فصل تئاتر

شماره ٦
سال دوم • تابستان ۱۳۷۷ • ۱۹۹۸
تک‌شماره ٦ مارک

ویژه‌نامهٔ شاهین سرکیسیان

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

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

چاپخانه سحر

چاپخانه ایرانی در شهر کلن

در کلیه امور چاپ ما آماده خدمت هستیم.

- حروفچینی فارسی و لاتین
- حروفچینی ، صفحه بندی و چاپ مجلات، کتاب، تقویم
- چاپ انواع بروشور، سرکاغذ، اوراق 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

خانهٔ کتاب

کتاب . فیلم

خانهٔ کتاب

جدیدترین کتابهای چاپ شده در ایران و اروپا و آمریکا یکجا عرضه می‌گردد
۱۸ سال تجربه در زمینهٔ تهیه و توزیع کتب فارسی و مجلات

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

نمونه کتابهای جدید :

۱ - فرهنگ فارسی به فارسی محمد معین در ٦ مجلد قیمت ۱۹۹ مارک
۲ - مجموعه آثار کامل صادق هدایت در ۱۸ جلد مجلد اعلا ۲۴۰ مارک
۳ - صادق هدایت، با کاروان اسلام، افسانه آفرینش، حاجی آقا ذر یک کتاب ۱٦ مارک
۴ - شناخت نامه شاملو «مصور» جواد مجابی ۳۹ مارک
۵ - مجموعه آثار احمد شاملو در دو مجلد نفیس چاپ خارج قیمت ۹۹ مارک
٦ - ۵ عنوان کتاب از شاهرخ مسکوب: سیاست و فرهنگ. سفر در خواب. در خاموشی . . .
۷- فرهنگ لغت فارسی به آلمانی علوی ۳۵ مارک
۸- آلمانی به فارسی آریانپور ۴۰ مارک
۹- فرهنگ لغت فارسی به آلمانی دودن و بروکهاوس چاپ آلمان ۷۵ مارک
۱۰- فرهنگ لغت فارسی به آلمانی پنبه‌چی ۲۸ مارک
۱۱- دستور جامع زبان آلمانی پنبه‌چی ۹/۵ مارک
۱۲- خود آموز فارسی برای آلمانی زبانان ۱۲ مارک
۱۳- کتاب آشپزی ایرانی به آلمانی Kochbuch ۱۰ مارک و 19,80 مارک

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

«همچنین سفارشات خود را از ما با پست دریافت کنید»

Persische Buchhandlung :
Augustiner Str. 10 - 50667 Köln - Germany

خانهٔ کتاب در «کلن»

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

سرآغاز

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

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

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

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

و اما مطلب مهمی که همواره تأکید بر آن داشته‌ایم، دریافت خبرها از فعالیت گروههای تئاتری ایرانیان در سراسر جهان است. خواهش می‌کنیم از فعالیت‌های تازه و همچنین گذشته خود با فرستادن بروشور یا مشخصات کامل آنها، مجله را مطلع کنید.

امسال را همچنان سال برشت می‌دانیم و باز هم منتظر دریافت مطالب تازه در باره برشت و تئاتر او هستیم.

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

«فصل تئاتر»

عکس روی جلد: شاهین سرکیسیان

مطالب مندرج در این شماره

٤	چرا شاهین سرکیسیان؟	رضا قاسمی
٦	شاهین سرکیسیان و تئاتر	آربی اُوانسیان
٨	آثاری که شاهین سرکیسیان کارگردانی کرده است	آربی اُوانسیان
١٠	گفتگو با آربی اُوانسیان	رضا قاسمی - صدرالدین زاهد
٢٣	گرد مروارید شاهین سرکیسیان	
٢٥	برتولت برشت	صدرالدین زاهد
٢٨	صدمین سال تولد برتولت برشت	مهوش برگی
٣٠	برتولت برشت	حمید احیاء
٣٢	یادداشتهای روزانه تمرینات «واقعه کارمن»	صدرالدین زاهد
٣٦	نمایشخوانی بهمن فرسی	گروه گزارش
٣٧	هنرمندان و تئاتر مدرن ایران	مهوش برگی
٤٠	نقد تئاتر	محمود کویر
٤٢	نقد تئاتر	مسعود سعدالدین
٤٤	٨ نقد تئاتر از ایران	مهستی شاهرخی
٥٢	هاینر مولر	
٥٣	نمایشنامه موزر	حسین سعدالدین
٥٨	نمایشنامه عبور ناپیدا	مسعود سعدالدین
٦٠	لرتا خاموش شد	نصرت کریمی
٦٢	نمایشنامه کوچک باد خرخاکی	سیروس سیف
٦٥	خبرهای تئاتری	گروه گزارش

فصل تئاتر

مجلهٔ ویژهٔ هنر تئاتر

* سال دوم، تابستان 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 به مطالب 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

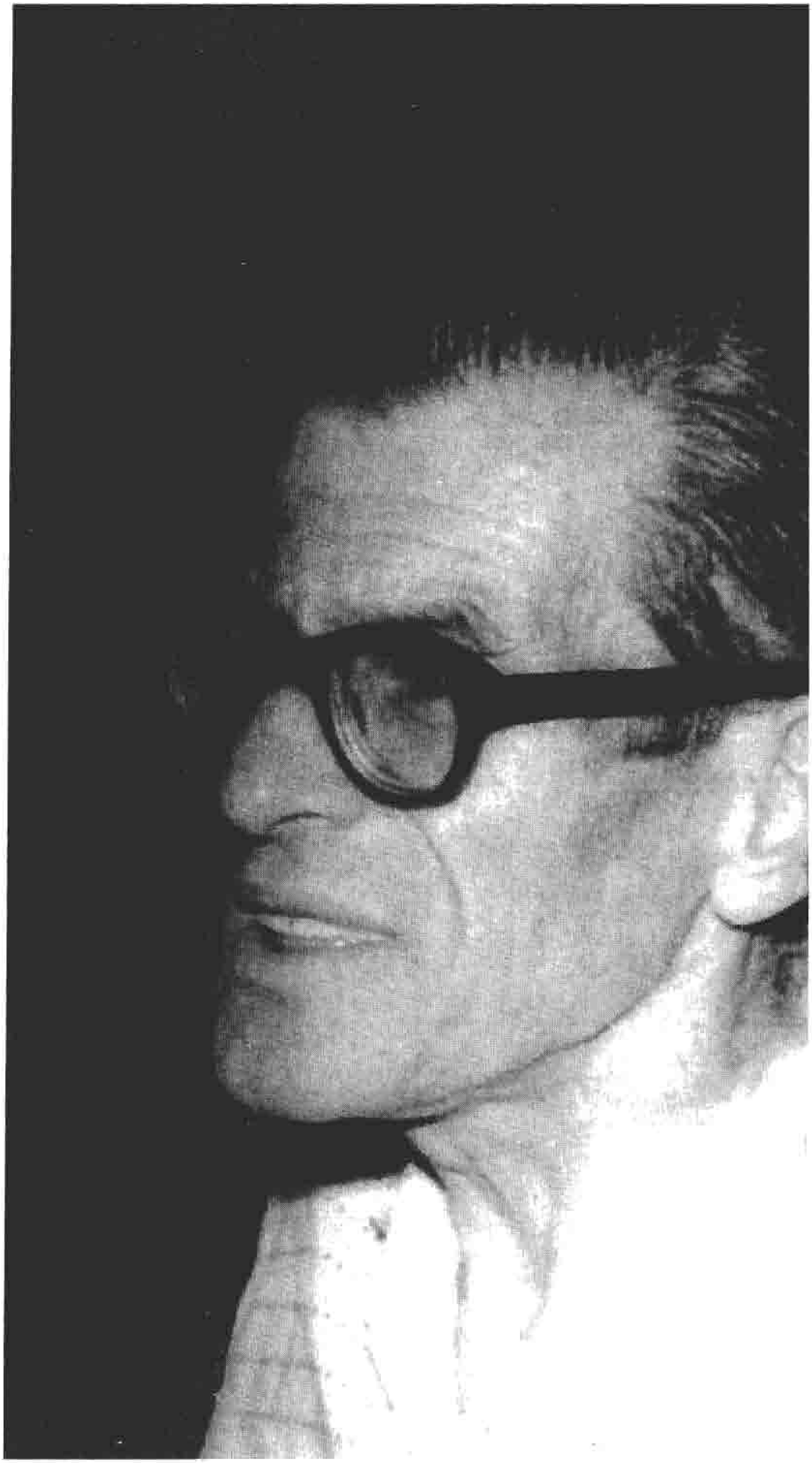
IMPRESSUM
Fasle Theatre
Die Theaterzeitschrift
im 2. Jahrgang
Nr. 6
Sommer 1998
Gegründet von
Akbar Yadegari
Mahvash Bargi
Ali Asghar Asgarian
Herausgegeben vom
Aras Verlag

Stadtsparkasse Köln
Fasle Theatre
Konto Nr.: 1004532741
BLZ 37050198

نشانی پستی فصل تئاتر

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

چاپ از چاپخانه رضایی کلن



شاهین سرکیسیان

۱۳۲۵ - ۱۲۸۹ خورشیدی
۱۹۶۶ - ۱۹۱۰ میلادی

چرا شاهین سرکیسیان؟

رضا قاسمی

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

و اما...چرا شاهین سرکیسیان؟

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

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

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

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

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

نکته ی دیگری که از ورای مطالب این ویژه نامه دستمان می آید وجه تراژیك زندگی سرکیسیان است. او که سراسر عمرش را وقف می کند برای پایه ریزی تآتری جدی یا به قول خودش «تآتر روشنفکری»، هنگامی (وه که چه بی هنگام) می میرد که دو آرزوی دیرینه اش در آستانه ی تحقق قرار گرفته اند: ساخته شدن اولین سالن واقعی تآتر (تآتر۲۵ شهریور)، و تولد اولین نمایشنامه های رئالیست ایرانی.

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

شاهین سرکیسیان و امضاءاش
طرح از آربی اُوانسیان

شاهین سرکیسیان و تئاتر
از خلال یادداشت‌هایش

آربی اُوانسیان

* قبلاً گفته‌ام، همه همین را می‌گویند «تئاتر را دوست دارم». اگر بگویم تئاتر زندگی من است حرف پیش پا افتاده‌ایست. گاهی خودم را مانند قهرمانان چخوف حس می‌کنم، همه چیز گذشته، زندگی به‌هدر رفته . . . اما ناامید نمی‌شوم.
* زمانیکه در اروپا بودم من هم به‌تئاتر می‌رفتم خیلی زیاد. وقتی به‌ایران برگشتم هرگز فکر نمی‌کردم که در ایران ممکن است تئاتری باشد. اولین تئاتری که دیدم تئاتر دهقان بود، هفته‌ای فقط یک روز برنامه داشتند. این تئاتر تأثیر عجیبی در من گذاشت، فکر کردم پس در ایران هم می‌توان تئاتری داشت.
* قبلاً در مورد برنامه‌های تئاتر قیاس نسبی می‌کردم. می‌گفتم اگر پاریس باشد چنین خواهد بود، لندن چنان، مسکو بهمان، اما اینجا در تهران‌ایم. در تهران امکانات کم است . . . تا اینکه بالاخره به‌این نتیجه رسیدم که عیب‌ها را نباید پوشاند. اگر می‌خواهید در تئاتر کار کنید کار باید درست باشد. مهم نیست کار در کجاست، فرقی نمی‌کند در پاریس است یا تهران.
* تئاتر مدرسه است، راه پیشرفت یک ملت است. تئاتر نمایانگر زندگی با «شارژ» است برای اینکه انسان را تربیت می‌کند. تئاتر مانند موسیقی لطیف است، به فکر روشنی می‌بخشد و توجه را تیز می‌کند. ما را وادار می‌کند که حس کنیم. تئاتر وظیفه مشکل و بزرگی بعهده دارد، سرو کار با احساسات کار مشکلی است. یکی از عواملی که آنها را تحریک می‌کند و پرورش می‌دهد تئاتر است. شما روی صحنه اشخاصی را می‌بینید که روحشان را در خدمت این راه گذاشته‌اند و این روح آنهاست که مانند اشعه خورشید تماشاچی را گرم می‌کند.
* کارگردان تئاتر باید وسواس داشته باشد. از او باید خواست، به‌او باید گفت «آقا سعی کنید سطح تئاتر را بالا ببرید» خود من هم شاید به‌اندازه کافی وسواس ندارم. من به‌خیال خودم دارم ولی باید از تماشاچی، از نوع استقبالی که مردم می‌کنند، بفهمم. میدانید خیلی کم است برنامه فارسی فقط ۷ برنامه و به‌ارمنی ۱۰ برنامه اجرا کرده‌ام. این خیلی کم است. باید خیلی بیشتر باشد. این‌ها برای به‌نتیجه رسیدن کم است. خیلی کم. فقط در برنامه‌های آخر، تازه گروه متشکل و ورزیده شده بود.
* من موافق نیستم که در تمرین آخر باید عیب‌ها را از بین برد. این صحیح نیست، اگر من در تمرین آخر ببینم کار عیب دارد یا کسی ضعیف است او را عوض نمی‌کنم چون رویش کار شده، وقت صرف شده. چشمم کور قبلاً می‌دیدم، باید قبول کنم که کار عیب دارد، میزانسن خوب نیست، چشمم کور قبلاً متوجه می‌شدم و درست می‌کردم.
صحیح نیست در آخرین لحظه ظاهر سازی کنم، درست کنم و بپوشانم. همچنین دوست ندارم از این در به‌آن در بزنم. دوست ندارم تماشاچی از کارم متعجب شود، به‌عنوان اینکه چیز نوئی بوجود آورده‌ام فکر او را مشغول کنم. بگذارید راهی را که پیش گرفته‌ام ادامه بدهم، به‌تکامل برسانم این برای من کافی است. بقیه‌ی کارها را دیگران خواهند کرد.
* من به‌ادبیات جهانی اعتقاد دارم. نمایشنامه نویسانی که من ترجیح می‌دهم عبارتند از : چخوف، ایبسن، استریندبرگ، پیراندللو و اونیل.
* دید مهم است، شما با چشمهایتان می‌توانید همه چیز را ببینید ولی آدم باید با چشمهای مخصوص زندگی را نگاه کند، بفهمد.
* سعی من همیشه در این است که تقلید نکنم. از کارگردانهائی که من الهام گرفته‌ام می‌شود از استانیسلاوسکی، گاستون باتی و ژرژ پی‌تویف نام برد. در اصل الهام نگرفته‌ام، آنچه را که به‌حال روحی من نزدیک بوده است پذیرفته‌ام. میزانسن‌های من به‌حال روحی خود من مربوط هستند و بعد بستگی به‌خود نمایشنامه دارند.
* هر وقت می‌خواهم نمایشنامه‌ای را اجرا کنم مدت زیادی تردید دارم، مثلاً «دائی وانیا»ی چخوف پنج سال، ده سال در تخیل من بود تا اینکه روزی درختهای دکور «آرمنوهی» (۱) باعث شدند این نمایشنامه را اجرا کنم. حال درونی من تغییر پیدا کرد و با متن هماهنگ شد.
* من نمی‌توانم سریع خلق کنم، زود بوجود بیاورم. نمایشنامه‌هایی را که کار کرده‌ام هر یک مدتی در من زندگی کرده‌اند.
* وقتی در خیابان راه می‌روم، ممکن است رنگی تخیل مرا بکار اندازد و باعث شود که از این رنگ میزانسنی، حرکتی بوجود بیاورم. مثلاً پرده‌ای که همینطوری کج آویزان شده است، باعث الهام من شود.

* بازیگر

ما انسان را از راه زندگی ظاهری‌اش (جسم‌اش) و زندگی درونی‌اش (روح‌اش) می‌شناسیم. ارتباط این دو زندگی خیلی روشن و منظم است. هیچ یک از این دو از ذهن ما دور نیست و شناخت و تحلیل آنها برای ما مشکل نیست.
انسان را می‌شود از چند جهت مطالعه کرد و شناخت.
او را می‌توان در موقعیت‌های مختلف اجتماعی قرار داد،
لباس او را می‌توان عوض کرد و یا زبان او را تغییر داد،
می‌توان او را در مقابل حوادث گوناگون قرار داد،
می‌توان خوی و سرشت او را به‌انواع مختلف نشان داد،
اما او،
همیشه یک موجود ناشناخته باقی خواهد ماند، چون در حقیقت انسان از طرحی که در بالا بیان شد پا فراتر می‌گذارد و از آن فراتر می‌رود.
ضمیر خودآگاه و ناخودآگاهش را نمی‌توانیم کاملاً بشناسیم.
انسان تنها آن عقیده روشنی را که از خودش دارد نیست. او از افکار تاریک یادگارهای دور، پس افتادگی‌های جسمی و روحی تشکیل شده‌است. ارواح و اشباح اجدادش در سایه‌ی روحش خوابیده‌اند، آرزوهای پنهان و تاریک روحش، و چهره‌های دیگری که می‌خواسته باشد و غیره، همه‌ی اینها مثل اشعه‌ای فقط ضمیر خود آگاه او را روشن می‌کنند.
با وجود اینکه ضمیر خودآگاه انسان روشن است و تأثیر عمیقی روی اعمالش دارد ضمیر ناخودآگاه او یک زمینه‌ی ناشناخته پر نعمتی است . . .
همه چیز فکر انسان را به‌خود جلب می‌کند، او باید به‌آنها مسلط باشد.
کلام کمک می‌کند که انسان اندیشه‌های خود را بیان کند و افکار و احساسات خود را به‌دیگران انتقال دهد. کلام بطور واضح و مستقیم فکر ما را بیان می‌کند و غیر مستقیم احساس ما را روشن می‌کند. البته تا حدی که عقل ما می‌تواند آنرا درک کند.
زندگی که در حس موجود است نمی‌توان بطور مستقیم بیان کرد و یا نوشت. آنها فقط در پرتو اشعه‌ای از دانش و احساسات روشن می‌شوند.
در پرتو این نور است که همه چیز دیده می‌شود. توانائی کلام فوق‌العاده وسیع است، اما انسان به‌وسیله آن فقط تمام اندیشه‌های خود را بازگو می‌کند، آنچه را که می‌فهمد می‌گوید. . .
آنچه را که نمی‌توان درک کرد، آنچه را که نمی‌توان به‌وسیله کلام بیان کرد در واقع حالت کوره راه‌هایی را دارد که به‌جاده‌ی اصلی عقل منتهی می‌شوند، آنها از حس ما به‌روح ما کشیده شده‌اند.
من از بازیگر فقط و فقط می‌خواهم که او تمام روح خود، تمام وجود خود را برای درک حس در اختیار آن چیزی بگذارد که بازی می‌کند، آنوقت است که او موفق می‌شود و می‌تواند شاهکار هنری بوجود آورد . . .

میزانسن (Mise on Sce`ne)

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

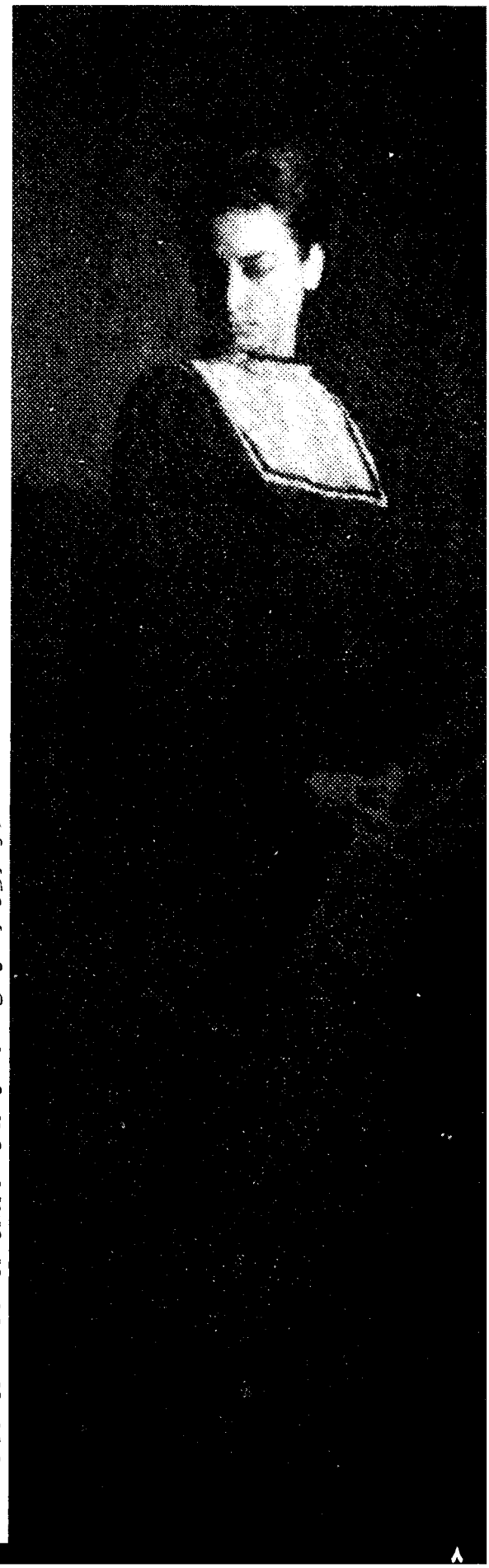
---

(۱) نوشته شیروانزاده - اجرای گروه «آرمن»

فهرست کامل برنامه‌های نمایشی که

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

* ۱۳۳۴ (۱۹۵۵) - مرغ دریائی -آنتون چخوف- (چند صحنه) بدون دکور
* ۱۳۳۴ (۱۹۵۵) - محلل - صادق هدایت
مرده خورها - صادق هدایت
افعی طلایی - علی نصیریان
دکور از ارحام صدر (تالار فارابی و انجمن فرهنگی ایران و فرانسه)
* ۱۳۳۸ (۱۹۵۹) - پوشاندن آنان که برهنه‌اند -لوئیجی پراندللو- دکور از هوشنگ کاظمی (اداره هنرهای دراماتیک)
* ۱۳۳۹ (۱۹۶۰) - کسب و کار میسیز وارن -جرج برناردشاو- دکور از ولی‌الله خاکدان (تئاتر آناهیتا) اجرا نشد
۱۳۴۰ (۱۹۶۱) - بازی عشق -آرتور شنیتسلر- دکور و لباس از آربی (باشگاه آرارات)
۱۳۴۰ (۱۹۶۱) - کشتی به نام (تصمیم) -شارل ویلدراک- دکور و لباس از آربی (باشگاه آرارات)
۱۳۴۰ (۱۹۶۱) - قفس (روغن) -یوجن اونیل- دکور و لباس از آربی (باشگاه آرارات)
۱۳۴۰ (۱۹۶۱) - آرمنوهی -آلکساندر شیروانزاده- دکور و لباس از آربی (باشگاه آرارات)
۱۳۴۱ (۱۹۶۲) - چاقو - رافائیل بادگانیان- دکور و لباس از آربی (باشگاه آرارات)
* ۱۳۴۱ (۱۹۶۲) - مازیار -صادق هدایت- دکور و لباس از آربی (برای انجمن زرتشتیان - باشگاه آرارات)
۱۳۴۱ (۱۹۶۲) - تلف شدگان -هانری رنه لنورمان- دکور و لباس از آربی (باشگاه آرارات)
۱۳۴۱ (۱۹۶۲) - قفس (روغن) -یوجن اونیل- دکور و لباس از آربی (باشگاه آرارات)
- شکار (لالوار) -واهان میراکیان- دکور و لباس از آربی (باشگاه آرارات)
۱۳۴۲ (۱۹۶۳) - بانوی سپیده دم -آلخاندرو کازونا- دکور و لباس از آربی (باشگاه آرارات)
۱۳۴۲ (۱۹۶۳) - دائی وانیا -آنتون چخوف- دکور و لباس از آربی (باشگاه آرارات)
۱۳۴۲ (۱۹۶۳) - قویتر -آگوست استرینبرگ- دکور و لباس از آربی (باشگاه آرارات)
پیش از صبحانه -یوجین اونیل- دکور و لباس از آربی (باشگاه آرارات)
آوای قو -آنتون چخوف- دکور و لباس از آربی (باشگاه آرارات)



الو نازلویان در نقش آنی - در قفس (روغن) اثر یوجین اتیل کارگردان شاهین سرکیسیان

شاهین سرکیسیان کارگردانی کرده است

* ۱۳۴۲ (۱۹۶۳) - برای شرف -آلکساندر شیروانزاده- دکور و لباس از آربی (باشگاه آرارات) اجرا نشد
* ۱۳۴۳ (۱۹۶۴) - گل روی لب -لوئیجی پیراندللو
  محلل -صادق هدایت
  آوای قو -آنتون چخوف
  بدون دکور (اداره هنرهای دراماتیک)
* ۱۳۴۳ (۱۹۶۴) - قفس (روغن) - یوجین اونیل
  در راه کاردیف - یوجین اونیل
  چنگال -صادق هدایت
  بدون دکور (اداره هنرهای دراماتیک)
* ۱۳۴۳ (۱۹۶۴) - در انتظار گودو -ساموئل بکت- دکور و لباس از آربی (برای تئاتر کسری و اداره هنرهای دراماتیک) اجرا نشد.
* ۱۳۴۴ (۱۹۶۵) - بهارهای از دست رفته -پل واندنبرگ- بدون دکور (اداره هنرهای دراماتیک)
* ۱۳۴۵ (۱۹۶۶) - روزنه آبی -اکبر رادی- دکور و لباس از آربی اُوانسیان (انجمن ایران و آمریکا)
  میزانسن پرده سوم این برنامه به‌علت مرگ نابهنگام سرکیسیان ناتمام مانده بود. این قسمت بدون حرکت بازیگران فقط با بیان متن اجرا شد.

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

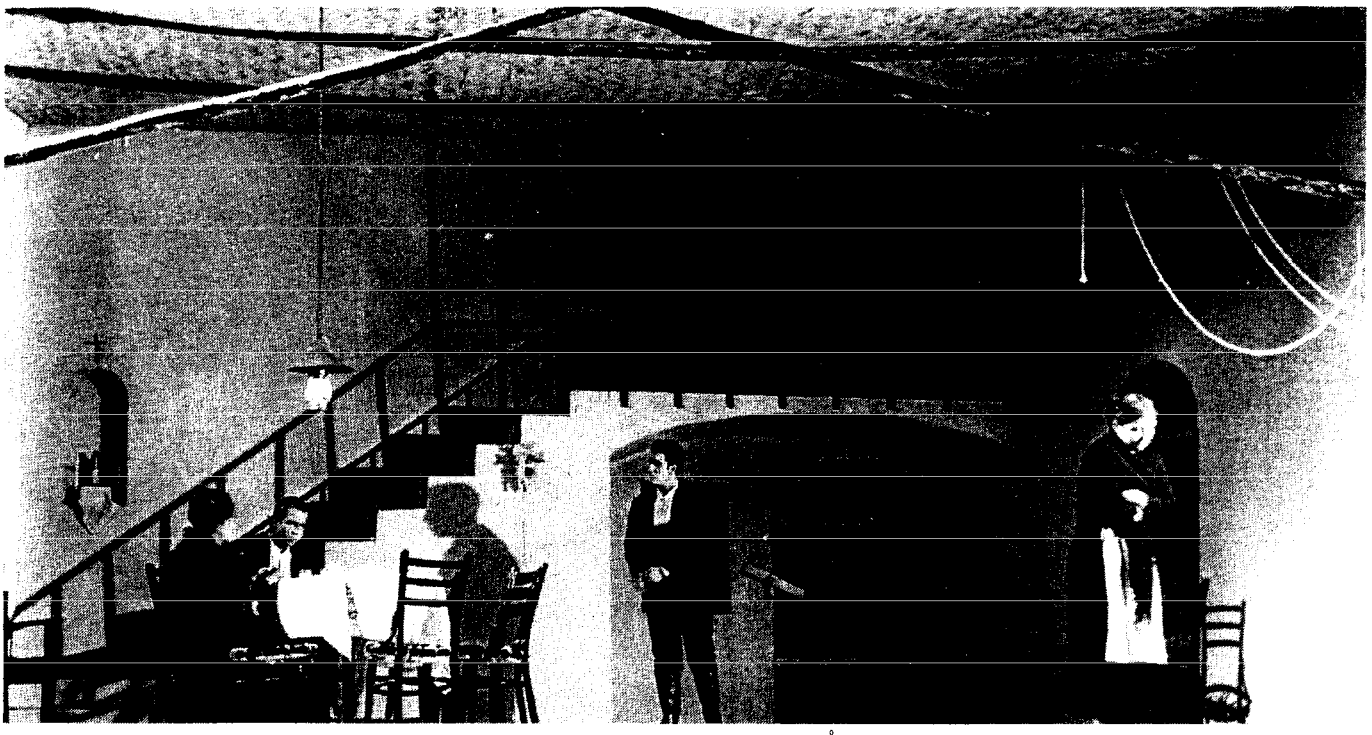
ترجمه ها

ترجمه‌های شاهین سرکیسیان به‌کمک همکارانش اغلب بازنویسی شده‌اند، نادراند اجراهائی که نام او را به‌نام مترجم اول ذکر کرده باشند. تعدادی از کارها در رادیو ایران بدون ذکر نام مترجم اصلی اجرا شده‌اند. هیچ‌یک چاپ نشده است.

- جنوب - ژولین گرین
- روسمرسهلم - هنریک ایبسن
- طبقه ششم - آلفرد ژاری
- عقاب دوسر - ژان کوکتو
- مادموزال ژولی - اگوست استریندبرگ - به‌کارگردانی و طرح آربی اُوانسیان در انجمن ایران و آمریکا اجرا شده است. (۱۳۴۶-۱۹۶۷)
- مارگریت - آرمان سالاکرو - به‌کارگردانی بیژن مفید در رادیو ایران اجرا شده‌است. (۱۳۴۰-۱۹۶۱)
- مایا- سیمون گانتیلئیون - (اولین نمایشنامه‌ای است که ترجمه کرده)
- مرغ دریائی - آنتون چخوف
- نوشته‌های نظری کنستانتین استانیسلاوسکی در باره‌ی تئاتر - بخصوص مبحث تفاوت بین «صنعت بازیگری و هنر بازیگری»

نوشته ها

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



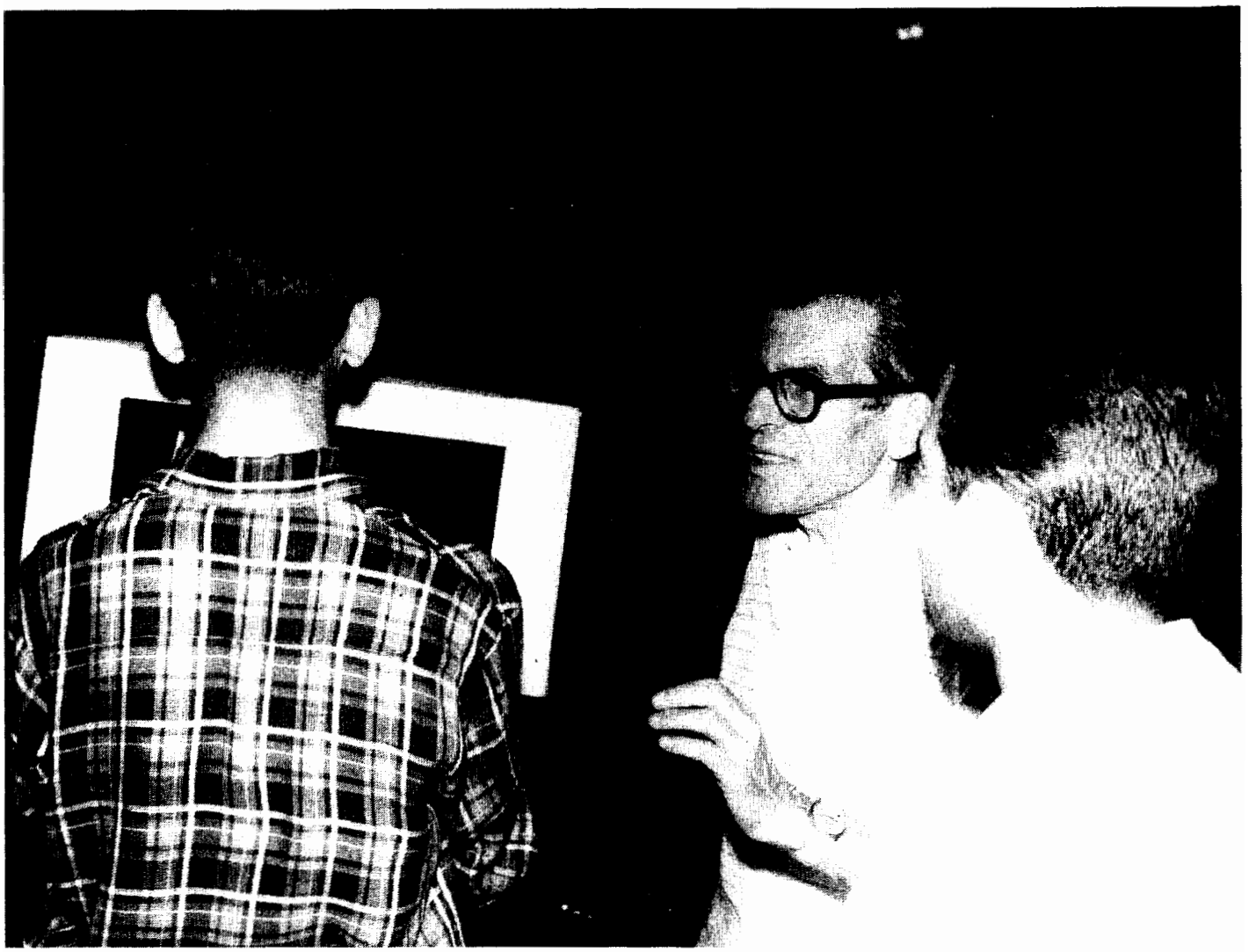
«بانوی سپیده دم» نوشته آلخاندرو کازونا - دکور و لباس از آربی اُوانسیان - کارگردان شاهین سرکیسیان «۱۳۴۲ - ۱۹۶۳»

شاهین سرکیسیان

۱۳۴۵ - ۱۲۸۹ خورشیدی (۱۹۶۶ - ۱۹۱۰) میلادی

از ورای یادداشت‌ها، نوشته‌ها، و نامه‌ها و گفتگوئی با آربی اُوانسیان در باره او

رضا قاسمی و صدرالدین زاهد سئوال کنندگان این گفتگو هستند که به‌تازگی در پاریس انجام شده.



کاپرئیل تیکیجیان «بازیگر» شاهین سرکیسیان «کارگردان» و آربی اُوانسیان «طراح صحنه با ماکت نمایشنامه قفس (روغن) اثر یوجین اونیل» ۱۳۴۰ - ۱۹۶۱

س - شاهین سرکیسیان که بود؟
ج - در زمینه‌ی تئاتر کار شاهین سرکیسیان از «ژورنال دو تهران» که بعد از جنگ جهانی در ایران منتشر می‌شد، شروع می‌شود. او در آنجا به فرانسه نقد تئاتر می‌نوشت. در واقع امتیاز چاپ ضمیمه ادبی این نشریه که از سال ۱۳۲۹ (۱۹۵۰) تحت عنوان «لاسمن» (La Semain) به‌صورت هفتگی چاپ می‌شد به‌اسم او صادر شده‌است. سرکیسیان در محیط‌های تئاتری نام آشنائی بود. در دوره‌ای که نوشین، لرتا، خیرخواه کار می‌کردند، روشنفکران او را می‌شناختند. بعد از ۲۸ مرداد، در سال ۱۳۳۳ (۱۹۵۴) با همت او بود که حرکت کاملاً" تازه‌ای در تئاتر ایران به‌وجود آمد.
س - بعد از ۲۸ مرداد چه کسانی در تئاتر فعالیت می‌کردند.
ج - برای اینکه روحیه‌ی آن دوره را بهتر بشناسید باید بگویم که پس از ۲۸ مرداد هرکس با نوشین کار کرده بود توده‌ای به‌حساب می‌آمد. فراموش نکنید که بیشتر تئاتری‌ها حداقل چند روزی نوشین را دیده بودند، در نتیجه فعالیت برای آنها چندان هم آسان نبود. بازیگرانی که بعد از حوادث ۲۸ مرداد در ایران مانده بودند، در روزنامه‌ها شروع به‌انتشار «توبه نامه» کردند، هر روز یکی از آنها در چند سطری که زیر عکس‌اش چاپ می‌شد می‌نوشت «اشتباه کرده‌ام» یا «من نبودم» و غیره. بعضی از آنها حتی از این راه نان می‌خوردند. اگر روزنامه‌های آن دوره را نگاه کنید تقریباً" اسامی همه‌ی هنرپیشگان معروف و کمتر معروف تئاتر و سینمای ایران را در کنار چنین متن‌هایی خواهید دید. بدون سرپرست، سرمایه، بینش و آگاهی، بیشتر این هنرپیشگان برایشان سخت بود دوباره تئاتری بوجود بیاورند و یا در تئاتر کار کنند. فقط عده معدودی توانستند به‌کارشان ادامه دهند. یکی از آنها محمد علی جعفری بود که چون زمانی با نوشین کار کرده بود در نتیجه مدتی در زندان بود، وقتی آزاد شد، پلیس چند بار باز به‌سراغش رفت، در این روزها بود که سرکیسیان مدتی او را در خانه‌اش مخفی کرد. پس از زندان جعفری تنها کسی بود که عده‌ای از هنرپیشگان را بدورش جمع کرده و گروهی تشکیل داده بود و در تئاترهای مختلف گاه به‌گاه نمایشنامه‌هایی مثل «چراغ گاز»، «مستنطق»، «بادبزن خانم ویندرمیر»، یعنی همان کارهایی را که نوشین، لرتا، و خیرخواه نمایش داده بودند، بروی صحنه می‌آورد. جعفری با مهرزاد، شهلا، ایرن و دیگران کار می‌کرد. سرکیسیان به‌آنها از طریق انجمن دوستداران تئاتر از نظر مادی و معنوی کمک می‌رساند. به‌پیشنهاد شاهین بود که جعفری بالاخره متن تازه‌ای به‌دست گرفت و «والدین وحشتناک» ژان کوکتو را اجرا کرد. در آن روزها اسکوئی‌ها هنوز در روسیه بودند و تئاتر «آناهیتا» هم وجود نداشت. در واقع کار اسکوئی‌ها از سال ۱۳۳۷ شروع شد.
س - نسل جدید چکار می‌کرد؟
ج - جوانانی که از هنرستان هنرپیشگی فارغ‌التحصیل شده بودند و یا قبلاً" در تئاتر کار نکرده بودند، جائی برای کار و آموختن نداشتند، فقط دانشکده ادبیات برای دوره‌ای کوتاه کلاسهای آموزشی تئاتر دایر کرد. کلاسها زیر نظر پرفسور دیویدسن که از آمریکا دعوت شده بود اداره می‌شد. از نظر فرهنگ تئاتری محیط واقعاً" فقیر و بی‌چهره بود. سرکیسیان جوانان علاقمند را بدور خودش جمع کرد و شروع کرد راجع به‌تئاتر صحبت کردن. او اولین کسی بود که نوشته‌های نظری استانیسلاوسکی، بخصوص مبحث تفاوت بین صنعت بازیگری و هنر بازیگری را ترجمه کرد و داد که این جوانان بخوانند. همچنین او بود که نمایشنامه های چخوف، استریندبرگ، برنارد شاو و یتس (Yeats) و غیره را به‌آنها معرفی کرد.
س - این کارها در کجا می‌شد.
ج - جوانان علاقمند به‌تئاتر در آپارتمانی که سرکیسیان و مادرش زندگی می‌کردند جمع می‌شدند. محل ملاقات آنها اطاق کوچکی بود که فقط یک میز بزرگ داشت و تعدادی صندلی. همه می‌آمدند و دور می‌نشستند. خجسته کیا، امیرحسین جهانبگلو، بیژن مفید، کاوس دوستدار، فهیمه راستگار، ایرج گرگین، منوچهر انور، عباس جوانمرد، جعفر والی، جمشید لایق، اسماعیل داورفر، علی نصیریان، نسرین و احمد براتلو، عصمت صفوی، جزء کسانی‌اند که دور میز خانه سرکیسیان نشسته‌اند، در تئاتر ایران به‌زحمت می‌توان کسی را نام برد که در طول مدت دوازده سال بعد از ۲۸ مرداد به‌دور میز سرکیسیان نشسته نباشد.
نتیجه این دیدارها تشکیل «گروه هنر ملی» بود. سرکیسیان تا سال ۱۳۳۸ سرپرستی این گروه را به‌عهده داشت و با همکاری آنها «محلل»، «مرده خورها» و «افعی طلائی» را اجرا کرد. در میان یادداشتهایش او در باره‌ی کارش چنین نوشته است:

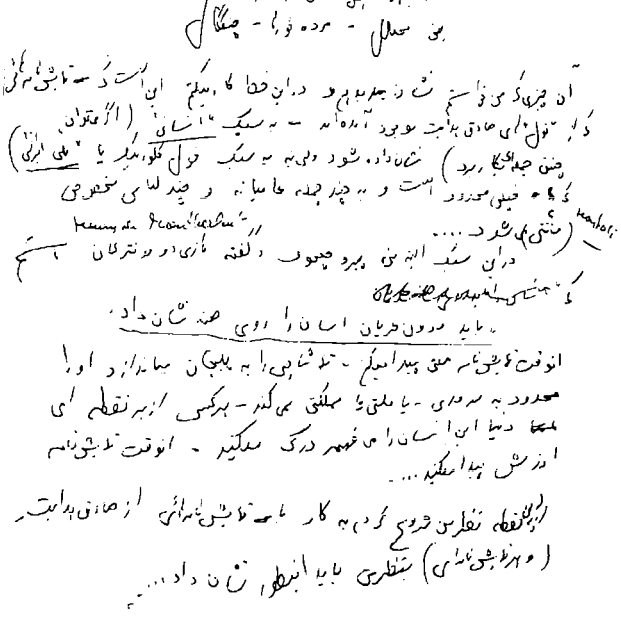
در باره سیکل صادق هدایت

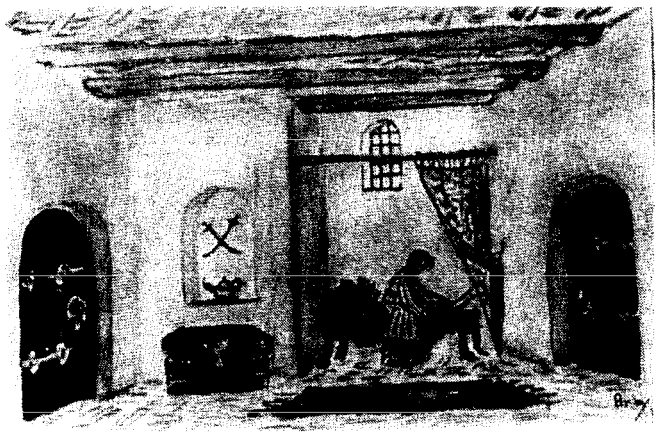
یعنی محلل، مرده خورها، چنگال
«آن چیزی که من خواستم نشان بدهم و در این خط کار می‌کنم این است که نمایشنامه‌هائی که از نول‌های صادق هدایت بوجود آمده‌اند، به‌سبک «انسانی» (اگر بتوان چنین جمله‌ای به‌کار برد) نشان داده شود. ولی نه به‌سبک فلکلوریک یا «ملی» ایرانی که خیلی محدود است و به‌چند جمله عامیانه و چند لباس مخصوص منتهی می‌شود . . .
در این سبک البته من پیرو چخوف و گفته‌های هانری دو مونترلان (Henry de Montherlant) هستم که، باید درون عریان انسان را روی صحنه نشان داد.
آنوقت نمایشنامه معنی پیدا می‌کند، تماشاچی را به‌هیجان می‌اندازد و او را محدود به‌سرحدی، یا ملتی یا مملکتی نمی‌کند، هرکس از هر نقطه‌ی دنیا این انسان را می‌فهمد درک می‌کند، آنوقت نمایشنامه ارزش پیدا می‌کند. . .
از این نقطه نظر من شروع کردم به‌کار با نمایشنامه‌هائی از صادق هدایت (و هر نمایشنامه‌ای را) بنظر من باید اینطور نشان داد . . .
با نشان دادن به‌شکل نمایش از ۳ نول صادق هدایت من می‌خواسته‌ام احترام و قدر دانی نسبت به‌یکی از بزرگترین نویسنده‌های ایرانی و فارسی زبان معاصر به‌جا بیاورم. این ۳ نول و حتی چندتای دیگر به‌آسانی می‌توانند به‌نمایش تبدیل شوند. برای اینکه حرکت دارند.
حرکت در خود محتوی، سوژه، در پرسوناژ و زبان.
بیان فارسی بنظرم در نوشته‌های صادق هدایت نقص ندارد.
در باره‌ی زبان و تلفظ - نظر به‌اینکه هیچکس هیچکس را قبول ندارد و هر کس خود را صالح (صلاحیت دار) می‌داند، از این جهت نمی‌توان به‌یک منبع صلاحیت دار رجوع کرد. پس بهتر است همانطور که شنیده می‌شوند و یا بازی کن عادت کرده بازی کنند.»
س- اولین اجراهای «گروه هنر ملی» چه بود؟
ج - در اولین برنامه‌ای که «گروه هنر ملی» اجرا کرد «محلل» و «مرده خورها» از صادق هدایت و «افعی طلائی» از علی نصیریان بازی شدند.

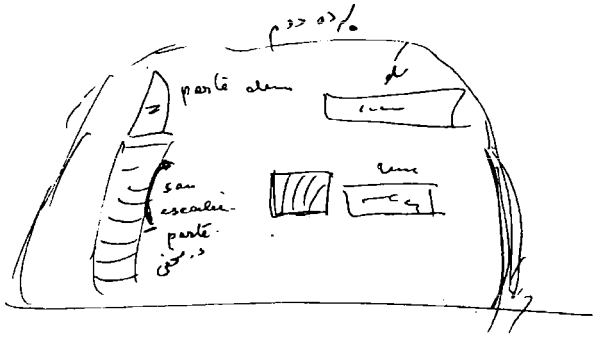
سمت راست :
صفحه‌ای از یادداشت‌های شاهین سرکیسیان

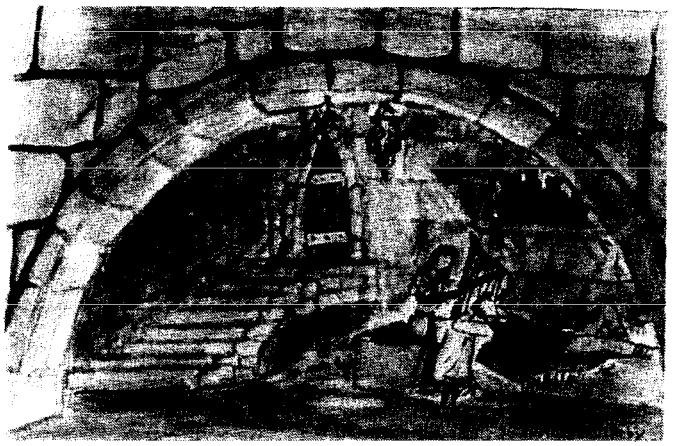
سمت راست پائین:
یادداشت طرح پرده دوم «مازیار»
از شاهین سرکیسیان
یادداشت طرح پرده سوم «مازیار»
از شاهین سرکیسیان
۱۳۴۱ - ۱۹۶۲

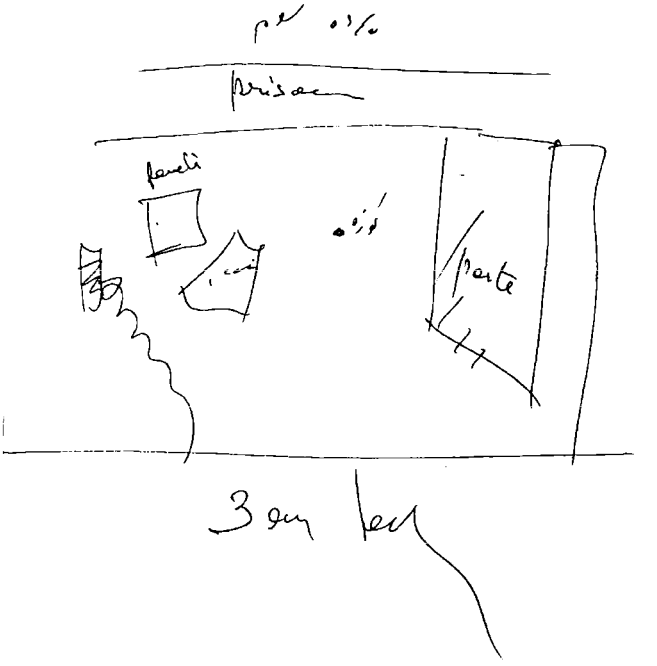
سمت چپ:
طرح برای نمایش «مازیار»
کارگردان شاهین سرکیسیان
طراح آربی اُوانسیان
طرح صحنه اول
طرح صحنه دوم
طرح صحنه سوم
۱۳۴۱ - ۱۹۶۲











در بروشور اولین اجرا نوشته شده بود:
«درام ملی، باید از سرچشمهٔ فیاض افسانه ها - ترانه ها و ادبیات اصیل ملی سیراب گردد و با رعایت تکنیک صحیح درام نویسی تنظیم شود. پیمودن این راه دشوار است، شتابزدگی و بی حوصلگی نمی پذیرد. راهی است شگفت و بی انتها که قدم به قدم باید طی شود. تنظیم داستانها و نمایشنامه های کوتاه و محکم برای صحنه با حفظ اصالت آنها و دخل و تصرف کمتر می تواند اولین قدم باشد»
در همان برنامه می خوانیم:
«تنها تئاتر ملی می تواند به داد تئاتر محتضر کنونی برسد»
و دیگر اینکه:
«از بازی کردن روی صحنه خوشمان نمی آید اما زندگی کردن روی صحنه را می پسندیم»
در همان بروشور بجز از نام بازیگران می خوانیم که متن های هدایت به وسیله عباس جوانمرد برای صحنه تنظیم شده است و افعی طلائی را علی نصیریان نوشته است، اما نامی از شاهین سرکیسیان نمی بینیم.
س - چرا؟
ج - کاری که او می کرد هنوز برای گروه مشخص نبود. در آن روزها اصطلاح کارگردان هنوز باب نشده بود. معمولا" می نوشتند رژیسور، یا میزانسن از . . . سرکیسیان در برنامه اول نمی خواست از این دو کلمه استفاده کند چون معتقد بود کارش با دیگران فرق می کند و فقط دارد بازیگران را سرپرستی می کند. کار او کاملا" تجربی و آزمایشی بود. در نتیجه در ایران غیر آشنا و برای اغلب تئاتری ها غیر قابل قبول. عادت داشت که بازیگران را به مدت طولانی به خواندن متن وادارد، آنها به تدریج به بطن موضوعی که قرار بود بازی کنند نزدیک می شدند و بالاخره روزی به حرکت در می آمدند. در تمام طول زمان متن خوانی او با تمام وجودش حاضر بود اما به ندرت حرف می زد. معتقد بود که در سکوت، در نوعی آرامش باطنی باید نقش ها را شناخت. زمان می گذشت و به همان ترتیب بازیگران تحت نظر او بتدریج حساسیت هایشان پرورش پیدا می کرد و به نقش هایشان نزدیک می شدند و شخصیتی را که می بایستی بازی کنند کشف می کردند. در ضمن گاهی فراموش می کردند که کار سرکیسیان چه بوده است و امر به آنها مشتبه می شد و گمان می بردند که تمام کار را فقط خودشان انجام داده اند. این روش کار برای بیشتر بازیگران مجهول ماند، نمی دیدند که حضور او چقدر مؤثر بوده و سکوتش تا چه اندازه ای کارساز. در واقع عملکرد درونی این مسئله را نمی فهمیدند.
البته زمانی که برنامه را برای بار دوم با کمک اداره کل هنرهای زیبا و انجمن دوستداران تئاتر در سالن انجمن فرهنگی ایران و فرانسه اجرا کردند، نام شاهین سرکیسیان بعنوان «سرپرست گروه» و دکور از ارحام صدر، گریم از کنعان کنعانی و نور از محمود نوذری ذکر شد. در همین برنامه اعلام شده است:
«برای اینکه نویسندگان و مترجمان به شوق آیند و هنرپیشگانی قابل و فاضل تربیت شوند، شوق تئاتر در مردم توسعه یابد، منتقدین شایسته در اجتماع پیدا شوند و هنر تئاتر که در ایران به علل تاریخی و اجتماعی بسیار مجهول مانده مقام ارجمندی را که در خور آنست احراز نماید، انجمن دوستداران تئاتر بوجود آمده است تا با راهنمائی و پشتیبانی هنرپروران و ارباب ذوق توفیق خدمت حاصل کند»
سرکیسیان از بنیانگذاران این انجمن بود. منشأ شوق سرکیسیان در تئاتر در واقع از پی تویف، کوپو، و باتی سه کارگردان معروف دهه ی ۳۰ فرانسه (۱۹۳۰)، (۱۳۰۹) سرچشمه می گرفت. او از بچگی در فرانسه بزرگ شده بود. اجراهای این عده را دیده بود و از نزدیک کار آنها را می شناخت. یکی از بهترین نوشته های سرکیسیان در باره ی «پی تویف ها» است که در «ستاره تهران» چاپ شده است.
مادر شاهین اشرافزاده و از ارامنه ی بلغارستان بود. پدرش از ارامنه ایران و لقب ملک داشت. نام فامیلی او در اصل ملک سرکیسیان بود. شاهین در بلغارستان، در شهر وارنا متولد شده بود. زمانی که من او را شناختم پدرش فوت شده بود. مادرش چهره ای بسیار ظریف و بدنی بسیار نحیف داشت. زن فوق العاده ای بود. به ارمنی غربی صحبت می کرد و شاهین هم زبان ارمنی اش ترکیبی از شرقی و غربی بود و همانطور هم می نوشت. اندکی هم روسی می دانست. او فقط زبان فرانسه را خوب می دانست، فارسی و ارمنی اش ضعیف بودند.
س - سرکیسیان چه زمانی به ایران آمده بود.
ج - ابتدا در کودکی و بعدا" پس از تحصیلاتش در فرانسه، یعنی در ۱۳۱۷ (۱۹۳۸).
در میان یادداشتهای سرکیسیان که به فرانسه نوشته شده اند، به این چند سطر که به تاریخ اسفند ۱۳۲۲ (۱۹۴۳) به فارسی نوشته شده اند بر می خوریم.
«کوشش خواهم کرد بتوانم گاهی در دفترچه یادداشتم فارسی بنویسم گرچه انشاء فارسی من خیلی ضعیف است، باز هم نباید خجالت کشید، چندین عقاید، چندین افکار در مغزم تکرار می شوند. طبیعتا" باید آنها را در روز روشن بیرون انداخت و نوشت، گفت راحت کرد. این است بهترین کار. آیا کوشش و تمامی سعی من برای یادگرفتن فارسی بی خود بود؟ خیر هرطور که شده باید ادامه داد. . . . »
س - شاید چون هیچ کجای دیگر وطن نداشت به همین خاطر روی ایران اینقدر حساسیت داشت.
ج - نه. دوست هدایت بود.
س - یعنی تا این حد هدایت روی او اثر گذاشته بود؟
ج - نه، منظورم این است که این عده از روشنفکران دوره ی رضاشاه و بعد از او بودند که به یک نوع تجدد معتقد بودند. سرکیسیان در میان یادداشتهایش به فرانسه راجع به دوستی اش با هدایت چندین اشاره دارد و بخصوص مقاله ی او را که در زمان جنگ بنام «اشک تمساح» در نخستین شماره «رهبر» چاپ شده بود ستوده است. وطن پرستی آنها کور کورانه نبود.
س - برای هدایت بود.
ج - نه، هدایت ضد آخوند بود. فکر اجتماعی هدایت و دیگر روشنفکرانی که در اطراف او بودند مربوط به اروپای سالهای ۱۹۳۰ (۱۳۰۹) بود. اروپای بین دو جنگ. وقتی سرکیسیان به ایران برگشت در ایران باستانگرائی شروع شده بود. هدایت رفته بود هند، عده ای از پارسیان به ایران بازگشته بودند، نمایشنامه های «پروین دختر ساسان» و «مازیار» نوشته شده بود. «تخت ابونصر» نوشته شده بود. همه ی اینها، نشانه هایی از مقاومت در مقابل ایران عرب زده و آخوندی بود. در این دوره بود که زرتشتیان و ارامنه قدم های اول را برای شکل دادن به تئاتر ایران برداشته بودند. این عده در اقلیت بودند و ایران را به شکل یک فرهنگ و ملت تاریخی می دیدند. یادتان نرود که اولین کار مهم نوشین در تئاتر هم تنظیم سه تابلو از شاهنامه با شرکت لرتا بود. این دید که کوچکترین ارتباطی با ایران دوره ی قاجار ندارد. در ضمن باید گفت که سرکیسیان و لرتا با اینکه هر دو از اقلیت مذهبی بودند در

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

س - بلبل سرگشته چگونه بوجود آمده بود؟

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

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

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

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

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

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

س - چه کسانی در بلبل سرگشته بازی می‌کردند.

ج - بازیگران بلبل سرگشته، منوچهر انور، احمد براتلو، جعفر والی، علی نصیریان، کورس سلحشور، مهین شهابی، عصمت صفوی، نسرین براتلو و عده‌ای دیگر بودند. در بعضی از اجراها نقش‌ها را بازیگران دیگری هم اجرا کردند. در طول تمرین‌ها عباس جوانمرد خودش را به‌عنوان کارگردان پیشنهاد کرده بود و به‌این ترتیب سرکیسیان به‌تدریج کنار گذاشته شد. در همین روزها بود که فرخ غفاری و عده‌ای دیگر از فرانسه به‌ایران برگشتند، کار اول گروه را در انجمن فرهنگی ایران و فرانسه دیدند و گفتند اجراهایشان براحتی می‌تواند در فرانسه در تئاتر ملل جلوه کند. روزی که جلسه کرده بودند تا ترتیب رفتن به‌فرانسه را بدهند از سرکیسیان دعوت نشده بود. بعداً" هم در میان افرادی که قرار بود همراه برنامه به‌فرانسه بروند نامی از سرکیسیان نبود. چند روز بعداز این واقعه او برای همیشه از گروه استعفا داد و بلافاصله سعی کرد گروه «مروارید» را بوجود آورد.

س - افراد جدیدی که سرکیسیان به‌کار گرفت چه کسانی بودند؟

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

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

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

س - تمرین را دیدی؟

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

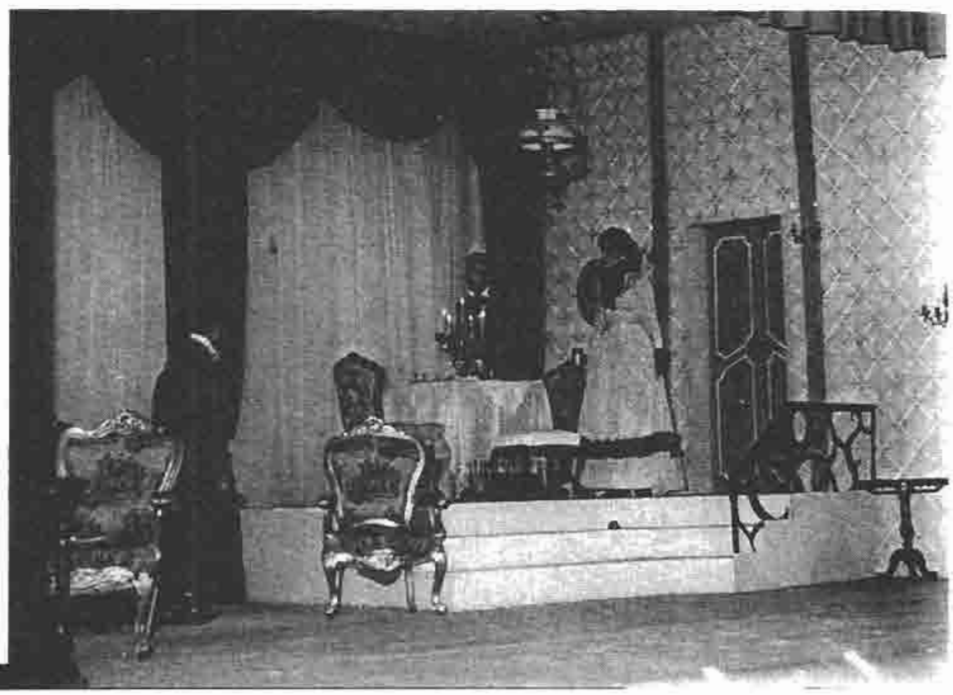
«این روزها تئاتر در اینجا به‌طرف روشنفکران می‌رود و موفقیت زیادی دارد. بخصوص پس از اجرای «شش شخصیت . . .» / . . . / نمی‌توانی تصور کنی این نمایشنامه چه موقعیتی را کسب کرد. تمام روزنامه‌ها و مجلات مفصلاً" درباره‌اش نوشتند. من هم خوشم آمد. باید بگویم که خیلی خوب بود، اما آنچه مرا واقعاً" خوشحال کرد این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

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

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

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

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



«بازی عشق و مرگ
اثر آرتور شنیتسلر
بازیگران گروه «آرمن»
کارگردان شاهین سرکیسیان
طراح آربی اُوانسیان
۱۳۴۰ - ۱۹۶۱

۳ شهریور ۱۳۴۰

. . . باید ۳ نوع محرک دید در کار من

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

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

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

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

موضوع بحث خیلی جالب است وقتی که آدم خودش را خوب (analyse) یعنی تحلیل می کند . . . باید در باره این زیاد نوشت و باز هم خود را باید امتحان کنم.

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

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

نمایش «چاقو»
کارگردان شاهین سرکیسیان
طراح آربی اُوانسیان
طرح صحنه اول و سوم
۱۳۴۱ - ۱۹۶۲

نمایش «چاقو»
کارگردان شاهین سرکیسیان
طراح آربی اُوانسیان
طرح صحنه دوم
۱۳۴۱ - ۱۹۶۲

نامه های شاهین سرکیسیان به آربی اُوانسیان

برای اینکه مسیر کار او در این دوره روشن شود، قسمت‌هایی از این نامه‌ها را در اینجا می‌آورم.

۱۸ اکتبر ۱۹۶۳

/ . . . /

ما داریم جدی روی «دائی وانیا» کار می‌کنیم تا آنرا این بار به‌فارسی نمایش دهیم. بیش از آنچه فکر می‌کردم بهتر است و امیدوارم بتوانیم نمایش خوبی بوجود بیاوریم و حتی موفقیت هم کسب کنیم. همزمان نمایشنامه «برای شرف»*(۱) را کار می‌کنیم که آنهم خوب پیش می‌رود. اما متأسفانه گروهی که از بیروت*(۲) به‌تهران آمده، کارهای ما را بهم ریخت و تمرین‌های ما عقب افتادند. باید منتظر بمانیم تا کار آنها تمام شود و بعد ما از سر بگیریم.

/ . . . /

در نظر دارم پس از ژانویه «شش شخصیت در جستجوی نویسنده» را به‌روی صحنه ببرم «بازگشت بانوی سالخورده»*(۳) می‌ماند برای پایان فصل سال ۱۹۶۴

/ . . . /

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

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

/ . . . /

۲ نوامبر ۱۹۶۳

/ . . . /

باید بگویم که روحیه‌ای که بچه‌ها دارند عالی است. ما هیچوقت تا این اندازه همبسته نبوده‌ایم. و این تا اندازه‌ی زیادی مرا تشویق به‌کار می‌کند. گمان می‌کنم می‌توانم یک گروه بسیار خوب حرفه‌ای به‌زبان فارسی و ارمنی بوجود بیاورم که در تهران بی‌نظیر باشد. گروه پیشرفت زیادی کرده است. هم از نظر فکری هم از نظر عملی. می‌توان گفت گروه پیشروئی است، در تهران کمتر نظیرش بوده. این یک واقعیت است، حتی فارسی زبانان این را قبول دارند.

۲۱ نوامبر ۱۹۶۳

/ . . . /

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

/ . . . /

در باشگاه آرارات شورای تئاتر بوجود آورده‌اند و می‌خواهند (همانطور که می‌دانی) چند گروه جدید بوجود بیاورند و متأسفانه، بعقیده من، این مسئله به‌گروه ما ضرر زیادی خواهد زد. . . بخصوص اینکه دارند می‌گویند از بازیگران گروه «آرمن» هم باید استفاده کنند. بچه ها را دعوت می‌کنند که با گروههایشان همکاری کنند. بنظرم این پایان کار ما خواهد بود.

/ . . . /

۱ دسامبر ۱۹۶۳

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

/ . . . /

نامه‌ات مرا بی‌نهایت تحت تأثیر قرار داد. مدت طولانی در سکوت ماندم، در حالتی رویائی بفکر فرو رفتم. آیا درست است؟ آیا زیاده روی نکرده است؟ آیا رویای دوردست من، خواست من، بالاخره دارد به‌واقعیت می‌پیوندد؟

تمام این سئوال ها، خوشحالی‌ها، رویاها و گاهی شک و تردیدها مرا برای چند روز مشغول کرد . . .

/ . . . /

همه‌ی این ها مرا وادار می‌کند که با شوق بیشتری به‌طرف کار بروم و گروهمان را بیشتر به‌تکامل برسانم.

اما تو نمی‌دانی ما در مقابل چه مشکلاتی قرار گرفته‌ایم. چقدر ما را اذیت می‌کنند، البته نه ذر ظاهر. نتیجه رفتارشان منفی است. آدم کاملا" مأیوس می‌شود.

دیروز عصر (روز شنبه ۳۰ نوامبر) بچه‌ها آمدند پیش من. نامه‌ات را خواندند. مثل اینکه آنها هم در رویا فرو رفتند. آنها هم به‌شوق و هیجان افتادند. . . فکر می‌کنم تا چهار شنبه بچه ها را ببینم. ۴ دسامبر که روز تأسیس گروه است، باید دور هم جمع شویم. نامه‌ی آخرت را خواهند خواند، به‌این ترتیب تو هم با ما خواهی بود. . .

حالا درباره‌ی کارها بنویسم.

البته «دائی وانیا» را در ۱۵ دسامبر نمی‌توانیم نمایش بدهیم. خیلی دیر است. تازه صحنه آرارات تا روز آخر آزاد نیست. نه می‌توان تمرین کرد و نه می‌توان دکور بست. این اشکال بزرگی است. از همه بدتر دکورهای «دائی وانیا»ی ما را، بدون اینکه به‌ما اطلاع بدهند، بدون اینکه از ما بپرسند دکورها را لازم داریم یا خیر، بیروتی ها آنها را تکه تکه کرده‌اند، اینهم مانع دوم ما. دیگر اینکه اصلا" پولی نداریم. اگر چه می‌گویند خواهند داد اما از پول خبری نیست. این شورا، که در واقع می‌بایست به‌فکر ما باشد، کاری از پیش نمی‌برد.

/ . . . /

نمی‌دانی من گاهی چقدر مأیوس می‌شوم. نمی‌بینی چقدر دشمنی می‌بینم و از همه بدتر اینکه هیچکس روی در روی این کار را نمی‌کند. همه در «ظاهر» به‌ما احترام می‌گذارند و کارد را از پشت می‌زنند. از طرفی دیگر نوشته‌ی تو، نامه های تشویق آمیز تو می‌رسد . . .

/ . . . /

این وضع مرا به‌شدت خسته می‌کند. نا امید می‌کند. . .

تنها امید من در این است که تمام بچه‌ها، بدون استثناء، مانده‌اند، وفادارند و حاضرند کار را ادامه دهند . . .

/ . . . /

۱۵ دسامبر ۱۹۶۳

نامه‌ی آخرت رسید، بی‌نهایت متشکرم. گاهی روزهایی می‌رسند که در ناامیدی کامل فرو می‌روم، گاه به‌گاه وقتی نامه‌هایت را ورق می‌زنم مثل اینکه امید برمی‌گردد و به‌شوق می‌افتم.

/ . . . /

باید قبول کنی که در شرایط مشکلی کار می‌کنم. اما باز هم عشق به‌تئاتر، هدف ما، باعث می‌شود که جلو برویم و کار کنیم، باز هم کار کنیم، بخصوص اینکه نتیجه‌اش برای ما و برای

تماشاگر مثبت است. حتما" باید به‌کار ادامه داد . . .
سمندریان «باغ وحش شیشه‌ای» را به‌مدت ۱۰ شب در آرارات به‌روی صحنه آورد. خودش به‌تنهائی، بدون کمک هنرهای دراماتیک، برای اینکه با دکتر فروغ برخورد پیدار کرده، از آنجا استعفاء داده تا اندازه‌ای موفق بود و من هم خوشم آمد. باید گفت که تماشاچی هم خوشش آمد.
کلا" اینجا از نظر تئاتری سکوت حکمفرماست.
اولا" هنرهای دراماتیک هیچ کاری نمی‌کند و در واقع مانع کار می‌شود.
چند نفر، سمندریان، مغفوریان و رشیدی دورهم جمع شده‌اند و دارند جداگانه کار می‌کنند بنظرم موفق خواهند شد.
غیر از آنها کسی کاری نمی‌کند.

۲۴ ژانویه ۱۹۶۴
این روزها تئاتر در اینجا به‌طرف تئاتر روشنفکران می‌رود و موفقیت زیادی دارد. بخصوص پس از اجرای «شش شخصیت . . . »
/ . . . /
نمی‌توانی تصور بکنی که این نمایشنامه چه موفقیتی کسب کرده، تمام روزنامه‌ها و مجلات مفصلا" در باره‌اش نوشتند. منهم خوشم آمد. باید بگویم که خیلی خوب بود، اما آنچه مرا واقعا" خوشحال کرد این بود که تئاتر دارد کاملا" بطرف بینشی روشنفکرانه می‌رود. پس کاری را که ما کردیم درست بود . . .
/ . . . /

۱۰ ژوئن ۱۹۶۴
جواب نامه‌ات را بلافاصله ندادم چون منتظر نتیجه‌ها بودم تا جواب درست و قابل پذیرشی بنویسم، حالا باید وضع کنونی گروه «آرمن» را سنجید و دید که آیا گروه می‌تواند همانطور که بود به‌کارش ادام دهد یا خیر؟ بنظرم باید چنین جواب داد:
گروه «آرمن» به‌شکلی که بود دیگر وجود ندارد و نمی‌تواند به‌کارش ادامه دهد چون در میان بچه‌ها دگرگونی فراوانی پیش آمد و در واقع زندگی خصوصی آنها تغییر کرده و دیگر مشکل است، تقریبا" غیر ممکن است، آنها را بطرف صحنه برد.
/ . . . /
سه چهار ماه قبل، وقتی دیگر «آرمن» وجود نداشت و من در خانه بودم و گاه به‌گاهی دوستانم را می‌دیدم، چند نفر از جوانان فارسی زبان پیش من آمدند (بیژن مفید بنظرم یادت می‌آید) زمانی با من کار می‌کرد و برادرش بهمن مفید و گفتند چند نفراند (۵ شش مرد و ۲ سه زن) که می‌خواهند با من تئاتر کار کنند و با من شروع کنند.
در ضمن، کاری را که در طول سه سال با «آرمن» کرده‌ایم در میان فارسی زبانان اعتبار زیادی کسب کرده و چند روزنامه در باره‌ی این کارها نوشته‌اند (که برایت خواهم فرستاد) بنظرم آنها این نوشته ها را خوانده‌اند و پیش من آمده بودند.
در ابتدا زیاد توجه نکردم، گفتم بله، بله، روزی کار می‌کنیم و دنبال کار را نگرفتم. اما آنها با سماجت پیش من آمدند، تا اینکه من هم دیدم واقعا" جدی‌اند و می‌خواهند کار کنند. شروع کردم به‌کار روی یک نمایشنامه کوتاه، متوجه شدم که با جدیت زیادی به‌کار چسبیده‌اند. بین آنها ۳ - ۴ مرد و یکی دو زن هست، که با استعدادند و بشکل درستی خودشان را به‌کار سپرده‌اند.
در همین روزها هنرهای زیبا در روزنامه‌ها آگهی چاپ کرد که می‌خواهد در بهمن ۱۳۴۳ (فوریه۱۹۶۵) جشنواره ترتیب دهد و از گروههای غیر حرفه‌ای و حرفه‌ای ایرانی دعوت می‌کند که شرکت کنند. اما نمایشنامه باید ایرانی و از نویسنده ایرانی باشد، این جشنواره قرار است در ساختمان تازه ساز هنرهای زیبای کشور برقرار شود. (ساختمان را شروع کرده‌اند) بنظرم تو هنوز اینجا بودی که صحبت این ساختمان بود (در خیابان جنوبی پارک شهر)*(۵) من از این خبر کنجکاو شدم، پرس و جو کردم و فهمیدم که چگونه خواهد بود و فهمیدم که کار جدی است و خود جناب آقای پهلبد بی‌نهایت به‌این کار توجه دارد و صدهزار تومان بودجه در اختیار گذاشته است.
تصمیم گرفتم شرکت کنم و به‌بازیگران گروه فارسی زبان پیشنهاد کردم که فورا" قبول کردند به‌همدیگر نوعی قول شفاهی (gentelman's agreement) دادیم، نمایشنامه «روزنه آبی» اکبر رادی را انتخاب کردیم، خود او هم توافق‌اش را اعلام کرد و کتبی هم نوشت. البته با قبول اینکه تغییراتی در متن بدهد. بازیگران را انتخاب کردم (هشت نفر بازیگر دارد) و کار را شروع کردیم. البته تا فوریه خیلی وقت داریم، من در حال حاضر تمرین‌ها را بتدریج پیش می‌برم.
با در نظر داشتن اینکه تا فستیوال خیلی وقت هست، خواستم که روی چند نمایشنامه تک پرده‌ای به‌عنوان (etude) کار کنم و در سپتامبر، اکتبر و نوامبر چند شبی روی صحنه ببرم، هنرهای دراماتیک تالاری را آماده کرده است که صحنه دارد و در آنجا می‌توان فقط در مقابل زمینه‌ی ساده نمایشنامه‌های تک پرده‌ای را به‌عنوان (etude) اجرا کرد. از دکتر فروغ هم اجازه گرفتم. بدون خرج می‌شود چند کار نمایش داد. نمایشنامه‌های کوتاهی را که انتخاب کرده‌ام این ها هستند:
اول - سیکل یوجین اُنیل
۳ نمایشنامه که با گروه فارسی زبان باید اجرا کنم
۱ - سفر دور و دراز به‌وطن
۲ - در راه کاردیف
۳ - قفس (روغن) - که ما قبلا" با گروه «آرمن» اجرا کرده‌ایم -
دوم
۱ - محلل - صادق هدایت
۲ - گل روی لب - پیراندللو -
۳ - آوای قو - چخوف -
/ . . . /
سوم
۱ - چنگال - هدایت
و ۲ نمایشنامه از نویسنده ایرلندی که حتما" باید بخوانی و ببینی که چقدر فوق‌العاده است
1) The Land of Heart's Desire
2) The Shadowy Waters
بازیگران این سیکل را انتخاب نکرده‌ام برای اینکه نمایشنامه‌های یتس (Yeats) را باید به‌فارسی ترجمه کرد. حالا دارند روی ترجمه‌ها کار می‌کنند، شاید تا پانزده روز دیگر حاضر شوند.
/ . . . /
من می‌خواهم که کارها از چاردیواری خانه بیرون بروند و حداقل چند نفری آنها را ببینند. شاید بپسندند.

۱۸ سپتامبر ۱۹۶۴
/ . . . /
از برای طرح کلی «روزنه آبی» بی‌نهایت متشکرم. خیلی عالی

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

۲ سپتامبر
/. . . /
اول ماه ژوئن ایشخان، سروژ و آرشامیان پیش من آمدند. آنها گفتند که گروه «آرمن» در صدد است که سرپرست جدیدی انتخاب کند، اما آنها گفته‌اند که نمی‌خواهند غیر از من شخص دیگری را به‌عنوان رژیسور قبول کنند. این موضوع مرا بی‌نهایت تحت تأثیر قرار داد، پس آنها کار مرا فهمیده و برایش ارزش قائلند.
چند روز بعد تصمیمی گرفتم و خواهش کرده هر سه پیش من بیایند و پیشنهاد کردم که دوباره شروع به‌کار کنیم. اما از برای اینکه محیط بازتر باشد بهتر است که به‌فارسی کار کنیم و چند تک پرده‌ای به‌صحنه بیاوریم. ۳ نمایشنامه انتخاب کردم، سه کار دشوار، اما با ارزش، «محلل» صادق هدایت، «گل روی لب» پیراندللو، «آوای قو» چخوف.
/. . . /
باید بگویم که بیش از انتظارم نتیجه رضایت بخش بود، تمام تابستان کار کردیم. وقتی کار به‌نتیجه رسید، من از دکتر فروغ خواهش کردم که تالار کوچک دراماتیک را که در اختیار دارند برای مدت پنج شب در اختیار ما بگذارد و او پذیرفت و همین چهار شنبه (۱۶ دسامبر) به‌مدت ۵ شب نمایش دادیم.
/. . . /
دکور نداشتیم، در مقابل زمینه‌ی سیاه بازی کردند. اما باز تکرار می‌کنم که بی‌نهایت موفق بود. یعنی تا اندازه‌ای که در توانائی ماست موفق شده‌ایم.
/. . . /
به‌جشنواره نامه نوشتم، نمایشنامه ما را قبول کردند. «روزنه آبی» نوشته‌ی اکبر رادی، خود او هم موافقت کرده است. بازیگران را انتخاب کرده‌ام و تا پنج روز دیگر (پس از ۲۶ سپتامبر) باید جدی تمرین‌ها را شروع کنم.

۲۴ اکتبر ۱۹۶۴
/. . . /
هفته گذشته قسمت دوم برنامه را در تالار هنرهای دراماتیک اجرا کردم. همانطور که نوشته بودم «قفس»، «در راه کاردیف» و «چنگال» را با گروه فارسی زبانان. مثل برنامه‌ی اول، یعنی در مقابل زمینه‌ی سیاه، فقط با چند شیئی بازی کردند. باید بگویم که به‌اندازه‌ی برنامه‌ی اول پخته نبود، برای اینکه بازیگرانش باندازه کافی ورزیده نبودند.
/. . . /
می‌گویند که هیئت اجرائی جشنواره قبول کرده است که خرج دکور و لباس را هنرهای زیبا بپردازد. از این نظر خیالمان راحت است. شاید تا ۱۵ بهمن (یعنی ۴ فوریه ۱۹۶۵) جشنواره شروع شود. صحنه گردان است با قطر ۸ متر و عمق صحنه جمعا" ۱۰ متر است.
/. . . /
تا اجرای این برنامه در نظر دارم ۲ نمایش در صحنه هنرهای دراماتیک اجرا کنم اما این بار نه در مقابل زمینه‌ی سیاه بلکه با دکور. در واقع با دکور ناتورالیست. برای اینکه دکتر فروغ بی‌نهایت مرا تشویق می‌کند و تالار را در اختیار من قرار داده است.
این دو نمایشنامه را انتخاب کرده‌ام.
«مادموازل ژولی» - استریندبرگ
«در انتظار گودو» - ساموئل بکت
نمایشنامه‌ها هر دو ترجمه و ماشین شده آماده و در اختیار من‌اند.
کار روی آنها تا اندازه ای . . . . است چون تعداد بازیگرانش کم‌اند.
«مادموازل ژولی» ۳ نفر، «در انتظار گودو» ۴ نفر. بازیگران را مشخص کرده‌ام از هفته آینده تمرین‌ها را شروع خواهم کرد. هفته ای ۳ روز «روزنه آبی» ۳ روز هم بعداز ظهر ها و غروب ها «مادموازل ژولی» و «گودو»
/. . . /

۱۸ نوامبر ۱۹۶۴
نامه‌ی یک نوامبر تو رسید. جواب را دیر نوشتم تا تمرین های «روزنه آبی» و (godot) مرتب شوند و بعدا" برایت بنویسم.
حالا هفته‌ای دو بار «گودو» را تمرین می‌کنیم و دو روز هم «روزنه آبی» را، باید بگویم که خوب پیش می‌روند. فقط منتظرم که دکور این دو نمایش را برایم بفرستی، حالا فقط طرح کلی را بفرست تا بتوانم میزانسن ها را بنویسم، بعدا" همانطور که نوشته‌ای ماکت را خواهی فرستاد.
تا فوریه فقط «گودو» و «روزنه آبی» را باید نمایش بدهیم.
طرح دکور «مادموازل ژولی» فوق‌العاده بود. من خیلی خیلی خوشم آمد. هم برای صحنه کوچک هم برای صحنه‌ی بزرگ. راستش . . . انتظار نداشتم که دکور تا این اندازه موفق باشد. اما حالا نمی‌توانیم «مادموازل ژولی» را حاضر کنیم و باید بگذاریم تا بهار. پس حالا فقط منتظر طرح های «گودو» و «روزنه آبی» هستم.

۱۰ دسامبر ۱۹۶۴
/. . . /
همین الان طرح دکور و لباسهای «گودو» به‌دستم رسید. نمی‌دانی چقدر خوشحال شدم. باید بگویم که بی‌نهایت اریژینال‌اند (original) و دید تازه دارند. من خیلی خیلی خوشم آمد. بهمین شکل اجرا خواهم کرد. من چنین برداشتی از کار نداشتم، اما بنظرم می‌آید که خیلی تازه هستند و تکرار می‌کنم (original) اند.
میزانسن‌هایی که من فکر کرده‌ام همچنین سُبک هستند (و در همین سُبکی است که درام باید خودش را نشان بدهد)
/. . . /
شاید یادت باشد . . . اینجا، در خیابان شاهرضا، در کنار خیابان بهار کاباره‌ای بود (Kit - Kate) در زیر زمین ساختمان بزرگی بود که بسته شد. در طول تابستان دکتر والا با کمک هنرهای زیبا آنجا را تبدیل به‌تئاتر کرد. تا اندازه‌ای موفق است، و تازه به‌نام تئاتر کسری افتتاح‌اش کرده‌اند، داود رشیدی ۲ نمایشنامه به‌روی صحنه آورد و من هم با دکتر والا صحبت کرده‌ام و او گفت که باری ۱۰ شب می‌شود «گودو» را در این تئاتر اجرا کرد.
/. . . /

۱۳ ژانویه ۱۹۶۵
نمی‌دانم از اینکه در این مدت به‌تو ننوشته‌ام چگونه از تو پوزش بخواهم، قابل بخشیدن نیست. باید بگویم برایش هیچ دلیل روشنی پیدا نمی‌کنم. فقط تنبلی . . . گاهی نا امیدی عمیقی گریبان گیرم می‌شود، یک نوع تنبلی به‌سراغم می‌آید، حتی نمی‌خواهم از خانه بیرون بروم. یک نوع (depression) عمیق که بی دلیل است . . .
اما بهر حال باید انرژی را کاملاً" جمع کرد و شروع به‌کار کرد.
بی صبرانه در انتظار برگشت تو هستم تا آنجا که خبر دارم باید تا پایان تابستان در تهران باشی.
/ . . . /

۲ ژانویه ۱۹۶۶
/ . . . /
نوشتنی زیاد دارم، اما نمی‌دانم از کجا شروع کنم. باید خاطرات‌ام را یک یک ورق بزنم و به‌تو گزارش دهم.
زندگی در تهران همان است که می‌شناختی اما بنظرم شهر به‌اندازه‌ی زیادی بزرگ شده و دارد روز به‌روز شکل یک شهر بزرگ بین‌المللی را پیدا می‌کند. اما اگر وارد جزئیات زندگی خودمان بشویم تغییری پیدا نشده است، همان است که بود. اما باز باید تکرار کنم که هرکس، یعنی هر یک از ما، از دید شخصی‌اش به‌زندگی نگاه می‌کند و روز می‌گذراند.
/ . . . /
باید گفت که تئاتر در اینجا زنده شده و تا اندازه ای پیشرفت کرده است . . .

۸ ژانویه ۱۹۶۶
(این نامه همراه نامه‌ی ۸ ژانویه ۱۹۶۶ فرستاده شده است)
چند روزی فاصله دادم
/ . . . . /
در محیط فارسی زبان جنب و جوش زیادی هست. گروه های هنرهای دراماتیک کار می‌کنند من هم در ماه اکتبر نمایشی اجرا کردم بنام «بهارهای از دست رفته» از فرانسه ترجمه شده بود و موفقیت زیادی داشت. بچه های گروه «آرمن» دیدند و خوششان آمد. اما حالا من کنار کشیده‌ام چون می‌دانی کاملاً" تنها بدون هیچ گونه کمکی کار کردن بسیار مشکل است.
شاید در تابستان کار تازه ای را شروع کنم.
/ . . . /

۱۴ ژانویه ۱۹۶۶
/ . . . /
مثل اینکه بچه‌ها می‌خواهند گروه «آرمن» را دوباره زنده کنند. این خبر خوبی است. جزئیات را خودشان خواهند نوشت.
/ . . . /

۳ فوریه ۱۹۶۶
/ . . . /
غیر از بچه‌های «آرمن» پنج، شش نفر از بچه‌های فارسی زبان تقریبا" ۲ سال است که با من همکاری می‌کنند، بهترین نتیجه‌اش نمایش «بهارهای از دست رفته» بود که به‌مدت ۱۰ شب از ۲۹ اکتبر تا ۷ نوامبر در تالار هنرهای دراماتیک اجرا کردیم. نوشته‌ی یک نویسنده‌ی فرانسوی بنام پُل واندنبرگ است. در باره‌ی زندانیان فرانسوی در آلمان، در روزهای جنگ آخر است، اما در کار، در باره‌ی جنگ چیزی گفته نمی‌شود. نوشته می‌خواهد نشان بدهد که زندانیان، کسانی که از آزادی محروم‌اند، وضع روحی‌شان چگونه است. هر کس اجرا را دید، خیلی خوشش آمد . . .
/ . . . /
در حال حاضر من کاری نمی‌کنم و در انتظارم ببینم چه پیش خواهد آمد.
از طرفی، به‌من قول داده‌اند که ممکن است جناب آقای پهلبد، که حالا وزیر فرهنگ و هنر شده است، به‌ما کمک مالی بکنند. اما نه حالا، بعد از نوروز، وقتی که بودجه را تصویب کنند. قرار است بودجه در آخر اسفند تصویب شود.
/ . . . . /

ماکت برای نمایشنامه
قفس (روغن)
اثر یوجین اونیل
کارگردان شاهین سرکیسیان
کار ماکت از آریی اُوانسیان
۱۳۴۰ - ۱۹۶۱

س - سرکیسیان بودجه اجرا ها را چگونه تأمین می کرد؟
ج - درآمد سرکیسیان بسیار ناچیز بود. حقوق اندکی داشت که با آن اجاره خانه اش را می پرداخت و زندگی فقیرانه ای را می گذراند. پس از جنجال «کسب و کار میسیز وارن» به علت گرفتاری مالی مجبور شد آپارتمان را خالی کند و با مادرش برود در میان بیابان، در تپه های عباس آباد، که هنوز ساختمان نشده بود در اطاقکی زندگی کند. در همین دوره بود که او در باشگاه آرارات بیشترین کارهایش را به روی صحنه آورد. همه ی آنها تولید گروه «آرمن» بودند و البته هیچکدام از اجراها درآمدی را کسب نکردند و معمولا" خرج کارها بیشتر از فروش گیشه بود. یکی از دلایلی که با او در باشگاه آرارات به مخالفت برخاستند همین بود. همیشه صحبت از این بود که مقام های رسمی، برای اینکه بتواند کارش را ادامه دهد، به او کمک مالی خواهند کرد. اما این قول و قرارهای هنرهای زیبای کشور و بعدا" وزارت فرهنگ و هنر هیچوقت به واقعیت نیانجامید و دیناری به او نرسید.
در مورد «روزنه آبی» و جشنواره ی نمایشنامه های ایرانی در تالار ۲۵ شهریور هم باید یادآوری کنم که قول و قرارها در مورد این کار هم بی ثمر بود زیرا یکی از همان مسئولان که از نزدیک سرکیسیان را می شناخت و حتی دور میز او نشسته بود، در یکی از جلسات پیشنهاد اجرای «روزنه آبی» را رد کرده و در گزارش نهایی نوشته بود، «کارگردان صلاحیت ندارد». این بشدت او را آزرده و ناامید کرده بود. در نامه هایی که به من نوشته متوجه می شوید که بعد از این واقعه به مدت یکسال (۱۳۴۴ «۱۹۶۵» - ۱۳۴۵ «۱۹۶۶») خودش را از صحنه کنار کشید و فقط با عده ای تازه کار کار کرد و دیگر تلاش نکرد تا کارهایش را به روی صحنه ببرد. امیدش فقط در این بود که عده معدودی از علاقمندانش که هنوز به فکر او بودند فراموشش نکنند. در همین روزها، در پایان بهار بود، که من به ایران برگشتم تا فیلم «شوهر آهوخانم» را بسازم. در واقع قبل از رفتن به لندن، سرکیسیان بود که این کتاب را به من داده بود تا بخوانم. من آنرا همراه خودم بردم و پس از خواندن در تمام طول دوره ی تحصیل ام سناریوئی برای فیلم نوشتم. وقتی شنید می خواهم فیلمی از روی آن بسازم بی نهایت خوشحال شد. پیشنهاد کرد به موازات این کار من با گروه «آرمن» کاری به زبان ارمنی به صحنه بیاورم تا خودش بتواند «روزنه آبی» را دوباره به دست بگیرد. توافق کردیم و نمایشنامه «گدایان بزرگوار» نوشته ی هاکوب بارونیان را من به دست گرفتم و او هم «روزنه آبی» را با بازیگرانی جدید از سرگرفت. متن «روزنه آبی» را احمد شاملو به سرکیسیان معرفی کرده بود. این در همان روزهایی بود که «کسب و کار میسیز وارن» تمرین می شد. سرکیسیان امیدوار بود که نوشته را در طول کار پرورش دهد و تئاتر ایرانی که واقعیت گرا و هم شاعرانه باشد به وجود آورد، موضوع نمایشنامه که در شمال می گذشت، او را به شوق آورده بود، معتقد بود که این فضا را خوب می شناسد و می تواند کار جالبی ارائه دهد . . . دوباره تمرین ها شروع شدند و در تمام طول تابستان او روی این متن و من روی متن «گدایان بزرگوار» و تدارک فیلمبرداری «شوهر آهوخانم» کار می کردیم.
در شهریور ۱۳۴۵ صحنه ی پیک نیک «شوهر آهوخانم» با شرکت نسرین براتلو در نقش آهوخانم و عده ای غیر بازیگر که برای نقش های دیگر فیلم انتخاب کرده بودم فیلمبرداری شد. وقتی مونتاژ اولیه را دید واقعا" خوشحال شد، مدتی در سکوت فرو رفت و چند روز بعد شروع کرد به ترجمه کتاب، فصل اول کتاب را به دستخط او به فرانسه دارم. خوب یادم است، روز جمعه ٦ آبان ۱۳۴۵ (۲۸ اکتبر ۱۹٦٦) بود، ساعت ۳ بعد از ظهر قرار بود برای تمرین پیش او برویم، وقتی به در خانه اش در نبش کریمخان زند و فیشرآباد رسیدم، دیدم که یکی از بازیگران گروه، ایشخان خاچیکیان، در خیابان ایستاده است و چهره ای شدیدا" گرفته دارد. متعجب جلو رفتم، پس از سکوت کوتاهی گفت «فوت شده، شب خوابیده و صبح بیدار نشده». چون مرگ او غیر منتظره بود پزشک قانونی آمد، جسد را برای تشریح بردند. تشییع جنازه اش روز سه شنبه ۸ آبان بود، در قبرستان قدیمی ارامنه. تقریبا" همه ی تئاتری ها آمده بودند، حتی آنهائی که در گذشته کار شکنی می کردند. دکتر فروغ از او تجلیل کرد و بعد از آن خانم امیلیا شولز خواهش کرد پیش از آنکه تابوت را در خاک بگذارند در آن را باز کنند. عده ای ناراحت شدند و مخالفت کردند، او اصرار کرد و گفت فقط کافی است که در تابوت را فقط درز کنند. وقتی این کار شد نسخه ای از کتاب «روزنه آبی» را از کیفش در آورد و در تابوت گذاشت. سرکیسیان با متن «روزنه آبی» به خاک سپرده شد. این صحنه عده زیادی را تکان داد.
س - جالب است ملک پور نوشته، تو آنرا انداختی توی تابوت.
ج - درست نیست، خانم امیلی شولز بود. او مادرش آلمانی و پدرش ارمنی بود، زمانی با گروه های ارمنی زبان در نمایشنامه های ساموئل خاچیکیان و اجراهایی که آرامائیس آقامالیان کارگردانی می کرد بازی کرده بود. چند سالی هم دور میز سرکیسیان نشسته بود. بعد از ازدواج از تئاتر کناره گرفته بود ولی رابطه اش را با سرکیسیان حفظ کرده بود.
پس از تدفین، اعضاء گروه «آرمن» تصمیم گرفتند در باشگاه آرارات در شب ۱۵ آذر ماه یاد بودی برگزار کنند. از همه ی تئاتری ها دعوت شد و در آن شب بازیگران گروه منتخبی از مقالات، یادداشت ها و مصاحبه های شاهین سرکیسیان را به زبان های فارسی و ارمنی خواندند. روی صحنه میز تحریر و صندلی که سرکیسیان برای نوشتن میزانسن اولین برنامه اش استفاده کرده بود گذاشته بودیم و سپس «قویتر» استرینبرگ و «آوای قو» چخوف، که او در سال ۱۳۴۳ کارگردانی کرده بود به یادش با همان بازیگران به زبان ارمنی اجرا شد.
س - شنیدم تو روزنه آبی را ادامه دادی.
ج - بله، چند روز بعد از مرگ سرکیسیان، امیلیا شولز به من گفت که می خواهد شخصا" خرج اجرای «روزنه آبی» را تقبل کند و به من پیشنهاد کرد اجرای آن را سرپرستی کنم و به روی صحنه بیاورم. سرکیسیان فقط دو پرده ی نمایشنامه را با حرکت کامل تمرین کرده بود و پرده سوم هنوز کاملا" حرکت داده نشده بود و او میزانسن هایش را تنظیم کرده بود. پیشنهاد کردم کار تا جائی که او حرکت داده بود و برایش یادداشت داشت، بدون کوچکترین تغییری مدتی تمرین شود و من آن را سرپرستی کنم و از آن پس، از جائی که حرکت داده نشده، بازیگران بدون بازی، فقط با حفظ دستورهای ورود و خروج به صحنه، متن را بیان کنند و نمایش به این ترتیب به پایان خود برسد و برای اجرا آماده شود.

«روزنه آبی» در بهمن ماه همان سال در عباس آباد در تالار انجمن ایران و آمریکا به روی صحنه رفت. در میان بازیگرانش افرادی چون مهتاج نجومی، لاله تقیان، بهرام وطن پرست و مرتضی عقیلی بودند که برای بار اول به روی صحنه رفتند. روی آفیش ها و در بروشور برنامه نوشته بودیم کارگردان مرحوم شاهین سرکیسیان.
س - خنده دار نیست؟
ج - نه، این کار در تئاتر سابقه دارد. میزانسن های

گابریل تیکیجیان «بازیگر»، آراکس ماکاریان «گریمور»، شاهین سرکیسیان کارگردان، ۱۳۴۰ - ۱۹۶۱

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

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

س - بعد از این اجرا گروهها چه شدند.

ج - هر دوی گروه‌ها از من خواستند که کار او را ادامه بدهم، ابتدا «گدایان بزرگوار» را با ارامنه و سپس «مادموازل ژولی» را با ترجمه سرکیسیان به‌زبان فارسی با شرکت مهتاج نجومی. مرتضی عقیلی و فرخنده باور در انجمن ایران و آمریکا اجرا کردیم. گروه فارسی زبان از زمان اجرای «مادموازل ژولی» به‌نام شاهین سرکیسیان نامگذاری شده بود و زیر همین عنوان «استریپ تیز» مروژک کار شد که به‌روی صحنه نرفت. «پژوهشی ژرف و سترگ و نو، در سنگواره های دوره بیستم زمین شناسی» نوشته‌ی عباس نعلبندیان آخرین اجرائی بود که به‌نام این گروه روی صحنه رفت. اجرای این نمایشنامه سبب شد تا به‌پیشنهاد رضا قطبی، فریدون رهنما و خجسته کیا، کارگاه نمایش بوجود بیاید. هدف کارگاه «کمک به‌نویسندگان، بازیگران، کارگردانان و طراحان برای خود آزمائی‌ها و تجربه‌هائی به‌دور از محدودیت های متداول حرفه نمایش» بود. در این کارگاه عده‌ای از افرادی که روزی به‌دور سرکیسیان جمع شده بودند با هم همکاری کردند. خجسته کیا، نسرین براتلو، فهیمه راستگار، بیژن مفید، منوچهر انور، بهرام وطن پرست، ادوارد آرشامیان و چند نفر دیگر جزء این عده بودند.

گروه «آرمن» با کمک بعضی از اعضاء مؤسس‌اش تا بعد از انقلاب اسلامی به‌فعالیتش ادامه داد و در تاریخ ۱۳۶۲ (۱۹۸۳) به‌نام گروه شاهین سرکیسیان تغییر نام یافت. بیش از ده سال است که این گروه دیگر فعالیتی ندارد.

در میان همکاران اول شاهین سرکیسیان جمشید لایق کوشید تا در مدت تحصیلش در دانشگاه تهران (در سال های ۱۳۵۰) تحقیقی در باره‌ی کار او بنویسد، این کار هرگز چاپ نشد.

مزار شاهین سرکیسیان که از طرف اعضای نزدیک خانواده‌اش* (۶) متروک مانده بود پس از چند سال، با هزینه‌ی امیلیا شولز به‌کمک سنگ ساده‌ای که به‌رویش نام شاهین سرکیسیان تاریخ تولد و مرگ او حکاکی شده است نشانه گذاری شد.

---

* (۱) نوشته شیروانزاده

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

* (۳) نوشته‌ی دورنمات

* (۴) نوشته‌ی ژولین گرین

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

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

یادداشت‌های شاهین سرکیسیان در بارهٔ «گروه مروارید»

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

۱) گروه

۲) برنامه پیس‌ها

۳) طرز کار

نام گروه «گروه مروارید» * است

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

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

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

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

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

۱ - فعالیت فعلی

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

آقایان، داود، امینی، شنگله، خموش

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

۳ - بعد «خانه عروسک» از ایبسن.

از صادق هدایت از اُنیل و استریندبرگ.

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

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

دکوراتور داریم:

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

- هفته ای یکبار به‌کارهای آموزشی می‌پردازیم:

یعنی کاراکتر را باید تحلیل کرد.

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

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

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

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

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

* * *

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

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

برای اینکه به‌مردم باید افراد تازه نفس نشان داد - آنهائی که به‌طبق اصول کهنه شده بازی نمی‌کنند.

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

- فقط به‌چند تا پرژکتور احتیاج است.

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

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

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

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

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

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

او باید راضی باشد - در پشت صحنه راحت باشد.

از یک انظباط هنری لذت ببرد و مطیع آن باشد.

و مهمتر از همه باید محیط خانوادگی داشته باشد.

آنوقت امکان دارد کار هنری فوق‌العاده جالبی نشان داد.

* * *

دوشنبه ۳۰ فروردین ۱۳۳۸

یادداشت

دیروز - یعنی روز یکشنبه ۳۰ فروردین علیخانی، که یکی از همکاران تئاتر اسکوئی بوده و بعد از او جدا شده، آمده بود نزد من و در حدود ساعت ٦ بعد از ظهر که تمام گروه جمع شده بود صحبت کرد. صحبت از گرفتن زیرزمین رویال از باتمانقلیچ و بختیار (همان زیرزمینی که من چند سال پیش در بارهٔ آن آنقدر کوشش و زحمت کشیده بودم)

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

خود را هم اگر شد برای یک سزون (فصل) ادامه دهد.
صحبت زیاد بود. تا به‌این نتیجه رسیده شد که آقای علیخانی با باتمانقلیچ و بختیار صحبت کند. قرارداد را به پیش نویس برساند و بعد نتیجه را به‌گروه بگوید.
بعد از رفتن او بین گروه گفتگو شد درباره این پیشنهاد و به‌این نتیجه رسیدند که امکان ندارد این گروه تئاتر دائمی را اداره کند.
البته به‌نظر من این قضاوت صحیح نیست. باید آنرا عمیق‌تر و بهتر بررسی کرد و خوب سبک و سنگین کرد وگرنه نمی‌شود کاری را از دست داد و با بی‌فکری و بی‌عقلی آنرا انجام نداد.

* * *

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

* * *

نظر شخصی بنده

برای هر کدام از ما این یک مسئله وجدانی و فکری است که باید خودمان با خودمان از اول برای خودمان حل کنیم و بعدا" آنرا مطرح کنیم.
یعنی مسئله وجدانی (cas de conscience)
این تئاتر اگر برقرار شود غیر از تئاترهای دیگر است.
شرایط مخصوصی دارد برای اینکه:
خط مشی معلومی دارد، (repertuire) یعنی برنامه پیس‌های مشخص دارد، ایده‌ای دارد و روی آنها می‌خواهد تئاتر را برقرار سازد.
گروه در مقابل یک صاحب کار قرار نگرفته، بلکه در مقابل

(۱)

۱- گروه
۲- برنامه پیس
۳- طرز کار

نام گروه "گروه مروارید" است.

فعلا" افراد گروه عبارتند از اشخاصی که در پیس کنونی بازی میکنند و در پیس‌های آینده‌ای که در نظر داریم.

سعی میکنیم دو سه نفر از افراد با سواد و آشنای به حرفه‌ای ها شوند استفاده نکنیم.

خودش.
خود گروه می‌داند نقطه ضعف او چه است - کجاست - چگونه می‌توان آنها را برطرف نمود.
/ . . . /

۳۱ فروردین ۱۳۳۸
/ . . . /
در کنترات یعنی قرارداد صاحبان ملک باید ذکر شود که سال اول آنها نباید توقع عائدی فوق‌العاده زیادی داشته باشند.
/ . . . /
در باره ضعف:
درست است که گروه نو و جدید است ولی آیا اینقدر ضعیف است، آیا چند سالی کار نکرده؟
بنظرم تمام افراد گروه تا اندازه‌ای با صحنه و کار اکتوری آشنا هستند وگر نه اصلا" نمی‌توانستند بازی کنند.
انقدر که می‌گویند ناپختگی نیست: کار کرده‌اند، تا اندازه‌ای آشنائی دارند، و غیره. پس نباید گفت که افراد گروه هیچ چیزی ندارند.
در مدت این سه سال هر کدام از اشخاص لااقل روی دو سه پیس کار کردند. دوسه تیپ گرفتند و هیچ کدام از آنها افتضاح نبوده.
ثانیا" (شش ماه) وقت است که این گروه بتواند بهتر تقویت شود و بهتر کار کند. نمی‌توان گفت کار نشده، کار می‌شود، فقط کند می‌رود. علت آن وضع نامناسبی است که ایجاد شده. یعنی نداشتن جا، تنگی اطاق و غیره. بازیکنان باید حس کنند که توانائی آنها از چند سال پیش تا کنون خیلی فرق کرده.
/ . . . /

۱ اردیبهشت ۱۳۳۸
باید ایمان و اطمینان داشته باشیم. بدین ترتیب باید کوشش و سعی کنیم که جلو برویم. هیچکس نمی‌تواند دخالت کند و کوچکترین ایرادی در این بابت بگیرد.

*

کار ما خوب پیشرفت می‌کند و هیچ کس نیست که بی‌خود و بی‌جهت ایرادی بگیرد.

*

پس از مطالعه گفتار و پیشنهاد آقای علیخانی، باید دید چگونه این کار امکان دارد پیش برود. آیا گروه اینقدر ضعیف است و یا نمی‌تواند کارش را جلو ببرد؟
/ . . . /
دعوت از افراد جدید برای تقویت گروه:
هر نفری را باید برای رُل مشخصی دعوت کرد. برای اینکه در غیر این صورت نگه داشتن اشخاص خیلی مشکل است.
پس قبل از هر چیز باید (repertoire) داشته باشیم.
برای ادامه می‌توان با اتود، تا آنجا که امکان دارد، کار را پیش برد، ولی هرگز نباید آنرا بدون نتیجه گذاشت، باید نتیجه داشته باشد، هرکس بیاید باید کاری داشته باشد، باید به اِفه (psychologique) آن پرداخت.

---

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

برتولت برشت

نوشتهٔ «ژنویو سه رو» Genevieve Serreau

ترجمه: صدرالدین زاهد

«آنچه در زیر می آید ترجمه و تلخیصی است از مجموعه‌ی «نویسندگان بزرگ تئاتر» که توسط انتشاراتی(L 'Arche) در پاریس منتشر شده است. این کتاب برای اولین بار در سال ۱۹۵۴ منتشر شد. در مقدمه‌ای که ژنویوسه رو به‌سال ۱۹۶۰ بر کتاب نوشته، چنین می خوانیم: «بعد از اجراهای گروه برلینر آنسامبل (Berliner Ensemble) در پاریس به‌سالهای ۱۹۵۴ ، ۵۵ ، ۵۷ فرانسه به‌تأخیر یکی از بزرگترین نویسندگان تئاتر زمانه را که برتولت برشت باشد، کشف کرد. نمایشنامه‌های برشت در حال حاضر در تمام دنیا اجرا می شود، همین امر باعث شده است که نه تنها مریدان و شاگردانی سرسپرده بلکه به‌همچنین دشمنان و خرده گیرانی لجام گسیخته پیدا کند.

ژنویوسه رو و ژان ماری سه رو (Jean-Marie) اولین کسانی بودند که برشت را در فرانسه معرفی کردند.

این تحقیق که به‌سال ۱۹۵۴ نوشته شده سعی در شناخت و بررسی پیدایش و تکامل آثار برشت، تجزیه و تحلیل مفاهیم هنری و زیبایی شناسی آن، معرفی وجوه مختلف هنری نو و جدید، که هنوز کاملا شناخته شده نیست، دارد.»

چکیده ای از زندگانی برتولت برشت:

«من، برتولت برشت، از جنگل های سیاه می آیم
مادرم، وقتی که مرا در خود داشت،
به شهر آمد: سردی جنگل های سیاه
تا روز وفاتم در من خواهد بود.»

برتولت برشت به‌سال ۱۸۹۸ در آگسبورگ (Augsburg) از مادری اهل جنگل سیاه و پدری باواریایی به‌دنیا آمد. پدرش صاحب کارخانه کاغذ سازی، سرمایه داری پرتستان بود. او به‌پسرش تعلیم و تربیتی درست و حسابی، به‌معنای کاملا قراردادی آن داد. او را به‌مدرسه ابتدایی فرستاد، سپس به‌دبیرستان تا دیپلمش را گرفت و در سن ۱۸ سالگی به‌دانشگاه مونیخ وارد شد تا پزشکی بخواند. ما در سال ۱۹۱۸ هستیم. دو سال بعد برشت به‌عنوان پرستار در بیمارستانی پشت جبهه به‌خدمت ارتش درآمد. اولین ترانه‌های طغیان او برای زخمی‌های جنگ بود. که خودش آنها را با گیتار می خواند.

بعد از جنگ او به‌مونیخ بازگشت، جاییکه دوستانش را یافت: به‌شر (Becher) شاعر، کاسپار نه‌هر (Caspar Neher) نقاش و دیگران . . . اولین اشعارش از جمله «افسانه سرباز مرده» را - که جنجالی در کاباره شهر مونیخ به‌پا کرد - در همین شهر سرود. در بیست سالگی اولین نمایشنامه‌اش بعل (Baal) را نوشت.

به‌سال ۱۹۲۲ برای نمایشنامه «طبل ها در دل شب» که سومین نمایشش بود جایزه کلایست (Kleist) را دریافت کرد. دو سال بعد، نمایش «زندگی ادوارد دوم» را که اقتباسی بود توسط خودش از نوشته مارلو در کامر اشپیل (Kammerspiel) مونیخ به‌روی صحنه آورد. این نمایش اولین کارگردانی اوست. بعد از آن مونیخ را ترک کرد و در برلن ساکن شد. در همین زمان بود که راه و روش آنارشی و کلبی(۱) (Cynique) را که جریان متداول بعد از جنگ بود رها کرد و به مارکسیسم رو آورد.

«آدم آدم است» را نوشت. بعل را روی صحنه آورد و با راینهارد (Reihardt)و پیسکاتور همکاری نمود. تا سال ۱۹۳۳ - سالی که تصمیم به‌مهاجرت گرفت - برشت ۱۴ نمایش نوشت که اغلب آنها را خودش در تئاترهای مختلف آلمان به‌صحنه برد. تنی چند از آنان سر و صدای زیادی در آلمان به‌پا کرد؛ و چون اسمش در فهرست سیاه نازی‌ها بود، مجبور به‌فرار شد و به سویس پناه آورد، به پاریس آمد، به کپنهاگ، به سوئد، به لندن و به فنلاند رفت. در پاریس به‌سال ۱۹۳۷ «چند صحنه از زندگی نازی‌ها» را و نمایش «تفنگ‌های ننه کارار» را به‌زبان آلمانی به‌صحنه برد. به‌سال ۱۹۴۱ بعد از توقف کوتاهی در مسکو به آمریکا رفت و در ایالت کالیفرنیا ساکن شد. و بسیاری از روشنفکران آلمانی را

در آنجا باز یافت. تنی چند از آنان تبعیت آمریکا را قبول کرده و بطور قطعی در آنجا ساکن شده بودند. برشت بی صبرانه هفت سال تمام صبر کرد تا به میهنش بازگردد. در این زمان او تقریبا سالی دو نمایش می نویسد. نمایشنامه هایش کمتر در صحنه های حرفه ای اجرا می شود و از موفقیت چندانی برخوردار نیست. حتا نمایش «زندگی گالیله» که توسط چالز لافتون اقتباس و بازی شده است. تنها به همت اریک بنتلی (Eric Bentley) که چندین نمایش او را ترجمه و در تئاترهای دانشگاهی به صحنه آورد، برشت محبوبیتی در میان روشنفکران جوان آمریکایی می یابد. به سال ۱۹۴۷ در واشنگتن مورد بازجویی کمیته «فعالیتهای ضد آمریکایی» قرار می گیرد. در دسامبر همین سال آمریکا را ترک می کند و چند ماهی را برای کسب اجازه ورود به آلمان از قوای اشغالگر غربی در زوریخ به سر می برد. سپس از طریق پراگ به برلن می رود و در برلن شرقی ساکن می شود، جائی که به سال ۱۹۴۹ به اتفاق همسر بازیگرش هلنا وایگل (Helene Weigel) گروه تئاتری برلینر آنسامبل را پایه گذاری می کند. گروه ابتدا در (Deutsches Theater) مستقر می گردد و سپس از سال ۱۹۵۴ ساکن (Schiffbauerdamm) می شود.

برشت نمایش هایش را خودش به صحنه می برد: «ننه دلاور»، «پونتیلا» (Puntila) «۱۹۴۹» مادر، لوکولوس (Lucullus) «۱۹۵۱»، تفنگهای ننه کارار «۱۹۵۲»، دایره گچی قفقازی «۱۹۵۴». همراه گروهی ورزیده از افراد فنی، موسیقی دانها، سازندگان دکور، او به تربیت بازیگران و کارگردانان جوانی همت می گمارد که ارائه بعضی از نمایشها را به آنها وا می گذارد. اشتهار برشت در تمامی آلمان و دنیا رو به فزونی است. فرسوده از کار زیاد، برشت تصمیم به استراحت و رها کردن پاره ای از فعالیت هایش از جمله کارگردانی نمایش را می گیرد؛ تا بتواند وقت خویش را صرف نوشتن کند. دهم ماه اوت ۱۹۵۶ برای آخرین بار با گروه برلینر آنسامبل زندگی گالیله را تمرین می کند. چند روز بعد، در شب چهارده اوت ۱۹۵۶ برشت می میرد.

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

چندین سال قبل، انقلاب گواتمالا سبب انتشار عکسی در پاری مارچ (Paris Match) شد که یکی از اعجاب آورترین اسناد این واقعه ی شگفت آور سیاسی بود. این سند شهادت بی نظیری است بر دنیای ما. آیا این عکس نتیجه اعجازی تصادفی است یا کاردانی جهنمی یک عکاس . . . ؟ هیچ کمبودی در این عکس نیست: جلو دیواری بلند صفی از انقلابیون - سوراخ سوراخ شده درست در لحظه ای که به زمین فرو می غلطند. ته عکس، سربازی تیر خلاص تیرباران شده ای را که هنوز مقاومت می کند، شلیک می کند. جلوی این صحنه افراد فنی سخت مشغول کار و یا کاملا بی تفاوتند (کارشان تمام شده است): سربازها، یک پرستار صلیب سرخ، یک عکاس، و جلو همه ی اینها کشیشی که تعجیل بسیار دارد و نگاهش به کتاب دعای خویش است (بدون شک در جایی دیگر برای کاری شبیه این انتظارش را می کشند) بالای دیوار موجی پرتلاطم از سرهای ناشناس و بی قرار سرتاسر دیوار را کنجکاوانه پر کرده اند؛ تماشاچیان، بازماندگان.

این عکس به خودی خود مصیبت گونه (Tragique) نیست. عکسی است عیان که حاجت به بیان ندارد. این عکس از زمانی مصیبت انگیز (Tragique) است که من - معاصر - به آن نگاه می کنم. زمانی که ارتباطی بین من عکسَ پا می گیرد. زمانی که به یکباره و با قدرت کوبنده ی سادگی و وضوح آن، در من قوه شخصی قضاوت و تمیز و اظهار عقیدهای آزاد و بی واهمه پا می گیرد.

آنا فیرلینگ (Anna Fierling) برشت، کافه چی ارتشی های «ننه دلاور و فرزندانش» و تمام کسانی که او را احاطه کرده اند و لحظه به لحظه هر چه بیشتر در گرداب این جنگ احمقانه سی ساله فرو می روند؛ آنها نیز قهرمانانی مصیبت زده (Tragique) نیستند. آنها به تناقضی که در آنهاست آگاهی ندارند؛ بلکه آنرا زندگی می کنند. این با من -تماشاگر - است که این تناقض را در آنها پیدا کرده و در آزادیَ و رهایی و بی قید و شرط خود در مقابل آنها، واقعیت مصیبت زده (Tragique) نهانی آنان را دریابم.

قیاس بیش از اندازه بین تصویری مرده که خاصیت ارتباطی اش را مدیون قضا و قدر است و نمایش زنده ای که تدبیر شده است - که کاری هنری است - درست نیست. آنهم کاری که ابتدا تا به انتها، از خلق نمایش گرفته تا به خلق اجرایی خود را ملزم به این می بیند که تماشاگرش را در مقابل عمل تئاتری در موقعیتی آزاد و رها - که از آن صحبت کردیم - قرار دهد.

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

اما در حال حاضر از عکس مربوط به وقایع گواتمالا و همین طور اجرای «ننه دلاور» توسط گروه «برلینر آنسامبل»، این انفجار عینی و آشکار را بخاطر بسپاریم که در مقابل آن تماشاچی به سمت قضاوتی آزاد و وارسته هدایت شده است. به هنگام اجرای «ننه دلاور» اغلب منتقدین فرانسوی، علی رغم اینکه نسبت به این نو آوری در دنیای تئاتر حساس بودند، نتوانستند از به کار بستن شیوه های معمولی تحقیقی نقد و انتقاد فراتر روند. باید به مسئله بطور عمیق تری نگاه کرد، همانطوری که رولان بارت (Roland Barthes) در مقاله اش تحت عنوان «تئاتر اساسی» در فرانس اوبزرواتور(France-observateur) به تاریخ ۸ ژوئیه ۱۹۵۴ به وضوح به آن اشاره کرده است: «دوگانگی تقدیر و سرنوشت در این نمایش، و آزادی تماشاگر به تئاتر برشت جنبه ای انقلابی می دهد.»

به نظر می رسد حتا در شرق هم (منظور آلمان شرقی سابق است. م) منتقدین آلمانی - به دلایلی که قابل فهم است - در مقابل آثار برشت احساس نوعی ناراحتی می کنند. برای اینکه آنها تماشاچی امروز آلمان را به خوبی می شناسند؛ مردمی که سالها رژه و سان و خود نمایی نظام هیتلری تحمیق شان نموده؛ کسانی که فقط تشنه سرگرمی و فرار از واقعیت بوده، و به دین سبب تمایل به آزدی نزدشان از رشته قیطان هم نازکتر شده است. آلمانی کوچه و بازار موجودی است نامتعادل، گمگشته، تکه پاره شده در خاطراتی که پاره ای از آنها افتخار آفرین و پاره ای شان مایه ننگند. او کابوسی دیده است که هنوز به درستی نمی داند که چگونه به سرش آمده، و چرا او به تئاتر می رود که بفهمد؛ یا دقیقتر بگوئیم، تا به او بگویند که چگونه باید به سرگذشت و حکایت خویش بیندیشد، سرگذشت دیروز و حکایت فردایش. او به تئاتر نمی رود که آزادانه روح و روان اندیشه انتقادی خویش را نسبت به این سرگذشت و حکایت بپروراند. منتقدی در (Taegliche Rundschau) نوشت: « از نظر واقعگرایی انقلابی، آثار برشت کمی انحطاطانه به نظر می رسد. انحطاط از آنجایی آغاز می شود که عجز و ناتوانی آدمی در مقابل آینده تاریخی اش تأکید می گردد. چرا که، در نمایش «ننه دلاور»، برشت موفق به نشان جنگ با تمام ابعاد مخوفش می شود . . . »، اما آدمیان که قربانیان این جنگ هستند بجز عکس العمل فطری و ناخودآگاه، عکس العمل دیگری ندارند. آنها هرگز اقدام به عملی از سر برهان و دلیل نمی کنند تا عکس العمل شان جنبه ای مثبت بیابد.»

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

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

جنگ - انتخاب آزاد خویش را بنماید.
ولف می‌گوید: «بعد از اجرای «ننه دلاور» تماشاگران آلمانی به‌خانه هایشان باز می‌گردند و به‌یکدیگر می‌گویند: آره، درسته. جنگ کار قضا و قدره . . اجتناب از اون غیر ممکنه. . . کاریش نمی‌شه کرد . . . » و دوباره به‌جبر واهی و موهوم سرنوشت خویش پناه می‌برند.»
تماشاگری که آگاهی بر بدبختی و مصیبتش جز زایدی بر ناامیدی‌اش نیست؛ تماشاگری که منتظر دستور و فرمان است؛ در حالیکه او را ترغیب به‌اختیار و آزادی می‌کنند؛ چنین است تماشاچی امروزه‌ی آلمان که برشت ملزم به‌برقراری گفتگویی بس دشوار با اوست.
تئاتر برشت در ترکیب کلی خویش از شکل و قالب معمولی تئاتر کلاسیک فاصله می‌گیرد، همان‌طور که از درآمدن به‌صورت تئاتر تبلیغاتی و شعاری نیز ابا دارد. تئاتر او وسیله‌ای است برای مبارزه که هرگز اعتقاد راستین خویش را به‌ضرب و زور شعار حقنه نمی‌کند. وسیله بیانی‌اش به‌طور قطع و یقین و آگاهانه، دست آویزی هنری است، در چارچوب دنیایی محسوس و قابل لمس که دارای معنی و مفهوم است. دنیایی که باید آنرا تغییر داد. و این تغییر و دگرگونی لازم و ضروری است. دنیایی که فقط در این تغییر و تحول است که قابل لمس می‌باشد. اما چگونه چیزی را که نمی‌بینیم، چیزی را که به‌ما چسبیده و وصل است، چیزی را که صلاح و مصلحت، آن را به‌ما همچون امری طبیعی، خانوادگی یا امری مسلم و مقدر معرفی می‌کند، باید تغییر داد؟
«هرگز در مقابل اتفاقات روزمره نگوئید: طبیعی است . . . برای اینکه چیزی به‌صورت امر مسلم و غیر قابل تغییر جلوه نکند»، اینچنین است نظر هادی «استثناء و قاعده». و اینچنین است که در تئاتر برشت، با صبر و شکیبایی، و جد و جهدی دائمی لایه‌های «معمول و متداول» سطحی واقعیت برداشته می‌شود و در معرض دیدگان متعجب ما، و دخل و تصرف ما قرار می‌گیرد. کلمه «فرفرمدونگ» (Verfremdung) که ما آنرا به‌صورت گوناگون در فرانسه ترجمه کرده‌ایم و مرتبا برشت از آن سخن می‌گوید، به‌هیچوجه شیوه‌ای از کارگردانی و صحنه آرایی در مقابل راه و روش های متداول و کهنه شده تئاتر آلمانی نیست، بلکه چیزی است که ریشه‌هایش را باید در خلق تئاتری برشت جستجو کرد.
جامعه‌ای که حتا در حرکت و جابجایی خویش هم مجموعه‌ای از تناقضات است، و در نتیجه در گسیختگی همیشگی با خویشتن، به‌ما همچون رشته‌ای از تجربیاتی معرفی شده که به‌ضد تجربه خویش هم اجازه و امکان تداخل می‌دهد. جای این بازی را در اجرا بایستی رعایت نمود، بدین معنا که با اجرا باید «فاصله» گرفت، اگرکه خواست و نیت ما رعایت این تناقضات باشد، و این امر نه تنها در کارگردانی بلکه در نوشته هم باید رعایت شود. فاصله بین نویسنده و داستانی که نقل می‌شود، فاصله یا بازی (درست همانند پیچ و مهره های یک ماشین که جای بازی دارند) بین داستان و بازیگری که با حرکت و کلام منتقل کننده آن داستان است، فاصله بین اجرا و تماشاگری که آنرا دریافت می‌کند. و بالاخره مهمتر از همه اینها، طریقی که تماشاگر وقایع داستان را در اجرایی تئاتری به‌گونه‌ای زنده و فعال دریافت خواهد نمود، وقایع داستانی که در ارتباط مستقیم با تماشاگران است، چرا که صحبت از روابط آدمی و روابط بین آدمها است.
برشت نه برای لذت شخصی خویش می‌نویسد، نه برای اینکه پیامی به‌دنیا برساند، و نه نیت آنرا دارد که جمعی از خواص از آثار او نوعی «کتاب مقدس» بسازند. او برای تماشاگری می‌نویسد که در ارتباطی تنگاتنگ با او و مسئله‌ی کاری اوست، تا او را ملزم به‌اختیار و آزادی‌ای نماید که تنها ضامن این تبدیل و دگرگونی احتمالی دنیا است.

---

(۱) ـ فلسفه عهد قدیم که بازگشت به‌طبیعت است و پشت کردن به‌قراردادهای اجتماعی، افکار عمومی و قواعد اخلاقی حاکم بر جامعه.

با اشتراک سالانهٔ فصل‌تئاتر
به‌موقع و راحت تر آنرا دریافت کنید

بهای اشتراک سالانه اروپا

آلمان	۲۴ مارک
سایر کشورها	۲۹ مارک
کتابخانه ها	۶۰ مارک

Stadtsparkasse Köln
Fasle Theatre
Konto Nr.: 1004532741
BLZ 37050198

مبلغ فوق را به‌حساب مجله واریز و فتوکپی ورقه بانکی را همراه برگ اشتراک به‌آدرس مجله ارسال نمائید.
چک خارج از آلمان شامل ۱۵ مارک هزینه اضافه می‌شود

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

بهای اشتراک سالانه آمریکا

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

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

برگ اشتراک سالانه فصل‌تئاتر

لطفن ۴ شماره فصل تئاتر از شمارهٔ را به‌آدرس 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» - شرکت کتاب «KETAB CORP»

برکلی: Best Printing

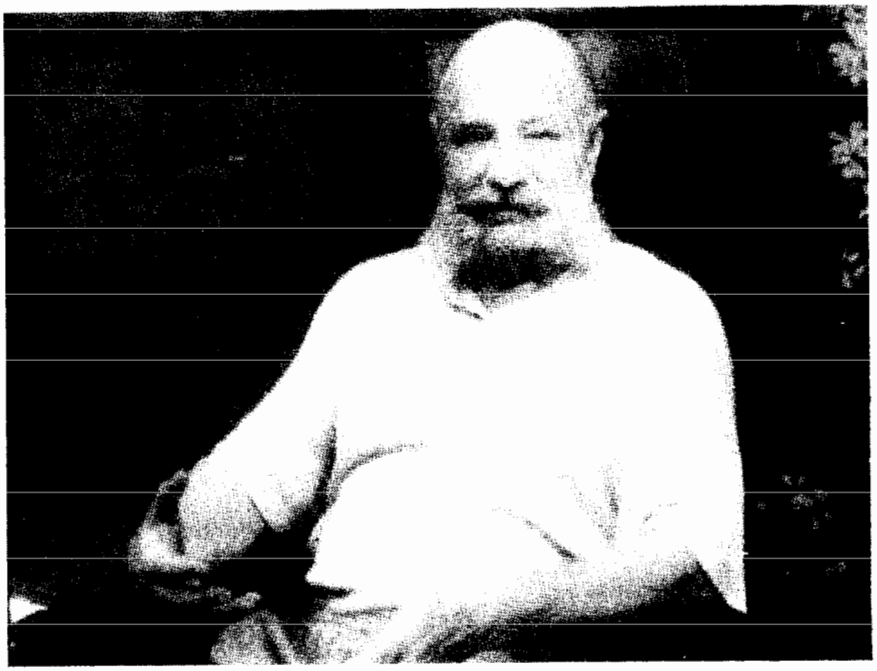
فرانکفورت. افن‌باخ: بزرگترین مرکز پخش کتاب

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



صدمین سال تولد برتولت برشت

گفتگو با «اکه‌هارد شال»

Ekkehard Schall

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

برگردان: مهوش برگی

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

* آقای شال شما از یک راه تقریبا غیر عادی به برلینر آنسامبل آمدید، می‌توانید در این مورد برای ما بیشتر توضیح بدهید؟

شال - مثل کسی که به سایر تآترهای دیگر بیاید من برای خودم تقاضای کار دادم، آن موقع برشت تمرین نمایشنامه «تفنگهای خانم کارار» را با هلنه وایگل و اروین گشونک (Erwin Geschonnesk) شروع کرده بود، نقش خوزه جوان را برشت قبلا با هنرپیشه‌های دیگر تمرین کرده و از آنها ناراضی بود، او دنبال یک تیپ اسپانیایی یا رمانیایی می‌گشت، من این را شنیده بودم، موهایم را رنگ سیاه کرده و به‌آنجا رفتم، برشت قبلا با من هیچ صحبتی نکرد بلکه روزی از تمرین را مشخص کرد که در ضمن با من چیزی را هم تمرین کند، بعد از چهار روز گفت که از نظر او من قابل قبول هستم و می‌توانم آن نقش را بازی کنم، ولی من ترس داشتم که رنگ سیاه از موهایم برود.

* برشت چطور به شما برای بازی در تآتر «اپیک»ش اعتماد می‌کرد. او به‌شما پیشنهاد می‌کرد تئوری هایش را بخوانید؟

شال - او به‌ما سطرهایی از تئوریش را می‌داد که خیلی از آنها قبلا در مجله «مفهوم و شکل» (Sinn und Form) چاپ شده بود. بعدها هیچکس تئوری او را نشناخت بجز موارد استثنائی، مسن‌ترها و کسانی که هم‌نسل او بوده و با او کار کرده بودند.

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

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

و همه چیز را در صحنه به‌دست می‌گرفت. ولی اگر احساس می‌کرد که پرسوناژ دیگری در صحنه مطرح است، خودش را کنار می‌کشید و اجازه می‌داد آن پرسوناژ خودش را نشان بدهد.

* موقع تمرین نمایشنامه «تفنگهای خانم کارا» بین هلنه وایگل و برشت اختلاف نظر وجود داشت، شما در این مورد چیزی به‌خاطر دارید.

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

* آیا مداخله‌ای از طرف حزب کمونیست در کار تآتر انجام می‌گرفت؟

شال - ابدا.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

برشت در نقش کارگردان

Foto: Konrad Reßler

کارل وبر
Carl Weber

برگردان: حمید احیاء

«این مقاله متن سخنرانی کارل وبر در دانشگاه تولین که در سال ۱۹٦۷ ارائه شده است می باشد. این مقاله در نشریه TDR در شماره ویژه برشت چاپ شده.»

مطالب بسیاری پیرامون برشت در این سرزمین (ایالات متحده) نوشته شده است. برخی از نوشته های تئوریک او ترجمه گشته اند، و بیشتر نمایشنامه هایش به انگلیسی انتشار یافته اند. از این همه، مردم ما طبیعتا چنین برداشت می نمایند که برشت عمدتا شاعر و نویسنده بوده است. این برداشت گرچه درست است، اما برای درک برشت نمایشنامه نویس باید که برشت را به عنوان مرد تئاتر عملی «به عنوان کارگردان» شناخت. تأثیر برشت بر تئاتر زمان خویش در اساس از اجراهای نمایش هایی که در تئاتر برلینر آنسامبل (Berliner Ensemble) خلق کرد ناشی می شود؛ از آن هنگام که او کارهای نمونه اش را در سالهای آغازین و میانه ی دهه ی پنجاه میلادی در برلین شرقی ارائه داد تئاتر آلمان به کلی تغییر نمود. اگر برلینر آنسامبل کارهایش را در سال ۱۹۵٦ و بعد در دهه ی شصت در لوزن ارائه نمی داد، جنبش نوین تئاتر انگلستان «رویال کورت» (The Royal Court)، پیتر بروک و پیتر هال، کنت تای نن (Kenneth Tynan) اگر تنها به ذکر چند نام بسنده کنیم، احتمالا بسیار متفاوت تر از آنچه هست می بود. جورجیو استرلر (Giorgio Strehler) در ایتالیا و رژه پلان شو (Roger Planchon) در فرانسه نیز به صورتی عمیق از آنچه، و چگونگی آنچه برشت در برلن خلق کرد تأثیر پذیرفتند. گر چه برشت در طول عمر خود همواره با تئاتر سر وکار داشت، نخست به عنوان منتقد، و سپس به عنوان نمایشنامه نویس، اما سرانجام در سال ۱۹۴۹ بود که او به مکانی دائمی برای تجربه هایش دسترسی پیدا نمود؛ یک گروه، و سپس یک ساختمان، که در دست او توانستند تبدیل به ابزاری ایده آل برای ارائه نظریاتش گردند، تئاتری که آزمایشگاه بود، مکانی برای تحقیق، تحلیل و بنا نمودن مدل ها و نمونه ها.
زمانی که برشت بعد از اقامت دوران جنگ خود در آمریکا، به اروپا بازگشت، مقامات آلمان شرقی از او دعدت نمودند که اجرائی از نمایش «ننه دلاور» را با بازی همسرش هلنا وایگل در نقش نخست کارگردانی کند؛ برای نخستین بار بعد از پانزده سال او فرصت یافته بود که تئورهایی که تمام عمر، چه در آلمان و چه در کشورهای دیگر، برایشان مبارزه کرده بود را در معرض دید قرار دهد. این نمایش در سال ۱۹۴۹ در تئاتر دویچه (Deutsche

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

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

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

در دفتر پرسیدم که آیا امکان دیدن تمرین برای من وجود دارد یا نه، و آنها گفتند که هرکس واقعا علاقمند باشد می‌تواند تمرینات را مشاهده کند مگر اینکه برشت، در مواقعی بسیار معدود. فکر کند که بازیگری شدیدا عصبی است، که در این مواقع او به‌طور جداگانه با آن بازیگر کار می‌کند، اما بقیه تمرینات باز نگاه داشته می‌شود. برشت می‌خواست که بازیگران به‌تماشاگر عادت نمایند، خنده بگیرند، و تا آنجا که ممکن است از همان آغاز پروسه تمرین با افراد حاضر در سالن رابطه برقرار کنند. آن زمان گروه نمایش «اورفاست» (Urfaust) را تمرین می‌کرد. این نمایش را گوته در سن بیست و پنج سالگی نوشته بود، یعنی چندین دهه قبل از اینکه نسخه نهایی «فاوست» را بنویسد. برشت به‌چندین دلیل اورفاست را ترجیح می‌داد. زبان این نمایش به‌سبک (Knitteverse) نوشته شده است، زبانی که یا بدون ریتم «وزن» است و یا ریتمی قابل تغییر دارد و از طرفی قافیه ندارد و یا به زور قافیه‌دار می‌شود. این زبان در نمایش‌های کمدی فارس و نمایش‌های مذهبی اواخر قرون وسطی و ادائل رونسانس به‌کار گرفته می‌شد و همچنین نمایش‌های عامیانه‌ی عروسکی آلمانی می‌باشد. نمایش «فاوست»، هر چند که اثری بزرگ می‌باشد، اما نمایشنامه یک پیرمرد است با دیدی فاصله‌دار از جامعه و از فرد، اما «اورفاوست» اثری از جنبش «طوفان وخشم» (Sturm und Drang) می‌باشد با برخوردی جوان و بی‌پروا به‌جهان. پرداخت موضوع عشق در این نمایش، به‌طرز قابل توجهی نزدیک به‌شیوه‌ای است که برشت در نمایشنامه‌های «بعل» و «آوای طبلها در دل شب» به‌کار گرفته است.

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

ادامه دارد

یادداشت‌های روزانهٔ تمرینات

La tragedie de Carmen

«واقعهٔ کارمن»

«قسمت پنجم»

میشل روستن

به کارگردانی پیتر بروک

ترجمه: صدرالدین زاهد

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

عکس از نمایش «واقعه کارمن» کارگردان پیتر بروک

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

دنباله چهار شنبه ۲۳ سپتامبر

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

بداهه سرایی را و همه‌ی آنچه را که حاصل این بداهه سرایی است نکته به نکته ثبت می‌کنیم و تمام بعد از ظهر را روی این بداهه سرایی کار می‌کنیم. کاری بس طولانی، بخصوص روی نخستین صفحه‌ی نقل آوازی (Recitatif)(به‌افتخار شما می‌رقصم و شما ارباب من می‌بینید که . . .). همه‌ی بازیگرانی که نقش دون خوزه و کارمن را بازی می‌کنند، بنوبت روی آنچه که بداهه سرایی پیشنهاد کرده است کار می‌کنند. حالات و حرکات ساده‌اند، با وجود این تلاش و کار زیادی باید کرد برای حذف اعمال و حرکاتی که سعی دارند بطور مصنوعی با موسیقی همانند باله‌ای سطحی و بی‌ارزش هماهنگ شوند، چنانچه گویی حس و حال ما ضربه‌های موسیقی را طابق النعل بالنعل پیروی می‌کنند. مشکل پیشدستی و بازی کردن آنچه که هنوز کلامش گفته نشده نیز وجود دارد. مشکل پیدا کردن ارتباط و نگهداری و از دست ندادن این ارتباط نیز وجود دارد. پیتر دهها بار روی قسمت‌هایی که در آن می‌آموزیم که چگونه حرف بزنیم و آواز بخوانیم بدون اینکه حالت طبیعی خود را از دست بدهیم کار می‌کند. بعنوان مثال چگونه شیی‌ای را به‌زمین بگذاریم، بطور واقعی، و نه با میزان موسیقی، آهسته بگذاریم اگر ضرب کند است و سریع بگذاریم اگر ضرب پرشتاب است. «بازیگر واقعی بودن، زنده و سرشار از زندگی بودن است.» موسیقی و متن نیست که به‌ما زندگی می‌دهد بلکه این مائیم که آنها را زنده می‌گردانیم.

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

پنج شنبه ۲۴ سپتامبر

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

می‌دهد. اما جوابی که دیگری به‌پیام ما می‌ده باید در همان زمینه پیام داده شده باشد. جواب که داده شد، با همان حرکت و صدا منتها در زمینه‌ای دیگر پیام بعدی برای کس دیگری فرستاده می‌شود. باین ترتیب یک حرکت و یک صدا بناگهان زندگی دیگری می‌گیرد، رفتن از زمینه‌ای به‌زمینه دیگر، از وضعیتی به‌وضعیت دیگر، از تمرکزی به‌تمرکز دیگر مشکل است. همین تمرین را، اما این بار دونفر با هم و بعد سه نفر با هم ادامه می‌دهیم. اتفاق خارق‌العاده این است که اغلب اوقات، در یک لحظه، بدون اینکه مشورتی در کار باشد، پیام داده شده یک حالت را پیدا می‌کند (مهربانی، خشونت، تمسخر و غیره) و به یک مقصد فرستاده می‌شود.

«کارمن»، من می‌خواهم که تو به‌من گوش بدی، بله، من اینرو می‌خوام. تو به‌من گوش می‌دی.» در پایان این قطعه دونفره، کارمن خارج می‌شود، و بلافاصله با زونیگا باز می‌گردد. این بداهه سرایی تجسم عینی امتناع، و مقابله کارمن است. زونیگا (Zuniga) با تمسخر و ریشخند بطرف سرباز دون خوزه می‌رود، کسی که او را در زندان خلع درجه کرده است، دون خوزه‌ای که کاملاً" غرق درگیری با کارمن است. زونیگا به‌او نزدیک می‌شود، دون خوزه برمی‌خیزد: یک حرکت، با چاقو ضربه‌ای زده می‌شود، زونیگا پهن زمین می‌شود و می‌میرد. در جریان بداهه سرایی ها این خشونت‌های قهری دون خوزه بهتر و بیشتر آشکار می‌گردد. اما بعد از این اولین بداهه سرایی پرفایده، وقت زیادی لازم است که ما صراحت و شفافیت این ضربه را جستجو کنیم، ضربه‌ای بی طمطراق، تقریبا" علی‌السویه: دون خوزه در تمام مدت نگاه از کارمن بر نمی‌دارد.

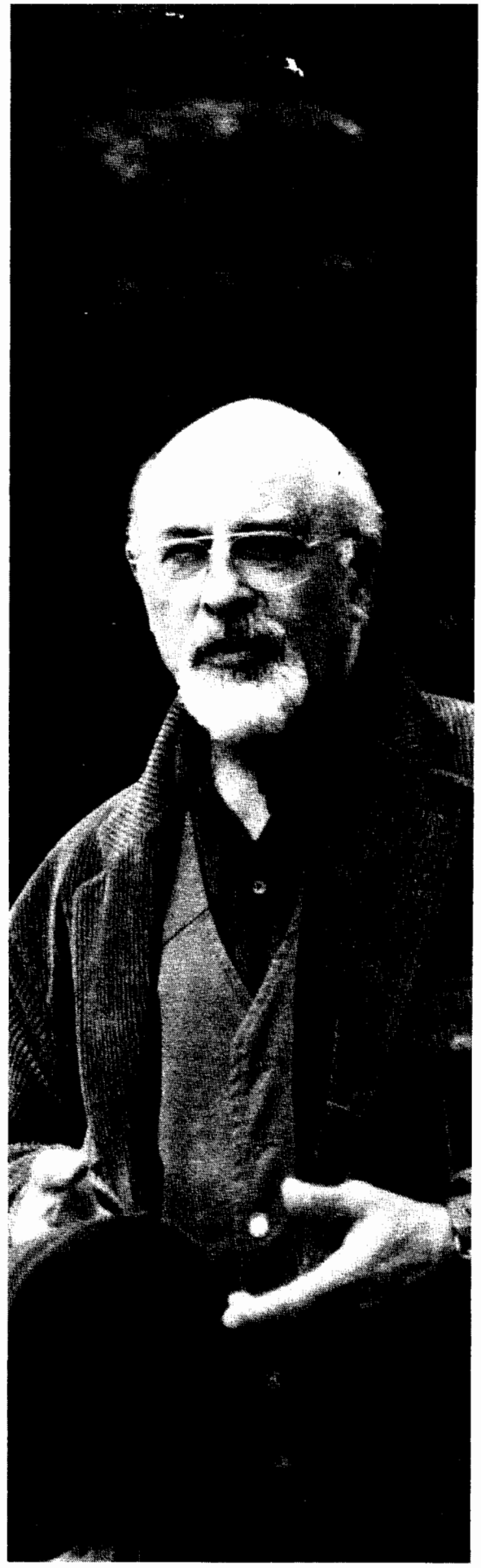
جسدی روی صحنه است. تا چند میزان دیگر اسکامی‌یو (Escamillo) وارد می‌شود. چه خواهد گذشت؟ در بداهه سرایی اول «لی‌یاس پاس‌تی‌یا» (Lillas Pastia) به یاری دون خوزه موفق می‌شود که جسد را تقریبا" به‌محض ورود اسکامی‌یو از صحنه خارج سازد. در بداهه سرایی دیگری، جسد در گوشه‌ای پرت از صحنه افتاده است، یا اینکه رویش روپوشی انداخته‌اند، یا حتی به‌عنوان مستی لایعقل که نقش زمین شده، او را به بازی گرفته‌اند. آیا طرح پیشنهادی اولیه را باید تغییر داد؟ آیا باید موسیقی را طولانی تر گرفت؟ سئوالی که معوق می‌ماند.

ضربه‌هایی بر در، گاوباز وارد می‌شود. اولین اسکامی‌یو ای که وارد می‌شود، شتابزده مورد استقبال لی‌یاس پاس‌تی‌یا قرارگرفته که میز و صندلی و نوشابه می‌آورد. صحنه بازی - که تا زمان حاضر کاملاً" خالی بود - بناگهان بیش از حد پر از وسیله به‌نظر می‌آید. در بداهه سرایی بعدی پیتر می‌خواهد که کافه ییلاقی فقط با یک صندلی تجسم یابد. بعدها فقط چند چمدان اینطرف و آنطرف روی زمین پراکنده است. «منهم می‌خوام گیلاسی به‌سلامتی‌تون بزنم . . .» اسکامی‌یو این گیلاس را به‌سلامتی چه کسی خواهد نوشید؟ بار اول به‌سلامتی دون خوزه. بار دیگر به‌سلامتی پاس‌تی‌یا. هیچکدام قانع کننده نیستند. این اسکامی‌یو شخصیتی پر احساس و شاعرانه را بازی می‌کند. از همان ابتدا که کارمن را می‌بیند یک دل نه صد دل عاشق اوست. روی این قسمت (قطعه‌ی گاو باز) بداهه سرایی تازه‌ای می‌گیریم، با اسکامی‌یوی دیگری که شخصیت را شوخ و سرزنده، دست و دلباز می‌گیرد. برای بار سوم روی این زمینه تازه بدیهه سرایی می‌کنیم. و بناگهان همه چیز زنده می‌شود. به‌کافه ییلاقی لی‌یاس پاس‌تی‌یا موجودی سرزنده، که از خوشحالی در پوست خود نمی‌گنجد وارد شده، جیب‌ها پر پول، داستانها برای گفتن دارد، و در آوازی که می‌خواند بسادگی و نرمی از احساسی به احساس دیگر می‌رود. می‌نوشد و همراهی چون لی‌یاس پاس‌تی‌یا پیدا نموده که برای او داستانهای گاوبازی را تعریف می‌کند: «میدون پر از جمعیته، روز جشن و . . . » کارمن که وارد می‌شود، شیفته و فریفته‌ی این شخصیت خوش بیان، ظریف و راحت می‌گردد. اگر او پولی به کارمن می‌دهد نه برای خوار کردن اوست و او را به منزله‌ی فاحشه‌ای گرفتن، بلکه فقط و فقط برای اینست که جیب‌هایش پر پول است. (تا گفته نماند که تا ورود کارمن، لی‌یاس هم بیکار ننشسته و او را مرتبا" تیغ می‌زند - با روی گشاده و خندان، بدون اینکه دست و پای خویش را گم کند) در مقابل این همه جذابیت اسکامی‌یو بی اعتنا بودن غیر ممکن است، حضورش همه سراپا لذت است، هیچ فکر و نیت پنهانی در سر ندارد، حرکات و سکناتی که جز آنها را مدّ نظر قرار دادن ما را چاره‌ای نیست. بداهه سرایی ادامه می‌یابد، بداهه سرایی‌ای سراسر پر و پیمان. دون خوزه وارد می‌شود و مداخله می‌کند: «شما هیچ می‌دونین برای بلند کردن دخترای کولی ما باید پول خرج کرد؟» دون خوزه چاقوای درآورده، آنرا زیر گلوی اسکامی‌یو می‌گذارد. گاوباز فنی‌زده و به‌زمین می‌غلتد، و قبل از آنکه حتی آوازی خوانده شود، درگیری آغاز شده است. «حواستو جمع کن». درگیری و دعوا بدون آنکه چیزی از قبل تنظیم شده باشد، در میانه آتش ماجرایی که برپا شده است بداهه سرایی می‌شود. دون خوزه با چاقوای به‌میان بداهه سرایی پریده است. اسکامی‌یو چیزی در دست ندارد، در نتیجه بدون چاقو وارد معرکه می‌گردد. سپر دفاعی او بالشی است که در دست دارد و با سینی‌ای در دست دیگرش حمله می‌کند. حالت حیوانی جنگی را در مقابل دون خوزه خشن دارد. اسکامی‌یو، بی‌حربه، ماهرانه ضربه‌ها را رد می‌کند، کلک و فن به‌کار می‌برد، او حتی حریف خود را به‌زمین می‌اندازد، اما جوانمردانه از این موقعیت سوء استفاده نمی‌کند. او ضمن درگیری آواز می‌خواند، صدائی گرفته و رگه‌دار دارد، جملات به‌هیچوجه یکسان نیستند، اما خدا می‌داند که چه زیباست! لی‌یاس پاس‌تی‌یا می‌خواهد پادرمیانی کند و دو حریف را از هم جدا سازد، اسکامی‌یو قبول می‌کند، اما دون خوزه نه. او حتی از موقعیت استفاده کرده و حمله‌ای ناجوانمردانه می‌کند. کارمن حواسش نیست و ضربه دون‌خوزه را نمی‌بیند، و خیلی دیر میانجیگری می‌کند. و این لی‌یاس پاس‌تی‌یا است که اسکامی‌یو را نجات می‌دهد. و از اوست که گاوباز تشکر می‌کند: (براستی روحم شاد شد که شما «کارمن» بودید که مرا نجات دادید . . .) دون خوزه مات و مبهوت زانو زده به‌زمین می‌ماند. اسکامی‌یو خارج می‌شود، و آوازی را که نفس نفس زنان می‌خواند، (من آنچه را که باید گفتم . . .) اظهار عشق سرشاری به کارمن است. معمولا" ما صحنه به صحنه جلو می‌رویم، و حتی امروز هم دو صحنه را پشت سر هم بداهه سرایی کردیم. و پیداست بدون آنکه احتیاجی به‌گفتگو باشد - باید ادامه داد. دون‌خوزه با چاقوای (اسپانیولی) در دست تنها می‌ماند. با حرکتی چاقو را به‌زمین پرت می‌کند و روی زمین می‌نشیند. (گلی را که برایم پرت کردی . . .) تک گفتاری درونی، بدون کوچکترین حرکتی. کارمن وارد می‌شود، مقابل او در انتهای دیگر صحنه می‌نشیند. دون‌خوزه بلند می‌شود، مستقیم بطرف او می‌رود آیا (کارمن به‌او نگاه می‌کند؟) دستانش را به‌طرف کارمن دراز می‌کند، چه لحظه پر احساس با شکوهی. (کارمن، دوستت دارم . . .).

ادامه دارد

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

نمایشخوانی بهمن فرسی در کلن



گروه گزارش

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

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

با چنین آغازی بهمن فرسی در دههٔ چهل و پنجاه جسورانه جستجوی هنری اش را ادامه داد و با نمایشنامه هایی چون «چوب زیر بغل» و «صدای شکستن» و «بهار و عروسک» و بالاخره «آرامسایشگاه» که همگی را خود کارگردانی کرد و به صحنه برد، باز هم بیشتر دریچه هایی تازه پیش چشم دوستداران تئاتر ایران گشود. «پله های یک نردبان» و «موش» نمایشنامه های دیگر بهمن فرسی هستند که پس از انتشار فرصت به صحنه رفتن را نیافتند. «پله های یک نردبان» توسط هوشنگ رحیمی کارگردان تئاتر و از دوستان بهمن فرسی برای تلویزیون کار شد که من هم افتخار بازی در آنرا داشتم. نمایشنامه «دو ضربدر دو مساوی بی نهایت» را هم خود فرسی برای تلویزیون ملی ایران بازی و کارگردانی کرد. آخرین کتاب بهمن فرسی در زمینهٔ تئاتر، مجموعه نمایشنامه های کوتاه و طرح های نمایشی اوست که چند سال پیش در لندن توسط «دفتر خاک» منتشر شده و نمایشنامه هایش بارها توسط نویسنده در کشورهای اروپایی و در آمریکا روخوانی شده است. نام این کتاب «سقوط آزاد» است که ما هم امشب نمایشی از آنرا برای شما روخوانی می کنیم.

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

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

هنرمندان و تئاتر مدرن ایران «۲»

عباس مغفوریان

ماجرای باغ وحش

نوشته: ادوارد آلبی
مترجم و کارگردان: عباس مغفوریان

گزارش مهوش برگی

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

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

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

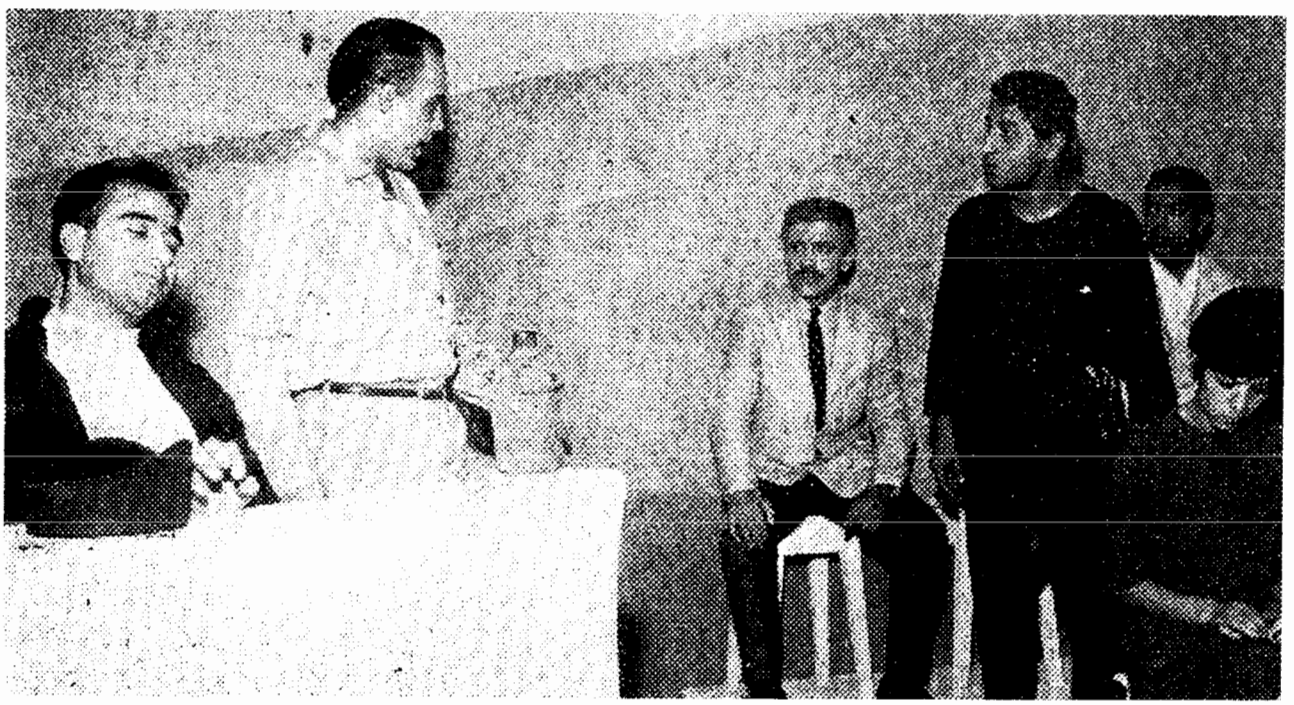
۲ - اجرای ماجرای باغ وحش همراه با استثناء و قاعده در تئاتر انستیتو گوته. به‌کارگردانی عباس مغفوریان که در این اجرا پرویز فنی‌زاده نقش جری را بازی کرد. در نمایش استثناء و قاعده برتولت برشت هم که ترجمه م، آ، به آذین بود، کامران نوزاد (کارل لانگمان-بازرگان)، سعید پورصمیمی (باربر)، فریدون نوری (راهنما)، ذکراله کاظمی (پلیس)، حسن زندی (مهمانخانه دار)، پرویز فنی‌زاده (قاضی)، خانم عزت پریان (زن)، خسرو (رئیس گروه دوم) را بازی کردند. مدیر تهیه: حسن زندی. متصدی نور: ذکراله کاظمی. گریمور: نبی‌پور. طرح و تنظیم بروشور و آفیش از سازمان گرافیک.

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

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

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

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



اجرای نمایش استثناء و قاعده برتولت برشت کارگردان عباس مغفوریان

فریادی از ته دره ای و دشنامی به تماشاخانه های وطن و برنامه های عوام فریب.
عباس پهلوان
مجله فردوسی
در باره نمایش استثناء و قاعده و ماجرای باغ وحش
محل نمایش انستیتو گوته خیابان کاخ شماره ۲۱۰

قاعده عدل مقیاس است.
دیوانه آن کسی که امید به استثناء بدوزد
که دشمن به تو آب بدهد
اگر عاقلی دل بدین امید مبند
رای دادگاه از متن نمایشنامه

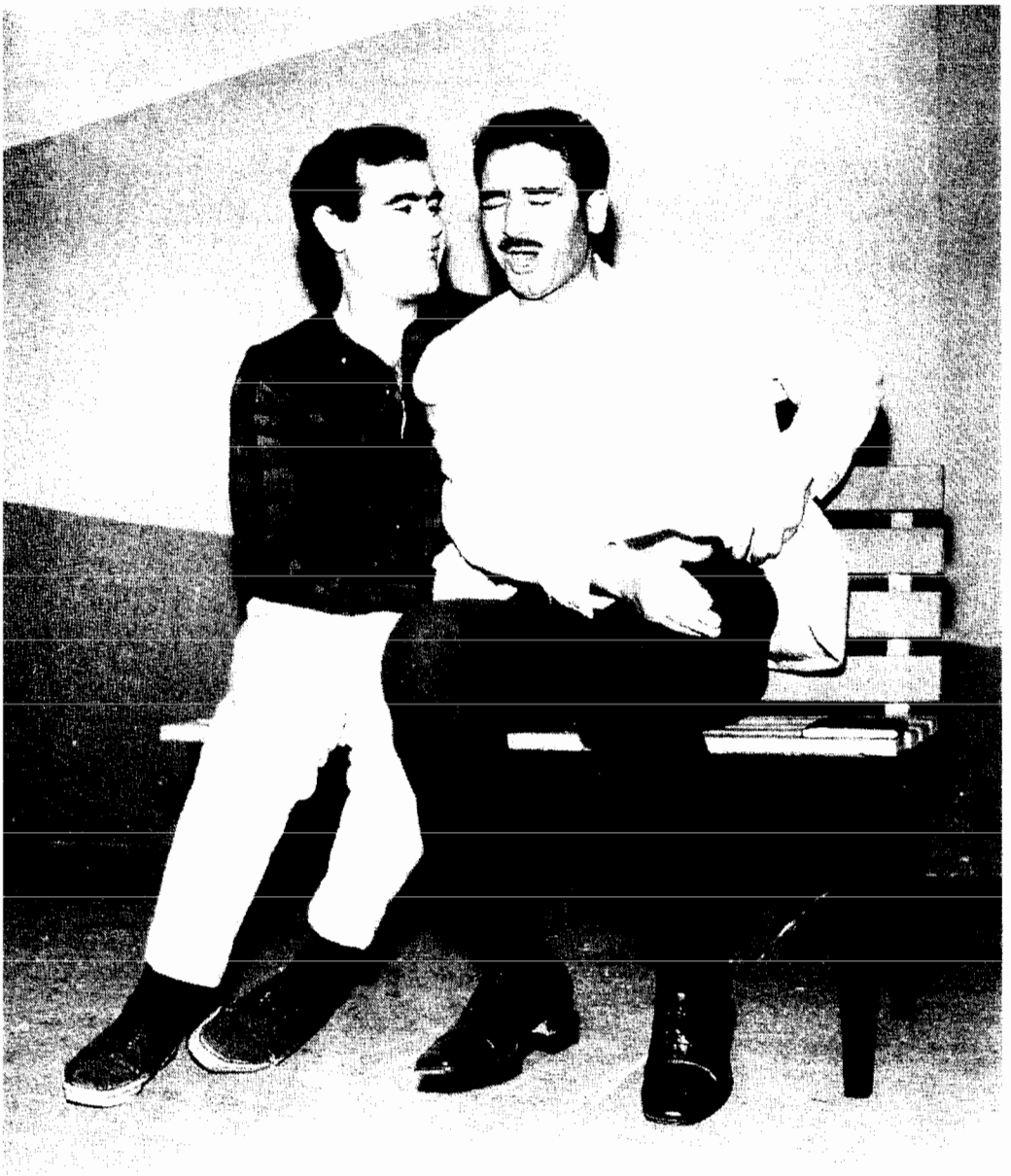
* بازرگانی راه می افتد برود شهری برای گرفتن امتیاز نفت در این راه راهنایی دارد و باربری و در این راهپیمایی تا رسیدن به آن شهر مرد به شتاب می رود زیرا در این کار امتیاز نفت گرفتن بی رقیب هم نیست، و آنها هم به دنبال و در نتیجه مرد بازرگان شلاقش و هفت تیرش را به کار می گیرد. که باربر و راهنما را سریعتر به حرکت وادارد و بعد مبالغی از رقیبان جلو می افتد و می خواند که:
با راه پیمایی روز و شب آخر جلو افتادم
به ضرب دگنک آخر جلو افتادم
و فلسفه خودش را اینطور توجیه می کند «آدم ضعیف وامی ماند اما قوی به مقصد می رسد- ای نفت به چنگ خواهم آورد»
و اما بازرگان به مقصد نمی رسد، چون از ظلم و فشار خودش نسبت به مرد باربر می هراسد و در تردید و نگران که مبادا مرد در شب هنگام یا در بیراهه ای بتلافی قصد جانش کند و در این وسوسه که در «هر نگاهش سرزنش دیگری است. در دنیا دو روتر و کینه جوتر از این جماعت باربر کسی نیست. حقیقت اینکه بدبختی اش خود او را کمتر متأثر می کند تا من . . . برای چه می باید در غم شخص خودشان باشند؟ کوزه گری که کوزه اش کج و کوله درآمده باشد دورش می اندازد، اینها هم خودشان را کج و کوله می کنند و خود را دور می اندازند، تنها انسان موفق است که مبارزه می کند
مرگ برای ضعیف است و پیکار برای قوی و همین خود بهتر.
قوی را یاری و ضعیف را لگد درخور است و همین خود بهتر»
مرد بازرگان باور کند که باربر همه توهین ها، تجاوزها و شقاوت ها را تحمل کند و دم بر نیاورد و در فکر چیزی نباشد و توطئه ای ترتیب ندهد. و حقیقی اینکه باربر نه اینکه به خیال قصد سوئی نیست بلکه در ته قلب خود می گردد احساس رقتی هم به مرد بازرگان پیدا کند و می خواهد با هدیه قمقمه آب خود به او کمکی بکند که بر اثر بدگمانی مرد بارزگان کشته می شود و بارزگان دست نیافته به امتیاز نفت به اتهام قتل به دادگاه کشانیده می شود . .

«پس از دستبرد گروههای راهزنان
نوبت به دادگاه ها می رسد
چون بی گناهی به خاک افتاد
داوران بر نعش او گرد می آیند و محکومش می کنند
برگور مردی که به ستم کشته شد.
هنوز می باید که حق او را نیز بکشند
حکم دادگاه
چون سایه خنجر قاتل فرود می آید
آه! مگر خنجر چندان که باید قوی نبود؟
و باز نیازی به ضربه خلاص قضاوت هست؟
این کرکسان گرسنه را ننگر کجا می روند؟
در بیابان چیزی نیافته اند تا ببلعند
اما دادگاه ها طعمه شان خواهند کرد.

* این طرح ساده ای از نمایشنامه استثناء و قاعده برتولت برشت است که به کارگردانی عباس مغفوریان هنرمند شایسته در سالن جمع و جور انستیتو گوته تهران به روی صحنه آمده است.
* دیر زمانی است که در این وانفسای تئاتری فریاد از اینور و آنور می شنوی که «سالن» نیست، محل برای تئاتر نیست، و از آنطرف ملیونها پول ریخته اند برای ساختن آن «اپرا» و تالار دیگری هم هست برای نمایش که مقرراتی دارد و رسم و قاعده ای و باز کار به «وزارتخانه» است و حکم دادن و مأمور فرستادن و مژده اینکه می شنوی که می خواهند باز دوباره «بلبل سرگشته» را بگذارند (حتا بازگشت به عقب هم نیست. چیزی مثل نشخوار کردن و جویده را بالا آوردن است. با همه ارادتی که به هنرمندان این پیس داریم) بگذریم، توی این وانفسا که فقدان سالن عذری شده است برای فرار هنرمند از صحنه و رواج کتاب کردن پیس ها، به عوض روی صحنه آمدن آنها، مغفوریان آدمی از سالن اطاق مانند «انستیتو گوته» سر در می آورد، فریاد از چاهی بل از ته دره ای آنهم با نمایشنامه برشت و نمایش دیگری از ادوارد آلبی (ماجرای باغ وحش) و بغضت می ترکد از این صمیمیت از این مفر جستن از روزنه پیدا کردن، از زیر طاق مسی فریاد زدن و یحتمل تفی به آن برنامه های خر رنگ کن و عوام فریب و دشنامی به تماشاخانه های وطن که جولانگاه مطربهای هرزه گرد شهر ما شده است.
* در دو پیسی که از برشت و آلبی دیدیم اینها بازی می کردند (بازی که چه عرض کنم خود کشون) «کامران نوزاد، سعید پورصمیمی، فریدون نوری، ذکرالله کاظمی، حسن زندی، پرویز فنی زاده، خانم عزت پریان، خسرو» و گفتیم که کارگردانش مغفوریان بود و بازی خودش در پیس آلبی (ماجرای باغ وحش) چقدر گیرا بود و دلنشین. و شایسته است از پرویز فنی زاده هم نام ببریم و در پیس دوم و همینطور از سعید پورصمیمی در پرسوناژ باربر که فلاکت مجسم بود و شقاوت زدگی و ظلم از حرکاتش می ریخت و چشمانش چه معصوم و بیچاره می نمود و در نمایاندن پرسناژ بابر برشت هنری به خرج داده بود به تمامی.
و درودی پیش کش به همه آنها اگر قابل باشد. و سفارش به خوانندگان این سطور که حتما بروند و ببینند، کمک کنند، زیر بال بگیرند، (بدون اینکه ادای آدم های خیر و نیکوکار را در بیاورند) و بگذارند که یک کوشش ارزنده، یک فداکاری مسلم، تو این یخ زدگی و زرق و برق سازی ارج بگیرد و تقدیر شود و به هدف برسد. «العام»

پیس باغ وحش
دو نمایشنامه
از جُنگ جوانه

روز ۷ آبان در انستیتو گوته دو نمایشنامه یک پرده ای به کارگردانی مغفوریان اجرا شد که جالب توجه بود.
ماجرای باغ وحش اثر ارزنده ای بود از آلبی نویسنده ۳۸ ساله و خالق پیس معروف «کی از ویرجینیا ولف می ترسد» . . . دنیای جدید از شعار دادن و تلقین عقاید به ستوه آمده است پس چگونه باید اینهمه درد و رنج را مهار کرد؟
تیپ جوان با پناه بردن به دنیاهای غیر واقعی و دیوانگان و در صورت حاد بودن مرض با استعانت از هروئین روزگار می گذراند، اما آنان که به خلاء و بی خودی دست می آزند و خود را از شائبه هر نوع فکر و زحمت و زندگی بی نیاز می دانند به یک نوع گرایش به سوبژکتیویسم دست می یازند که منتهی به «ابسه سیون» یا اشغال ذهن از موهومات می گردد. نمونه بارزی از این تیپ مغفوریان بود که در برابر او اوبژکتیویسم فنی زاده تاب مقاومت آورد و با چاقوی خودش به دست فنی زاده می میرد.
نمایشنامه دیگر «استثناء و قاعده» اثر «برشت» بود که با نشان دادن گوشه هایی از زندگی پر از ظلم و بی عدالتی از حقایق بسیاری پرده بر می داشت. بازی نوری و نوزاد و پورصمیمی جالب بود. در اثر آلبی فنی زاده در کاراکتر جالب خود با مغفوریان کار جالبی ارائه دادند.



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

عزیز کرده های بی جهت
و سایر قضایا . . .

نگین
شماره ۱۸ - آبان ۱۳۴۵

هفته‌ای که گذشت در سالن کوچک گوته دو نمایش بزرگ دیدیم هر دو مملو از لطافت و هر دو در اوج هنرمندی. نمایش اول پیس تک پرده‌ای از برشت نمایشنامه نویس بزرگ و ارزنده آلمان بود به‌نام استثناء و قاعده با معیارهای نو و قراردادهای تازه‌ای و در عالم تئاتر، سرگذشت همه مردمانی بود که به‌طبقه مرفه تعلق دارند که دیگران باید بدون دلیل شریک همه دلهره‌های آنها باشند بی‌آنکه در عرصه شادمانی‌های آن جایی برایشان وجود داشته باشد.

آنها عزیز کرده‌های بی‌جهت و از خود راضی هستند . . . به‌همه چیز حتا دست دوستی طبقات پائین با سوء ظن می‌نگرند و وقتی با سوء ظن بدون دلیل خود به‌زندگی کسی خاتمه می‌دهند عشق‌ها و آینده‌ها را از بازماندگان او می‌گیرند . . . هیچ رنجی و هیچ تلافی‌ای در انتظارشان نیست. زیرا حتا قاضی‌ها نیز در چهارچوبه قوانین به‌کمک آنها می‌آیند، دنیا مال آنهاست. . . . و دیگران بیهوده فریاد می‌کشند.

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

هر دو نمایشنامه خوب روی صحنه آمده بود و ریزه‌کاری‌های کارگردان جوان عباس مغفوریان لطف خاصی به‌هر دو بخشیده بود. بازی فنی‌زاده در هر دو نمایش بدون نقص بود. پورصمیمی که نقش باربر را بازی می‌کرد بسیار خوب نقش خود را حفظ کرده بود. دیگران نیز از تلاشی که به‌خرج می‌دادند واقعا نتیجه می‌بردند. . .

بازی خود عباس مغفوریان در پیس دوم زیبا، لطیف، حساب شده و درخشان بود. نرمش خارق‌العاده‌ای که در حرکات وی به‌چشم می‌خورد و هماهنگی حیرت انگیزی که بین حرف‌ها و حرکاتش وجود داشت، ما فوق تصور و مافوق انتظار بود.

نقطه‌های ضعف دو پیس عبارت بودند از:

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

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

ثالثا بعضی از هنرپیشه‌ها وقتی کلمه یا عبارتی را از متن نمایشنامه فراموش می‌کردند به‌عادت دوران تحصیل در مدرسه و پس دادن شعر به‌معلم . . . چشمانشان را می‌بستند و کلمه را به‌زور از دهان خود بیرون می‌کشیدند و این کار در شأن هنرپیشگان استثناء و قاعده نبود.

«نردبان! شتاب کنید! یک نردبان!»

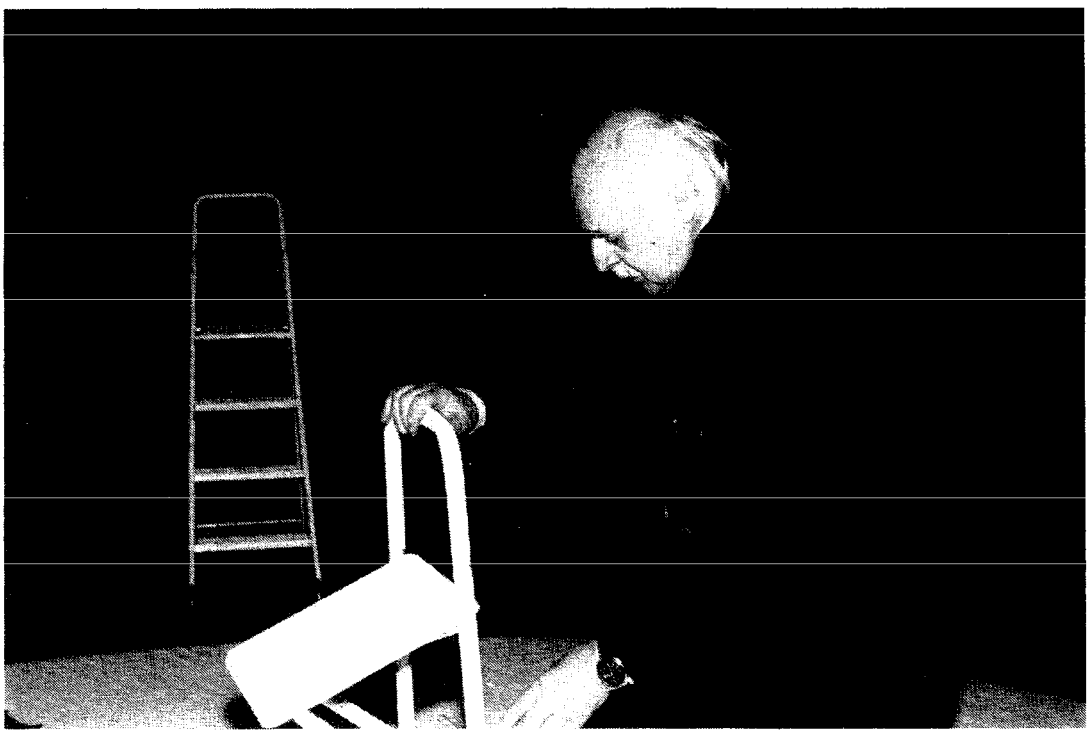
یادداشتی بر: «یادداشت‌های روزانه یک دیوانه»

محمود کویر

نویسنده: نیکلای گوگول
کارگردان: رکن‌الدین خسروی
بازیگر: هومن آذرکلاه
The Lost Theatre
مارچ ۱۹۹۸ لندن

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

نخستین نمایشنامه‌های گوگول آینده‌ای از داستانهای رمانتیک و فلکلوریک و واقع‌گرایی سیاه بود. شاهکارهای گوگوگل چونان «نفوس مردگان»، «شنل»، «دماغ»، «بازرس»، «عروسی» و «یادداشتهای یک دیوانه» او را در قلهٔ ادبیات روسیه قرار داد.
گوگول توفانی خشمگین و غولی زیبا در ادبیات جهانی است. داستانها و نمایشنامه‌های او که انتقادی طنز آمیز کوبنده و گستاخ از سیستم حکومتی، اداری، خفقان و استبداد دوران تزاری است همواره زیر تیغ سانسور بوده‌اند.
«پویرش چین» قهرمان یاداشتهای روزانه یک دیوانه، انسان عاشق، مهربان و کوچکی است که نردبان آرزوها و اوهام رنگین خویش بر دوش‌های شکسته، به‌سوی ماه زیبا و رویای خویش گام بر می‌دارد، اما در جهانی سخت واژگونه و هراس انگیز او را به بازی می‌گیرند، تحقیرش می‌کنند و چنگ و دندان در گوشت و استخوانش فرو می‌برند.
«پویرش چین» زندگی تراژیک - کمدی انسانهای روزگار ماست، تازیانه‌هایی که بر پشت او فرود می‌آید، بر گرده من نیز می‌نشیند و آنهنگام که وی می‌خروشد و طغیان می‌کند و خیش کینه‌اش را در شخم خشک جان خبیث ستمگران می‌کشد من نیز با او همراه



رکن‌الدین خسروی
کارگردان تئاتر

«یادداشت های
روزانه یک دیوانه»
نیکولای گوگول
کارگردان:
رکن الدین خسروی
بازیگر:
هومن آذرکلاه

و همگامم.
رکن الدین خسروی کارگردان با تجربه ی شاهکارهایی چون: محاکمه ژاندارک، سیزوئه بانسی مرده است. گوشه نشینان آلتونا، ادیپوس و باغ آلبالو، با شناسنامه ای این چنین درخشان، این بار در میان انبوهی از مشکلات به سراغ یادداشتهای روزانه یک دیوانه رفته است، با بکار گیری شیوهٔ گروتسک، درهم آمیختن عوامل ناسازگار، غیر منتظره، ناموزون شگفت، هول آور، کابوس زده و در عین حال سخره و کمیک و با درشت نمایی واقعیت های زندگی و با استفاده از ترفندها و ویژگی هایی که همه نشان خسروی بر خود دارند. پس از ماهها تلاش دستاورد پر شکوه خویش را برابر ما می گذارد. خسروی با کمترین امکانات، با استفاده از وسایلی ساده اما زیبا و با یافتن گوهر هنر در نور، موسیقی، وسایل صحنه، رنگ، داستان گوگول را به اوج می کشاند. داستان با کارگردانی وی از فضای کوچک آنروزگار به پهنه زمین کشیده می شود. خسروی در اجرای این نمایش و با استفاده از بازیگر توانمند تئاتر، هومن آذرکلاه نشان می دهد که تا چه میزان در بکار گیر بازی یک بازیگر به عنوان کارگردان تواناست. این بازی دشوار، زیبا و هنرمندانه به یاری کارگردانی خسروی چونان خورشیدی بر صحنه می درخشد. خسروی در تصویر تئاتری این داستان موفق و پیروز است و به راستی این اوست که داستان گوگول را از آن نقطه که در سالهای ۱۸۲۰ بود به سالهای ۲۰۰۰ می کشاند، و می گذار تا الماس هنر گوگول با پنجه های توانا و اندیشه آفرینشگر او تراش بخورد و بر جهان ما نور بپاشد.
آنهنگام که هومن آذرکلاه با بازی هوشیارانه، زیبا و شگفتی آفرین خویش بر صحنه می چرخد، گویی این نه «پوریش چین» که انسان مصیبت زده و سرگردان روزگار ماست که بر بام زمین می چرخد. هومن بازیگری با تجربه و داناست. نمایش را می فهمد و پیامش را با حرکاتی زیبا، روان و با تسلطی عالی بر صحنه می آورد. هومن صدایی توانا چهره ای ورزیده و احساسی قوی دارد و این همه را در بازی درخشان و تحسین برانگیز خویش به نمایش می گذارد. دو ساعت تنها و سرگردان بر صحنه می رقصد می شکوفد می پژمرد و در هم می شکند و سرانجام به سوی ماه نقره ای و درخشان خویش پر می گشاید و حتا برای لحظه ای رهایت نمی کند تا در خود فرو روی، او در بازی شگرف خویش تو را با خود می برد، ترا وا می دارد تا با او شادی کنی، با او بشکنی و با او برخیزی.
هوم آذرکلاه هم دارای پرونده ای ارجمند است. هیچگاه بازی های توانمند او را در نمایشنامه های چون: استثناء و قاعده، گوشه نشینان آلتونا، سیزوئه بانسی مرده است نمی توان از یاد برد.
سپاس و ستایش ما بر رنجها و تلاشهای رکن الدین خسروی، هومن آذرکلاه و همه آن یاران که در آن شبها، نور، رنگ، موسیقی و عشق را بر صحنه تئاتر باریدند. ببارید و بر ما ببارانید باران معجزه آفرین خویش را.
«کارگاه تئاتر آفتاب» در خارج از کشور با یاری این نازنینان نخستین تجربه خویش را در میان هلهله و شادی، غوغا و آشوب گل ها و بوسه ها و کف زدن ها بر صحنه آورد. نمایش را بر صحنه آورد که همواره در یادها خواهد ماند. ما نشان می دهیم که هنرمندان ارجمند خویش را پاس می داریم و احترام می گذاریم. درود و آفرین دل های ما بر شما باد.
«کارگاه تئاتر آفتاب» این نمایش را در شهرهای مختلف اروپا بر صحنه خواهد آورد و این مژده را نیز چونان بوی گل در تئاتر های جهان خواهد پراکند که برنامه های آتی آن نیز در حال پی گیر است، نمایشنامه هایی چون:

مرگ و دختر: ترجمه دکتر محمود کیانوش
مه و پلنگ: نوشته دکتر محمود کویر
کبودان و اسفندیار: نوشته آرمان امید
عشق آنتیگون: نوشته رجب محمدین
مده آ : نوشته داریوفر
ژاندارک در آتش : نوشته رحمان محمدی

«کارگاه تئاتر آفتاب» با برنامه ای مشخص. با همراهانی یکدل و یک زبان به پیش می روند و تلاش های خستگی ناذیر همراهان این کارگاه به گل خواهد نشست.
من چه دارم بنویسم جز اینکه هماوا با صدها تماشاگر که بر پیشانه صحنه گل و بوسه نهادند برای خسروی، هومن آذرکلاه و همه یارانشان آرزو کنم که : سبز باشید، پیروز باشید. مارچ ۱۹۹۸

نگاهی به نمایش زندگی قمرالملوک وزیری

۱۵ و ۱۶ ماه مه ۱۹۹۸
Arkadas Theater Köln
نویسنده و کارگردان: اکبر یادگاری
بازیگران : مهوش برگی. فرهاد فرنیا
رضا کاوه. اکبر یادگاری
موسیقی: مجید درخشانی

مسعود سعدالدین

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

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

پس برای اجرای چنین نمایشی می‌شود با دو شیوه برخورد کرد. یکی پرداخت به سرنوشت انسان که در داستان تاریخی وجود دارد، که مسئله‌ای عمومی و همیشگی‌ست. دیگری صرفا از موضوع استفاده کردن که مسئله دیگری را طرح کند. وقتی به‌تماشای نمایش قمرالملوک وزیری نشستیم اشاره به هر دو موضوع را در آن دیدم. یکی اینکه ارزش هنرمند و کارش در زمان خودش شناخته نمی‌شود و دچار معضلات و مشکلات می‌شود. دیگر اینکه مسئله‌ای طرح می‌شود که ربطی به‌اصل داستان ندارد. مثل صحنه‌ای که مرد قوزی به‌خواب قمر می‌آید، در این صحنه یک عنصر نو طرح می‌شود که فقط در این زمان و در حال حاضر می‌تواند اتفاق بیفتد، یعنی وارد ذهنیت یک فرد دیگر شدن، که مسئله ماست، مسئله امروز است. مائیم که تلاش می‌کنیم از طریق یک ذهن دیگر بتوانیم ببینیم. شخصیت قوزی با اینکه آگاه به‌همه چیزست ولی با چنین شخصیت‌هایی که از سابق دیده شده متفاوت است. این شخصیت خودش هم بنا بر فرم داستان نمایش تغییر شکل پیدا می‌کند و در واقع بخشی از هرکدام آدمهای نمایش است. این اشاره‌است به‌آن بخش پوشیده که کسی نمی‌خواهد درباره آن حرف بزند. ما با مرد قوزی وارد زمان تازه‌ای می‌شویم. در برخورد او آدمها را عریان می‌بینیم و در شکل‌گیر آنها دومرتبه می‌توانیم آنها را کشف کنیم. مثل شخصیت رحمت که به‌تحریک او چاقو به‌روی قمر می‌کشد و پس از چندین سال دوباره درگیری آنها را در صحنه‌ای که قمرالملوک وزیری خانه‌اش را فروخته تا پول معالجه دختر رحمت را بدهد می‌بینیم. دختری که سالها پیش رحمت با کتک و سنگ کوبیدن به‌سر او خواسته مانع رفتنش به کنسرت قمرالملوک شود ولی باعث علیل شدنش شده و سالهاست که تن علیل او را به‌کول می‌کشد. در همین کشف دوباره اشخاص است که متوجه می‌شویم، نرم اخلاقیات، که در قدیم برای خوب بودن باید چطور بود که خوب بود، امروز شکسته شده. یعنی مفهوم خوب بودن معیارش را از دست داده و امروز از نظر ما شکل دیگری پیدا کرده.

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

عکس صفحه روبرو
نمایش
زندگی قمرالملوک وزیری
اکبر یادگاری
فرهاد فرنیا
مهوش برگی

نمایش
زندگی قمرالملوک وزیری
مهوش برگی
رضا کاوه

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

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

بازیهای بازیگران در نمایشی که صحنه‌اش آبستره است و از هیچ دستاویز خارجی برای جلوه‌گری نمایش استفاده نمی‌کند مشکل و مورد توجه بیشتری است. تا بحال سه نمایش از چهار نمایش به‌صحنه رفته این گروه را دیده‌ام که همگی به‌همین سیاق و با تاکید و استفاده از نیروی بازیگری به‌صحنه رفته‌اند. تلاش و نیرویی که بازیگران به‌کار برده بودند در طول نمایش به‌چشم می‌خورد. بازی مهوش برگی راحت و روان بود و لطافت‌های شخصیت قمر را خوب بازگو می‌کرد. فرهاد فرنیا رحمت را کمی آرام و عشقی را با انرژی بیرونی بازی کرد. رضا کاوه که ساخته‌های مرتضا نی‌داود را در صحنه می‌نواخت با اینکه اولین تجربه تئاتری خود را می‌کرد توانست از پس نقش خود برآید. موسیقی مجید درخشانی در کل نمایش اثر خود را در صحنه می‌گذارد. آواز قمر در صحنه پایانی مرگ عشقی و همچنین تبدیل صدا و آواهایی در صحنه‌ای که جشن عروسی تبدیل به‌کنسرت از خون جوانان وطن قمرالملوک وزیری می‌شود از لحظه‌های بسیارخوب موسیقی نمایش بودند.

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

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

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

بهار ۷۷ در تئاتر شهر

۸ گزارش از ۸ اجرای تئاتر در ایران

مهستی شاهرخی

کارنامه‌ی بُندار بیدَخش

نویسنده و کارگردان: بهرام بیضایی

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

پنج شنبه ۲۰ فروردین ـ تازه دیروز به تهران رسیده ام و این اجرا فقط تا پس فردا ادامه دارد، در نتیجه در اولین روز ورود به قلب تهران به تئاتر چهارسو می روم تا از بهرام بیضائی، آنهم پس از هیجده سال وقفه ای که در کارش به وجود آمد، باز کار دیگری را ببینم. نمایشنامه را دو سال پیش در مجله، *کلک* ۷۶/۷۹ خوانده ام ولی هیچ گونه تصوری از نحوه، اجرای آن به روی صحنه ندارم؛ از نمایشنامه و لحظاتش نیز چیزی به خاطرم نمانده جز طنینِ این کلمات: « این دانش بسوزان! »

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

نمایش آغاز می شود: پرویز پورحسینی و مهدی هاشمی در هیئتِ دو بَرخوان باستانی، دو راوی، دو نقال در دو سوی صحنه به صورتی متناوب وقایعی را برای ما تماشاگران نقل می کنند. بین آنها هیچ مکالمه ای جریان ندارد و نمایش در واقع دو تك گوییِ محض است. زبانِ نمایش فارسی سَره است و شکارِ مفهومِ کلمات، برایمان دشوار و گاهی ناموفق. نثری آهنگین و سنگین! نقالان با ساده ترین عوامل صحنه ای و صوتی بخش هایی از اساطیر کهن و داستان هایی از نیاکان باستانی را با ساده ترین شیوه های تئاتر روایی برایمان نقل می کنند. هر دویشان از شخصی غایب (دبیر) یاد می کنند. دبیر مانند دیواری شیشه ای در بین دو تك گویی حضور دارد. دبیر حاضریست غایب! دبیر رازِ مشترکِ تمام تك گویی های درونی و برونی سالیانِ کهن تا به اکنون است.

بندارِ بیدخش جام جهان بین را اختراع می کند. جم صاحبِ این جام است. جام جهان بین را در رویینه دژ قرار می دهند. جم با نگاه کردن به جام از همه، رازها و دانش ها آگاه می شود. « جامم کو؟ » جم ناگهان متوجه می شود که نیروهای پلید جامش را در تصرف خود درآورده اند. جم عاجز از بازیابی جام جهان بین است. بُندارِ بیدخش نیز حاضر نیست راز ساختن جام را برملا کند و یا جام دیگری بسازد. بُندارِ بیدخش راز ساختن جام جهان بین را با خود به گور خواهد برد. افسانه، جام جهان بین جم را که پنداری بیش نبود دبیر برای مردم بر خشتِ خام و بر پوست خواهد نوشت؛ « تا نگویند ما این دانش نداشتیم! »

پنجاه دقیقه نمایش با ضربِ چکشی کلماتش با شکستنِ « جامِ جهان نمای جم » و یا « قلبِ بُندار بیدَخش » که سازنده، آن جام است ناگهان به پایان میرسد. « جام » به شکلی نمادین کلیدِ اصلی این نمایش است. می دانیم که نماد جام به طور کلی دو جنبه دارد: وفور و فراوانی و آب حیات. جام در ابتدا و قبل از هر چیز نماد سینه، پرشیر مادر است. مگر شیر مادر همان آب حیات نیست؟ جام همواره با خود خون مسیح را تداعی می کند. مسیح جام خود را بالا برد وگفت: « بخورید که این خون منِ است » .چرا که خون مسیح نامیرایی و نیروی جاودانگی را با خودبه همراه داشت. جام نزد مردم ژاپن نماد وفاداری است. از اینروست که در مراسم ازدواجشان عروس و داماد، هر دو از یك جام می نوشند. مهمترین خصلت جام از انجیل می آید که نماد تقدیر بشری است. انسان تقدیر خویش را از از دست خداوند همچون جامی می گیرد. درخط هیروکلیف مصری قلب را با علامت جام نشان می دادند { قلب = جام } و در هند مثلثی واژگون نماد جام است. جام نمادی از جسم است و مایع درون آن {خون مسیح = آب حیات} نماد روح.

البته به خوبی به یاد داریم که در ادبیات اسلامی و عرفانی « جام»، نماد جان { جام = قلب } انسان است. « حمزه» وقتی اسرار خودرا بیان می کند می گوید: یکی از همراهان امیر حمزه < عموی پیغمبر> به مقبره حضرت آدم در جزیره سرندیب یا سیلان راه یافت و از شخص حضرت آدم جامی جادویی گرفت که به او این قدرت را می داد که به هر شکلی که می خواهد دربیاید.

اینم از این

نویسنده و کارگردان: آتیلا پسیانی

بازیگران: فاطمه نقوی
ستاره پسیانی
خسرو پسیانی
آتیلا پسیانی

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

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

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

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

* * *

یکشنبه ۲۳ فروردین - پنجمین روز اقامتم در تهران است و دومین دیدارم از تئاتر چهارسو. وقتم کم است و تعداد دوستان زیاد. به خاطر همین قرار و مدارهایم را در اطراف تئاتر شهر می گذارم. اینطوری بهترست چون اولاً همدیگر را می بینیم ثانیاً به تئاتر می رویم و ثالثاً پس از نمایش می توانیم کمی راجع به آن با یکدیگر صحبت کنیم. امشب اولین اجرای نمایش «اینم از این» در تئاتر چهارسو است. نمایشنامه را سال گذشته به صورت دستنویس خوانده ام. ترجمه، آزادیست از نمایشنامه، Here we are اثر « دورتی پارکر» شاعر و نمایشنامه نویس معاصر آمریکایی. یك کمدی مفرح و خانوادگی. کمدی لحظات احمقانه و کودکانه، زندگی زناشویی. طنز لحظات دعوا و فریادهای بی دلیل عاشقانه که همان قدر که عاشقانه است ابلهانه نیز هست.

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

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

تئاتر روایتی «شیرین و فرهاد»

برداشتی متفاوت و نو از هنر نقالی
بر اساس منظومه حکیم نظامی گنجوی
به روایت
دکتر پرویز ممنون

پنج شنبه ۲۷ فروردین ـ ساعت سه بعد از ظهر. امروز، روز نهم اقامتم در تهران و سومین دیدارم از تئاتر کم اکسیژن چهارسو است. این اولین اجرای دکتر ممنون است و این نمایش به برنامه، فصلی تئاترشهر اضافه شده است. داخل سالن چهارسو میزی گذاشته اند و دو قهوه چی به تماشاگران ردیف های اول چای می دهند. سمت راست صحنه تختی زده و گلیمی انداخته اند. در مرکز صحنه میزی است که یك صندلی در پشت آن قرار گرفته است. حضور میز بی اختیار مرا به یاد دفتر دکتر ممنون در دانشکده هنرهای زیبا می اندازد. بر روی صندلی شال ابریشمی مردانه و ظریفی در کنار لباده، تا شده ای قرار داده اند. یك کلاه بره نیز بر روی میز قرار دارد. پس از آن که قهوه چی تمام استکان نعلبکی ها را از داخل سالن جمع کرد نمایش دکتر ممنون آغاز می شود. او به همراهی آقای جعفری (استاد هنرهای تجسمی) به روی صحنه می آید. آقای جعفری بر روی تختی که سمت راست صحنه بود می نشیند و دکتر ممنون لباده را به تن می کند، شال گردن ابریشمی را بر گردن می گذارد و کلاه بره را کج بر سر می گذارد و ما بر روی نیمکت هایی ناراحت در سالن خفه، چهارسو برای دیدن برداشتی متفاوت و نو از هنر نقالی به انتظار نشسته ایم. ساعت سه و بیست دقیقه است که دکتر ممنون شروع به حرف زدن می کند. دکتر ممنون از آنجا شروع می کند که جهت تعطیلات نوروز از اطریش به تهران آمده و در تب تئاتری اخیر به ذهنش رسیده که برنامه، نقالی خود را در تهران اجرا کند، او اضافه می کند که ایشان دعوت تئاتر شهر را به شرطی پذیرفته اند که سانسورش نکنند و تا این لحظه کسی ایشان را سانسور نکرده است و او می خواهد از « عشق» حرف بزند، بعد آقای جعفری را معرفی می کند که برای کشیدن طرح بروشور نمایش با ایشان تماس گرفته ولی بعد از نشستی به او پیشنهاد کرده که اصلاً خودش روی صحنه بیاید و یك دربیتی را با آواز بخواند و ...

ساعت بیست دقیقه به پنج، بخش اول نمایش به پایان می رسد و پانزده دقیقه تنفس اعلام می کنند. شجاعت دکتر ممنون و آقای جعفری را برای نواختن و خواندن بر روی صحنه، تئاتر شهر آنهم در برابر اینهمه تماشاگر تحسین می کنم، گرچه در طول مدت اجرا پای راستم خوابش برده، کمرم از نشستن به روی نیمکت چوبی تئاتر درد گرفته، سخت به تنفس هوای تازه محتاجم و از طرف دیگر در ساعت پنج عصر در مکانی حوالی عباس آباد قراری برای مصاحبه دارم. هیچ گمان نمی کردم که این اجرا سه ساعت طول بکشد، در این لحظه همینقدر می دانم که خیلی دیرم شده و بیش از این نمی توانم برای دیدن بخش دوم « برداشتی متفاوت و نو از هنر نقالی» انتظار بکشم. با عجله از همراهانم خداحافظی می کنم تا خودم را به محل مورد نظر برسانم، راستی امشب بر سر اجراهای بعدی این سالن چه خواهد آمد؟ آیا همه، این اجراها با تأخیر همراه خواهد بود؟ از پله های تئاتر چهارسو بالا می آیم. چند نفس عمیق از هوای بهاری تهران! و چند قطره باران! در فکر اینم که تازه « شیرین» که برای خودش خانمی به تمام معنی بود با آقای « فرهاد »، مهندس آرشیتکت هنرمند و محجوبی آشنا شده بود که یکساعت و نیم گذشت، راستی هوا کمی گرم شده! سنگین و دمدارست! با وجود این باز هم چند نفس عمیق دیگر! گمان نمی کردم که دکتر پرویز ممنون پس از سال ها تحقیق تئاتری سوقات فرنگش آوردن زیره ای به کرمان باشد! این اجرا شاید برای تماشاگر غربت زده ای چون من در پاریس و در یك محفل دوستانه و خودمانی سرگرم کننده باشد ولی برای ایرانی در ایران به جز چند لطیفه و شیرین زبانی چه چیز دیگری در بر خواهد داشت؟ آیا در اجرای آلمانی روز جمعه ٤ اردیبهشت، دکتر پرویز ممنون همین ها را به زبان آلمانی خواهد گفت؟ باز هم یك نفس عمیق دیگر! باز هم چند قطره، باران از آسمان! مثل اینکه کسی دارد در جایی آواز می خواند که قرار است باران بگیرد!

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

بانو آنویی

نویسنده: میشیما یوکیو «۱۹۷۰ - ۱۹۲۵»
کارگردان: بهرام بیضایی

بازیگران: مژده شمسایی
مهشاد مخبری
پارسا فیروزفر

جمعه ۲۸ فروردین، ساعت شش عصر، تالار قشقایی. بانو آنویی داستانی قدیمی است که یك بار توسط «زآمی» (یا سه آمی) و سپس توسط نمایشنامه نویس معاصر ژاپنی «میشیما یوکیو» اقتباس شده است. بانو آنویی داستانِ یك مثلثِ عشقی است. مردی بین همسر و معشوقه، دیرینه اش. همسری که چون کیمونویی بر بستر بیماری و به روی تخت بیمارستان گسترده شده است و معشوقه، دیرینه، همچون شبحی سیاهپوش ظاهر می شود، آزار می دهد، فریب می دهد، می رود و باز از نو می آید.

تالار قشقایی در واقع انبار تئاتر شهر بود که حالا آن را به شکلِ سالنِ نمایش در آورده اند. در فکر اینم که آیا مسئولان تئاتر برای حفظ مسائل ایمنی فکری کرده اند؟ آیا به خطرِ جانیِ تماشاگران خود، در مواقع اضطراری اندیشیده اند؟ پس چرا این تئاتر راه خروجِ اضطراری ندارد؟ یعنی تئاتر شهر دیگر حالا به انبار احتیاجی ندارد؟ خُب پس حالا انبار تئاتر شهر کجاست؟ و یا حداقل، این مسئولان، آیا به مشکلِ کمبود اکسیژن برای تماشاگران خود فکر کرده اند؟

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

حالا نمایش بانو آنویی در روی صحنه برایمان ادامه پیدا می کند. این اجرا به نوعی پایان نامه، تحصیلی مژده شمسایی است. دو بازیگر دیگر با او همکاری می کنند و ردِ پای بهرام بیضایی در دادن میزانسن های شُسته و رفته و ایجادِ تصاویرِ نمایشی بسیار هویداست. البته به دلیل حرفه ای نبودن بازیگران، با وجود کارگردانی دقیق و فکر شده، صحنه ها و حرکات، کار در حد یك اجرای بسیار موفق دانشجویی باقی می ماند. برخی از میزانسن ها بسیار زیبا هستند، مثلاً پرده، سفیدی که تبدیل به بادبان می شود: حالا روی دریا هستیم، مرد و زنی به روی تخت رفته اند، تخت را در عالمِ خیال برایمان به قایقی تبدیل کرده اند و روی دریاچه ای می رانند. آیا آن دریا، دریای زمانِ از دست رفته و انبوه خاطرات گمشده نیست؟

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

صدای ناله، بانو آنویی می آید، دوباره به نمایش برمی گردیم. از چه چیزی رنج می برد؟ این ناله، جگرخراش برای چیست؟ آن چیزی که جانِ این بانو را می کاهد چیست؟ زن می خواهد مرد را بفریبد و از همسر بیمارش دور کند. مرد فریب می خورد و نمی خورد. زن می تواند او را فریب بدهد. مرد عملاً میخواهد که فریب بخورد. آیا ما در زندگیمان فریبِ اشباح را نمی خوریم؟ مگر ما هم به این آسانی خام نمی شویم؟ مرد بین نوسانات متضادی گیر افتاده است. هرقدر او بیشتر فریب می خورد، همسرش یك گام به مرگ نزدیك تر میشود. خیانت به گذشته! خیانت به حال! خیانت به آینده! معشوقه، سیاهپوش موجود زنده ای نیست، او موجودی از گذشته است. او شبحی از گورستانِ خاطرات است که با دستان سرخش مرگ می آورد و مرگ می افکند. اصلاً معشوقه، سیاهپوش خودِ مرگ است.

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

روز از نو

نویسنده: داریو فو «برنده جایزه نوبل ادبی سال ۱۹۹۷»
کارگردان: منیژه محامدی
بازیگر: شهره سلطانی «بهترین بازیگر زن در جشنواره تئاتر فجر ۱۳۷۶»

یکشنبه ۳۰ فروردین ـ سالن شماره ۲ تئاتر شهر. این سالن در واقع قبلاً سالنِ تمرین بود که حالا تبدیل به استودیو ـ تئاتر شده است و سالِ گذشته در آنجا اجرای نمایش « مده آ» اثر « داریو فو» را دیده ام و امسال اثر دیگری از این نمایشنامه نویس را با نام « روز از نو» می بینم. « روز از نو» حاصلِ ادغامِ دو نمایشنامه« داریو فو» است که مترجم و کارگردان علت این ترکیب و انتخاب را در بروشور نمایش توضیح نداده است. از منیژه محامدی اجرای نمایشِ « کلفت ها» اثر « ژان ژُنه» را به خاطر دارم که اجرای چندان موفقی نبود.

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

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

زن در همهمه« توهمات، تخیلات و درگیری های خانه درمانده است و ما مثل زنی همسایه، شاهد روزگارِ او از پنجره« کوچك زندگیش هستیم. فشارِ زندگی داخلی، فشارِ کار، فشارِ مشکلاتِ کوچك زن را زیرِ چرخ های عظیمِ زندگی له می کند. آنقدر که فراموش می کند آنروز، امروز، روز یکشنبه یا روزتعطیل است.

در خلالِ نمایش گاهی ترجمه« نمایش آزار دهنده می شود و شنیدن کلماتی ایتالیایی برای فضاسازی { در هنگام اجرای نمایشی که به زبان فارسی ترجمه شده} بسیار غافل گیر کننده و بی مورد به نظر می رسد. اگرچه بازی صمیمانه، روان و حضورِ راحت شهره سلطانی بر دلمان می نشیند، تا آن حد که طراحی بی مورد صحنه و دکورِ کاریکاتور گونه« نمایش { که بسیار توی ذوقمان می زند} را فراموش می کنیم.

روزگار نازنین ماه طلعت مهربان

نویسنده: محمد چرمشیر
کارگردان: کهوری نژاد
بازیگران: نرگس هاشمی‌پور و . . .

سه شنبه اول اردیبهشت، تالار چهارسو، موقع عبور از کنار ساختمانِ تئاتر چند قطره آب بر روی دست و روپوشم می نشیند، اول گمان می کنم باران گرفته است یا شاید هم کسی دارد در جایی آواز می خواند! ولی بعد از چند لحظه متوجه می شوم که باز دارند نمای خارجی تئاتر را می شورند. آیا موقع می شوند که چرك و غبارِ عبثِ سالیان را از دلِ این دیوارها بشویند؟ یعنی میشود؟

« روزگارِ نازنین ماه طلعت مهربان» یك اجرای تك گویی زنانه است. جمعِ ما نیز زنانه است. افسانه نتوانسته است دختر شش ساله اش را نزدِ کسی بگذارد و او را همراه خود به تئاتر آورده است. این بار نمایش، ایرانی است. پیچیدگی نمایش بیضائی را ندارد ولی زبانش سخت غریب و ناآشناست. کار حاصلِ همکاری دو تن است که در شهرستانها از محبوبیت خاصی برخوردارند. نوشته ای از محمد چرمشیر به کارگردانی کهوری نژاد. نمایش از علائم و نشانه های بی مورد انباشته شده است. اسبی نقره ای، سری سرخ، ضریحی کوچك، ترازویی در کنار صحنه، دستمالی سرخ، چادری زری، قواره«پارچه ای آبی رنگ. ادمیانی که با صورت های بسته این علائم و نشانه ها و پارچه های رنگین را در اطرافِ صحنه حرکت می دهند و صدای مداوم نازنین طلعت که با زبانی غریب بر اعصابِ نازنینِ ما می کوبد. نوعِ کار طوری با آن الفبایی که از تئاتر آموخته ام متفاوت است که به زحمت می توانم حضورِ این افرادِ سیاهپوش بر روی صحنه و آن متنِ غریب و آنهمه اشیاء متحرك را با هم مرتبط کنم، پس فضای تئاتر شهرستانها اینطوری است؟ دقایقِ بسیار ملال آوری را می گذرانیم و بی صبرانه در انتظار پایان نمایش هستیم. زرین، دخترِ کوچكِ دوستم که حوصله اش سر رفته است آهسته از من می پرسد: « اینا چی میگن؟»

ـ « نمی دونم!»

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

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

ـ« پس به کی مربوطه؟»

ـ« ما فقط مسئولِ این سالن هستیم.» زرین لب ور چیده است.

ـ« ما هم که توی همین سالن بودیم!» نگاهم به زرین میافتد که بغض کرده است.

ـ« نمی شود !»

به مأمور سالن توضیح می دهم که بچه هایی هستند که سنِ زرین را دارند و بازیگر هستند و از طرفِ دیگر، برای ما که در حال خروج از سالن هستیم این بحث بسیار بی مورد است. اجرای « طبیبِ اجباری» مولیر را به کارگردانی « داریو فو» به یاد می آورم که سالن « کمدی فرانسز» از صدای قهقهه« شادِ بچه ها می لرزید و یا اجرای « آقای اصیل زاده» اثرِ مولیر را به

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

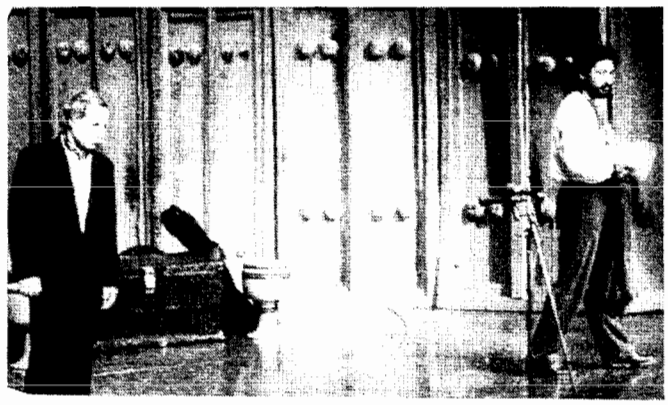
مأمور سالن که موقعیتی برای خودنمایی و قدرت نمایی پیدا کرده است یك بار دیگر با قاطعیت به ما تأکید می کند که ورود اطفال زیر هشت سال به داخل سالنِ تئاتر ممنوع است! زرین در حالیکه گونه هایش از اشك خیس شده است باز دستم را می کشد: « از اینجا بریم! ول کن دیگه! بریم دیگه!»

چطوری می شود توضیح داد که تئاتر یك حرکت فرهنگی است و کوچکترین عواملِ آن باید موجوداتی فرهنگی باشند که روح کودك شش ساله ای را با خشونتِ کلام به لرزه در نیاورند. آخر سالن تئاتر که پادگان نیست! موقع خروج از سالن، در حالی که زرین دستم را می کشد و افسانه حیرت زده و پکر به دنبالمان می آید، صدایم می لرزد: « آخه ما که برای خروج از سالن، به اجازه، کسی احتیاج نداریم!» حیرت زده موقع عبور از پله های چهارسو کسانی را می بینم که با کودکانشان به تماشای نمایش بعدی آمده اند. همپای ما ناله، جان خراش بانو آنویی از پله ها بالا می آید و ما را بدرقه می کند. زرین همچنان که اشك می ریزد می گوید: « از اینجا بریم! من دیگه هیچوقت اینجا نمی آم! از این تئاتر بریم!» نفس عمیقی می کشم، زرین چشمانش را با پشتِ دست پاك می کند: « از این ساختمون بریم! از این محوطه بریم!» افسانه با صدای خفه ای می گوید: « بچه ها بیاین بریم « بامداد » بستنی بخوریم» و من دستانِ کوچك و پریشانِ مرطوبی را به دنبال خودم می کِشم.

عاشق کُشون

نویسنده: محمد چرمشیر بر اساس طرحی از سیاوش تهمورث
کارگردان: سیاوش تهمورث
بازیگران: حسن پورشیرازی
محمد حاتمی
محمد شیری
پردیس افکاری
سیاوش تهمورث

عکس از نمایش عاشق کشون



پنج شنبه ۳ اردیبشت ـ تالار اصلی. این بار جوان ترین فردِ جمع مان سی ساله است. از آوردن ضبط صوت، دوربین، روژلب و حتا ناخن گیر، موچین، فندك و اصولاً هر شیئ دیگری که امنیت مامِ وطن را به مخاطره بیندازد و یا مبادا باعث فسادِ اخلاق ملتِ غیور و نجیبِ آن گردد و موقع کنترل باعث دردسرمان شود به داخلِ سالنِ تئاتر خودداری کرده ایم؛ همگی مان به شکل غیر قابلِ تصوری مؤدبیم، بسیار خوشحالیم که در سالن اصلی امکانِ نفس کشیدن داریم و امیدواریم که هنگامِ خروج، ما را از سالن اخراج نفرمایند. نمایش نوشته، دیگری از محمد چرمشیر است به کارگردانی سیاوش تهمورث. اجرایی با پنج شخصیت، چهار مرد و یك زن. زبانِ نمایش، زبانِ غریب و تا آشنایی است که از اصطلاحات عامیانه پُر است.

عبارات و اصطلاحات لاتی و یا راننده های کامیون متن را انباشته است، تا حدی که دیگر این نوع زبانِ فارسی را نمی شناسم. آدم های نمایش مردمان کوچکی بوده اند که حالا تبدیل به مطربان کافه های لاله زاری و عروسی ها شده اند. درگیری هایشان هم کُوچك است مثل خودشان. نمایش از آهنگ های لاله زاری اشباع شده است. بیشتر به شو یا کنسرت شباهت دارد تا تئاتر یا اجرایی از یك نمایشنامه، مدون. حضور بازیگران حرفه ای از یك سو و تنوع اجرای قطعاتِ موسیقی از سوی دیگر نمایش را از دامِ ملال آور بودن می رهاند ولی متأسفانه در یك قدمی تئاتر از نفس باز می ماند و به انجام نمی رسد. چراکه ما بخش کنسرتِ نمایش را دریافت کرده ایم ولی در انتظار دریافت بخش تئاتری و نمایشی آن امیدمان در پایان به هرز می رود. نمایشنامه در گفتن حرفِ آغازینِ خود نیز بسیار نارساست (افرادی خُرده پا، اشخاصِ حاشیه نشینِ اجتماع که در مجموع گروهِ کوچكِ مطربانِ لاله زاری را می سازند و سپس با عوض شدنِ شرایط دوباره ناچارند تا به همان شغل های کوچكِ مطرود بازگردند). چیزی مطرح می شود، سپس رها می شود و در پایان گم می شود. ساختمانِ نمایشنامه نیز از اشکالات عظیمی برخوردارست که مسائل مطرح شده گسترش نمی یابند و هرگز به عمق و هدف نمی رسند. بخش هایی از نمایشنامه به « شهر قصه» اثر بیژن مفید شباهت دارد و بخش هایی دیگر به « گلدونه خانم» و آثار اسماعیل خلج. این اجرا مرا به یاد حکایتی در *بهارستان* جامی می اندازد.

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

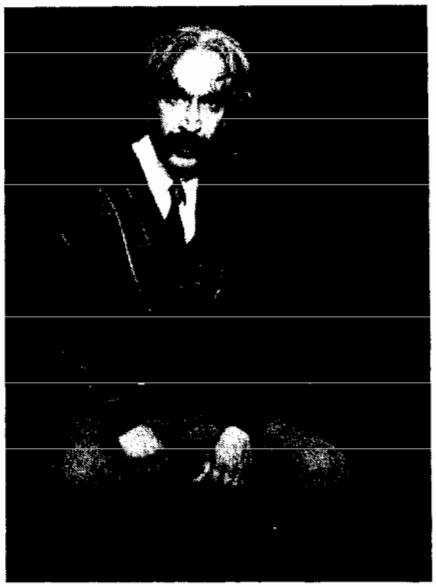
دوستان با محبت

نویسنده: حمید جبلی
کارگردان: رضا ژیان
بازیگران: اکبر عبدی، حمید جبلی، رضا ژیان، لیلی رشیدی، هاشم روحانی، محمد ژیان، هوشنگ قوانلو، اصغر عبدی

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

« دوستان با محبت» به کارگردانی رضا ژیان { که پس از چند سال اقامت در آمریکا تازگی ها به ایران برگشته} کمدی دلنشین و موزیکالی است. نمونه

ای از تئاتری است که در سال های اخیر بین ایرانیانِ ساکنِ لُس آنجلس خیلی گُل کرده است.« دوستان با محبت» هدفش خنداندن است و بس. ادعای تغییر جهان را هم ندارد. نمایشی صلح جویانه است در ستایش رفاقت، آشتی با دوستانِ قدیمی و به یاد آوردنِ خاطراتِ شیرینِ گذشته.



رضا زیان

مینا محبت { لیلی رشیدی} دانشجوی سال آخر تئاتر به کافه نادری میرود تا دوستان سابقِ پدر مرحومش را که از هنرمندان تئاتر لاله زار بوده بیابد و از آنها برای به روی صحنه آوردنِ آخرین نمایشنامه، پدرش، « دوستان با محبت»، به عنوان پایان نامه، تحصیلی خود یاری بگیرد. او در کافه نادری دو تن از آنها (آقای سعادت و آقای مقدم { اکبر عبدی و حمید جبلی}) را که حالا بیکار و فراموش شده اند پیدا می کند و کمدی « بولوار Boulevard» جدیدی آغاز می شود. « دوستان با محبت» کمدی بازگشت به تئاتر لاله زار، کمدی سینمای صامت، اجرای قطعاتِ دونفره، کمدی « وُدوویل Vaudeville»، تئاترهای « بولوار» و متأثر از سینمای « لورل و هاردی» و « چاپلین» است. قطعاتِ بسیاری نیز به صورت پیش پرده های تئاترهای لاله زار خوانده می شود. بخش های کوتاهی نیز به صورت سایه بازی ارائه میشود. همراهی موفق حمید جبلی (نویسنده، نمایش) و اکبر عبدی در همپایی دقیق در طولِ لحظاتِ نمایش، هسته، اصلی اجرا را تشکیل داده است. در پایان همه، پیرمردانِ تئاترِ لاله زار که حالا در آسایشگاه سالمندان ساکن شده اند، به کمک یکدیگر نمایش « دوستان با محبت» را برایمان ایفا می کنند. دستِ آخر، در نمایشِ « دوستان با محبت»، انگار آنچه از انسان باقی می ماند رفاقت و « دوستان با محبت» اوست.

نمایش به پایان رسیده است ولی هنوز چهره ام خندان است. دو ساعت خنده! دو ساعت شادی! در فکر اینم که البته می شد شخصیت های فرعی نمایش را کمی پرورد و به آنها مجال گسترش داد تا از حالتِ طرح خارج شوند. به یاد بیاوریم تمامِ شخصیت های فرعی شکسپیر را که در عینِ اختصار و ایجاز کامل اند. تأکید می کنم که «کامل اند» و نه لال یا خاموش. نمایش مدتی است که تمام شده و ما دیگر باید به خانه برویم ولی دلمان نمی آید که از همدیگر خداحافظی کنیم چون بی تردید این آخرین دیدار من با دوستانِ خودم است. هوای داخلِ سالن به علتِ کثرتِ جمعیت بسیار گرفته و سنگین است و ما برای نفس کشیدن احتیاج به هوای تازه داریم. آهسته آهسته در سالن تئاتر راه می رویم و با آشنایان خداحافظی می کنیم تا به در خروجی برسیم. جمعیت زیاد است و در شلوغی چهره های ناآشنا، آشنایان خود را گم می کنیم، سپس پیدایشان می کنیم و باز دوباره خودمان گم می شویم. دیدنِ اینهمه چهره، خوشرو و خوش برخورد مرا به فکر این می اندازد که « شکسپیر» بی خود نبود که جهان را به سالنِ تئاتری تشبیه کرده بود که در آن هر کس نقشی را بازی می کند تا مرگ پرده را بیندازد. به هر حال به همراهی « دوستان با محبت» چیزی را پشتِ سر گذاشته ایم، دو ساعت خنده! آیا انسان برای ادامه، حیات، همانقدر به خنده محتاج است که به اکسیژن؟ حالا در یك قدمی در خروجی هستیم.

در بهار ۷۷، هنگامی که برای آخرین بار، در میانِ شلوغی جمعیت، آهسته رویم را برمی گردانم و از درِ پشتی سالنِ اصلی تئاتر شهر خارج میشوم چهره ام دیگر هیچ خندان نیست. در فکر اینم که آیا همه، ما روزی همدیگر را از نو پیدا خواهیم کرد؟ ولی کجا؟ در آسایشگاهِ سالمندان؟ باز انگار که صدای ناله، دلخراش بانو آتویی را از پشتِ دکورهای صحنه ای میشنوم. بیرونِ سالن، لحظه ای می ایستم تا نفسِ عمیقی بکشم.

در محوطه، بیرونی ساختمان، بر روی سکوی سنگی روبرو، بزرگ بانویی از تئاتر ایران خاموش نشسته و در فکر فرو رفته است، او مرا نمی شناسد، برایش فقط یك اسمم، صدایی از آنسوی سیم تلفن، در واقع برایش شبحی بیش نیستم، ولی حالا اصلاً دیگر اینها برایم مهم نیست چون به هر حال این منم که ناگهان با شوقی کودکانه و لبخندی بر لب،به سمتش می روم. آیا انسان برای ادامه، حیات، همانقدر به مِهر و دوستی واقعی نیازمند است که به اکسیژن؟

از کافه شهرداری تا تئاتر شهر

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

به کف آورد؟ آیا این امر ممکن است؟ آیا مسائل تئاتری یك کشور شصت میلیونی بدین ترتیب حل خواهد شد؟ تصویری از دو نقال « کارنامه ی بُندار بیدَخش» با چشمانِ گریانِ زرین کوچك و چوبهای زیربغل آتیلا پسیانی و پیش پرده، « دو کاراکتره» اکبر عبدی در نمایشِ « دوستان با محبت» به صورت پراکنده از جلوی چشمم رژه می روند. « این دانش بسوزان!» صدای جوان بلندقدی از درونِ صف به هم فشرده، خطاب به دیگر تماشاگران مرتب در ذهنم تکرار می شود: « خانوما، آقایون، تئاتر یه کار فرهنگیه، لطفاً همدیگر رو هُل ندین!»

راستی چه وقت تئاتر به نیازی مثلِ غذاخوردن، مثلِ نفس کشیدن تبدیل خواهد شد؟ آیا زمانی فرا خواهد رسید که برای ادامهء حیاتِ فرهنگیمان آنقدر به تئاتر نیازمند بشویم که به اکسیژن؟ پَرش و ریزشِ قطراتِ آبی در اطرافم مرا به خود می آورد، ساعتم پنج دقیقه به سه را نشان می دهد. تا قرارِ گفتگوی بعدی یك ساعت باقی مانده و الان حداقل نیم ساعتی وقتم به هدر رفته. نمی دانم چه کنم، از اطلاعات تئاتر شهر سؤال می کنم.

«. بیرون منتظر باشین!»

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

نکتهء مشترکی در میانِ محبوب ترین و پر تماشاگرترین اجراها وجود دارد و آن وجود مهر و خنده و موسیقی است، به راحتی می توانم بفهمم که بیست سال پس از انقلاب مردم خسته اند و به خنده و موسیقی محتاج اند، عدم سرگرمی های سالم و یا کمبود کنسرت و برنامه های موسیقی از یك سو و از سوی دیگر علاقه و نیاز مردم به این برنامه ها باعث شده است که تئاتر پس از انقلاب ایران سهمی مهمی را به برنامه های موزیکال اختصاص دهد. به خاطر بیاوریم که پر فروش ترین اجراهای ایرانی سال های اخیر (مثلاً « عشق آباد») نمایشهایی موزیکال بوده اند. بنابرین به سادگی می شود گفت که برای نوشتن نمایشنامه ای محبوب و پرتماشاگر باید نمایشنامه ای موزیکال نوشت. البته اجرای موسیقی زنده در نمایش شرایط خاصی دارد، به خوبی می دانیم که آواز خواندن مردان { حتا اگر بدصدا باشند} چه به صورت تك نفره و چه به صورت همنوایی بی مانع است. ولی آواز خواندن زنان داستان ها دارد. مثلاً در نمایش « عاشق کُشُون» زنِ خواننده در یك جشنِ عروسی به روی صحنه می آید تا مثل هرشب برنامه اش را اجرا کند ولی تصادفاً آنشب صدایش گرفته است و نمی تواند بخواند! زنها معمولاً به صورت همنوایی در برنامه های موزیکال در کنار مردان می خوانند، گاهی هم نمی خوانند و فقط تظاهر به خواندن میکنند و بی صدا مثل ماهی ها برایمان لب بر هم می زنند. نمایش های کمدی بیشتر کمدی موقعیت و جر و بحث ها و تضادها و سوء تفاهم های زوج ها است. (مثلاً « اینم از این» و « دوستان با محبت»). این شخصیت ها هرگز در مجادله و بحث های کلام و درگیری هایشان بی تربیتی نمی کنند و همه همیشه آدم های مؤدب و با نزاکتی باقی می مانند، در حالی که تئاتر سنتی ایران ما نمایش های « تخته حوضی» و « روحوضی» را داشته ایم و به خوبی به خاطر داریم که « مبارك» هر چه از دهنش در می آمد به همه می گفت و هر وقت هم گیر می افتاد با همان لهجهء مخصوص خود حرفش را عوض می کرد و همین بازی با زبان یکی از عوامل اساسی تولید خنده بود. بگذریم، نکتهء دیگر این است که پس از سال ها سکوت، حالا کم کم می شود از « عشق» حرف زد، البته این عشق در محدودهء معصومانه و مشروعی و محدودی باقی می ماند و جنبهء زمینی، شهوتناك و یا پَلشتِ آن که سخت واقعی، ملموس و انسانی است چون قلمروییِ ممنوعه باید نادیده انگاشته شود، به طور مثال هر نوع اشارهء جسمانی به بدنِ یا گیسو و یا هرگونه تماس بین بازیگر زن و مرد مردود است، حتا اگر شرعاً به همدیگر محرم باشند و همین امکان بسیاری از میزانسن ها و رفتارهای صحنهء تئاتری را محدود می کند. نکتهء دیگر این است که در آثار اخیر نمایشنامه نویسان ایرانی،{ از میان آنهایی که من خوانده و یا دیده ام}، برای احتراز از سوء تفاهم ها و حساسیت های بسیار سیاسی مسئولان امور، عامل « زمان» به معنای تاریخ وقوع حادثه یا داستانِ نمایش به زمانی بسیار انتزاعی تبدیل شده است. نویسنده معمولاً به گذشته ای دور اشارت دارد؛ به طور مثال پارس باستان در « کارنامه ی بُندارِ بیدخش»، دورهء پر رونق تئاتر لاله زار در «دوستان با محبت» { یا قبل از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ } و بدین شکل نویسنده خود را از دام درگیری با « زمانه» می رهاند. آیا مسائل تئاتری یك کشور شصت میلیونی به این سادگی ها حل خواهد شد؟ صدای ضجهء بانو آتویی را در یك قدمی خودم، از پشتِ درختان پارك میشنوم.

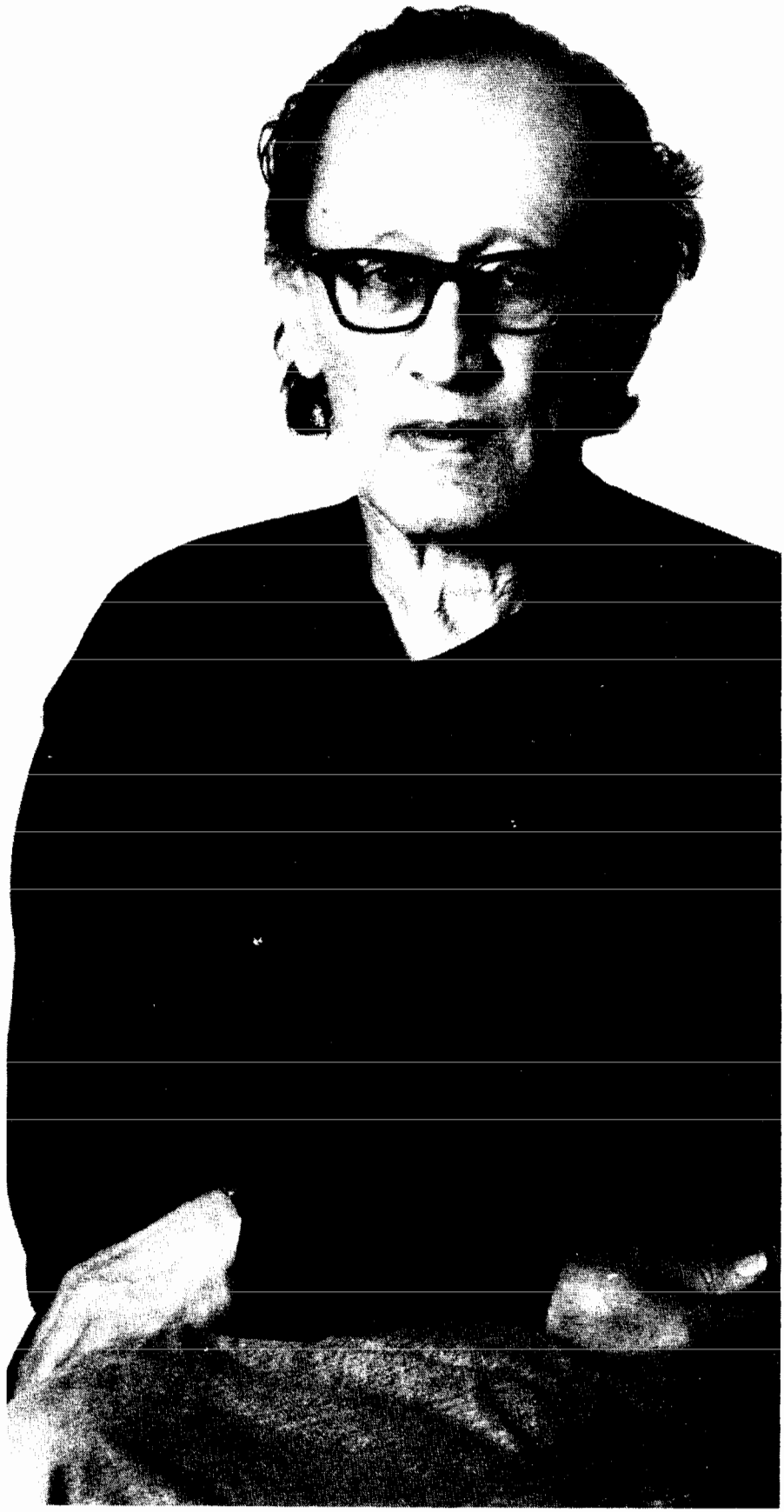
با همین فکر مثلِ غریبهء کوچکی که دیگران زبانش را نمی فهمند، آنطرفتر، سکوی دیگری را پیدا می کنم و در انتظاری غریب می نشینم. گفتگوهایی را که با چند کارشناس تئاتر داشته ام به خاطرم می آید، همگی با امیدواری بسیار معتقد بودند که اگر اوضاع به همین شکل پیش برود سه تا چهار سال بعد تئاتر ایران در سطح جهانی قابل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

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

دوباره به ساعتم نگاهی می اندازم، ساعت سه و ربع شده است! « نیك است و نیکتر که این دانش بسوزانی!» آیا این انتظارها فایده ای خواهد داشت؟ آیا در زندگی، روزی من هم به نقطه ای خواهم رسید که جامم، قلبم یعنی قلمم را بشکنم ؟ « مرا جامِ جهان بین گُم شده!» یکدفعه همین فکر کلافه ام می کند، می خواهم این نوشته را خط بزنم ولی قبل از اینکه به خودم بجنبم باران قلابیِ دیوارهای تئاتر شهر به سویم پاشیده می شود و اول دفترم و سپس شیشه های عینکم را می پوشاند. حالا آشفته و بلاتکلیف، در زیرِ هجومِ بارانی قلابی، بدونِ چتر، بیرون، جلوی «درب ورودی» تئاتر شهر، با ظاهری کاملاً خونسرد منتظرِ غریبه ای نشسته ام که هرگز نخواهد آمد.

پاریس ـ شنبه ۱۹ اردیبهشت ۱۳۷۷ (۹ مه ۱۹۹۸)

هاینر مولر



هاینر مولر در ۷ نوامبر ۱۹۹۵
عکس از: Karin Rocholl

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

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

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

هاینر مولر در ۳۰ دسامبر سال ۱۹۹۵ در برلین درگذشت.

نمایشنامه

موزر

MAUSER

اثر: هاینر مولر

Heiner Müller

ترجمه: حسین سعدالدین

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

کر:
تو در جبههٔ جنگ داخلی مبارزه کردی
دشمن در تو ناتوانی نیافت
ما در تو ناتوانی نیافتیم
اکنون تو خود یک ناتوانی هستی
که آنرا دشمن نباید در ما بیابد.
تو مرگ را در شهر ویتبسک Witebsk قسمت کردی
با فرمان ما در میان دشمنان انقلاب
آگاه که، نان روزانهٔ انقلاب
در شهر ویتبسک مانند دیگر شهرها
مرگ دشمنان اوست، آگاه که، علف را هنوز
باید از ریشه درآورد تا سبز بماند
ما با دستهای تو آنها را کشتیم،
اما صبحگاهی در شهر ویتبسک
تو خود با دست خود کشتار کردی
نه دشمنان ما را و نه به فرمان ما
و تو باید همچون یک دشمن کشته شوی.
در این آخرین میدان به کار خود پرداز
بر این مکان که انقلاب ترا برآن گماشته است
چون تو این مکان را بر پاهایت ترک نخواهی کرد
بر این دیوار که، آخرین دیوار تو خواهد بود
همچون دیگر کارهایت که کرده ای
آگاه که، نان روزانهٔ انقلاب
در شهر ویتبسک مانند دیگر شهرها
مرگ دشمنان اوست، آگاه که، علف را هنوز
باید از ریشه درآورد، تا سبز بماند

آ:
من کارم را کرده ام

کر:
بکن آخرین کارت را.

آ:
من برای انقلاب کشته ام.

کر:
بمیر برای آن.

آ:
من مرتکب اشتباهی شده ام.

کر:
تو همان اشتباه هستی.

آ:
من یک انسان هستم.

کر:
این دیگر چیست.

آ:
من نمی خواهم بمیرم.

کر:
ما از تو نمی پرسیم، که آیا می خواهی بمیری.
دیوار پشت تو، آخرین دیوار پشت تو است.
انقلاب را دیگر نیازی به تو نیست.
او نیازمند مرگ تو است. اما تا زمانیکه آری نگفته ای
به آنچه که دربارهٔ تو حکم شده،
تو کارت را نکرده ای.
در برابر تفنگداران انقلاب، انقلابی که نیازمند مرگ تو است
بیاموز آخرین آموزه ات را، آخرین آموزه ات چنین است:
تو کسی که پشت به دیوار ایستاده ای، دشمن خود و ما هستی.

آ:
از زندانهای امسک Omsk تا اودسا Odessa
بر جان من این عبارت نقش بسته بود
زیر میزهای درس و در آبریزگاه آنرا خوانده بودم
«کارگران جهان متحد شوید»
با مشت و قنداق تفنگها، با نوک و پاشنهٔ چکمه ها
پسر یک شهروند ساده
با سماورش بر چوبفرش کهنه اتاق
برابر شمایل مقدس مهیا برای امری روحانی
اما من به موقع از مبداء خود بریدم.
در اجتماعات، تظاهرات، اعتصابها
زیر سم اسب قزاقهای دست راستی خورد شدم
مزدوران دولتی بی هیچ شفقتی شکنجه ام کردند
من در بارهٔ زندگی بعد از مرگ هیچ نیاموخته ام.
من کشتن را در جنگهای طولانی آموخته ام
ما می گفتیم: کسی که نخواهد بکشد، نبایست هم بخورد.
سرنیزه را در دشمن فروبردن
پادو، افسر یا یک روستائی، کسی که به هیچ چیزی پی نبرده است
ما می گفتیم: این کاری است چون هر کار دیگر
برسر کوفتن و در آن شلیک کردن.

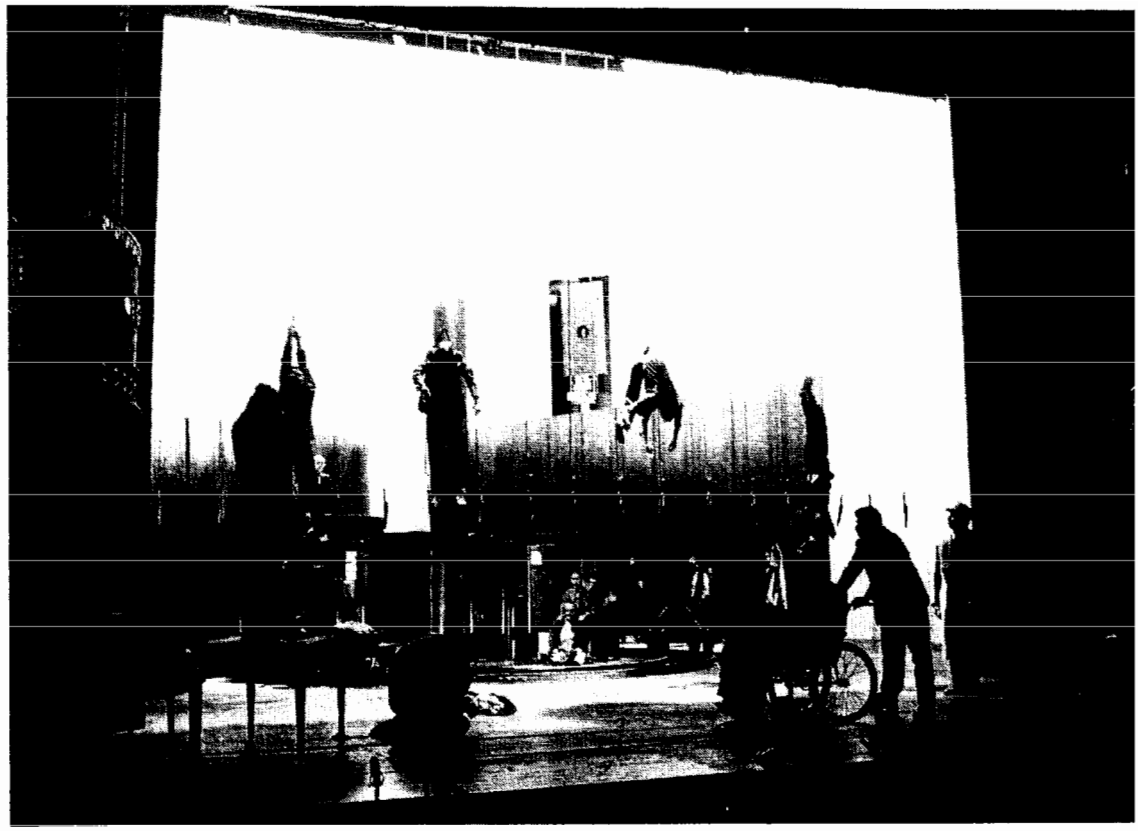
آ (کر):
اما صبحگاهی در شهر ویتبسک
با نزدیک شدن هیاهوی کشتار
انقلاب از زبان حزب فرمانی به من ابلاغ کرد
تا در شهر ویتبسک تریبون انقلاب را عهده دار باشم
در شهر ویتبسک، تریبونی که مرگ را قسمت می کرد
مابین دشمنان انقلاب در شهر ویتبسک.

کر:
تو در جبهه جنگ داخلی مبارزه کردی
دشمن در تو ناتوانی نیافت

ما در تو ناتوانی نیافتیم.
ترک کن جبهه را و پای در این میدان بگذار
جائیکه انقلاب نیازمند تو است از هم اکنون
تا زمانی که او در میدانی دیگر نیازمند تو است.
راهبر باش مبارزهٔ ما را پشت جبهه ها، مرگ را
میان دشمنان انقلاب قسمت کن.
آ(کر)
و من موافق این فرمان بودم.
آگاه که، نان روزانهٔ انقلاب
مرگ دشمنان اوست، آگاه که، علف را هنوز
باید از ریشه درآورد تا سبز بماند
و من موافق این فرمان بودم
فرمانی که انقلاب به من ابلاغ کرده بود
از زبان حزب در هیاهوی کشتار./
و این کشتار، کشتار دیگری بود
و این کاری همچون هرکار دیگر نبود.
کر:
کار تو امروز آغاز می‌شود. آنکس که پیش از تو عهده دار آن بود
باید پیش از صبح کشته شود، همچون یک دشمن.
آ(کر):
چرا او.
ب:
در برابر من سه روستائی
دشمنان ناآگاه انقلاب
دستهاشان بسته بر پشت با بندها
از کار افتاده، بسته به اسلحه
با فرمانی از انقلاب دست من
تپانچهٔ من پشت گردنهاشان را نشانه رفته.
دشمنان آنها دشمن من هستند، اینرا من می دانم
اما اینان که برابر من ایستاده اند، با چهره اشان به سوی گودال
اینرا نمی دانند، و من کسی که اینرا می داند
چاره ای برای نادانی شان نمی شناسد
بجز گلوله، من مرگ را قسمت کردم
تپانچه دست سوم من
میان دشمنان انقلاب در شهر ویتبسک
آگاه که، نان روزانهٔ انقلاب
مرگ دشمنان اوست، آگاه که، علف را هنوز
باید از ریشه درآورد تا سبز بماند
آگاه که، با دست من انقلاب می کشد
من دیگر نمی دانم، من دیگر توان کشتن ندارم.
من از این فرمان دست می کشم
فرمانی که انقلاب به من ابلاغ کرده بود
صبحگاهی در شهر ویتبسک
از زبان حزب در هیاهوی کشتار.
من بندها را از دستها پاره می کنم
دشمنان ما، که نشان خورده اند
با ردّی از کارشان چون همانندان من.
من می گویم، دشمنان شما، دشمنان ما هستند.
من می گویم، بروید به سوی کارهایتان.
کر: (بازیگران «ب» سه روستایی)
و آنها به سوی کارهایشان بازگشتند
سه دشمن انقلاب، بی هیچ پندی.
هنگامیکه او دست از فرمان کشید
فرمانی که انقلاب به او ابلاغ کرده بود
صبحگاهی در شهر ویتبسک
از زبان حزب در هیاهوی کشتار
این دست، دست دیگری بر گلوی ما بود./
همانا دست تو، دست تو نیست
همچون دست من که دست من نیست
پیش از آنکه انقلاب قطعاً" پیروز گردد
در شهر ویتبسک مانند شهرهای دیگر.
همانا که نادانی می تواند بکشد
چنانکه پولاد می کشد، یا تب
اما دانایی کافی نسیت، بلکه نادانی
باید برای همیشه پایان گیرد، و کشتن کافی نیست
چرا که کشتن خود یک دانش است
و باید فرا گرفته شود، تا بدین خاطر پایان گیرد
زیرا این امر طبیعی، دیگر طبیعی نیست
بلکه علف را باید از ریشه درآورد
و نان را باید قی کرد
تا پیروزی قطعی انقلاب
در شهر ویتبسک مانند دیگر شهرها
تا اینچنین علف سبز بماند و گرسنگی پایان گیرد.
کسی که بر خویشتن خویش همچون مایملک خود استوار است
او دشمن انقلاب است، چون دیگر دشمنان انقلاب
زیرا همانند ما، همانند ما نیست
و این ما نیستیم، انقلاب خود
با خود یگانه نیست، بلکه دشمن با
چنگ و دندان، سرنیزه و مسلسل
بر تصویر زندهٔ انقلاب، نفیرهای هراس انگیزش را نقش می زند
و زخمهای او بر چهرهٔ ما حک می شود.
ب:
برای چه باید کشت، برای چه باید مرد
اگر ارزش انقلاب، انقلابی است
که به زعم آزاد شدگان ارزش آزادی.
آ:
این یا چیز دیگر را او به سوی هیاهوی کشتار می کشید
هیاهویی که افزون شده بود و هر زمان افزونتر می شد.
هزاران دست بر گلوی ما بود
علیه تردید به انقلاب، هیچ
چاره ای جز مرگ مرتد نبود
و من چشمی برای دستهایش نداشتم
هنگامیکه او مقابل تپانچه من ایستاده بود، با چهره اش به سوی گودال
آیا دستهایش از کار افتاده بودند یا از کار افتاده نبودند
اما آن دستها سخت با بندها بسته بودند
و ما او را با دستهای من می کشتیم
آگاه که، نان روزانهٔ انقلاب
مرگ دشمنان اوست، آگاه که، علف را هنوز
باید از ریشه درآورد تا سبز بماند
من اینرا می دانستم، که دیگران در صبحگاهی دیگر می کشتند
و روز سوم دوباره دیگران
و آنها نه دستی و نه چهره ای داشتند
بلکه چشمی که من با آن به آنها می نگریستم
و دهانی که من با آن بسوی آنها حرف می زدم
تپانچه بود و کلام من گلوله
من فراموش نمی کردم، هنگامیکه آنها فریاد می کشیدند
در آن لحظه که تپانچه من آنها را به گودال می افکند
دشمنان انقلاب؛ بسوی دیگر دشمنان
و این کاری همچون هر کار دیگر بود.
من می دانستم وقتی به یک انسان شلیک کنی
از او همچون همه حیوانات خون جاری می شود
تفاوت ناچیزی میان مرده هاست
اما ناچیزی تنها لحظه ای می پاید، چرا که انسان حیوان نیست:
صبح روز هفتم، من چهره هاشان را دیدم
دستهاشان بر پشت با بندها بسته بود
با نشانه ای از کارهای مختلف

اگر آنها در انتظار بودند، با چهره‌هاشان بسوی گودال
در انتظار مرگ از تپانچه من، و میان انگشت و ماشه
تردید می نشست، و سنگین
از کشتگان هفت صبح
گردن من که یوغ انقلاب را می‌کشد
تا تمامی یوغ‌ها بشکنند
و دست من که به‌اسلحه بسته است
با فرمان انقلاب که به‌من ابلاغ شد
در صبحگاهی در شهر ویتبسک
از زبان حزب در هیاهوی کشتار
که مرگ را میان دشمنان انقلاب قسمت کنم
تا با آن کشتن پایان گیرد، و من فرمان شلیک دادم
در این صبح، همچون صبح روز اول
«مرگ بر دشمنان انقلاب»
و من مرگ را قسمت کردم، اما صدای من
که فرمان شلیک داد، صدای من نبود و دست من
که مرگ را قسمت کرد، دست من نبود
و این کشتن یک کشتن دیگر بود
و این کار همچون هر کار دیگر نبود
و هنگام غروب چهره‌ام را دیدم
که به‌من نگاه می‌کرد، اما نه با چشمهای من
از درون آینه‌ای که از گلوله باران
شهر بارها فتح شده تار شده بود
و شب هنگام من مرد نبودم، سنگین
از کشته‌های هفت صبح
جنسیت من تپانچه بود که مرگ را قسمت می‌کرد
در میان دشمنان انقلاب با چهره‌شان بسوی گودال
آ (کر)
چرا من، مرا از این فرمان معاف کنید
فرمانی که برای آن بس ناتوان هستم
کر:
چرا ترا.
آ:
من در جبهه جنگ داخلی مبارزه کردم
دشمن در من ناتوانی نیافت
شما در من ناتوانی نیافتید
اکنون من خود ناتوانی هستم
که آنرا دشمن نباید در ما بیابد.
من مرگ را در شهر ویتبسک قسمت کردم
در میان دشمنان انقلاب در شهر ویتبسک
آگاه که، نان روزانهٔ انقلاب
مرگ دشمنان اوست، آگاه که، علف را هنوز
باید از ریشه درآورد تا سبز بماند
من فراموش نمی‌کردم، نه در صبحگاه سوم و نه در صبحگاه هفتم
اما از صبحگاه دهم دیگر
هیچ نمی‌دانم. کشتن و کشتن
و از هر سه نفر شاید یکی بی گناهست، او
که برابر تپانچه من ایستاده، با چهره‌اش به‌سوی گودال.
کر :
در این مبارزه که پایان نخواهد گرفت
در شهر ویتبسک، همچون شهرهای دیگر
چه با پیروزی، چه با نابودیمان
هر یک از ما با دو دست ناتوان
کار دو هزار دست را پیش می‌برد، دستهای شکسته
دستهای بسته به‌زنجیر و بند، دستهای
له شده، دستهای بر گلوی ما.
ما هزاران دست بر گلویمان داریم
و هیچ نفسی، برای پرسش بی گناهی یا گناه نیست
هر دستی بر گلوی ما، اینکه از چه تباری است
آیا از کار افتاده است و یا از کار افتاده نیست
آیا فقر یا نادانی دربارهٔ ریشه‌های فقر
آنرا بر گلوی ما گره زده
یا اینکه ترس از انقلاب، انقلابی که از ریشه در می‌آورد
تو که هستی، گر نه یکی چون ما
یا تافته‌ای جدا بافته، که بر ناتوانی خود تأکید می‌کند.
آنکس که با دهان تو من می‌گوید، غیر از تو است
تا پیش از پیروزی قطعی انقلاب
در شهر ویتبسک همچون شهرهای دیگر
تو مالک خود نیستی، انقلاب با دست تو می‌کشد، با تمام دستهایی که
انقلاب می‌کشد تو هم می‌کشی
ناتوانی تو، ناتوانی ماست.
وجدان تو شکافی در خودآگاهی تو است
و نیز شکافی در جبهه ما. تو که هستی
آ:
یک سرباز انقلاب
کر:
پس تو می‌خواهی که
انقلاب ترا از این فرمان معاف کند
فرمانی که تو برای آن بس ناتوان هستی. فرمانی که باید اجرا شود
بدست تو یا دیگری
آ (کر):
نه، / و کشتن ادامه یافت، چهره به‌سوی گودال
صبحگاه بعد یک روستایی در برابر تپانچه من
همانگونه که پیشتر همانند او در صبحهای دیگر
همانگونه که پیشتر همانند من در برابر تپانچه دیگران
بر پشت عرق ترس، چهار مبارز انقلاب را
به‌دشمنان خود و ما لو داده بود
بر پشت عرق ترس، ایستاده در برابر تپانچه دیگران
همانند او را کشته‌اند
و همانند مرا دو هزار سال تمام
با چرخ دار بند یوغ شلاق پرس
بدست همانند دشمن من که دشمن اوست
و اکنون گردن او در تیررس تپانچه من
من چرخ دار بند یوغ شلاق پرس
من در برابر تپانچه ام چهره ام به سوی گودال
من تپانچه ام، گردنم در تیر رس آن.
آگاه که، با دست من انقلاب می‌کشد
انقلاب نابود کننده چرخ دار یوغ شلاق پرس
و نا آگاه از این، در برابر تپانچه من یک انسان
من میان دست و تپانچه، انگشت و ماشه
من شکافی در خودآگاهی خویشتنم، شکافی در جبهه ما.
کر:
کشتن انسانها مأموریت تو نیست، بلکه
کشتن دشمنان، چرا که انسان ناشناخته است.
ما می‌دانیم، که کشتن یک کار است
ولی انسان از کار خود فراتر است.
تا پیروزی قطعی انقلاب
در شهر ویتبسک مانند دیگر شهرها
نخواهیم دانست که یک انسان چیست.
زیرا او کار ماست، این ناشناختهٔ
پشت ماسکها، این دفن شده در لجن زار تاریخش
این واقعیت پنهان زیر جذام
این جان زنده درون سنگواره‌ها
زیرا که انقلاب ماسکهایش را پاره می‌کند
جذامش را می زداید، تصویرش را
از لجن سنگ شده تاریخش می‌شوید
انسان با چنگ و دندان، سرنیزه و مسلسل

برخاسته از زنجیرهای جنسی
بند ناف خونین او در جرقهٔ آغازی راستین
پاره می‌شود و خویشتن خویش را می شناسد
یکی دیگران را با تفاوتش با آنها
انقلاب با ریشه بیرون می‌کشد از درون انسانها انسانها را.
آنچه محسوب می شود، نمونه است، مرگ بی معناست.
آ:
اما میان هیاهوی کشتار که افزون شده بود
و هردم افزونتر می‌شد، من با دستهای خونین ایستاده بودم
سرباز و سرنیزه انقلاب
و با صدایم از یقین می پرسیدم.
آ (کر)
آیا کشتن پایان خواهد گرفت، اگر انقلاب پیروز شود.
آیا انقلاب پیروز خواهد شد. تا به کی هنوز.
کر:
تو می دانی، آنچه ما می دانیم، ما می دانیم، آنچه تو می دانی.
یا انقلاب پیروز خواهد شد یا انسان وجود نخواهد داشت
چرا که در تراکم انسانیت محو می شود
آ:
و من صدایم را شنیدم
در این صبح همچون صبحهای دیگر که می گفت
«مرگ بر دشمنان انقلاب» و من دیدم
او را که من بودم چیزی از گوشت، خون
و یا ماده‌ای دیگر را می‌کشد، بی پرسشی از گناه یا بی گناهی
بی پرسشی از نامها و نه از دشمن بودن
یا دشمن نبودنشان، و این چیز دیگر تکان نمی خورد
اما او که من بودم دست از کشتن آن نمی‌کشید.
او می‌گفت: / (کر) من بار خود بر زمین افکنده ام
برگردن من دیگر کشته‌ها سنگینی نمی کنند
یک انسان چیزی است، که به آن شلیک می کنند
تا از آوار انسانها، انسان برخیزد
و آن زمان که او بارها و بارها شلیک کرده بود
از میان پوست از هم دریده، در گوشت
خون آلود، براستخوانهای خرد شده، با پاهایش
نعش ها را کنار زد
آ(کر)
من آنچه را که کشته‌ام به زیر چکمه می گیرم
من بر مرده‌هایم پایکوبان می رقصم
برای من کشتن آنچه که باید بمیرد، کافی نیست
تنها برای آنکه انقلاب پیروز شود و کشتن پایان گیرد
بلکه دیگر چیزی نباید به‌جا بماند و کاملا" هیچ
و این چیز باید از چهرهٔ زمین محو شود
سفره ای پاک برای آیندگان.
کر:
ما نعره‌هایش را شنیدیم و آنچه را که کرده بود دیدیم
نه به‌فرمان ما، و او دست از فریاد کشیدن نمی‌کشید
با صدای انسانی که انسانها را می بلعید.
آنجا ما دانستیم، که کارش او را از پای درآورده
و زمان او به‌سر آمده و او را روانه کردیم
یک دشمن انقلاب همچون دیگر دشمنان
و نه همچون دیگران، چرا که او یگانه دشمن خود نیز بود
آگاه که، نان روزانهٔ انقلاب
مرگ دشمنان اوست، آگاه که، علف را هنوز
باید از ریشه درآورد تا سبز بماند
اما او بار خود را بر زمین افکنده بود
باری که می بایست تا پیروزی قطعی انقلاب حمل شود
برگردن او دیگر کشته ها سنگینی نمی کردند
سنگینی، تا آنزمان که انقلاب پیروز شود
بلکه بار او طعمهٔ او بود
اینگونه بود که انقلاب دیگر برای او جایی نداشت
و او برای خود دیگر جایی نداشت
مگر در برابر سلاح بدستان انقلاب.
آ:
بعد از آنکه از من کارم را گرفتند
و از دستم تپانچه‌ام را گرفتند
و انگشتانم چنان بودند که گویی هنوز به‌تپانچه گره خورده باشند
جدای از خودم، آنچه را کرده‌بودم دیدم
و پیش از آنکه روانه‌ام کنند، صدایم را
و باز هیاهوی کشتار را شنیدم
که افزون شده بود و هر دم افزونتر می شد.
آ (کر)
مرا اما همانندان من به‌سوی دیوار راهبری می کنند اکنون
و من کسی که اینرا می فهمد، نمی فهمم.
چرا.
کر :
تو می دانی، آنچه ما می دانیم، ما می‌دانیم، آنچه تو می دانی.
کار تو خونین بود و همچون هر کار دیگر نبود
اما کاری است که باید انجام شود همچون هر کار دیگر
بدست این یک یا کسی دیگر.
آ:
من کارم را کرده‌ام، دستم را ببینید.
کر :
ما می‌بینیم که دست تو خونین است.
آ :
چگونه نه.
و بلند تر از هیاهوی کشتار سکوت بود
به‌درازای یک لحظه در شهر ویتبسک
و این لحظه طولانی تر از زندگی من بود.
من یک انسان هستم. انسان ماشین نیست
کشتن و کشتن، همان اتفاق همیشگی بعد از هر کشتار
من نمی‌توانستم، به‌من خواب ماشین را بدهید.
کر :
نه، تا پیروزی قطعی انقلاب
در شهر ویتبسک مانند سایر شهرها
نخواهیم دانست که این انسان چیست.
آ :
من می‌خواهم بدانم، اکنون و اینجا.
من در این صبحگاه در شهر ویتبسک می‌پرسم
با چکمه های خونین بر آخرین راهم
که مرا به‌سوی مرگ رهنمون است، راهی که برای آن زمانی نیست
با آخرین نفسم، اکنون و اینجا
از انقلاب در بارهٔ انسانها می‌پرسم.
کر:
تو بسیار زود می‌پرسی. ما به‌تو کمکی نمی‌توانیم بکنیم
و پرسش تو کمکی به‌انقلاب نمی‌کند.
به‌هیاهوی کشتار گوش کن.
آ:
من تنها یک زمان دارم.
پشت هیاهوی کشتار، چون برف سیاهی
سکوت درانتظار من است
کر :
تو فقط یک مرگ را می میری
اما انقلاب مرگهای بسیاری را می میرد
انقلاب زمانهای بسیاری دارد،
که هیچکدامشان زائد نیست. یا انسان فراتر از کارش هست
یا نخواهد بود، تو دیگر نیستی
بلکه ترا کارت از پای درآورده
تو باید از چهرهٔ زمین محو شوی



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

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

این خون، خونی که تو با آن دستهایت را لکه دار کرده ای
هنگامی که او دست انقلاب بود
باید با خون تو، از نام انقلاب شسته شود
انقلابی که به هر دستی نیازمند است
اما به دست تو دیگر نه.
آ:
من با فرمان شما
کشتم
کر :
و بدون فرمان ما
میان انگشت و ماشه لحظه ای
که زمان تو و ما بود، میان دست و تپانچه فاصله ای
که مکان تو در جبههٔ انقلاب بود
اما هنگامی که دست تو با تپانچه یگانه شد
و تو با کار خود یگانه شدی
و دیگر بر آن آگاهی نداشتی
کاری که باید اینجا و امروز انجام شود
تا دیگر از سوی هیچکس انجام نشود
مکان تو یک شکاف در جبههٔ ما بود
و برای تو دیگر در جبههٔ ما جائی نبود.
دهشتناک است عادت و مرگ آور، آسانی
گذشته با ریشه های بسیار در ما خانه کرده
گذشته ای که همه ریشه هایش را باید کند.
در ناتوانی ما مرده هایی که باید دفن شوند
دوباره و دوباره بر می خیزند
هر یک از ما باید خود را ترک کند
اما مجاز نیست هر یک از ما دیگران را ترک کند.
تو این و تو آن دیگری هستی
آن که تو به زیر چکمه هایت پاره پاره کردی
آن که ترا به زیر چکمه هایت پاره پاره کرد
تو خود را ترک کردی، یکی دیگری را
انقلاب ترا رها نمی کند، مردن را بیاموز
آنچه تو می آموزی، بر تجربه های ما می افزاید
آموزنده بمیر، انقلاب را رها مکن
آ :
من امتناع می کنم. من مرگم را نمی پذیرم
زندگی من از آن من است
کر :
هیچی مایملک تو است.
آ (کر)
من نمی خواهم بمیرم. من خود را بر خاک می افکنم
من خود را با همهٔ دستها سخت بر زمین بند می کنم
من زمین را میان دندانهایم سخت می فشرم
زمینی که نمی خواهم ترکش کنم. من فریاد می کشم.
کر (آ) :
ما می دانیم، که مردن یک کار است
ترس تو از آن تو است
آ (کر)
بعد از مرگ چه می آید
آ (کر)
او همچنان پرسش کنان و نه فریادکشان
از زمین برخاست، و ما به او جواب دادیم:
تو می دانی آنچه ما می دانیم، و ما می دانیم آنچه تو می دانی
و پرسش تو به انقلاب کمک نمی کند.
اگر زندگی جوابی خواهد بود
شاید پرسش تو مجاز باشد. اما انقلاب نیازمند
آری تو به مرگ تو است. و او دیگر نپرسید
بلکه به سوی دیوار رفت و فرمان آتش داد
آگاه که، نان روزانهٔ انقلاب
مرگ دشمنان اوست، آگاه که، علف را هنوز
باید از ریشه درآورد تا سبز بماند.
آ (کر)
مرگ بر دشمنان انقلاب.

عبور ناپیدا

اوت ۱۹۹۷

اشیاء صاحب اشیاء را تصاحب می کنند و من چهره‌ام را در آینه نمی بینم. من آنچیزی را که نمی گویم بیان می کنم. من هستم اما نیستم. و من پا به‌جایی می گذارم که مرا به‌جایی که نمی خواهم می برد، به‌سرزمینی که تبعیدگاه من است.
«ادواردو گالیانو ــ ترجمه مسعود زاهدی از مجله گردون »

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

صحنه یکم

مرد از در اول وارد اتاق می شود. نردبانی چوبی بر دوش و یک تکه بزرگ ژامبون (ران خوک خشک شده) در دست چپش قرار دارد. مرد به‌طرف میز می رود، ژامبون را روی میز می گذارد و نردبان را عمود بر زمین قرار می دهد. لحظه‌ای به‌در دوم خیره می شود. بعد نربان را مابین پنجره و در دوم بر داربست اتاق تکیه می دهد. از نردبان بالا می رود. در حین بالا رفتن چشمش به‌پنجره می افتد. از نردبان پائین می آید و نردبان را درجهت مقابل پنجره بر داربست تکیه می دهد. بطرف میز برمی گردد، ژامبون را که نخی به‌انتهای آن بسته شده بر می دارد و از نردبان بالا می رود، ژامبون را به‌کمک نخ از داربست، سمت راست نردبان تقریبا" وسط اتاق آویزان می کند. بطرف میز برمی گردد، چاقوی بزرگی (چاقوی آشپزخانه) از جیب کت خود بیرون می آورد و آنرا روی میز می گذارد. بطرف ژامبون می رود، دستی به‌آن می کشد و آنرا به‌نوسان در می آورد. لحظه‌ای به‌آینه خیره می شود و از همان در اول از اتاق خارج می شود.

نمایش بی کلام

نوشته: مسعود سعدالدین

صحنه دوم

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

صحنه سوم

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

صحنه چهارم

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

صحنه پنجم

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

صحنه ششم

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

صحنه هفتم

مرد با یک سطل رنگ سفید و یک قلم موی پهن از همان در همیشگی وارد می‌شود. سطل رنگ و قلم مو را روی میز می‌گذارد و به آینه و عکس زن خیره می‌شود. مدتی در همین حال می‌ماند.

بعد سطل رنگ را باز می‌کند و آنرا کنار آینه روی زمین قرار می‌دهد. قلم مو را بر می‌دارد و آینه و عکس را با رنگ سفید رنگ می‌کند. تمامی آینه و عکس با رنگ سفید پوشیده می‌شوند. در سطل را می‌بندد و با قلم مو روی میز می‌گذارد. به‌سوی پنجره می‌رود و به‌بیرون (به‌سوی تماشاگر) نگاه می‌کند. صحنه کم‌کم تاریک می‌شود. قبل از تاریکی مطلق چهرهٔ مرد و سفیدی آینه به‌صورتی محو دیده می‌شوند. بعد همه چیز سیاه است.

ضمیمه:

قبل از شروع هر صحنه، ابتدا صحنه از تاریکی مطلق، کمی روشن می‌شود. بعضی صحنه‌ها مثل صحنهٔ ظرف آب، بیشتر و در بعضی صحنه‌ها مثل صحنهٔ گردسوز اصلا" صحنه روشنایی ندارد و گردسوز صحنه را روشن می‌کند. در پایان هر صحنه و بعد از بیرون رفتن مرد از اتاق دوباره صحنه تاریک می‌شود. مجموعا" همهٔ صحنه‌ها در نور نسبتا" ضعیفی اجرا می‌شوند.

لرتا در نقش «مادر» در نمایشنامه «همانطور که بوده‌ایم» نوشته «آرتور آدامف»، طراح و کارگردان: آربی اُوانسیان

لرتا درگذشت

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

لرتا، درخشش نگین انگشتری تئاتر ایران خاموش شد

نصرت کریمی

آشنایی من با زنده یاد لرتا هنرمندی که بیش از نیم قرن ملکه بی رقیب صحنه تئاتر ایران بود. در فروردین ۱۳۲۳ اتفاق افتاد. در این سال تئاتر فرهنگ در لاله‌زار محل فعلی تئاتر پارس با نمایشنامه «ولپن» اثر بن جانسون افتتاح شد. از چند ماه قبل از افتتاح، زنده یاد سیدعبدالحسین نوشین کارگردان و همسر لرتا، نمایشنامه را با افراد گروه که اکثرا از شاگردهای او بودند تمرین می‌کرد. در این تمرین‌ها لرتا حضور نداشت، وقتی صحنه تئاتر برای تمرین آماده شد ناگهان با خانم زیبا و شیک پوشی مواجه شدیم که نام او بانو لرتا بود. او با وجودی که در تمرین‌های قبلی حضور نداشت، در منزل چنان عمیق روی نقش کلمبا که به‌عهده داشت کار کرده بود که از همه ماهرانه‌تر ایفای نقش می‌نمود. بعدها وقتی به‌استمرار همکاری بیشتر با او آشنا شدم به‌سطح فرهنگ عمومی و دانش او پی بردم. او یگانه بانوی تحصیل کرده‌ای بود که تا پایان عمر از مطالعه منفک نشد. در سالهای ۱۳۲۰ بانوانی که به چند زبان تسلط داشتند انگشت شمار بودند، لرتا به زبانهای ارمنی، روسی، فرانسه، و فارسی تکلم می‌کرد. او با استعدادی کم نظیر در کنار همسرش نوشین که از روشنفکران طراز اول زمان خویش بود و با فرهیختگانی چون هدایت، ناتل خانلری، بزرگ علوی و امثالهم معاشرت داشت، با پویایی دائما در حال رشد و اعتلا بود، اجرای نقش او با سایر بازیگران فرسنگها فاصله داشت. او همطراز آکتریس‌های اروپایی اجرای نقش می‌کرد. به محض ورود به‌صحنه آنچنان با مبانی استتیک راه می‌رفت و حرکت می‌کرد و با صدای رسا و تلفظ دقیق، احساسات زنده، بدون تصنع اجرای نقش می‌کرد که تمام تماشاگران تحت تأثیر قرار می‌گرفتند. در فن بیان با وجودی که در محاوره روزمره کمی لهجه ارمنی داشت، تحت تعلیم زنده یاد نوشین روی صحنه بیانی دلنشین داشت. هنگامی که شکسپیرین مشهور پاپازیان کارگردان و بازیگر جمهوری ارمنستان در زمان رضا شاه برای اجرای نمایشنامه اتللو به ایران دعوت شده بود، برای اجرای نقش دزدمونا لرتا را که در آن زمان دوشیزه‌ای نو جوان بود انتخاب کرد، من به علت صغر سن نمی‌توانستم شاهد اجرای این نمایش باشم اما از مرحوم نصرت‌اله محتشم شنیدم که لرتا همطراز پاپازیان اجرای نقش می‌کرده است. لرتا از سالهای ۱۳۰۵ در گروههای تئاتری ارمنی و ایرانی همیشه مجری نقش اول با درخشش چشمگیر بود. در جامعه باربد در اپرت های یوسف و زلیخا، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، ترانه‌های دراماتیک مربوط به نقش اول را اجرا کرده است که در یک صفحه قدیمی از آن زمان در آرشیو رادیو ایران موجود است. ترانه‌های «دوستان شرح پریشانی من گوش کنید».

من در تئاتر فرهنگ که به‌عنوان گریمور و بازیگر فعالیت هنری داشتم او را هنرمندی مهربان، دور از تکبر و نخوت، انساندوست، عدالتخواه، طنز فهم و بشاش یافتم. در مدت بیش از نیم قرن که هم استادم بود و هم همکارم و هم دوست خانوادگیم، هرگز رفتار نابهنجار از او ندیدم و سخن هجو و مبتذل از او نشنیدم، او به آرایش مو و گریم چهره‌اش چنان مسلط بود که احتیاج به گریمور نداشت، فقط در نمایشنامه «پرنده آبی» که نقش ننه تاریکی را به‌عهده گرفته بود و لازم بود چهره‌اش به طرز سمبولیک و فانتزی آرایش شود، گریم او را من به‌عهده گرفتم. در انتخاب فرم و رنگ لباس سلیقه‌ای در سطح یک طراح حرفه‌ای داشت. در تزئینات لباس از جواهرات مصنوعی در سطح عالی استفاده می‌کرد اما گرایش به‌جواهرات گرانقیمت نداشت.

از فروردین ۱۳۲۴ تا پانزدهم بهمن ۱۳۳۱ که در تئاتر فرهنگ، فردوسی و سعدی شاهد هنرنمایی او بودم، اغلب از کنار پرده تئاتر اجرای نقش او را از نزدیک تماشا می‌کردم از این فاصله نزدیک حالات روحی بازیگران، نگاه پر از احساس یا خالی از احساس آنها به‌خوبی دیده می‌شود. لرتا همیشه چنان با تمام وجود در نقش خود غوطه ور بود که گویی تمام سلول های او غرق در شخصیت بازی شده است. او نقش بازی نمی‌کرد بلکه در وجود نقش زندگی می‌کرد. در نمایشنامه «توپاز» او را یک زن بورژوای تمام عیار فرانسوی می‌دیدم. در پرنده آبی یک شخصیت اسطوره‌ای و افسانه‌ای. در جشن هزاره فردوسی بازی او در نمایش زال و رودابه به‌کارگردانی زنده یاد نوشین تحسین مستشرقین خارجی را برانگیخت.

در سال ۱۳۴۴ مجددا پس از وقفه‌ای چند ساله در نمایش «گناهکاران بی‌گناه» اثر استروسکی مجددا به‌عنوان گریمور و بازیگر در کنار لرتا بودم. او به‌تئاتر عشق می‌ورزید و در صحنه تئاتر زندگی می‌کرد.

در سال ۱۳۷۲ که ارامنه مقیم اطریش به‌افتخار او جشن با شکوهی برگزار کردند تا از یک عمر فعالیت پربار هنری او تجلیل کنند با فروتنی هنرمندانه روی صحنه آمد و گفت: «من اجر خود را از مردم گرفته‌ام»

لرتا در آواخر عمر چند سال با گروه تئاتر تلوزیون به‌سرپرستی آربی آوانسیان همکاری داشت و در چند فیلم سینمایی نیز شرکت نمود. در فیلم «هوو» که در سال ۱۳۵۱ ساختم و به‌پیشنهاد تهیه کننده به‌نام «تختخواب سه نفره» به‌نمایش درآمد نقش مادر شوهر سنتی را به لرتا واگذار کردم. همکاران به‌من گوشزد می‌کردند که او در نقش‌های سنتی ایرانی تجربه کافی ندارد به‌حدی کم من هم دو دل شده بودم. اما هنگامی که با لباس و آرایش سنتی در صحنه حاضر شد رفتار و حرکاتش انگ یک مادر شوهر از جنوب شهر تهران بود. در سریال «خسرو میرزای دوم» که در سال ۱۳۵۶ از تلوزیون ایران پخش شد نقش عمه خانم، بزرگ فامیل اشرافی دیوان سالار را به لرتا واگذار کردم که درخشش چشمگیری داشت.

لرتا بیش از نیم قرن نگین درخشان انگشتری تئاتر ایران بوده است. جای کتابی مصور از فعالیت‌های ثمربخش این بانوی هنرمند در انتشارات هنری امروزین ایران خالی است ولی یادش همیشه در اذهان دوستان و همکارانش زنده است «هرگز نمیرد آنکه اجر خود را از مردم گرفته است»

کوچک باد خرخاکی

«نمایشنامه‌ای در یک تابلو»

نویسنده: سیروس سیف

مکان:
هر مکانی.
زمان:
هر زمانی.

آدمها:
هنرپیشه.
فرد اول.
فرد دوم.
فرد سوم.
فرد چهارم.
فرد پنجم.

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

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

نفر اول: بنده، یك مسلمان هستم.
هنرپیشه: (رو به نفر دوم) و شما؟
نفر دوم: بنده، یك کمونیست هستم.
هنرپیشه: (رو به نفر سوم) و شما؟
نفر سوم: بنده، یك سوسیالیست هستم.
هنرپیشه:(رو به نفر چهارم) و شما؟
نفر چهارم: بنده، یك ناسیونالیست هستم.
هنرپیشه: (رو به نفر پنجم) و شما؟
نفر پنجم: بنده، یك لیبرال هستم.

هنرپیشه: اگر بخواهم به همین روال، از همهٔ شما سئوال کنم، نمایشنامه مان طولانی می‌شود. بنابراین اجازه بدهید که سئوالم را اینطور مطرح کنم. بین شما خانم ها و آقایان، کسی هست که از گروه کوچك بادان خرخاکیان باشد؟

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

یکی از افراد: کوچك باد خرخاکی، دیگر چه کسی است؟!

هنرپیشه: کوچك بادان خرخاکیان، موجوداتی هستند که می‌توانند خودشان را در پس القابی، همچون، مسلمان و کمونیست و سوسیالیست و ناسیونالیست و لیبرال و دموکرات و فلان بهمان پنهان کنند!

همهٔ افراد: (باهم) نه؟!

هنرپیشه: بعله! اما، کوچك بادان خرخاکیان، هیچکدام از آنها نیستند.

همهٔ افراد: (باهم) نیستند؟!

هنرپیشه: نخیر! کوچك بادان خرخاکیان، دزد هستند و توطئه گر و دلال!

همهٔ افراد: (باهم) دزد؟!

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

همهٔ افراد: (باهم) توطئه؟!

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

و گروه و حزب و دسته ای که باشند، کارشان توطئه است.

همهٔ افراد:(باهم) آه که چه جهنمی هستند این کوچك بادان خرخاکیان!

هنرپیشه: ماجرای آدم و حوا و تبعید شدنشان از بهشت به زمین، یادتان می‌آید؟!

همه افراد: (باهم) بعله!

هنرپیشه: کوچك بادان خرخاکیان، عوام فریبی می‌کنند و می‌گویند که کار، کار شیطان بوده است.

یکی از افراد: منظور شما این است که کار شیطان نبوده است؟!

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

همهٔ افراد: (باهم) آخ آخ آخ آخ!

هنرپیشه: پس ارادهٔ خداوند بر آن تعلق گرفته بود که تبعید شدن مارا از بهشت، بی "واسطه" نگذارد.

همهٔ افراد: (باهم) مرگ بر واسطه. مرگ بر واسطه. مرگ بر واسطه!

هنرپیشه: بگوئید دلال!

همهٔ افراد: (باهم) مرگ بردلال! مرگ بردلال! مرگ بردلال!

هنرپیشه: کوچك بادان خرخاکیان، کارشان دلالی است؛ از دلالی بین خدا و شیطان گرفته تا دلالی بین آسمان و زمین، خدا و انسان ، انسان و انسان، جهل و دانائی، ایمان و کفر، عشق و نفرت، جنگ و صلح، دوست و دشمن و... در همه جا به دنبال سود خود هستند.

یکی از افراد: ببخشید آقا! امیدوارم که یك وقت سوء تفاهمی پیش نیاید و فکر نکنید که خدای نخواسته بنده در صدد دفاع از کوچك بادان خرخاکیان برآمده ام. می‌خواهم خدمتتان عرض کنم که ممکن است میان این کوچك بادان خرخاکیانی که فرمودید، کسانی هم باشند که به خدا و پیغمبر و قضیهٔ بهشت و جهنم و آدم و حوا و از این قبیل چیزها معتقد نباشند و...

هنرپیشه: و سالیان درازی است که کشف فرموده اند که آسمانی در کار نیست و هرچه هست همین زمین است و داستان آن میمونی که در پروسهٔ تکاملی‌اش آدم شد و آدم تر و آدم تر، تا به جائی رسیده است که امروز روی دوتا پایش راه می‌رود و دندانهایش را مسواك می‌زند و غذایش را با قاشق و چنگال می‌خورد و آنجایش را با آفتابه می‌شوید و در فرنگ هم به دلیل پیشرفت علوم، با کاغذهای توالت رنگارنگ؟!

همان فرد: بعله! مثلا، یه چنین چیزهائی!

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

همهٔ افراد: (باهم) آه! چه جهنمی هستند، کوچك بادان خرخاکیان!

هنرپیشه: (فریاد می‌زند) آهای! کوچك بادان خرخاکیان! قضاوت در بارهٔ پیامبران آسمانی و زمینی را بگذارید به عهدهٔ خدا و تاریخ. شما بهتر است از خودتان بگوئید. بگوئید که چه کرده اید و هم اکنون به انجام چه کاری مشغول هستید؟! گوگیجه گرفته اید که در بازار سیاست و هنر و ادبیات، نرخ آدم چند است؟!

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

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

همهٔ افراد: (باهم، فریاد می‌زنند) کوچك باد!

هنرپیشه: کسی که چماق را به دست قابیل داد تا بر سر هابیل فرود آورد، چه کسی بود؟!

همهٔ افراد: (باهم فریاد می‌زنند) کوچك باد!

هنرپیشه: آن کلاغی که به قابیل آموخت که چگونه جسد برادرش را زیر خاك پنهان کند، چه کسی بود؟!

همهٔ افراد: (باهم فریاد می‌زنند) کوچك باد!

هنرپیشه: و از آن زمان تا اکنون، کار شما یا فکر کردن به جنایتی بوده است که در پیش رو داشته اید و یا مشغول به انجام جنایتی بوده اید و بعد هم زیر خاك کردن مقتول و رفع و رجوع کردن آثار آن جنایت!

یکی از افراد: ببخشید! البته، منظورتان کوچك بادان خرخاکیان هستند دیگه؟!

هنرپیشه: بعله!

یکی از افراد: پس چرا دارید سر ما داد می‌کشید؟!

هنرپیشه: داریم تئاتر بازی می‌کنیم!

یکی از افراد: آها!

هنرپیشه: (رو به آنها، فریاد می‌زند) شما همان کسانی هستید که پس از حملهٔ اسکندر به ایران، "مخفیانه" به پیشوازش رفتید و با زبان یونانی فصیح دلالی به او خوش آمد گفتید و بعدهاهم که مچتان را گرفتند و خائنتان نامیدند، گفتید که مصلحت بوده است و می‌خواسته اید باآن حیله خودتان را به اسکندر نزدیك کنید و اول نصیحتتش کنید، خرش کنید، بپزیدش و بعد هم با یك کودتا کله پایش کنید و ایران عزیز را نجات دهید!

همهٔ افراد: (باهم) و خدا می‌داند و تاریخ که چه کردید!

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

همهٔ افراد: (باهم) و خدا می‌داند و تاریخ که چه کردید!

هنرپیشه: در دوران قاجار هم به زندگی انگلی‌تان ادامه دادید و برای نجات ایران عزیز "به مصلحت!"، درون قونسولگری های اجنبی نفوذ کردید تا نصیحتشان کنید، تا بپزیدشان و به وقتش...

همهٔ افراد: (باهم) و خدا می‌داند و تاریخ که چه کردید!

هنرپیشه: در طول حکومت سلسلهٔ پهلوی هم، باز به همان شیوهٔ زندگی انگلی تان ادامه دادید و در لباس ناجیان بزرگ، شدید دلال شمال، شدید دلال جنوب، شدید دلال غرب، شدید دلال شرق.

همهٔ افراد: (باهم) مرگ بر دلال!

هنرپیشه: مصدق که سفرهٔ نفت را از زیر پاهایتان کشید، از اسلام و کفر، فتوای قتلش را گرفتید و اورا کشتید.

یکی از افراد: تبعید!

هنرپیشه: تبعید؟!

یکی دیگر از افراد: فرقی نمی‌کند!
هنرپیشه: انقلاب که شد، گفتید که " شما انقلاب کرده اید!"، آن وقت، خدا را از آسمان به زمین آوردید و زندانیش کردید درون "خود"هاتان. و پیامبران آسمانی و زمینی را هم از گورهایشان بیرون کشیدید و کتابهایشان را، یك کتاب کردید و نشاندیدشان بر سر یك میز، تا فرمانهای انقلاب را بنویسند و "نرخ" یك آدم انقلابی و ضد انقلاب را تثبیت کنند. و با هر فرمانی که نوشته شد، هزاران نفر را به کشتن دادید و هزاران نفر را معلول کردید و هزاران نفر را به زندان افکندید و چهار ملیون نفر را آواره کردید و حالا هم، در داخل و خارج از ایران، مشغول هستید، به شغل شریف دزدی و توطئه و دلالی و بازهم زیر همان شعار تاریخی نجات ایران!
نفرچهارم: (فریاد می‌زند) زندباد ایران!
نفر اول: (فریاد می‌زند) زنده باد اسلام!
نفر دوم: (فریاد می‌زند) زنده باد کمونیزم!
نفرسوم: (فریاد می‌زند) زنده باد سوسیالیزم!

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

نفر پنجم: (رو به هنرپیشه) به نظر شما، من باید طرف کدامشان را بگیرم؟!

هنرپیشه: شما، چی هستید؟
نفر پنجم: لیبرال.
هنرپیشه: خُب، پس باید طرف هر چهار نفرشان را بگیرید.

ـ نفر پنجم، می‌رود بالای صندلی‌اش می‌ایستد و فریاد می‌زند

نفر پنجم: زنده باد اسلام. زنده باد کمونیسزم. زنده باد سوسیالیزم. زنده باد ایران. زنده باد لیبرال. خلاصه، زنده باد همه.
ـ افراد دیگرهم، از حالت فیکس بودن، در می‌آیند. صندلی‌هاشان را روی زمین می‌گذارند و می‌روند بالا و می‌ایستند. ـ

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

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

نفر پنجم: من، بازی نمی‌کنم!
هنرپیشه: چرا؟!
نفر پنجم: نمی‌دونم ولی حس می‌کنم که یه جای این نمایشنامه می‌لنگه!
هنرپیشه: مثلا کجاش؟!
نفر پنجم: نمی‌دونم ولی حس می‌کنم که نویسنده، قضیه رو خیلی سیاه و سفید می‌بینه!
ـ افراد دیگرهم، از روی صندلی‌هاشان پائین می‌آیند. هنرپیشه، رو به آنها می‌کند و می‌گوید ـ

هنرپیشه: (رو به دیگران) نظر شما چیه؟
نفر دوم: به نظر من، نویسنده خیلی کلی گوئی کرده.
نفر سوم: به نظر من، نمایشنامه خیلی شعاریه.
نفراول: توهین آمیزه. فکر نمی‌کنم تماشاچی‌ها خوششون بیاد!
هنرپیشه: چه توهینی، به کی؟!
نفر پنجم: به تماشاچی! چه توهینی از این بدتر که یك کسی بره اون بالا و هی سر آدم داد بکشه که شما کوچك بادان خرخاکیان چنین و چنان؟!
هنرپیشه: کوچك باد خرخاکی، یك فرد نیست بلکه یك عنصر تاریخی است. نمایشنامه، سر کوچك بادان خرخاکیان داد می‌کشه نه سر تماشاچی.
نفر پنجم: ولی اگر بخواهیم دموکراسی را رعایت کنیم، بالاخره باید به عقاید دیگران هم احترام بگذاریم.
هنرپیشه: (عصبانی) کدوم عقیده؟! تو، به توطئه گری و دزدی و دلالی، می‌گوئی عقیده؟!
نفر پنجم: سوء تفاهم نشه. منظور من این نیست که دزدی و توطئه گری و دلالی، کار خوبیه. ولی توی این شرایط که دوباره بازار انگ چسبوندن و تهمت و افتراء زدن توی بورس افتاده، به میون کشیدن این قبیل موضوعات ایجاد تفرقه است و آب ریختن به آسیاب دشمن مشترك.
نفر دوم: فکر می‌کنم، منظورش این باشه که توی این شرایط، باید تاکتیك و استراتژی را با هم مخلوط نکنیم.
نفر پنجم: درسته.
نفر اول: ما که معلم اخلاق نیستیم.
نفر سوم: ما، در حال جنگ با دشمن مشترك هستیم.
نفر چهارم: دشمن مشترك ما، کیه؟ جمهوری اسلامی.
نفر دوم: پس، نوك تیز حمله مان باید متوجه جمهوری اسلامی باشه. جمهوری اسلامی که رفت، آن وقت می‌شود به این موضوعات هم پرداخت.

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

نفراول: (رو به هنرپیشه) چی شد؟! کجا؟

ـ هنرپیشه، از صحنه خارج می‌شود ـ
ـ سکوت ـ

نفر پنجم: داره میره سفارت جمهوری اسلامی.
نفر دوم: من که همون روز اول بهتون گفتم.
نفر سوم: هروقت پای مبارزه به میون میاد، میزنه به صحرای کربلا و پای کوچك بادان خرخاکی را به میون می‌کشه!
نفر چهارم: دفعهٔ بعد، باید ازش بخواهیم که موضعشو روشن کنه.
نفر اول: دفعهٔ بعدی، دیگه وجود نداره. موضعش روشنه. دشمن! نظر شماچیه؟
نفر دوم: موافقم.
نفر سوم: موافقم.
نفر چهارم: موافقم.
نفر پنجم: موافقم.

ـ نور صحنه، خاموش می‌شود. ـ
ـ پـــــایان ـ

خبرهای تئاتری

گروه گزارش

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

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

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

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

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

* رضا قاسمی و جشنواره‌ی «از همه‌ی جهان»

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

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

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

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

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

آل کنعان، آزاده فولادپور

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

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

* نمایش «رابینسون و کروزو» نوشته «نینو دینتورونا» و «جیاکومو راوچیو» به‌زبان آلمانی و به‌کارگردانی علیرضا کوشک جلالی در ماه‌های مای و یونی در آرکاداش تئاتر کلن اجراهای متمادی داشت. بازیگران این نمایش شاپور سلیمی و کریستیان شرام بودند

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

* نمایش «شاپرک خانم» نوشته بیژن مفید در ماه اوت ۹۸ در آرکاداش تئاتر کلن به‌صحنه می‌رود. کارگردان این نمایش اصغر نصرتی است.

* کتاب نمایش، در فوریه ۱۹۹۸ اولین شماره خود را با مطالبی در باره تئاتر منتشر کرد، قرار است این نشریه هر چهار ماه یکبار منتشر شود. مطالبی که در شماره اول این نشریه به‌چاپ رسیده. پژوهش‌های تئاتری، ادبیات نمایشی، مقاله‌ها و آرشیو نمایش است.

* نمایشنامه تکپرده‌ای «سایه‌های من» در کتاب مجموعه داستان «مراوده با فراسو» نوشته «محمد عارف» در کلن توسط خانه کتاب به‌چاپ رسیده و از آغاز بهار ۱۳۷۷ در اروپا پخش شد. این نمایشنامه هویت گمشده و معنی زیستن انسانهای درگیر مشکلات زندگی امروزه را بررسی می‌کند.

تراژدی

مادر

نویسنده و کارگردان: فرود حیدری

بازیگران: محمدرضا حیدری
پروانه حمیدی
فلور حیدری
کمال حسینی

طراح رقص: پروانه حمیدی

die Tragödie

Mutter

Buch u. Regie: Forod Heidari
Darsteller : Mohammad-Reza Heidari
Parvaneh Hamidi
Forod Heidari
Felor Heidari
Kamal Hosseini
Choreographie: Parvaneh Hamidi

گروه تئاتر تنها
Theatergruppe Tanha

15. August 1998 um 20^{30} Uhr
im Arkadas Theater Platenstr. 32
in Köln Eintritt: 12,- DM

چاپ
MEGA DRUCK
کلن
با کیفیت عالی و قیمت مناسب

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

دکو-دیزاین DEKO-DESIGN
علی فندروسی ALI FANDROUSI
انواع دکور برای محل کار و منزل
قفسه های دکوراتیو، میز، ویترین و انواع وسایل از چوب، شیشه و فلز
از وسائل ساخته شده تا طراحی و اجرای کامل

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

«آنچه از تئاتر ماندگار می‌شود در فصل تئاتر می‌ماند»
با اشتراک سالانهٔ فصل‌تئاتر آنرا به‌موقع و راحت‌تر دریافت کنید

Druckservice
SÜLZ

چاپخانه رضائی

انواع چاپ در هر اندازه

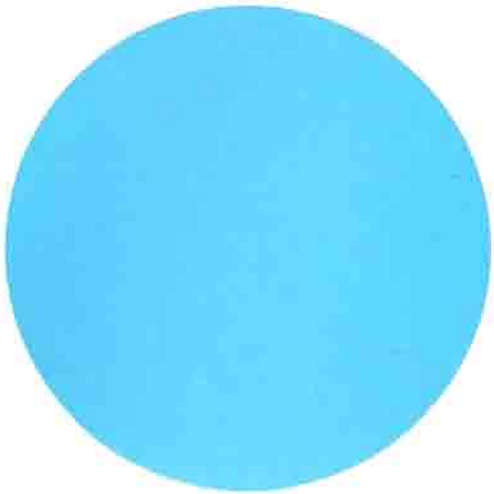
کتاب مجله جزوه کارت ویزیت سرنامه

حروفچینی فارسی و لاتین صفحه‌بندی کتاب و مجله

و دیگر سفارشات چاپی

Grafenwerth str. 29
50937 Köln

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



روزنه آبی

نوشته: اکبر رادی

بکارگردانی: مرحوم شاهین سرکیسیان

۵، ۶، ۷ و ۹ بهمن ساعت ۸ شب

تالار انجمن ایران و آمریکا - عباس آباد

آفیش «روزنه آبی» سال «۱۳۴۵ - ۱۹۶۶»