آدم پاکی میشم. حتماً که خبرنگاره یک جادوگره. خودش گفت. در حالی هم که داره سوزونده میشه؛ گناهان منهم می‌سوزند. یعدش دیگه آدم پاکی میشم؛ مثل یک قدیس. واقعاً یک قدیسه میشم.
(ژاندارک و خبرنگار برمی‌گردند. آنها لباسهایشان را با هم عوض کرده‌اند.)
نگهبان - (به ژاندارک) تو می‌تونی بری.
خبرنگار - ژان؛ دم در خیلی مواظب باش کسی نشناسدت. بیرون تاتر؛ داخل پارک؛ کنار سومین درخت کاج از سمت راست خیابون؛ نویسنده نمایش منتظر توست. اون راه فرار رو بهت نشون میده.
ژاندارک - من برای تو دلواپسم.
خبرنگار - اونها نمی‌تونن من رو بسوزونن. من از قرن بیست و یکم اومده‌ام.
نگهبان - اگه کسی اسمت رو پرسید نگو که ژاندارکم. مثلاً بگو اسمم مریم یا . . .
ژاندارک -خیلی خب.
نگهبان - اگه باهات بدرفتاری کردم من رو ببخش.
ژاندارک - تو وظیفه‌ات رو انجام دادی.
(نگهبان و ژاندارک همدیگر را می‌بوسند.)
نگهبان - دلم برات تنگ میشه.
ژاندارک - منهم همینطور.
خبرنگار - ژان؛ برو که دیر میشه.
ژاندارک - خدا حافظ.
(ژاندارک بیرون میرود.)
نگهبان - چه دختر خوشگلی بود.
خبرنگار - دلت می‌اومد بسوزونی اش؟
نگهبان - نه؛ واقعاً نه. خوشحالم که به جای اون؛ تو سوزونده میشی.
خبرنگار - من؟ من سوزونده نمی‌شم.
نگهبان - تو واقعاً خیلی سرزنده و شاداب و خواستنی و هوس انگیزی.

خبرنگار - آها.
(آنها شروع میکنند همدیگر را قلقلک دادن و خندیدن.)
نگهبان - با دیدن تو؛ آدم دلش می‌خواد بغلت کنه؛ ماچت کنه؛ شبانروز بیافته روت؛ ماچت کنه و بلیسدت و بمیکدت و مثل یک انار گازت بگیره.
خبرنگار - آها؛ پس تو اینجوری خوشت میاد؟
نگهبان - و تو؟
خبرنگار - بعضی وقتها.
نگهبان - می‌تونیم بریم توی اتاق پشتی.
خبرنگار - حالا؟
نگهبان - آره؛ وقت کافی داریم.
خبرنگار - اینجا خوشم نمیاد. من دوست دارم اول مست کنم؛ بعدش یک موزیک جاز و بعدش خب؛ شروع کنیم.
نگهبان - ولی باید همین حالا بریم توی اتاق پشتی.
خبرنگار - من از خشونتت خوشم میاد؛ اما بگذاریم برای فردا.
نگهبان - ولی اگه کسی الآن ببینندت؛ می‌فهمه که تو ژاندارک نیستی.
خبرنگار - معلومه که نیستم؛ اصلاً هم دوست ندارم پرهیزکار و خشکه مقدس باشم. منظورم رو که می‌فهمی.
نگهبان - کاملاً؛ کاش زودتر می اومدی اینجا.
خبرنگار - خب؛ خیلی از دیدنت خوشحالم و می‌تونیم برای فردا قرار بگذاریم.
نگهبان - خب؛ اگه کسی تو رو ببینه و بفهمه که ژاندارک نیستی؛ برای من مسأله و گرفتاری درست میشه.
خبرنگار- نگران نباش؛ من با خیلی از قدرتمندان دنیا ارتباط دارم.
نگهبان - ولی برای احتیاط بهتره که امشب کاملاً مثل ژاندارک بشی.
خبرنگار - با گریم؟
نگهبان - گریم؟ نه؛ اون کارساز نیست. صورتت باید له و لورده بشه.
خبرنگار - چطوری؟
نگهبان - باید اونقدر کتک بخوری و خرد و خمیر و آش و لاش بشی تاهمه خوشی‌های سرتاسر زندگی‌ات رو توی یک دقیقه استفراغ کنی.
خبرنگار - ما همچین قراری نداشتیم.
نگهبان - حالا داریم.
خبرنگار - با این ‹موبایل› من به‌همه دنیا خبرمی‌دم که شما من رو شکنجه کرده‌اید.
نگهبان - خبر بده. همه دنیا خوب می‌دونن که ما مردم رو شکنجه می‌دیم و می‌کشیم و می‌سوزونیم. خب که چی؟
خبرنگار - خیلی گروهها می‌تونن بریزن اینجا.
نگهبان - تا اونها بخواهند از قرن بیست و یکم برگردند به قرن پانزدهم؛ تو سوزونده شده‌ای و خاکسترت رو هم باد برده.
خبرنگار - تو حق نداری بمن دست بزنی!
نگهبان - وقتیکه سوزونده بشی. اگه توی زندگی‌ات گناهی نکرده باشی؛ یکسره از توی آتش می‌ری به‌بهشت. اگه گناهکارباشی؛ با این جزا؛ گناهانت توی آتش پاک میشن.
خبرنگار - من تحمل کتک رو ندارم.
نگهبان - هیچکس نداره. ولی باید اونقدر کتک بخوری تا صورتت مثل یک انار سرخ فشرده؛ له و مچاله بشه تا هیچکس نفهمه که تو ژاندارک نیستی.
خبرنگار - خواهش دارم؛ ترو خدا نه.
نگهبان - امشب خدا خوابیده که بتونه سپیده صبح فردا برای تماشای سوزوندن یک جادوگر بیدار بشه.
خبرنگار - خواهش می کنم.
نگهبان - داری پیش من لابه و التماس می‌کنی؟
خبرنگار - آره؛ التماس می‌کنم من رو نزن.
نگهبان - خیلی خب عشق من؛ خودم نمی‌زنمت.
خبرنگار - قسم می خوری؟
نگهبان - قسم می خورم.
خبرنگار - متشکرم؛ متشکرم؛ متشکرم عشق من.
نگهبان - اما باید بری توی اون اتاق پشتی.
خبرنگار - کدوم اتاق پشتی؟
نگهبان - پشت اینجا یک اتاقه. دوتا زن کر و لال اونجا هستند. نه صدائی می‌شنوند؛ نه حتی یک کلمه حرف می زنن. فقط کتک می‌زنن.
خبرنگار - اما تو قسم خوردی که من رو نمی‌زنی.
نگهبان - قسم خوردم که خودم نمی‌زنمت. این وظیفه اون دوتا زنه.
خبرنگار - من اجازه نمی‌دم کسی بامن از این کارها بکنه.
(خبرنگار بسوی در حمله می‌برد. نگهبان سریع و چالاک و بامهارت دست خبرنگار را می‌گیرد و به پشت سر او می‌چرخاند. خبرنگار تسلیم می‌شود. نگهبان با دست دیگر او را به پشت صحنه هل می‌دهد. برای لحظاتی در صحنه سکوت برقرار است. سپس یک فریاد. سپس سکوت. سپس نگهبان به صحنه برمی‌گردد.)
نگهبان -(باخودش حرف می‌زند.) خیلی خب؛ همه کارها خوب پیش رفته. حالا باید با این دستگاه وربرم؛ ببینم چطوری کار می‌کنه و توی قرن بیست و یکم چه خبره .
(نگهبان تلفن ‹موبایل› را برمی‌دارد و آنرا امتحان می‌کند.)
نگهبان - بله؟ ژاندارک؟ آره؛ خودمم. من ژاندارکم. آره ژاندارک خودمم. فرار؟ نه؛ من فرار نکردم. ژان مقدس؟ منم. من. خودم. منم قهرمان مقدس آزادی. بله. خودمم.
(خبرنگار وارد می‌شود. خسته؛ کتک خورده و له و لورده. نگهبان ‹موبایل› را کنار می‌گذارد.)
خبرنگار - من نمی‌خوام.
نگهبان - چی؟
خبرنگار - نمی‌خوام نقش ژاندارک رو بازی کنم.
نگهبان - حالا دیگه مجبوری نقش اون رو بازی کنی.
خبرنگار - ترو خدا من رو از این نقش نجات بده. من طاقت کتک و شکنجه رو ندارم.
نگهبان - ولی یکنفر باید به‌جای ژاندارک باشه. تو خودت قبول کردی؛ پس خودت هم باید تا صبح کتک بخوری. چون موقع سپیده دم باید کاملاً شبیه ژاندارک شده باشی.
خبرنگار - نه.
نگهبان - بهت گفتم؛ حتی باید به‌جای اون سوزونده بشی.
خبرنگار - هرچه خواستی بهت میدم خواهش دارم کمکم کن که فرار کنم.
نگهبان - من نمی‌تونم. لباس ژاندارک تنته.
خبرنگار - خواهش دارم یکدست لباس نگهبان‌ها رو بده بپوشم و برم بیرون.
نگهبان - هر نگهبان فقط یکدست لباس داره که اونهم تنشه.
خبرنگار - لباس خودت رو چند میدی؟
نگهبان - چند میخری؟
خبرنگار - هزار سکه طلا.
نگهبان - فقط هزار سکه بخاطر زندگی‌ات؟
خبرنگار - ده هزار سکه طلا.
نگهبان - لباس کثیف من ده هزار سکه طلا می‌ارزه چون می‌تونی بپوشیش و نجات پیدا کنی. اما لباس مقدس ژاندارک هیچ ارزشی نداره؛ چونکه موجب مرگ میشه. حالا تو می‌خواهی که زندگی‌ات رو نجات بدی؛ خب قیمتش رو هم بپرداز. نقد.
خبرگار - برات میارم.
نگهبان - می‌تونی از همه سازمانهای جهانی آزادیخواه و سازمانهای دفاع از حقوق بشر و سازمانهای دفاع از حقوق زنان؛ بخواهی که این طلاها رو بفرستند اینجا.
خبرنگار - اونها بخاطر زندگی من یک پول خرد هم نمی‌پردازند.
نگهبان - ولی بخاطر ژاندارک پرداختند.

خبرنگار - اون مشهوره و امشب روی خط خبره. اما من؛ نه مشهورم و نه روی خط خبرم.
نگهبان - ولی تو یک انسانی؛ یک زن گرفتار. اونها بیشترین تلاششون رو برای آزادی هر نفر از افراد بشر می کنند.
خبرنگار - اونها برای هیچکس کاری نمی کنن. اونها فقط یک شغل دارند.
نگهبان - خب؛ حالا؛ نظرت راجع به سازمانهای جهانی آزادیخواه و سازمانهای جهانی دفاع از حقوق بشر چیه؟
خبرنگار - من تف می اندازم روی همه شون. ترو خدا بگذار من برم.
نگهبان - نظرت راجع به ژاندارک چیه؟
خبرنگار - گه به صورت ژاندارک و جنبش کثیفش.
نگهبان - ولی من خودم مجبورمی شم لباس ژاندارک رو بپوشم.
خبرنگار - تو واقعاً یک قدیسی.
نگهبان - تو چه انتظاری داری که فاحشه رذل حیوان صفتی مثل من؛ به تو اعتماد و کمک کنه؟
خبرنگار- تو یک فرشته ای. من می نویسم و امضا می کنم که به تو ده هزار سکه طلا بدهکارم و فردا برات میارم.
نگهبان - همه اون عقاید و بدهی ات رو بنویس.
خبرنگار - چشم. (خبرنگار می نویسد.)
نگهبان - امضاش کن.
خبرنگار - اینهم امضاء بفرما.
(نگهبان ورقه کاغذ را می گیرد.)
نگهبان - کفش من رو ببوس.
خبرنگار -(خبرنگار کفش نگهبان را می بوسد.) کفشهات چه لطیف و دوست داشتنی و ستایش انگیزند.
نگهبان - حالا کونم رو ببوس.
خبرنگار - چه کون خوشبوی و پاک و مقدسی داری!
نگهبان - آه ؛ چقدر لبهات و بوسه هات سکسی و شهوت انگیزند.
خبرنگار - ناجی مقدس من؛ من پاهات رو با زبانم می شویم.
نگهبان - اوه؛ خبرنگار عزیز و سکسی و فعال آزادیخواه جهانی.
خبرنگار - ناجی عزیزمقدس من؛ گه ببار به همه فعالیت های من.
نگهبان - بسه. چند سال بیشتر زندگی کردن؛ خودت رو بیش از حد خوار و خفیف کردی.
خبرنگار - من التماس می کنم ای قدیس . . . .
نگهبان - بسه. من برای ژاندارک خیلی احترام قائلم. اون به صورت من تف انداخت و اصلاً التماس نکرد. حالا من لباسم رو به تو می بخشم و آزادت می کنم بری.
خبرنگار - تو یک فوق بشری.
نگهبان - بیا بریم لباسهامون رو عوض کنیم.
(آنها بیرون می روند. صحنه برای لحظاتی خالی است. سپس زنی وارد می شود. او هم اونیفورمی برتن دارد. زن صحنه را بازرسی می کند و تلفن ‹موبایل› را برمیدارد و آنرا بررسی می کند. سپس آنرا دقیقاً سر جایش می گذارد و از صحنه بیرون می رود. پس از لحظه ای؛ موبایل صدا می دهد و سپس دیگر صدا و علامتی شنیده نمی شود.)
(سپس خبرنگار و نگهبان به صحنه برمی گردند. آنان لباسهایشان را بایکدیگر عوض کرده اند.)
نگهبان - خیلی خب برو.
خبرنگار - فردا سکه های طلا زو میارم. به همه سرویسهای خبری هم در مورد انسانیت و از خود گذشتگی تو خبرمیدم.
(خبرنگار؛ نگهبان را می بوسد و بیرون می رود.)
نگهبان - خیلی خب؛ پس من شدم ژاندارک. حالا من ژان مقدسم؛ قهرمان آزادی. تا چند ساعت دیگه هم رهبران همه سازمانهای آزادیخواه و جنبشهای رهائی بخش؛ با برگه آزادی میرسن اینجا و من رو سر دست می گیرن و دور خیابونها می گردونن. من؛ ژاندارک مقدس رو. (نگهبان تلفن ‹موبایل› را برمی دارد و فریاد می زند.)
نگهبان - منم ژاندارک. قهرمان مقدس آزادی فرانسه و جهان. بمن گوش کنین. لباسم رو نگاه کنین.
(زن بر صحنه می آید؛ تلفن ‹موبایل› را از دست نگهبان می قاپد.)
نگهبان -(به زن) تو؟ برگرد توی اتاقت.
(زن با مهارت دست نگهبان را می گیرد و می چرخاند.)
نگهبان - من نگهبانم. قیافه ام رو ببین. این لباس من نیست. من ژاندارک نیستم. فقط داشتم ادای اون رو در میآوردم.
(زن؛ نگهبان را بیرون می برد. صحنه خالی می ماند. تلفن ‹موبایل› صدا می کند. سپس سکوت. خبرنگار به صحنه برمی گردد. او هنوز لباس نگهبان را برتن دارد.)
خبرنگار - همه درها بسته اند.
(خبرنگار به اطراف می نگرد.)
خبرنگار - کجائی؟ راهی به بیرون نبود. درها چطور بازمیشن؟ کجائی؟
(خبرنگار تلفن ‹موبایل› را برمی دارد.)
خبرنگار - الو؛ سازمان آزادی جهانی. الو؛ من خبرنگارم. الو؛ الو.
(خبرنگار با ترس به اطراف می نگرد.)
خبرنگار - نه؛ ببخشین؛ من نگهبانم. بله . . . خبرنگار؟ رفته. اینجا؟ هیچ اتفاقی.
(خبرنگار با احتیاط به اطراف می نگرد؛ سپس دوباره آرام توسط تلفن ‹موبایل› صحبت می کند.)
خبرنگار- الو. لطفا به آژانس جهانی خبرنگاران اطلاع بدین که من اینجا گیرافتاده ام. نه؛ من اونیفورم نگهبان رو پوشیده ام. اما لطفا کاری برای من بکنین. چرا هیچکس برای نجات من کاری نمی کنه؟
(خبرنگار تلفن ‹موبایل› را برزمین می گذارد.)
خبرنگار - اگه سپیده طلوع کنه؛ زندگی من غروب می کنه. چه در لباس ژاندارک یا در اونیفورم یک نگهبان. ای خدا؛ کاش این شب هرگز تموم نشه و سپیده هرگز سرنزنه؟ ای خدا؛ کاش خورشید منفجر بشه و ستارگان فرو بریزند و جهان تاریک بمونه. ای خدا؛ من زندگی رو دوست دارم. من از آتش و مرگ می ترسم.
(ژاندارک وارد می شود.)
خبرنگار - تو برگشتی؟
ژندارک - آره.
خبرنگار - چرا؟
ژاندارک - هیچکس من رو نشناخت. هیچکس باورم نکرد.
خبرنگار - نویسنده نمایش کجاست؟
ژاندارک - دستگیرش کردند.
خبرنگار - اما شما دونفری باید می رفتید پیش عضو رابط سازمان جهانی آزادیخواهان.
ژاندارک - من و نویسنده داشتیم توی خیابون می رفتیم که بریم پیش عضو رابط ‹آی. اف. او.› یکهوئی اتومبیل نیروی امنیتی توی خیابون ما رو گرفت و همونجا شروع به بازجوئی کردند. هیچکدومشون باورنکرد که ما داریم ادامه یک نمایش ساده رو بازی می کنیم و من هنرپیشه نقش ژاندارکم. اونها گفتند که نقشه خرابکاری داریم. بعدش نویسنده روتوقیف کردند و من رو به اینجا برگردوندند.
خبرنگار - باید سر و صدا می کردی. باید می گفتی که اینجا اجرا داری.
ژاندارک - باور نکردند. گفتند مجازات اجرای اینجور نمایشها اعدامه. وقتیکه داشتند من رو به اینجا برمی گردوندند؛ دیدم خیابونها پر از سربازه. خیلی هم عجیب بود. سربازهائی از همه کشور ها با لباسها و اسلحه های همه تاریخ. از شمشیر و سپر و نیزه تا مدرنترین تفنگها. مثل یک کابوس می نمود؛ اما خیلی واقعی بود.
خبرنگار - منهم خواستم برم بیرون؛ امانتونستم. تو هم که نتونستی فرار کنی. چرا؟
ژاندارک - حالا می فهمم که شب سی ام ماه مه ۱۴۳۱ چرا

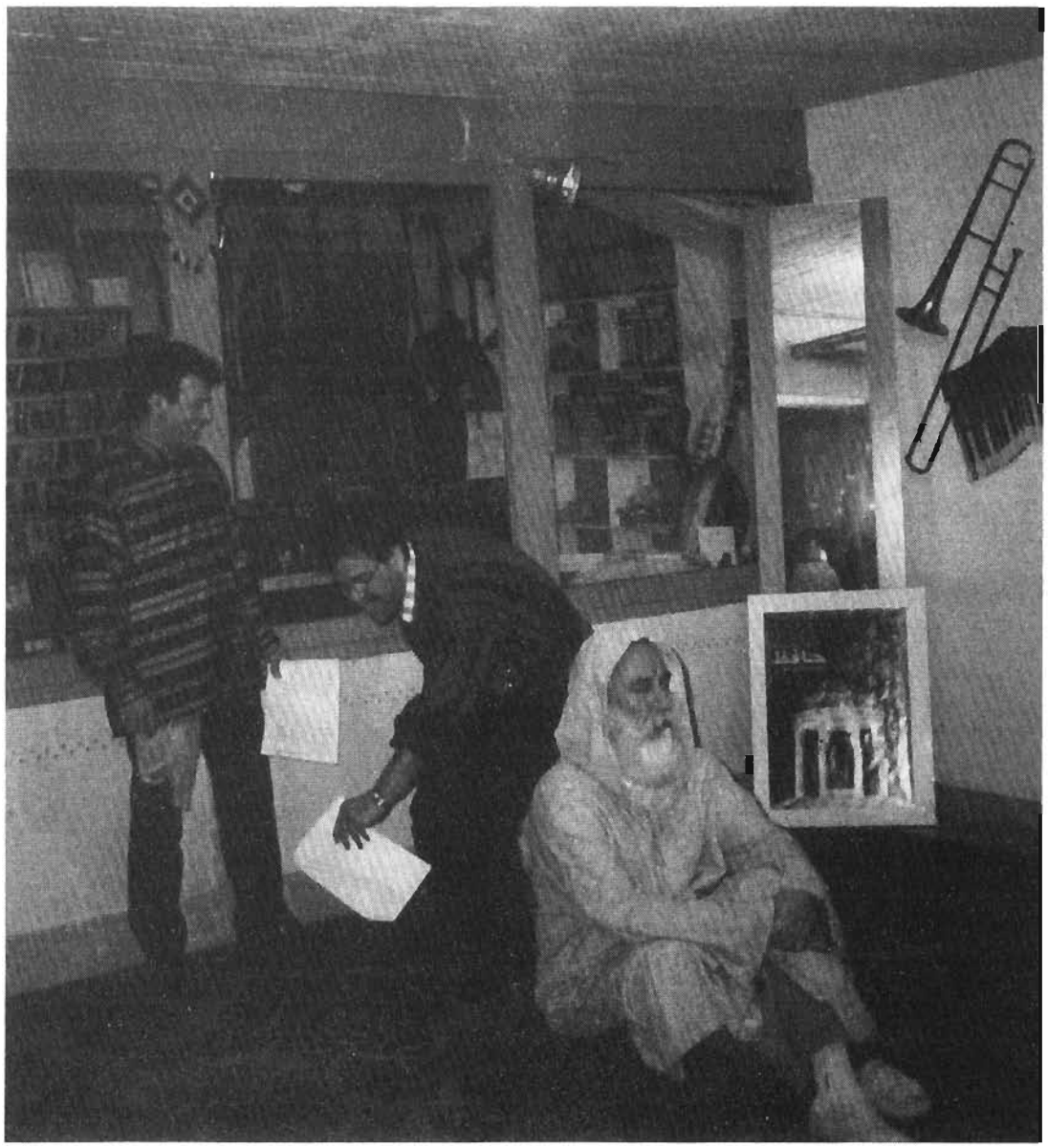
ژاندارک نتونست نجات پیداکنه.
خبرنگار - بهتره که من برم بیرون تا به‌همه دنیا خبربدم. لطفاً لباس من رو پس بده.
ژاندارک - لباس من کجاست؟
خبرنگار - تن اون نگهبانه است. ما لباسهامون رو باهم عوض کردیم. تو میتونی این رو بپوشی.
ژاندارک - من هرگز اونیفورم یک زندانبان رو نمی‌پوشم.
خبرنگار - ژان؛ من باید برم بیرون و نمی‌تونم با این اونیفورم برم. خب فوری لباس من رو پس بده.
ژاندارک - اگه هزار بار هم سوزونده بشم؛ هرگز اونیفورم زندانبانی نمی‌پوشم. من فقط لباس خودم رو می‌خوام.
خبرنگار - ژان؛ لباس من رو پس بده.
ژاندارک - اونوقت خودم چیزی ندارم که بپوشم.
خبرنگار - تو می‌تونی این لباس رو بپوشی.
ژاندارک - نه.
خبرنگار - چرا؟
ژاندارک - یک آدم شریف هرگز اونیفورم انگیزاسیون رو نمی‌پوشه.
خبرنگار - تو داری بمن توهین می‌کنی؛ لباسم رو بده.
(خبرنگار به ژاندارک حمله می‌برد و می خواهد که به زور؛ لباس را پس بگیرد.)
ژاندارک - نه؛ یک لباس معمولی بده بمن و این رو بگیر.
خبرنگار - بده‌اش بمن.
(خبرنگار؛ ژاندارک را کتک می‌زند.)
ژاندارک - بزن؛ اما من اونیفورم انگیزاسیون رو نمی‌پوشم.
خبرنگار - بده‌اش بمن پتیاره پر رو.
ژاندارک - بزن.
(خبرنگار بطور وحشیانه‌ای ژاندارک را کتک می‌زند.)
خبرنگار - می‌زنمت و خردت می‌کنم تا صورتت مثل یک انار لهیده؛ مچاله بشه.
(خبرنگار بطرز وحشیانه تری ژاندارک را کتک می‌زند.)
ژاندارک - من رو بزن. چشمه نفرت در روح من خشک و ناپدید شده. فقط چشمه عشق در زندگی من می‌جوشه. من رو بزن؛ له و لورده‌ام کن.
خبرنگار - ادای مسیح رو در نیار. لباسم رو پس بده.
ژاندارک - من ادای کسی رو در نمیارم. من رو خردکن. من رو بکش. من به خودم ایمان دارم.
(خبرنگار از زدن ژاندارک دست می‌کشد.)
خبرنگار - من باید برم بیرون.
ژاندارک - برو؛ اما نه با این اخلاق و روحیه.
(حالا خبرنگار کاملاً از زدن ژاندارک دست کشیده است.)
خبرنگار - من نگهبان نیستم.
ژاندارک - اما تو بدتر از اونها من رو کتک زدی.
خبرنگار - کاش هرگز توی این نمایش بازی نمی‌کردم.
ژاندارک - می‌تونستی نقشت رو شرافتمندانه بازی کنی.
خبرنگار - کاش هرگز نویسنده نمایش رو نمی‌دیدم.
ژاندارک - شاید آرزو می‌کنی که کاش هرگز متولد نمی‌شدی.
خبرنگار - کاش هرگز متولد نشده بودم.
(خبرنگار می‌گرید.)
ژاندارک - چرا گریه می‌کنی؟
خبرنگار - من با تو چه کردم؟
ژاندارک - تو با خودت چه کردی؟
خبرنگار - من تو رو زدم؛ مثل یک شکنجه گر.
ژاندارک - این جور بلاها در همه تاریخ به سر مردم اومده.
خبرنگار - من از زدنت لذت بردم. این حس نفرت؛ گناه من رو نابخشودنی می‌کنه.
ژاندارک - من از تو کینه‌ای ندارم.
خبرنگار - اما همه چشمه ها و رودخانه‌های بخشش نمی‌تونن این لکه گناه رو از روح من پاک کنن.
ژاندارک - لباست رو بگیر و فرار کن. من مثل کودک تازه متولدشده‌ای نقشم رو برهنه بازی می‌کنم.
خبرنگار - تو؟ برهنه؟ جلوی چشم تماشاگرها؟
ژاندارک - وقتیکه تنم برای خودم بی‌اهمیته؛ برای دیگران چه اهمیتی می‌تونه داشته باشه؟ هیچکس به کودک تازه متولدشده ای نگاه ناپاکی نمی‌کنه.
(نگهبان وارد می‌شود. کتک خورده و له شده و خسته است.)
نگهبان - عجب غلطی کردم لباس ژاندارک رو پوشیدم.
(ژاندارک او را نوازش می‌کند و می‌بوسد.)
ژاندارک - تو شکنجه شدی و رنج کشیدی؛ مثل ژاندارک.
خبرنگار - (به ژاندارک) اون شکنجه گر و جلاد توست. او تو رو توی آتش می‌سوزونه.
ژاندارک - او قدمی بطرف نیکی برداشته. او لباس یک زندانی انگیزاسیون رو پوشیده. او خودش رو برای رنج و پاکی آماده کرده.
نگهبان - من نمی‌خوام قهرمان باشم.
ژاندارک - خورشید نیکی به روح تو تابیده؛ حتی اگر برای لحظه‌ای باشه. تو؛ زن بی پناهی که همیشه مورد ستم قرارگرفته‌ای. حالا حتی اگر من رو بسوزونی؛ من هرگز از تو نفرتی در قلبم نخواهم داشت.
نگهبان - تورو خدا لباست رو پس بگیر؛ من تحملش رو ندارم.
خبرنگار - پس بریم لباسهای خودمون رو بپوشیم.
(آنان از صحنه بیرون می‌روند. بعد از لحظاتی؛ زن به‌صحنه می‌آید و همه جا را بازرسی می‌کند و سپس بیرون می‌رود. پس از لحظاتی نگهبان و خبرنگار و ژاندارک به صحنه برمی‌گردند. آنها لباسهای خودشان را برتن دارند.)
خبرنگار - من می‌رم بیرون ببینم چه کاری می‌تونم برات بکنم.
ژاندارک - گفتمت که خیابونها پر از سربازه.
(خبرنگار تلفن ‹موبایل› را برمی‌دارد و سعی می‌کند که تماس بگیرد.)
ژاندارک - ما اینجا گیر افتادیم.
خبرنگار - ولی این نمایش بخاطر آزادی ژاندارک نوشته شده.
ژاندارک - اما بنظر می‌رسه که تاریخ مسیر خودش رو میره.
نگهبان - ما وقت زیادی هم نداریم. آماده شو ژان. چیزی به سپیده نمونده.
خبرنگار - نه.
(خبرنگار توسط تلفن ‹موبایل› تماس می‌گیرد.)
خبرنگار - الو. دارن ژاندارک رو می‌برن. چی؟ چرا جلسه به‌فردا عصر موکول شد؟ چی؟ همه رفته‌اند؟ تا چند دقیقه دیگه ژان رو می‌سوزونن.
ژاندارک - چی شده؟
خبرنگار - (توسط موبایل) مذاکره؟ چرا کلک خوردین؟ هیچکس برای نجات ما نمیاد؟
نگهبان - آماده شو ژان؟
خبرنگار - (به نگهبان) تو هم که شکنجه شدی؛ پس چرا می‌خوای اون رو بسوزونی؟
نگهبان - من مأمورم و معذور؛ اما می‌دونم که موقع سوختن اون گریه می‌کنم.
(نگهبان از شکاف به بیرون نگاه می‌کند.)
نگهبان - هیزم ها کپه شده‌اند. میدان پر از تماشاچیه. اونها اومده‌اند که سوزوندن ژاندارک رو تماشا کنن.
ژاندارک - (دعا می‌خواند.) آه خدای بزرگ؛ تو هم تلاشی برای نجات من نکردی.
خبرنگار - همه جهان تلاش خودشون رو کردند؛ ولی تاریخ پر از عذاب و شکنجه است.
ژاندارک - اما من به شرافت و پاکی در جهان ایمان دارم؛ من به

نیروی خودم ایمان دارم.
نگهبان - خیلی خب؛ بریم.
ژاندارک - من تلاش خواهم کرد که با نیروی ایمان و اراده خودم آتش رو خاموش کنم.
خبرنگار - من میام توی میدان که گزارشی از مراسم سوزوندن تو آماده کنم تا سندی تاریخی علیه انگیزاسیون در این دوره وجود داشته باشه.
(زن به صحنه می آید.)
زن - (به نگهبان و خبرنگار) شما دونفر اینجا می مونین.
خبرنگار - چرا؟
نگهبان - (به زن) تو حرف زدی؟
ژاندارک - تو کر و لال بودی.
زن - شما خیال کردین که خیلی زرنگین. حتی اون نویسنده احمق شما خیال کرد که با نوشتن این نمایش می تونه سیستم ما رو مسخره کنه.
ژاندارک- اون کجاست؟
زن - توی اون اتاق پشتی زیر کتکه. اون نمی دونست که ما از تخیلات اون هم زرنگتریم. درست لحظه ای که شروع به نوشتن این نمایش کرد؛ ماهم اینجا شروع به ساختن اون اتاق کردیم.
نگهبان - خیلی خب؛ بریم ژان.
زن - گفتم که شما دو نفر اینجا می مونین.
نگهبان - منهم؟
زن - آره؛ تو هم.
نگهبان - من باید ژاندارک رو بسوزونم.
زن - خودم می سوزونمش.
نگهبان - ولی اون ترجیح می ده که من بسوزونمش؛ درسته ژان عزیز؟
زن - این منم که با سوزوندن اون؛ به بهشت میرم.
نگهبان - من باید برم به بهشت. اصلاً تو کی هستی؟
زن - من مأمور ویژه انگیزاسیونم.
نگهبان - ولی من دستور دارم که اون رو بسوزونم.
زن - تو پیش سکه های طلات می مونی.
نگهبان - چی؟
زن - اون سکه ها توی اون اتاقن. اتاق من. وحالا مال منن. متشکرم که اونها رو برام بدست آوردی.
نگهبان - سکه های طلا!
زن - ولی جرم تو رشوه خواری نیست؛ بلکه گناه تو اینه که برای یک لحظه خواستی که ژاندارک باشی.
نگهبان - من اداش رو درمیآوردم که مسخره اش کنم. اونهم فقط برای یک لحظه.
زن - حتی ادای آزادی هم برای جهان خطرناکه. مردم رو وسوسه می کنه. بخاطر این گناه بزرگ؛ تو هم بعد از اون سوزونده میشی.
نگهبان - من؟
زن - (به ژاندارک) بریم.
خبرنگار - منهم برای تماشای سوزوندش میام. من عاشق مراسم سوزوندن جادوگرهام.
زن - تو هم اینجا می مونی و پس از این مأمور سوزونده میشی.
خبرنگار - من؟
زن - بله.
خبرنگار - من جرمی نکرده ام. من سیستم شما رو ستایش می کنم و آرزو دارم که خادم انگیزاسیون بشم.
زن - ما درباره همه کس و همه چیز سند داریم. دونفر زن توی اون اتاقن. اونها کرو لالند. نه چیزی می شنون؛ نه حرفی می زنن. حتی یک کلمه. فقط کتک می زنن. شما هم تا لحظه سوزونده شدنتون باید کتک بخورین. این برای پاک شدن گناهان و آمرزش روحتون بهتره.
خبرنگار - ولی اینجا یک سالن تأتره.
زن - میدونم. همه تماشاگرها هم باید اینجا بمونن و بازجوئی بشن.
خبرنگار - اونها همه چیز رو به هم می ریزن و می رن بیرون.
زن - خبرنگار عزیز و سکسی و شهوت انگیز و جهانی من؛ همه درها قفل شده اند.
خبرنگار - چی؟
زن - بعد از سوزوندن این یکی؛ توی اون اتاق پشتی می بینمت.
خبرنگار - شما همه تاریخ رو گول زده اید.
زن - وقتی که عصبانی میشی و فحش میدی؛ لبهات خیلی هوس انگیزتر میشن.(به ژاندارک) همراه من بیا و اون متن نمایشت رو هم بیار. اون هم باید سوزونده بشه.
(ژاندارک متن نمایش را برمی دارد.)
ژاندارک - بنظرم امروز صبح خدا زود بیدار شده؛ شاید نگاهی بمن بندازه و به من گوش کنه.
خبرنگار - آیا ایمان داری؟
ژاندارک - من به خودم ایمان دارم. من خدا رو دیده ام. او اینجاست؛ در وجود منه. بامنه.
زن - خفه شو.
(زن بامهارت دستهای ژاندارک را می گیرد و او را به بیرون می کشاند. خبرنگار و نگهبان بسوی در هجوم می برند. در قفل است.)
خبرنگار - چه اتفاقی افتاده؟
نگهبان - ژان سرنوشت من رو پیش بینی کرد. منهم سوزونده میشم.
(خبرنگار تلفن <موبایل> را برمی دارد.)
خبرنگار - من به همه دنیا خبر می دم. من این سیستم رو رسوا می کنم.
نگهبان - آروم بگیر. هیچکس کاری علیه این سیستم نمی کنه. هیچکس کاری برای ژاندارک نکرد.
خبرنگار - ولی من مال قرن بیست و یکمم.
(نگهبان کنار شکاف می رود.)
نگهبان - ساکت شو؛ من می خوام از این سوراخ بیرون رو تماشاکنم.
خبرنگار - فکر خوبیه. منهم تماشا می کنم و یک گزارش ویژه مستند تاریخی از سوزوندن یک انسان تهیه می کنم.
نگهبان - هیچکس گزارش تو رو نه می خونه و نه می بینه و نه باور می کنه. تو خودت هم اینجا سوزونده میشی.
خبرنگار - بگذار بهتر ببینم.
نگهبان - حالا ژان روی کپه هیزمهاست.
خبرنگار - دارن چکار می کنن؟
نگهبان - محکم بستندش به صلیب چوبی.
خبرنگار - و حالا؟
نگهبان - ژان وسط شعله هاست.
خبرنگار - اون داره توی قرن بیست و یکم سوزونده میشه.
نگهبان - بین دود و آتش داره چه اتفاقی می افته؟
خبرنگار - چه عجیبه !
نگهبان - اون زنده است.
خبرنگار - فقط داره متن نمایش میسوزه .
نگهبان - اون زنده است.
خبرنگار - مثل یک بچه تازه متولدشده.
نگهبان - آیا واقعاً اون یک قدیسه یا یک جادوگر؟
خبرنگار - گوش کن؛ داره یک چیزی میگه.
نگهبان - میگه: <من ژاندارکم.>
خبرنگار - میگه: <من عاشق آزادی ام.>
نگهبان - میگه: <من یک آدمم.>
خبرنگار - من یک عاشقم. من با عشق و برای عشق زنده ام.
نگهبان - تنها عشق باقی می مونه.
خبرنگار - عشق؛ زندگی؛ عشق.
(چراغهای صحنه برای لحظه ای بشدت نورانی می شوند. سپس ناگهان خاموش می شوند.)
(پایان)

نمایش خوانی

سلندر

نویسنده: بهرام بیضایی
کارگردان مهوش برگی
بازیگران:
رضا کاوه.
محمد رضا حیدری.
ایرج محضری.
اکبر یادگاری.
جمعه ۲۷ نوامبر ۱۹۹۸
در شب حافظ شهر کلن
محل اجرا مرکز نوا.



نمایش خوانی سلندر
کارگردان مهوش برگی
بازیگران:
از راست به چپ:
محمد رضا حیدری
اکبر یادگاری
رضا کاوه

نمایش خوانی سلندر به کارگردانی مهوش برگی و بازیگری. رضا کاوه. محمد رضا حیدری. ایرج محضری. اکبر یادگاری، جمعه ۲۷ نوامبر ۱۹۹۸ در شب حافظ شهر کلن در محل مرکز نوا اجرا شد. این نمایش را بهرام بیضایی نوشته که بارها به صحنه رفته و از آن فیلم کوتاهی هم تهیه شده است.

این بار نمایش سلندر که با استقبال تماشاگرانش روبرو شد بگونه‌ای دیگر توسط مهوش برگی کارگردانی و طراحی برای نمایشخوانی شده بود. بازیگر سلندر «محمد رضا حیدری» وسط صحنه نشسته است و در کنار صحنه نوازنده تار «ایرج محضری» ناظر به صحنه است تا با نواختنش فضای صحنه را غنی‌تر کند. دو بازیگر مغول با متن هایشان در دست خنده کنان وارد می‌شوند و تا پایان نمایش‌خوانی هرگز نمی‌نشینند و در واقع جایی برای نشستن آنها در نظر گرفته نشده است، زیرا موقعیت میزانس‌های اجرایی این امکان را به آنها می‌دهد که بر صحنه بچرخند و جا عوض کنند، با عارف سلندر برخورد کنند و موضوع را بپرورانند و نشان دهند.

آنچه این نمایش خوانی را جدا از اجراهای دیگر این نمایشنامه می‌کرد در واقع همین فرم‌های اجرایی بود که هر لحظه با متن یکی می‌شد. وقتی مغولها برای زجر دادن سلندر عارف صحنه‌ای را توصیف می‌کنند که به زنی تجاوز کرده‌اند و بچه کوچکش را که مزاحم بوده خفه می‌کنند شروع می‌کنند با شعف و خنده خود را در موقعیت آن لحظه گذاردن و با این عمل سلندر را بطور کشنده‌ای آزار و شکنجه می‌دهند. در فرم پایانی نمایش با برداشتی جدید و با تغییر در متن معنی واقعی نمایش بطور وضوح بیشتر آشکار شده بود. در پایان متن چنین است که هر دو مغول کشته می‌شوند، یکی خود را دار می‌زند و کمک دیگری نمی‌تواند او را نجات دهد و دیگری از فرط خشم خود را با ضربه چاقویی از بین می‌برد و در واقع هر دو خودکشی می‌کنند. ولی ما هنوز سایه شوم آنها را احساس می‌کنیم. و به خاطر وجود همین سایه شوم است که در پایان نمایش خوانی اجرایی دگرگونه داریم. مغول اول قبل از مرگ بدون آنکه منولوگ خود را به پایان برد بی حرکت در صحنه می‌ماند و این فرم به ما نشان می‌دهد که نه تنها سایه مغول بلکه خود اوست که هر آن ممکنست دوباره به حرکت درآید، و دومین مغول با منولوگی «تغییر یافته از متن» خود را شکست یافته می‌نمایاند و به زانو در می‌آید و او هم بی حرکت می‌ماند. دو مغول بی حرکتی که هر آن ممکنست دوباره به جنب و جوش درآیند و دوباره هرآنچه کرده‌اند از سرگیرند، همانطور که در طول نمایش گاه چنین بی حرکتی‌های موقتی را در آنها شاهد بوده‌ایم که تبدیل به جنب و جوش و شکنجه کردن عارف سلندر شده است. و حالا سلندر است که با صدای ساز تار از جای بر می‌خیزد، و با اطمینان و آرام چرخی می‌زند و بر جای می‌نشیند، انسانی پر از درد که شادی را فراموش کرده و باید دوباره آنرا بیاد آورد. نمایش خوانی در اینجا پایان می‌یابد و این فکر آغاز می‌شود که آیا جنگ در سکوت ادامه ندارد؟ و اگر دارد چه کسی پیروز خواهد شد. نمایش سلندر نمایش حرکت است. دیالوگها به تنهایی گویای اثر نیستند. لذا نمایش خوانی آن بدون حرکت می‌بایست همراه با توصیف و

«ایرج محضری در نمایش خوانی سلندر»

توضیح های بسیار باشد که در این نمایش‌خوانی با حرکات و میزانسن‌های بجا آنرا برای تماشاگرانش ساده و پر کشش کرده بود.

از موسیقی استفاده‌ای فراتر از آوردن نواهای دلنواز در طول نمایش‌خوانی شده بود. بخصوص در لحظاتی که عارف نمی‌توانست خشم خود را نشان دهد زخمه‌های خشن تار آنرا بصورت بریده بریده به تماشاگر منتقل می‌کرد و یا شادی پایان نمایش را صدای ساز به شعف آمده بما نشان می‌داد. در واقع گاه بنظر می‌آمد که ساز خود یک توصیف کننده پر جنب و جوشی است که جا مانده های نمایش را بما می نمایانید. و گاه ساز چون پرسوناژی مستقل عمل می کرد بی آنکه بخواهد خود را در لفافه موسیقی متن نمایش گم کند.

در پایان باید گفت اگر کارگردان نمایش، نمایش‌خوانی سلندر را بدون حرکت و بدون موسیقی به نمایش می‌گذاشت و فقط به خواندن ساده متن بسنده می‌کرد بدون شک نمی‌توانست آنرا چنین به تماشاگرانش منتقل کند.

سایه روشن

گروه گزارش از پاریس

« سایه روشن» پنج تابلوی نمایشی است که بر اساس پنج داستان از «عزیز نسین» نویسنده، طنزنویس و محبوب ترک توسط « حمید جاودان» برای صحنه تنظیم شده است و ٦ تا ٧ مارس در تئاتر « اپه دو بوآ» Epée de Bois در وینسن Vincennes به روی صحنه آمد.

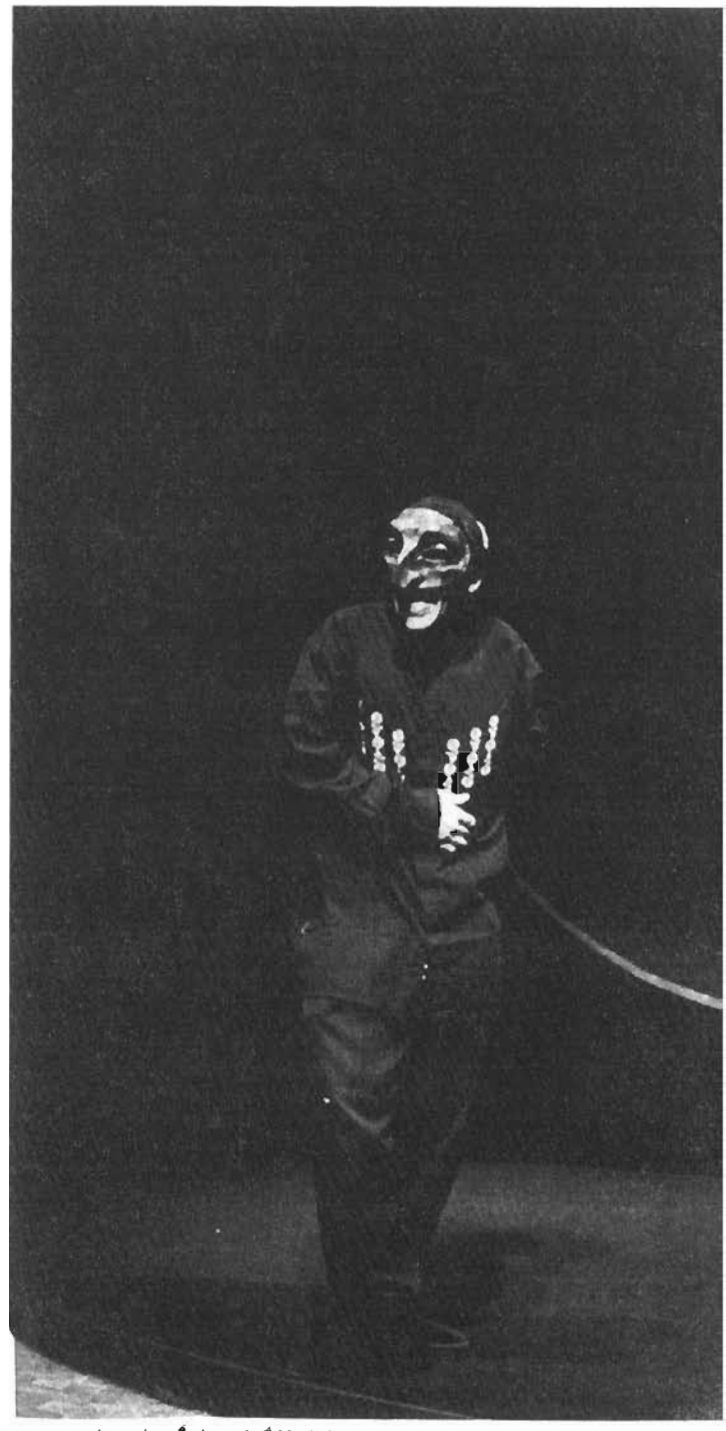
« حمید جاودان» به غیر از تجربه، بازیگری خود، پیش از این در اثر «فصلی در بن بست» ١٩٩٤، در پاریس و « نامه های گم شده»، ١٩٩٣، در حومه، پاریس را با همکاری بازیگران فرانسوی کارگردانی کرده است و « سایه روشن» اولین تجربه، کارگردانیِ او با گروهی ایرانی است.

« سایه روشن» برداشت آزادی از پنج داستان ساده است:

ساعت روی میدان، مردی که تقریباً در زندگی همه چیز خود را از دست داده است ناگهان مورد هجوم شانس های مختلف زندگیش قرار می گیرد و همه، قرار و مدارهای مهم و سرنوشت ساز زندگیش یکی پس از دیگری در یك روز خاص، یعنی فرداست. او باید بتواند خود را سر ساعت مقرر به همه، این ملاقات ها برساند ولی مشکل او اینست که ساعت ندارد و مجبورست که خود را با ساعت های بزرگ میدان های عمومی تنظیم کند. مشکل از همین جا آغاز می شود، دلهره برای رسیدن به سر قرار از یك سو و از سوی دیگر ساعتهای بزرگی که در میدان های شهر نصب شده اند و به کابوس می مانند. در پایان او حتا موفق نمی شود که خود را به یکی از این ملاقات های مهم برساند. دست آخر متوجه می شویم که او همه، این ماجراها را در خواب دیده است و بالاخره تمام قرارهای مهم زندگیش را از دست داده است. راستی الان ساعت چیست؟ ما در چه زمانی زندگی می کنیم؟ آیا از این زمان جلوتر هستیم؟ آیا از زمانِ سیال و واقعی دور نمانده ایم؟ آیا خواب نمی بینیم؟

موی بیتلی، داستان مردی میانسال است که عاشق دختر جوان همسایه، دختری همسن دخترِ خودش شده است. او می خواهد خود را به شکلِ مورد علاقه، معشوقه در بیاورد. غم انگیزست! خنده دارست! ولی واقعیت دارد! مرد در ابتدا موهایش را سلوند می کند، سپس بنابه خواسته، معشوقه آنها را از ته می تراشد تا شبیه بول برایتر شود و در پایان گلاد گیس هیپی مانندی بر سر می گذارد تا شبیه بیتل ها شود. دیوانگی است! مسخره است! به جنون سنِ چل چلی می ماند! سرانجام او را در دیوانه خانه ای می یابیم. در تیمارستان، مرد هنوز مشغول تمرینِ آهنگی از بیتل هاست تا در هنگام خروج از تیمارستان آن را برای جلب رضای معشوقه اش بخواند.

صف طویل، ماجرای مردیست که شاهد صف طویلی است که تا پایان هیچکس نمی داند آنجا چه کالایی را توزیع می کنند. گفتگوهای مرد در طولِ صف با دیگران، تصوراتِ مردم درونِ صف ما را به خنده می اندازد! ولی آیا همه، ما در سال های پس از انقلاب، بسیاری از این لحظات را نزیسته ایم؟ همان منطق را نداشته ایم؟ همان منطقِ واقعگرای مردمان کوچك! با این فکر



حمید جاودان کارگردان و بازیگر نمایش سایه روشن

حمید دانشور و امیا لوبکنی بازیگران نمایش سایه روشن

بارها و بارها عین همین لحظات را زندگی کرده ایم. پوچی زندگی و ماجرای تلخ و شیرینش به همین نامفهومی و سادگیست. درست مثل خود خندیدن مسماند. راستی ما به چه چیزی می خندیم؟ اصلاً کجایش خنده دارست؟ پس چرا می خندیم؟ با اینهمه می خندیم! زیاد هم می خندیم!

داستان ها ساده و پیش پا افتاده به نظر می رسند ولی زنده و جاندار و لبریز از وقایع زندگی روزمره اند. فاجعه، آدم های کوچك و رویاهای کوچك و رنج ناتوانی دست یابی به این رویاها و یا لذت غم انگیز رسیدن به ذره ای از این آرزوها. لذتی غم انگیز و پوچ که به اشك شادی و یا خنده ای از خشم و عصبانیت شبیه است.

نمایش « سایه روشن» که بر روی صحنه ای گرد و به شیوه، تئاتر روایی با استفاده از سایه بازی و ماسك اجرا می شود؛ در فضایی بین خیال و واقعیت می گذرد. لباس بازیگران نمایش سیاه و سفید و یا خاکستری است. گریم آنها نیز به همین گونه است. وقایع داستان به دو بخش روی صحنه و پشت صحنه (سایه ها) تقسیم شده است. آنچه بر روی صحنه، گرد می گذرد عالم واقع است؛ و آنچه بر روی پرده، سایه ها می بینیم نمایانگر جهان رویاها و کابوسهاست. آنچه در پشت پرده، سایه ها می گذرد با ماسك های اغراق شده و صداهای غیرملموس و غیر واقعی است. از اینروست که سایه ها که زاده، تخیل انسان هستند ابعاد و حضوری غلوشده و کاریکاتوری پیدا می کنند تمام جلوه های ویژه، صوتی و همچنین صداهای نمایش توسط گروه بازیگران، در پشت صحنه به صورت زنده انجام می گیرد و حضور نوازنده ای در گوشه، صحنه که به نواختن موسیقی زنده، ایرانی مشغول است، نوای تار و دف و دیگر سازهای سنتی، به نمایش شور و حالی می دهد. هر تابلو به شیوه، فیلمهای صامت، با پیش درآمدی که به صورت اسلاید بر روی اکران نوشته شده است آغاز می شود و در پایان نیز نتیجه، داستان به صورت اسلاید بر روی اکران نقش می بندد.

در نمایش « سایه روشن»، علیرغم تعداد زیاد شخصیت ها، فقط چهار بازیگر بر روی صحنه حضور می یابند: (بازیگران به ترتیب حروف الفبا) «حمید جاودان»، « فرح خسروی»، «حمید دانشور» و « لعبا لوبکنی». البته همه، افراد گروه در ایجاد فضای سایه بازی و کار بسیار با ماسك و سایه با یکدیگر همکاری مداوم دارند.

اجرا از نظر ظاهری از بسیاری از تکنیك های فنی صحنه ای مد روز غربی متأثر است. به طور مثال طراحی سیاه و سفید و همچنین سیاه بازی صحنه متأثر از اجرای رابرت ویلسون است. اجرای موزیك زنده و حضور نوازنده در کنار صحنه نیز از اجرای پیتر بروك متأثر شده است و همین ها را می توان درباره، کار با ماسك و بالاخره استفاده از صداهای غیرواقعی شد و نمایش اسلاید و غیره گفت، ولی نکته، مهم نحوه، استفاده از این نوع وسایل و فنون است که هر یك به بازیگرحرفه ای و چیره دست نیاز مند است. البته در هر حال باید توانایی های بازیگر تازه کار و یا بازیگر آموزش نیافته اما علاقمند به هنرهای نمایشی را در نظر گرفت. آنچه درباره، این اجرا می توان گفت اینست که به طور کلی طراحی و کارگردانی پیش ساخته، نمایش با توانایی های واقعی گروه بازیگران مغایرت دارد و در استفاده، وسایل صحنه ای اصرافی عظیم صورت گرفته است؛ به شکلی که دیگر هنر « بازی» در درجه، دوم اهمیت قرار گرفته با اینهمه اینرا هم باید در نظر گرفت که « سایه روشن» تجربه، نوعی از تئاتر است.

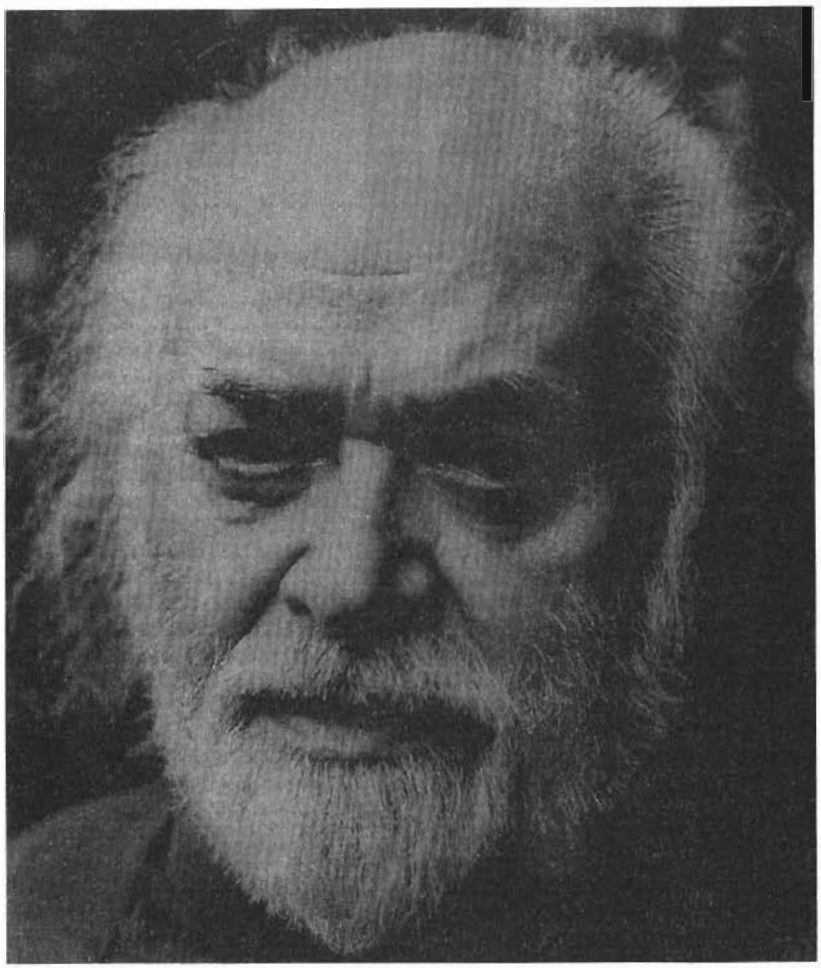
همین نمایش در ۳۰ مه در سالن Adyar به نمایش در آمد و گروه نمایش در صدد است پس از پاریس آن را در شهرهای دیگر اروپا به نمایش بگذارد.

چه صف ها را که طی نکرده ایم؟ صف طویل بیهوده، زندگی برای دریافت کالائی بیهوده و بادکرده، سرمایه داران هُشیاری که اقتصادشان بر اساس روانشناختی روحیه، مردمان کوچك استوار شده است! مرد پس از طی کردن صف طویل، موفق به خریدن سهمیه، خود از فروشندگان زبردست می گردد. کالای مورد نظر کلاهیست گشاد! همان کلاهی گشادی که در خلال سالیان بر سر همگی مان رفته است. با اینهمه او راضی است و فردا و فرداهای بعد نیز در صف های عظیم جامعه، صنعتگر و سرمایه دار خواهد ایستاد: چراکه او فقط یك مصرف کننده، کوچك است.

مردی که می خواست برای خود خانه ای بسازد، داستان مردیست که میخواهد با توجه به درآمد کوچك خود و با صرفه جویی های بسیار برای خود خانه یا زمینی بخرد. او زندگیش با این آرزو سپری خواهد شد. چون درآمد کم از یك سو و تورم بسیار از سوی دیگر همزمان و به شکلی موازی گام برمیدارند و تنها سعادت او در سیر دراز زندگی رنجبارش خرید قطعه زمینی است که در واقع گورش است. مرد تا پایان عمر به چیدن علف های هرزی که دور مزار آینده اش می رویند و آبیاری گل های روی قبرش ادامه خواهد داد. به نمایش می خندیم ولی آیا ما برای خریدن خانه و یا آلونکی از آن خود، بهایی به قیمت جانمان نمی پردازیم؟

این چی چیه؟ ماجرای آقای فکری است، او مرد آرام و صبوریست که در یك مهمانی گرفتار سئوالات عجیب و غریب و مدارم بچه ای تُخس و سرتق شده است. تکرار سئوال « این چی چیه؟»، « این چی چیه؟ » از جانب بچه، مرد را به چنان عصبانیتی می رساند که کارش به جنون می کشد. مردی به دلیل احمقانه ای دیوانه می شود و ما باز هم به نمایش می خندیم در حالی که

«چراغ آخر»
هم خاموش شد



صادق چوبک در سنین کهولت
عکس از رضا استخریان

درگذشت
صادق چوبک
نویسنده بزرگ ایران

صادق چوبک یکی از مهمترین نویسندگان ایرانی روز ۱۴ تیر ماه ۱۲۹۵ در بوشهر به دنیا آمد. چوبک نیز مانند هدایت به تئاتر و هنر نمایشنامه نویسی بسیار علاقه‌مند بود و در کنار مجموعه داستانهای خود «انتری که لوطیش مرده بود» ۱۳۲۸، نمایشنامه «توپ لاستیکی» و سپس نمایشنامه «هفتخط» در مجموعه داستان روز اول قبر، ۱۳۴۴ را به چاپ رساند. از میان آثار داستانی چوبک بخشی از داستان چراغ آخر به پرده داری اختصاص دارد و بخش نهایی رمان مشهور چوبک سنگ صبور به صورت نمایشنامه نوشته شده است.

در آثار چوبک برای نخستین بار آدم‌هایی از قبیل نفت فروش و کلفت و مرده شور و لات آس و پاس و فاحشه و پسربچه شاگرد مدرسه و کارمند وزارت مالیه به زبان خودشان حرف می‌زنند و صادق چوبک با دقت و مهارت غریبی عین صدای آنها را ضبط کرده است. صنعت چوبک در ضبط و انتقال داستان از طریق گفتگو و یا گفتگوی درونی بسیار قوی است. از طریق صادق چوبک در مجموعه داستان‌های کوتاهش به نام «خیمه شب بازی» ۱۳۲۴ برای اولین بار صدا و طرز فکر مردم چنان که هست به گوش می رسد.

بسیاری از آثار صادق چوبک به زبانهای دیگر بخصوص به زبان انگلیسی ترجمه شده است.

صادق چوبک پس از بازنشستگی در سالهای قبل از انقلاب به آمریکا مهاجرت کرد و در شهرک السریتو می‌زیست.

او در سالهای اخیر عمر خود از ضعف بینایی بسیار رنج می‌برد.

صادق چوبک در روز جمعه ۳ ژوئیه ۱۹۹۸ (۱۲ تیر ماه ۱۳۷۷) دور از وطن درگذشت.

به نقل از قدسی خانم همسر صادق چوبک از گفتگویی توسط مرتضا میرآفتابی که در مجله سیمرغ آمده می خوانیم:

در بیمارستان نه حرفی می‌زد و نه چیزی می‌گفت، گوشش هم دیگر نمی‌شنید. . . حس می‌کرد رفتنی‌ست. به خواهرش می‌گفت بیا به‌دیدن ما، ما دیگر وقت نداریم همدیگر را ببینیم. پنج، شش روز آخر هیچ چیز نمی‌خورد. می گفت سعی نکنید با دوا و درمان مرا نگه دارید. باید بروم. . . یک روز مرا نشاند کنار شومینه و هر چه قبلاً نوشته بود سوزاند. من نمی‌توانستم مانع او شوم و جلو او را بگیرم. می‌گفت تمام شد، هر چه بود تمام شد . . . وصیت کرد که جسدش را بسوزانیم و خاکسترش را به اقیانوس بدهیم، می‌دانید که صادق به این حرفها عقیده نداشت . . . هم نوشته هایش را سوزاند و هم وصیت کرد جسدش را بسوزانیم و خاکسترش را به دریا بدهیم . . .

۳ نمایش نامه

نوشته سیروس سیف

گروه گزارش

* حکایت ایران خانم و شوهرش
آرمانشهر
علی آقا

نام سه نمایشنامه است در یک کتاب از سیروس سیف کارگردان، بازیگر و نمایشنامه نویس که توسط انتشارات خاوران در پاریس منتشر شده.

سیروس سیف که سالهاست به‌کار تئاتر مشغول بوده، اکنون ساکن هلند است و همچنان بدون وقفه مشغول فعالیت هنری بوده و اخیرا" هم از او رمانی به‌نام «کدام عشق آباد» توسط انتشارات خاوران منتشر شده است.

نمایش نامه «حکایت ایران خانم و شوهرش» حکایت مردیست عمر باخته که به خارج از کشور عظیمت کرده و نزد پسرش زندگی می‌کند پسری که کم‌کم با فرهنگ خود بیگانه شده و سمت و سوی فکری دیگری یافته که اندیشه‌های و تخیلات و خواب‌های پدر را نمی‌شناسد. زندگی پدر را اما خیال آمدن همسرش «ایران خانم» از ایران فراگرفته و در طول نمایش چنان خیال او با واقعیت و واقعیت با خیال او در هم تنیده می‌شوند که ایران خانم از تخیل ذهن او به شکل واقعیت به ذهن ما منتقل می‌شود. و سئوال شکست انتظار بی پایان را در عمق فکر ما مطرح می‌کند. آیا این سرنوشت ما نیست که با عشقی بزرگ اما خیالی و غیر ممکن خود را در دوران سالخوردگی می‌یابیم. آیا ما در خارج از کشور این توانمندی را خواهیم یافت که خود را در فضایی دلخواه بیابیم؟ یا تجربیاتمان در تمام زمینه‌های زندگی از فراق عشقی که خود آنرا دست نیافتنی کرده‌ایم با همه نیرویی که دارد در جایی متوقف خواهد شد. این وحشت صرفنظر از خوشبینی‌های ساده‌انگارانه در عمق این نمایش نامه خفته و ما را بیدار می‌کند تا به آن اندیشه کنیم. پسر با تمام علاقه‌ای که به پدر نشان می‌دهد، نمی‌تواند او را بفهمد و کمک کند. آیا پدر تنها در برابر فاجعه ایستاده است. یا پدر و پسر هر دو هستی خود را می جویند و نمی‌یابند. آیا کسی ما را از اعماق قرنها نمی‌خواند؟ هرقدر هم به این صدا گوش فرا ندهیم، ولی آیا این صدای ضعیف قطع خواهد شد؟

آرمانشهر نمایش‌نامه‌ای است که سیروس سیف سالها قبل از وقوع انقلاب در ایران نوشته است که در آن زمان و بعد از انقلاب هم اجازه چاپ نیافته تا اینکه در هلند با بازنویسی جدید ترجمه و به زبان هلندی چاپ شده، و سپس به زبان آلمانی ترجمه و اجرا شده است. و بالاخره در خارج از کشور به زبان فارسی هم منتشر شده.

و اما علی آقا که در اصل یکی از قصه های نوشته شده سیروس سیف است توسط خود نویسنده برای صحنه دوباره نویسی شده است. در این نمایش نامه همه علی آقا هستند، علی دباغ، علی دستفروش، علی مسگر، علی سیگاری، علی پادو، علی مکانیک. علی آقا سرهنگ، و . . . حتا راوی نمایش هم که با علی آقا حرف می‌زند علی آقا ست. علی آقا شکل عوض می کند، سر علی آقا دعوا می شود علی آقا آدم خوبی ست، علی آقا آدم بدی ست، علی آقا تسبیح به دست می گیرد، و در آخر نمایش علی آقا مدرنیته هم داریم که رفته تناتر، ولی علی آقا، همیشه علی آقاست. علی آقایی که ممکنست زندانی شود یا رئیس جمهور.

خبرهای تئاتری

گروه گزارش

* خلیل موحد دیلمقانی استاد و کارگردان تناتر ایران چندیست که در شهر سانتامونیکای آمریکا با کارگردانی نمایش خوانی قطعاتی نمایشی از آثار نمایشنامه نویسان ایران، کانون تیاتر را برپا کرده است. داریوش ایران نژاد بازیگر تناتر و چند تن دیگر یار و همکار خلیل موحد دیلمقانی در این راه با ارزش و مشکل هستند. خلیل موحد دیلمقانی استاد و کارگردان قدیمی تناتر ایرانی پیش از روخوانی گفتاری در باره این نمایشنامه‌ها و نویسندگانش و همچنین دوره به‌وجود آمدن این نمایشنامه ها ایراد می‌کند تا ارزش آنها را بیشتر بنمایاند.

خلیل موحد دیلمقانی

نمایش نامه هایی که تا بحال توسط این کانون با موفقیت تمام به علاقمندان تناتر عرضه شده تا بتواند تاریخ ۱۵۰ ساله نمایشنامه نویسی ایران را به تماشاگرانش بشناساند عبارتند از:

ماه می ۱۹۹۸ روخوانی آثار فتحعلی آخوندزاده ترجمه محمد جعفر قراچه‌داغی صحنه‌هایی از نمایشنامه‌های «وزیرخان لنکران»، «موسی زوردان حکیم نباتات»، «سرگذشت مرد خسیس» و «وکلای مرافعه تبریز».

ماه جون ۱۹۹۸ روخوانی «طریقه حکومت زمان‌خان بروجردی» اثر میرزا آقا تبریزی.

ماه جولای ۱۹۹۸ روخوانی «شیخ علی میرزا حاکم ملایر و تویسرکان» نوشته میرزا رضا طباطبائی نائینی و «حکام جدید» نوشته مرتضی قلی‌خان فکری ارشاد و «دهقان هیزم شکن» نوشته محمودی یا؟

آگوست ۱۹۹۸ برنامه ویژه صادق چوبک، روخوانی «پرده داری» از داستان چراغ آخر، و نمایشنامه «هفتخط» و نمایشنامه تکپرده‌ای «توپ لاستیکی» از مجموعه انتری که لوطی‌اش مرده بود.

اکتبر ۱۹۹۸ روخوانی «استاد نوروز پینه‌دوز» نوشته میرزا احمد خان کمال الوزاره محمودی.

نوامبر ۱۹۹۸ روخوانی «جعفرخان از فرنگ آمده» نوشته حسن مقدم و تقلید «مجلس نایب کریم»

برنامه آینده گروه در ۲۵ ژانویه ۱۹۹۹ است که گفتاری در باره «تناتر ملی و تاریخی ایران» همراه با نمایش خوانی از نمایش‌های تاریخی است.

بازیگرانی که در این نمایش خوانی‌ها شرکت داشته‌اند عبارتند از: داریوش ایران نژاد، فیروزه خطیبی، عباس رضوی، اسلام شمس، نازی نیکی، مهستی میرحسینی، کیوان فتوحی، یاشار صارمی، واهیک، علی شریفیان، ناصر پویا، آناهید، میشا فخرانی، پروین نهیمیان، نیما دیلمقانی، همیلا مصدقی، نینا جلالی، مسعود افشان‌گل، حمیرا مصدقی.

* دکتر محمد کوثر استاد تئاتر در دانشگاه ایالتی سانفرانسیسکو نمایشنامه‌ای به نام ROVER (ولگرد) را در سالن تئاتر این دانشگاه به روی صحنه آورد. این نمایشنامه نوشته‌ی «افرا بن» (APHRA BEHN) نخستین نمایشنامه نویس زن انگلیسی می‌باشد و در حوالی سال ۱۶۷۷ میلادی نوشته شده است. نمایش فوق که به مدت هشت شب در ماه نوامبر بر روی صحنه بود با استقبال بسیار روبرو گشت.

* نمایش‌خوانی سلندر نوشته بهرام بیضایی به کارگردانی مهوش برگی و بازی: رضا کاوه، محمدرضا حیدری، ایرج محضری، و اکبر یادگاری در شب حافظ ماه نوامبر شهر کلن اجرا شد.

* نمایشنامه آخرین شام ژاندارک به زبان هلندی و به کارگردانی نویسنده آن رجب محمدین در تئاتر براکه خروند آمستردام در نوامبر ۱۹۹۸ به صحنه رفت.

* نمایشنامه عشق آنتیگون نوشته رجب محمدین توسط خانم آنجلینا للانگونز کارگردان و هنرپیشه تئاتر اسپانیایی به زبان اسپانیولی ترجمه شده. این نمایش به کارگردانی خانم مرسدس ریبز و بازی خانم آنجلینا للانگونز در مکزیک بر صحنه می‌رود. «این نمایشنامه در فصل تئاتر شماره ۲ چاپ شده است»

* سرزمین هیچکس

نمایش «سرزمین هیچکس» از گروه تئاتر «دریچه» نوشته نیلوفر بیضایی به کارگردانی او و با بازی پروانه حمیدی اجراهایش از ۱۲ اکتبر ۹۸ در هامبورگ آغاز خواهد شد. در این نمایش رضا نورزی بیگی آهنگساز، نیلوفر بیضایی طراح صحنه و لباس، مدیر صحنه شبنم مددی، مسئول برنامه ریزی پروین شجاعی، کارگردانی فیلمهای تلوزیونی امیر رازی، تصویر برداری علی صمدی، بازیگران تصاویر تلوزیونی: کری زولا. پروانه حمیدی. شبنم مددی. شکوه جلالی. هستند.

اجراهای دیگر این نمایش بدین ترتیب خواهد بود: ۹ تا ۱۸ اکتبر در استکهلم، نروژ، یوته‌بوری، مالمو و کپنهاگ، ۲۰ تا ۳۰ نوامبر در کلن، دورتمند و گیسن. ۴ و ۱۲ دسامبر در فرانکفورت و بروکسل، ۳۰ ژانویه ۹۹ در زیگن، ۱۳ و ۱۴ فوریه در لوکزمبورگ و تری یر، ۲۰ فوریه در هایدلبرگ، ۲۷ فوریه در هانوفر، ۶ و ۷ مارچ در پاریس. این نمایش همچنین در شهرهای برلین، برمن، کاسل و ماینز نیز به اجرا در خواهد آمد.

* به یاد آورید از یاد نرفتنی ها را "Remembering the Unforgettable"

نمایشی است که به زبان انگلیسی از گروه تئاتر داروگ، با نویسندگی و کارگردانی: حسین جاه و بازیگری: رهام شیخانی، ثنا نوری، حسین جاه از ۱۵ تا ۲۹ نوامبر ۱۹۹۸ در سالن تئاتر داروگ. برکلی به صحنه رفت.

* نمایش ملاقات در سلطنت آباد روز شنبه ۲۷ ژوئیه سال ۱۹۹۸ در سالن دبیرستان یونیورسیتی در شهر سانتامونیکا با بازی داریوش ایران نژاد و هوشنگ توزیع به روی صحنه رفت.

* رحیم فتحی باران کارگردانی نمایش «یادداشتهای روزانه یک دیوانه» اثر نیکولای گوگول را به عهده گرفته و آنرا به زبان ترکی با بازی اسماعیل آتای به صحنه برده است. این نمایش که به مدت چهار شب در تئاتر «فرای کامراشپیل» کلن، در ۲۳ و ۲۵ و ۲۶ و ۲۷ دسامبر ۱۹۹۸ در صحنه بود قرار است از آغاز سال ۹۹ میلادی در بسیاری از شهرهای آلمان و اروپا به‌صحنه برود. رحیم فتحی باران در تدارک اجرای نمایش دیگری است از تنسی ویلیامز که در سال آینده به‌صحنه خواهد رفت.

اسماعیل آتای

* مجله ی امریکن تیاتر (AMERICAN THEATRE) در شماره ی اکتبر ۹۸ لیست کاملی از برنامه های فصل تاتری ۱۹۹۸.۹۹ بیش از دویست و پنجاه تاتر حرفه ای غیر تجارتی سراسر آمریکا را منتشر نمود. ده نمایشنامه‌ای که از نظر تعدد اجرا در صدر لیست قرار دارند عبارتند از:
(نمایشنامه، نمایشنامه نویس، تعداد گروه‌هایی که این نمایش را اجرا خواهند نمود)

۱. چگونه رانندگی آموختم، پائولا وُگل، (۲۶)
۲. آخرین شب بلی هو، آلفرد اوری، (۲۰)
۳. فساد کبیره، سه محاکمه‌ی اسکار وایلد، موذز کافمن، (۱۶)
۴. پیکاسو در لپن آژیل، استیو مارتین، (۱۰)
۵. باغ وحش شیشه‌ای، تنسی ویلیامز، (۹)
۶. مرگ فروشنده، آرتور میلر، (۸)
۷. از زبان خودمان؛ حرف صد سال نخست خواهران دلانسی، امیلی مان،(۸)
۸. مهاجر قدیمی، جان هنری ردوود، (۷)
۹. اهمیت ارنست بودن، اسکار وایلد،(۷)
۱۰. همیشه ... پتسی کلاین، تد سوینداِی، (۷)

لازم به تذکر است که این لیست آثار شکسپیر و همچنین نمایش‌های مربوط به جشن کریسمس را در بر نمی‌گیرد.

* برنامه های تئاتر در سومین جشنواره تئاتر ایرانی شهر هامبورگ

شنبه ۲۶ سپتامبر تا شنبه ۳ اکتبر ۹۸

شنبه ۲۶ سپتامبر افتاحیه و نشست مطبوعاتی

یکشنبه ۲۷ سپتامبر: نمایش «من آقا و همباز او» و «تنها آنها می‌دانند» کارگردان ایرج زهری. بازیگران: رامین یزدانی، ژاله شعاری، علانوری، شهلا خسروی، ایرج زهری.

دوشنبه ۲۸ سپتامبر: نمایش «آه» نوشته و کارگردان امید خادم صبا. بازیگران: عباس طباطبائی مدنی، آیدا خسروی، مروارید، دیوپ، لانگ روند، بهزاد عباسی، صمدزاده، ساناز خادم صبا. «به فارسی و آلمانی»

نمایش: «رابینسون و کروزونه» از اینترونا و رایچیو به کارگردانی علیرضا کوشک جلالی و بازی شاپور سلیمی و ک. شرام «به زبان آلمانی و فارسی»

سه شنبه ۲۹ سپتامبر: نمایش «آشنائی» از گروه سمک هامبورگ، کارگروهی به کارگردانی ژاله شعاری و سعید شباهنگ «به فارسی و آلمانی»

نمایش «من آقا و همباز او» به فارسی و آلمانی.

چهار شنبه ۳۰ سپتامبر «به فارسی و آلمانی و فرانسه»: صحنه آزاد، در این شب هر هنرمندی فرصت دارد مونولوگ، پانتومیم، رقص، آواز، یک نمایش کوتاه، طراحی لباس و چهره خود را در صحنه به نمایش بگذارد.

سرودی برای مرد روشنایی‌ها که به سایه رفت از میشل گوده، هاینر مولر، احمد شاملو، نیما، مایاکوفسکی، کارگردانها: فتاح سلطانی و زمردا چیکیمی. بازیگران: بروگه مان، کاریوان، جنتی عطایی، هلم، حسن و ژولی کوتلو، امبای، یرا، سلطانی و احمد زیرک.

پنج شنبه اول اکتبر «به زبان فارسی»: نمایش سایه روشن بر اساس ۵ داستان از عزیز نسین، کارگردان: حمید جاودان. بازیگران: فرح خسروی، حمید دانشور، لعلیا لوویکینی و حمید جاودان. موسیقی از رضا گشایی

جمعه دوم اکتبر «به زبان فارسی»: نمایش «سرزمین هیچکس» نویسنده و کارگردان نیلوفر بیضایی. بازیگران: پروانه حمیدی، کری زولا، شبنم مددی، شکوه جلالی.

نمایش: «جهیکا» نویسنده: فرهاد پایار. کارگردان: سعید شباهنگ. بازیگران: میترا گرشاسبی، ژاله شعاری، سعید شباهنگ و حسین دریایی. دستیار: شریفه بنی هاشمی. طراح لباس: هما پنداشته، نور و صدا: انسی محبی. گریم: دیانا اولیک. موسیقی: محسن میرمحمدی.

شنبه سوم اکتبر «به زبان فارسی»: نمایش «شب بخیر مادر» نوشته مارشا نورمن به کارگردانی و بازیگری شکوه نجم آبادی.

نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعهٔ 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/

فصل‌تئاتر

مجلهٔ ویژهٔ هنر تئاتر

برخی از مطالب فصل تئاتر که منتشر شده :

نگرش صادق هدایت بر تئاتر زمانش
پرویز فنی زاده
نقش زنان در تئاتر ایران
تئاتر خلاق و تئاتر تولیدی
بازیگری حرفه ای
مشکلات تئاتر ایران در خارج از کشور
تئاتر عباس نعلبندیان
تئاتر بهرام بیضایی
تئاتر پیتر بروک
تئاتر ساموئل بکت
تئاتر برتولت برشت
تئاتر هاینر مولر
گفتگو با هنرمندان تئاتر
نقد نمایش
کتابشناسی تئاتر برون مرزی
چاپ کامل چندین نمایشنامه
و دهها مطلب دیگر

فصل‌تئاتر ٦
ویژه نامه شاهین سرکیسیان

تابستان ۱۳۷۷ ● ۱۹۹۸ منتشر شد

«آنچه از تئاتر ماندگار می‌شود در فصل تئاتر می‌ماند»

با اشتراک سالانهٔ **فصل‌تئاتر** آنرا به‌موقع و راحت‌تر دریافت کنید

چاپخانه رضائی

انواع چاپ در هر اندازه

Druckservice
SÜLZ

چاپ

کتاب
مجله
سرنامه
جزوه
کارت ویزیت

و دیگر سفارشات چاپی

Grafenwerth str. 29
50937 Köln
Tel.: 0221 / 46 50 80
Fax: 0221 / 430 31 30