در محضرِ استانیسلاوسکی، نوشین، زاوادسکی و اسکویی

خسرو باقری

"تئاترِ ایران را من به پیش از آناهیتا و مصطفی اسکویی و پس از آن تقسیم می‌کنم. او بود که پس‌از سقوطِ تئاترِ سعدی و خاکسترشدنِ آن به دستِ شعبان جعفری -لاتِ دربار-، به‌عنوان آخرین دژِ تئاترِ راستینِ آن روزگار به مدیریّتِ عبدالحسین نوشین، دیگر بار تئاترِ غیردولتی را از نو به جریان انداخت و کارنامهٔ بسیار موفّقی از خود به یادگار گذاشت." **(استاد بهروز غریب‌پور)**

پیش‌گفتار

"در محضرِ استاد"، عنوان کتابِ ارجمندی است به‌قلم هنرمندِ انسان‌گرا، **کاظم هژیرآزاد**، که نشرُ **هنر یارینه** آن‌را در ۳۴۰ صفحه در سال ۱۴۰۰ منتشر کرده است. این کتاب که درس‌نامه‌ای تمام‌عیار از **سیستمِ استانیسلاوسکی** است، از صافی دانش، هنر و تجربهٔ چندین استادِ مسلّمِ هنرِ شریفِ تئاتر گذشته است. نظریه‌پرداز نخست کنسانتین سرگیویچ آلکسیف مشهور به استانیسلاوسکی (۱۲۴۲/۱۸۶۳-۱۳۱۷/۱۹۳۸) بوده است که در نظریه پردازی هنر تئاتر، از چند چکاد آسمان آسای جهان تئاتر به شمار می رود. استانیسلاوسکی

خود این نظریه را با چندین اجرای نمایشنامه های بزرگ جهان به پراتیک گذاشت (از جمله **مرغ دریایی اثر آنتوان چخوف**) چرا که در عین حال کارگردانی بزرگ بود و بازیگری سرشناس. لاجرم تئوری در کوره سوزان تجربه پخته شد و صیقل خورد. **عبدالحسین نوشین** (۱۲۸۵-۱۳۵۰) به همراه همسرش **لرتا هایراپتیان** (۱۲۹۰-۱۳۷۷) و **حسین خیرخواه** (۱۲۸۸-۱۳۴۱) در سال ۱۹۳۷/۱۳۱۶ برای شرکت در فستیوال تئاتر اتحاد شوروی به مسکو رفت و در آنجا با نظریه های تئاتری استانیسلاوسکی و **وسولد میرهلد**(۱۲۵۳/۱۸۷۴-۱۳۱۹/۱۹۴۰) آشنا شد و آن ها را آموخت. او نظریه سیستم استانیسلاوسکی را با عمق جان و از گذرگاه شورانگیز عشق دریافت و چون به ایران بازگشت، آن را در نمایشنامه های گوناگون (از جمله **مستنطق، توپاز، ولپن، محتکر و پرنده آبی**) باز هم به تجربه گذاشت، تجربه مردمی که در سرزمین ایران می زیستند، چرا که نوشین هم چون استانیسلاوسکی، کارگردان هنر شریف تئاتر بود و البته بازیگری سزاوار. نوشین نظریه را با تجربه در هم آمیخت و آن در اختیار شاگردانش گذاشت. یکی از این شاگردان که به قول **استاد عباس جوانمرد** (۱۳۰۷-۱۳۹۹) یک گلوله از آتش و اشتیاق بود و نامش **مصطفی اسکویی** (۱۳۰۲-۱۳۸۴)، آموزه ها و تجربه های استاد نوشین را با بازی در نمایش های استاد، در خود پرورید و در سال ۱۹۴۸/۱۳۲۷ به همراه همسرش **مهین اسکویی** (۱۳۰۹-۱۳۸۴) به مسکو رفت که به بیان **منیر جمالزاده**، برادرزاده **محمد علی جمالزاده**، آن موقع مرکز یکتای تئاتر جهان بود. وقتی اسکویی ها به مسکو رسیدند سال ها بود که استانیسلاوسکی جهان را واگذاشته و به ستارگان راهنمای آسمان هنر شریف تئاتر جهان پیوسته بود. اینک گوی و میدان در اختیار شاگرد بی واسطه اش **یوری زاوادسکی**(۱۲۷۳/۱۸۹۴-۱۳۵۶/۱۹۷۷) بود که بر کرسی استادش به شایستگی تکیه داده بود. زاوادسکی خود در تئوری و تجربه استانیسلاوسکی پرورش یافته بود اما خود هم نظریه سیستم استانیسلاوسکی را به تجربه گذاشته و بر غنای بار و میوه های این نظریه افزوده و ریشه هایش را باز هم بیشتر در خاک هنر شریف تئاتر دوانده بود، چرا که او هم، کارگردان و بازیگری کارآزموده و توانا بود. اسکویی ها این نظریه تناور را با خود به ایران آوردند و در کلاس های **آکادمی علوم و هنرهای نمایشی آناهیتا**(۱۳۳۷) و نمایشنامه های خود (از جمله **اتللو، هیاهوی بسیار برای هیچ، تراموایی به نام هوس، سلمانی شهر سویل، هائی تی، ابن سینا در اعماق و سه خواهر**) بار دیگر به آزمون و تجربه گذاشتند. مصطفی اسکویی بارها به اشاره و به صراحت بر زبان رانده بود که آموزه های من در کلاس تنها نظریه استانیسلاوسکی نیست که البته هست اما همراه با تجربه بزرگان تئاتر جهان که آموزه را آموخته بودند اما با تجربه از صیقل روان خود گذرانده بودند. نگارنده شوربختانه شاگردان بی واسطه اسکویی ها نبوده، اما خوشبخت بوده که کاظم هژیر آزاد (۱۳۲۹-) شاگردِ آن بزرگوار بوده است؛ شاگردی دقیق و البته سخت قدرشناس و وفادار تا هم چون زاوادسکی آموزه های استاد را با دقتی در خور احترام و ستایش بر کاغذ و مویرگ های مغزش ثبت کند و امروز آن را در

درسنامه "در محضر استاد" در اختیار نسل های جوان و پرشور و ما، موی سپیدان حسرت کشیده شوربخت، بگذارد تا بیاموزیم و به دیگران بیاموزیم، بر دانش و تجربه نخسین بیافزاییم و یادمان باشد که قدر و شان و منزلت استادان را به خاطر داشته باشیم و همچون هژیرآزاد بر چشمان خویش بگذاریم و به آنان که می آیند و خواهند آمد، چون نان و نمکی متبرک پیشکش کنیم.

در محضرِ استاد اسکویی

در محضر استاد وقتی آغاز می‌شود که هژیر آزادِ بیست ساله پس‌از دیدن دو نمایش **سلطان مار** به نویسندگی و کارگردانی **بهرام بیضایی و آی با کلاه و آی بی کلاه به نویسندگی غلامحسین ساعدی و کارگردانی جعفر والی**، شیفته تئاتر می شود و برای مصاحبه بازیگری می رود پیش استاد مصطفی اسکویی در فضای سالن انتظار نیمه سوخته تئاتر سعدی که حالا شده بود سینما سعدی در تابستان ۱۳۴۹.

تئاتر سعدی را بانو لرتا و حسین خیرخواه و دیگر یاران نوشین با سرمایه گذاری **عبدالکریم عمویی** بنیان گذاشتند در سال ۱۳۲۹، وقتی که نوشین را به جرم فرهنگ پروری و بنیان گذاشتن تئاتر علمی به زندان برده بودند و دو سالن تئاتری را که او بنیان گذاشته بود، یعنی سالن فرهنگ (۱۳۲۳) و فردوسی (۱۳۲۶)، درشان را تخته کرده بودند. تئاتر سعدی می توانست ۵۰۰ تماشاگر را در خودش جا دهد و با یک صحنه بزرگ گردان، آراسته ترین و مجهزترین سالن تئاتری بود که تا آن روز تهران و ایران به خود دیده بود. نخستین نمایشی که در این سالن به صحنه رفت، **بادبزن خانم ویندرمیر** بود به نویسندگی **اسکار وایلد** و کارگردانی **نوشین** (که از زندان بانو لرتا را راهنمایی می کرد). بیش از ۳۰۰۰۰ نفر این نمایش را دیدند که رقمی حیرت آور در جمعیت آن زمان است و نشان می دهد که مردم فرهنگ دوست ایران آنجا که اثری سزاوار به صحنه آید، تا چه اندازه با شور و شوق از آن استقبال می کنند. این سخن گفته شد تا بعضی مردمان و گروهی از روشنفکران، شاید بی تامل سخن نگویند که این مردم فرهنگ ندارند. اما دیو پلید امپریالیسم و استبداد که در قامت هیولای کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ سر برآورد، نه تنهای قامت زیبای احزاب و سازمان ها، سندیکاها و اتحادیه ها و روزنامه ها و نشریات ترقی خواه را از بنیان کند، بلکه نهال جوان هنر پیشرو را هم به آتش کشید. اوباشان شاه پروده به سرگردگی **شعبان جعفری** که مردم به درستی او را به لقب سزاوار **شعبان بی مخ** مفتخر کرده بودند، تئاتر سعدی را آتش زدند و در برابر ویرانه های آن عکسی به یادگار گرفتند. بعدها آن را به سینما سعدی تغییر دادند، اما آن هم آتش گرفت و حالا **استاد اسکویی** در زیر سقف بالکن آن که سالم مانده بود، در انتظار هنرجوی جوان، کاظم هژیرآزاد، نشسته بود. اسکویی هنوز پنجاه سالش نشده بود، با قدی متوسط و موهای جوگندمی پرپشت، پیراهن خوشرنگی به تن داشت با کراواتی درخور. در این گوشه پاکیزه زیر بالکن سینمای سوخته، همه چیز جدی بود، جدی. اسکویی می دانست کجا نشسته است و روی صندلی چه کسانی.

استاد مصطفی اسکویی

مصطفی اسکویی در سال ۱۳۰۲ در تهران به دنیا امده بود، در **محله سنگلج**. در سال ۱۳۱۹ به **هنرستان هنرپیشگی** (که در سال۱۳۱۸ تاسیس شده بود) رفته بود که بنیان گذارش **سید علی نصر** (۱۲۷۰-۱۳۴۰) بود و یکی از استادانش نوشین. پس از شهریور ۱۳۲۰ و باز شدن فضای کشور از زنجیر استبداد رضا شاهی، نوشین و همسرش لرتا با یاری گروهی از فرهنگ دوستان، تئاتر فرهنگ را در خیابان لاله زار پایه گذاشتند. نخستین بازیگران هم همان دانشجویان هنرستان هنرپیشگی بودند، یعنی **حسین خیرخواه، توران مهرزاد، محمد علی جعفری، نصرت کریمی، مهدی امینی و مصطفی اسکویی**. در همین تئاتر فرهنگ بود که نمایش **های توپاز، ولپن و تاجر ونیزی** به صحنه رفتند. نوشین در سال ۱۳۲۶ تئاتر فردوسی را بنا نهاد در **کوچه ملی** و نمایش هایی چون **سرگذشت، مردم، سه دزد، پرنده آبی و دختر شکلات فروش** را به صحنه برد. مصطفی تا سال ۱۳۲۷ در همه اثار نوشین بازی کرد و در کلاس های او بود که نخستین بار با اندیشه های استانیسلاوسکی آشنا شد و البته با همسر آینده اش، **بانو مهین طاقانی (اسکویی)** که با نام **سهیلا** شناخته می شد. پس از کودتایی که شاه و امپریالیسم در ۱۵ بهمن ۱۳۲۷ به بهانه ترور شاه برپا کردند و حزب توده ایران را همان بعد از ظهر روز ترور بدون هیچ دادگاه و سندی غیرقانونی کردند، استاد نوشین هم زندانی شد. مصطفی و مهین اسکویی مدت کوتاهی بعد به فرانسه و سپس به مسکو رفتند و شدند شاگردان **آکادمی هنرهای نمایشی مسکو** مشهور به **گی تیس** یا همان **آکادمی علوم تئاتری لوناچارسکی**. پس از پایان دوره بازیگری و کارگردانی، در سال ۱۳۳۶ به ایران آمدند و در ۲۵ اسفند سال ۱۳۳۷، **آکادمی علوم و هنرهای نمایشی آناهیتا** را بنیان گذاشتند در **خیابان یوسف آباد** در محل فعلی **سینما گلدیس** که آن موقع جایی دورافتاده بود در حول و حوش تهران و در آن نمایش هایی چون **اتللو و هیاهوی بسیار برای هیچ آثار ویلیام شکسپیر، طبقه ششم اثر آلفرد ژاری** را به کارگردانی مصطفی اسکویی و **خانه عروسک اثر ایبسن را به کارگردانی مهین اسکویی** به صحنه آورد. در سال ۱۳۴۷ یک چند به مقام استادی رسید در دانشگاه تهران، اما این یک چند که یک سال و اندی بود، بزودی پایان یافت و استاد اسکویی را از دانشگاه اخراج کردند. و حالا سال ۱۳۴۹ بود و استاد در هنرکده آناهیتا مثل همیشه در کار آموزش و تربیت شاگردان.

آموزه‌های آکادمی علوم و هنرهای نمایشی آناهیتا به سرپرستی مصطفی و مهین اسکویی

استاد در همان نخستین روز کلاس رو به هنرآموزان گفت: روش تدریس من همان روش تدریسی است که در آکادمی هنرهای مسکو آموخته ام که اساس آن کشف های کنستانتین سرگیویچ استانیسلاوسکی است. او دو

کتاب معروف درسی و چندین جلد نوشته های پراکنده دارد که تمام تجربیات خود را در ارتباط با پرورش بازیگر و کارگردانی تئاتر در آن ها آورده است. نام دو کتاب درسی اصلی که منظور ما در این کلاس ها **روح و محتوای** آن هاست، **کار هنرپیشه روی خود** و **کار هنرپیشه روی نقش** است؛ یعنی یک بازیگر در تمام طول زندگیش هم روی خود کار می کند و هم روی نقش. او کتاب دیگری دارد به نام **زندگی من در هنر** که به تجارب دوره جوانی و اشتباهات آن دوران باز می گردد. استانیسلاوسکی نام این تجربیات و آزمون ها و خطاها را **سیستم** گذاشت. بنابراین در جهان آن را به نام **سیستم استانیسلاوسکی** می شناسند، ولی در ایران برای اینکه انگ سیاسی به من نچسبانند که دارم فرهنگ کشور شوراها را مطرح می کنم، من نام آن را تئاتر علمی گذاشته ام. (در محضر استاد. ص۲۳) او بلافاصله اضافه کرد: **سیستم چکیده عمل است و عمل همان بازی کردن روی صحنه است. عمل صحنه ای هم فقط در سایه داشتن یک گروه منسجم و کلکتیو به هم پیوسته، امکان پذیر است.**(در محضر. ص۲۵) اسکویی تاکید می کند که شیوه آموزش او خلاقانه خواهد بود ، نه آموزش خط به خط استانیسلاوسکی: من همان درس هایی را که در دانشکده آموخته ام به شما منتقل خواهم کرد، شاید بتوان گفت درس های آخر استانیسلاوسکی است به اضافه تجارب شاگردان مستقیم خود او مانند یوری زاوادسکی، توپورکف و دیگران... بر کشف های آخر استانیسلاوسکی نام **کنش جسمانی** گذاشته شده است، بنابراین همانطور که از نامش پیداست ، به صورت نظری نمی توان آن را درس داد و باید عملا به آن رسید. تازه این را هم اضافه کنید به تجربه شاگردانش. من هم طی این مدت با بیش از یک صد بازیگر کار کرده ام و تجاربی کسب کرده ام که در هیچ کتابی پرداخته نمی شود و مخصوص بازیگر ایرانی و زندگی مردم ایران است. **در دانشکده هنرهای مسکو روح کشف های استانیسلاوسکی را می گرفتند و خلاقانه درس می دادند نه برداشت خط به خط وجزمی از این دو کتاب را.**(همان. ص ۲۵)

تقویتِ صدا

استاد به اینجا که رسید رو کرد به هنرآموزان و گفت: خیلی خوب حالا شما خودتان را معرفی کنید. ولی هرکس که خودش را معرفی می کرد استاد ایرادی می گرفت: بلند تر حرف بزنید من که نمی شنوم؛ واضح تر حرف بزن، چرا جیغ می زنی و...؟ و بعد نخستین درس کلاس را بر زبان آورد: این یکی از درس های استانیسلاوسکی است؛ شروع کتاب های او با صدا نیست اما چون کار ما خلاقانه است باید ببینیم نیاز اولیه ما چیست؟ خیلی از صداهای شما نپخته و ضعیف است. باید همه صدایتان را تقویت کنید. شما می خواهید بازیگر شوید باید صدایی رسا داشته باشید. من که در چند قدمی شما، صدایتان را نمی شنوم، وای به حال تماشاگر در آخرین ردیف یک تئاتر ششصد هفصد نفره. برای اینکه صدایتان را تقویت کنید بروید بیابان و با

صدای بلند آواز بخوانید...بهترین راه این است که به پشت دراز بکشید و بدون هیچ فشاری به نقاط بدن، صدایتان را بالا ببرید یا متنی را از آهسته ترین صدا تا بالاترین صدا بخوانید...اگر در خانه پیانو دارید سعی کنید با نت های هفتگانه صدایتان را هماهنگ کنید."(همان. ص۲۸) پس از لحظه ای مکث، استاد کلاس را با این توصیه به پایان برد: **آشنایی با موسیقی از ارکان بازیگری است. حتما موسیقی کلاسیک بشنوید و با آن آشنا شوید یا در کلاس های درس بازیگران اپرا شرکت کنید.**(همان. ص۲۸و۳۰)

کاربردِ قوانینِ عینی زندگی در هنرِ تئاتر

استاد در همان نخستین کلاس وعده ای داد که خود درس مهمی بود از آموزه های استانیسلاوسکی:" به زودی، بعد از اینکه شما دوره فشرده ای از کلاس مرا گذراندید، می خواهم نمایش رستم و سهراب را با شما به صحنه ببرم چون درس من با شما، همراه عمل خواهد بود. این گونه درس دادن، درست تر و کاربردی تر است. درس همراه با نمایش.(همان. ص۲۸)

مصطفی اسکویی و مهین اسکویی

در نشست بعد استاد پیش از آنکه تئاتر را تعریف کند از منظر ماتریالیستی یا عینیت گرایانه به قوانین حاکم بر هر عمل انسانی پرداخت: وقتی سالاد درست می کنید یا کفش واکس می زنید یا پیراهن اتو می کنید یا تخم مرغ نیمرو می کنید به **دقت، توجه و تمرکز** نیاز دارید. به عنوان نمونه بیایید به عملیات مربوط به درست کردن سالاد نگاه کنید یا به عبارت بهتر به **مطالعه** آن بپردازید. چطور ظروف و وسایل را می آورید. بعد چطور خیار را پوست می کنید و خرد می کنید. چطور پیاز و گوجه فرنگی را خرد می کنید و ادویه ای به آن می زنید. سپس عین همین کارها را **بدون ابزار و وسایل**، به طور فرضی انجام دهید. همه این کارها را با دقت تمام مانند خود زندگی انجام دهید. باید **تمام قوانین و قواعدی** را که در زندگی با وسایل یاد شده در نظر داشتید، رعایت کنید. همه آن کارهایی را که در واقعیت انجام داده بودید، دقیق به یاد بیاورید و انجام دهید. خواهید دید به چه **دقت، توجه و تمرکزی** نیاز دارید. این اعمال ساده **فرضی** یا **کار بدون اشیا**، پایه و اساس **کار بازیگر روی خود** است. اگر ما بتوانیم عین همان کاری را که در یک سالاد درست کردن در زندگی مان انجام می دهیم و ناخودآگاه قوانینی را رعایت می کنیم، با اشیای

فرضی اما این بار آگاه از این قوانین انجام دهیم، به طوری که تماشاگر همه کارهای ما، یعنی ابزار و اشیا را در دست ما ببیند و باور کند که ما داریم چه کار می کنیم، به معنی آن است که ما در انجام آن، کل قوانین **دقت، توجه و تمرکز** را رعایت کرده ایم." (همان. ص۳۶) استاد آنگاه این مثال ها را تئوریزه کرد و گفت: قوانین زندگی را به دو دسته تقسیم می کنیم؛ **بیرونی و درونی**. دقت کنید که این تقسیم بندی صرفا برای درک درست است وگرنه در زندگی واقعی چنین تمایزی وجود ندارد. به این قوانین می توان نام دیگری هم نهاد: قوانین عینی و قوانین ذهنی. به عنوان نمونه در برداشتن پارچ آب و ریختن آن در لیوان، قوانینی را رعایت می کنیم: دقت، توجه، اندازه لیوان، وزن پارچ و حجم لیوان و غیره. توجه دارید که این عمل جسمانی ریختن آب از پارچ به داخل لیوان کاملا دیدنی و لمس کردنی است به همین علت قوانین حاکم بر آن را قوانین بیرونی می نامند. اما قوانینی هم هست که قابل دیدن یا لمس کردن نیستند مثل اینکه آب برای چه کسی و با چه چیزی ریخته می شود؟ یا چرا آب را در لیوان می ریزیم و پرسش های دیگر. این قوانین را ذهنی می نامند. ما در واقعیت زندگی تمام این قوانین عینی و ذهنی را می شناسیم و رعایت می کنیم. حالا یک هنرآموز تاتر هم باید در کار بدون اشیا مثلا در ریختن آب از پارچ به داخل لیوان در صحنه تئاتر، همه این قوانین عینی و ذهنی را رعایت کند تا تماشاگر **عمل جسمانی** او را باور کند.(همان. ص۴۰) استاد با تاکید می گفت: این حرف هایی را که به شما می گویم در عالم نمایش می گویند **تجزیه و تحلیل** اما عبارت درست تر عبارت است از **بررسی قوانین حاکم بر زندگی**.(همان. ص۱۲۸)

تعریفِ تئاتر

آنگاه استاد پس از یک پرسش و پاسخ و هم اندیشی با هنر آموزان، هنر تئاتر را این گونه تعریف کرد: **تئاتریعنی کنش یا زندگی بازیگر روی صحنه و این برای بازیگر امکان ندارد مگر با شناخت قوانین زندگی.** و بعد وظیفه بازیگر را این گونه تشریح کرد: بروید کنار پنجره و به خیابان نگاه کنید. مردم در خیابان دست به اعمالی می زنند و با هم ارتباط و مناسباتی دارند. آن ها را تماشا و ارزیابی کنید. مردم در تمام این کارها قوانین عینی و ذهنی را رعایت می کنند اما اکثر آن ها از این قوانین و رعایت آن ها آگاهی ندارند و آن ها را ناخودآگاه و به صورت عادت انجام می دهند. **تفاوت مهم بازیگر با مردم عادی این است که باید آگاهانه این قوانین را بشناسد و در بازی خود بر صحنه تئاتر آن ها را با دقت، توجه و تمرکز به کار گیرد.**(همان. ص۴۲)

تعریفِ مطالعه در تئاتر

استاد در نشست بعدی کلاس از هنرآموزان خواست که در خانه مطالعه کنند اما تفاوت مطالعه عادی با مطالعه یک بازیگر تئاتر را روشن کرد: در مدرسه بازیگری، مطالعه یعنی دیدن با تمام وجود، یعنی دیدن همراه با توجه، دقت و تمرکز؛ و تجزیه و تحلیل کردن قوانین حاکم بر آن کار بخصوصی که داریم انجام می دهیم. وقتی شما کاری را چند بار انجام می دهید، به طور طبیعی به قوانین انجام آن توجه و دقت بیش تری می کنید. در بازیگری به این کار می گویند **مطالعه و تمرین**. بهترین تمرین سراسر زندگی بازیگران دیدن کارهای مردم و به خاطر سپردن قوانین کارهای آن هاست. پس کاری که بازیگر باید بکند این است که فعالیت های مردم را خوب مطالعه و بعد آن ها را بارها در منزل تمرین کند. با دقت، توجه و تمرکز، بازیگر باید قوانین عینی و ذهنی نهفته در آن فعالیت های معین را کشف کند. آنوقت بیاید در کلاس، پیش دیگر هنرآموزان همان کارها را اجرا کند؛ منتهی این بار **بدون اشیا**. به این فعالیت شما در حضور دیگر هنرآموزان **اتود** گفته می شود. برای این که اتود خوبی داشته باشید، نباید کتاب از دست بازیگر بیفتد. بویژه مطالعه کتاب هایی که به زندگی شخصیت ها می پردازند، بسیار مهم اند.(همان. ص۴۴) استاد اضافه کرد: اتودهایی که شما انجام می دهید، برای من بسیار جدی است. در کلاس من همه چیز جدی است. ما با کلمه **مثلا** بیگانه هستیم. مثلا دارم صندلی را بر می دارم یا مثلا روزنامه می خوانم و...، نه ما این ها را نداریم. همه اشیای فرضی ما واقعی است، جدی است. شما در روزنامه عکسی را می بینید. از شما می پرسم چه می بینید؟ باید پاسخ درست بدهید. اگر شما کارتان را جدی نگیرید، حتما بدانید تماشاگر هم جدی نخواهد گرفت. اتودی که شما در برابر من و دیگر هنرآموزان انجام می دهید، بسیار جدی است؛ صحنه و بازی شماست. این جا را شما صحنه نمایش فرض کنید. خیال نکنید که فقط چند تن از دوستان شما دارند نمایش را نگاه می کنند. بلکه هزاران نفر دارند شما را در سالن تئاتر تماشا می کنند.(همان. ص۴۹)

در نکوهشِ ناسپاسی

در این نشست، استاد برای آنکه رابطه دیالکتیکی قوانین درونی و بیرونی را نشان دهد، به مثال تلخی اشاره کرد که سرگذشت اکثریت دانشوران و هنرپروران خلقی در این مرز و بوم بلاکشیده است: به خاطر بدهی مالی چند روز بازداشت بودم، در همین کاخ دادگستری تهران. این کاخ قسمت هایی دارد که به بازداشتگاه موقت معروف است؛ اتاقی کوچک بود که تنها یک دریچه برای عوض شدن هوا داشت. اتفاقا این دریچه مشرف به خیابان خیام و روبروی پارک شهر بود...من انتظار می کشیدم که تبرئه شوم و از زندان آزاد شوم. همین انتظار کشیدن من یک عمل درونی بود؛ بنابراین مختصر صدایی از بیرون راهرو، مرا متوجه در ورودی می کرد که این یک عمل بیرونی است.(همان. ص۵) ببینید چقدر دردناک است که استادی دلباخته تئاتر همچون مصطفی اسکویی، شاگرد غیرمستقیم استانیسلاوسکی و مستقیم زاوادوسکی و فارغ التحصیل آکادمی هنرهای نمایشی مسکو، و شاگرد مستقیم استاد نوشین و به همراه همسرش از بنیان گذاراران **آکادمی علوم و**

هنرهای نمایشی آناهیتا، به خاطر بدهی در زندان باشد! این ناگواری های زندگی در یک جامعه سرمایه داری وابسته به امپریالیسم بارها در زندگی استاد اسکویی تکرار شد و با کمال تاسف، پس از انقلاب بهمن هم تداوم پیدا کرد. چرا؟ چرا؟ چرا؟ این چراها را باید آنقدر تکرار کنیم که شاید روزی در میهن ما این زخم خون چکان مداوا شود و بهبود یابد. **استاد محمود دولت آبادی** که خودش هم شاگرد هنرکده تئاتر آناهیتا بود، سال ها بعد، البته زمانی که نویسنده ای سرشناس بود، دو سال به اتهام داستان نویسی در زندان بود. او در **روزنامه ایراندخت**، در پاسخ به پرسش روزنامه نگار، می گوید: در آن زمان، در هر جلسه بازجویی به بازجو اعتراض می کردم که **شما برای چی من را زندانی کرده اید**؟ بعد از اینکه حالم در سلول بیش از سی نفر، به هم خورد، صدایم زدند که بفرستند زندان قصر. باز هم گفتم: برای چهلمین بار است که می پرسم چرا زندانی شده ام و او گفت: برو حبست را بکش نه دست من است نه دست تو. (ایراندخت. شماره ۴۹) تازه این سرگذشت نویسندگان و هنرمندان است وای بر فرهیختگان و مبارزانی که به خاطر مبارزه در راه آزادی، عدالت اجتماعی و استقلال واقعی میهن، در چنگال گزمگان رژیم ها گرفتار آمدند.

ضرورتِ انتقاد و انتقادپذیری

استاد در نشست بعدی به مسئله بسیار مهم **انتقاد و انتقاد پذیری** هنرمند پرداخت. وقتی یکی از هنرآموزان اتود خود را در حضور سایر هنرآموزان اجرا کرد، از او خواست روی صندلی بنشیند و از هنرآموزان خواست که انتقاد های خود را مطرح کنند اما توصیه کرد:" **یک منتقد خوب و بی غرض، نخست خوبی های کار و بعد ضعف هایش را می بیند**. هر چه دیدید عین حقیقت را بگویید، اما اول دنبال خوبی اش بگردید و اگر خوبی در آن دیدید، هر چند کوچک باشد، حتما بیان کنید. بی دلیل هم نگویید. تعارف یا ملاحظه هم نکنید. برای خوشحال کردن دوست تان نگویید. فقط از سر وجدان و اخلاق انتقاد کنید." وقتی هنرآموزی که اتود را ارائه کرده بود خواست به فوریت به یکی از پرسش ها پاسخ دهد، استاد او را از این کار بازداشت و یادآور شد که شما به عنوان بازیگر کار خود را انجام داده اید و اکنون وقت آنست که ساکت بنشینید و با دقت، توجه و تمرکز **گوش کنید، گوش کنید و گوش کنید**. در کنار گوش کردن باید با دقت و توجه و تمرکز **ببینید، ببینید و ببینید**. آنگاه می توانید در مقام پاسخ برآیید.(همان. ص۵۴)

انضباطِ صحنه‌ای

در یکی از نشست ها، استاد به **انضباط صحنه ای** و اهمیت آن پرداخت و گفت: بدون انضباط صحنه ای، هنری وجود نخواهد داشت. من بهیچ وجه نمی پذیرم که هنرجو بعد از من به کلاس بیاید. باید خودتان را عادت بدهید که انضباطی خلاقانه را در زندگی هنری خود بوجود بیاورید. خود را عادت بدهید که صبح زود از خواب بیدار شوید. صبح ساعت پنج تا دوازده ظهر خودش یک روز کاری است. از همان دوره آکادمی هنرهای نمایشی مسکو، بدن خود را عادت دادم که صبح ساعت پنج از خواب بیدار شوم اما بعد از ناهار یک ساعت بخوابم. این یک ساعت استراحت و خواب مرا برای یک روز کاری دیگر آماده می سازد. من همیشه ساعت ده شب می خوابم. هفت ساعت خواب شب، یک ساعت هم بعد از ناهار می شود هشت ساعت. کافی است. سال هاست که بدنم را به این روش عادت داده ام. **به این ترتیب من در یک شبانه روز دو روز کاری را بوجود می آورم.** از پنج صبح تا ۱۲ ظهر و از یک بعد از ظهر تا نه شب. دو تا هشت ساعت.(همان. ص۶۵) او برای هنرجویان جوانش از زندگی هنرمندان بزرگ مثال می آورد که چگونه خواب، تغذیه و ورزش خود را مدیریت می کنند: هنرمند خلق شدن، کار آسانی نیست. هنرمند مبتلا به افیون و سیگار و الکل، هنرمند مردم نیست. تکلیف خود را روشن کنید. اگر می خواهید از طریق هنر خود، خدمتگزار مردم باشید باید از هر نوع آلایش مبرا باشید... از سال ۱۳۱۹ به این سو با انواع و اقسام هنرمندان برخورد داشته ام. در میان آن ها از معتاد به الکل و تریاک بود تا آدم شایسته و منزهی مثل **عبدالحسین نوشین** که هم در هنرستان هنرپیشگی و هم

در **تئاتر فرهنگ و فردوسی** افتخار شاگردی و همکاری اش را داشتم. مـردی بـه واقـع شایسـته و سـالم و ورزشکار و منضبط و هنرمند بود.(همان. ص۶۶)

استاد اسکویی سـپس بـه روش کـار اسـتاد اسـتادان، یعنـی **استانیسلاوسـکی** پرداخـت و گفـت: پـیش از استانیسلاوسکی تئاترها نظم نداشت. تماشاگر هر وقت دوست داشت می توانسـت بلـیط بخـرد و بـرود داخـل سالن و نمایش را تماشا بکند. استانیسلاوسکی بود که کشف کرد نظم و انضباط از خود گروه باید شروع شـود. گروه خود نخست باید منظم و منزه باشد بعد از تماشاگر توقع نظم داشـته باشـد. استانیسلاوسـکی نخسـتین کارگردان تئاتر بود که در سالن نمایش تابلویی نصب کرد که بر آن نوشته بود: **به محـض شـروع نمـایش، ورود به سالن ممنوع است**. استانیسلاوسکی به بازیگرانش توصیه می کرد که باید دوساعت پـیش از شـروع نمایش به تئاتر بیایند، لبـاس بپوشـند، گـریم کننـد و تارهـای درون خـود را کـوک کننـد و آمـاده نمـایش شوند.(همان. ص۶۶) استاد با تعریف انضباط خلاقانه و تفکیک آن از انضـباط آهنـین افـزود: انضـباط آهنـین صفت مشخصه تئاترهای تجاری است که اصل آن ها، بر درآمد و گیشه است. وقتی **اصل یکی برای همـه و همه برای یکی** رعایت شود و تبعیضی وجود نداشته باشد، به خودی خود همه گروه، آمادگی انضباط آگاهانه را کسب می کنند. **گروه تئاتری واقعی یک کلکتیو است یعنی یک خانواده اسـت**. جمعـی از هـر نظـر همبسته و به هم پیوسته است. در گروه تئاتری کسی به کس دیگر رجحان ندارد. در گروه، بازیگری که نقـش اول را بازی می کند، اهمیتش به اندازه فردی است که نقش کم اهمیت تری ایفا می کند... من تمـام نمـایش هایی را که بعد از سال ۱۳۳۷ که آناهیتا را بنیاد گذاشتیم، به صحنه برده ام، با کمک و همکـاری هنرجویـانم بوده است. ما بلیت فروش مجزا نداشتیم. مستخدم نداشتیم. نظافتچی نداشتیم. همه این کارها را هنرجویان و بازیگران گروه انجام می دادند. کار دست جمعی، صـمیمیت را بـین دوسـتان یـک جمـع بـیش تـر و روحیـه همکاری و مودت را تقویت می کند.(همان. ص۶۷)

تفاوتِ هنر تئاتر با سایرِ هنرها

در نشستی دیگر، استاد به یک تفاوت عمده میان هنر تئاتر و دیگر هنرها پرداخت و یاآور شد که: در **هنر زنده تئاتر، خلق یک بار برای همیشه معنی ندارد. خلق یک بار و برای** همیشه در سینما، نقاشی، خط، عکاسی و هنرهای دیگر است که بوجود می آید و تمام می شود و شما هر بار که آن اثر را می بینید، یکی است. اما تئاتر این طور نیست و نباید باشد. زیرا شما آدم دیشب نیستید. شما اگر یک شب خوب بازی کردید، دیگر نمی توانید آن شب را تکرار کنید، چون روح شما با روح دیشب شما فرق کرده است. شما آدم دیروز نیستید و باید برای اینکه دوباره به هیجان و شرایط تازه روحی برسید، موضوعات خود را تغییر دهید تا به

هیجان خلاقه برسید والا همه اش تقلید دیشب خواهد شد و می دانیم که تقلید از هنر دور است. تقلید کار را به ادا و اطوار و کلیشه می کشد. راز ماندگاری تئاتر خلاق، بازیگران بزرگ آن هستند. **این بازیگران بزرگ بودند که روی استانیسلاوسکی اثر گذاشتند و به او یاری کردند که سیستمی را که ما امروز سیستم استانیسلاوسکی می نامیم، کشف کند.**(همان. ص۶۹) این نشست پربار را استاد اسکویی با این رهنمود به پایان برد که: وقتی به عنوان بازیگر، کارگردانی را پذیرفتید، صندلی او را از صندلی خود متمایز بدانید. اگر کارگردان را به هر دلیلی قبول نداشتید، با او کار نکنید. اما اگر او را به عنوان کارگردان پذیرفتید، رعایت منزلت وشان او را بر خود ضروری بدانید والا سنگ روی سنگ بند نمی شود. این احترام و پذیرش داوطلبانه، مبتنی بر انضباط خلاقانه و از روی درک است نه از روی انضباط یا اجبار سربازخانه ای.(همان. ص۶۸)

نقشِ کوچک یا بازیگرِ کوچک

استاد اسکویی برای آنکه درس های کلاس را با عمل همراه کند، اجرای نمایشنامه رستم و سهراب (۱۳۴۵) اثر **ارسلان پویا** را با بازیگری هنرآموزان آناهیتا در دستور کار قرار داد. او در همان آغاز درس بزرگی را به ما داد: این جمله استانیسلاوسکی را یادداشت کنید و هیچ وقت فراموش نکنید: **نقش کوچک وجود ندارد، بلکه بازیگر کوچک وجود دارد.** ممکن است تصور شود که نقشی که حضورش کم تر است از اهمیت کمتری برخوردار است ولی من به شما می گویم که چنین نیست. نقش کوچک به همان اندازه اهمیت دارد که نقش بزرگ. تصور کنید بازیگری که نقش کوچکی به عهده دارد، به خاطر همین عقیده که نقشش کم اهمیت است، بد بازی کند، آنوقت تمام نمایش را خراب کرده است... **در یک کلکتیو هنری**، یک روز شما نقش بزرگ بازی می کنید و در برنامه دیگر باید نقش کوچک تر را بازی کنید. قاعده نیست که کسی که در یک نمایش نقش اول را گرفت، در تمام نمایش ها نقش اول را ایفا کند. این رسم تئاتر های غیر هنری است. (همان. ص۷۷)

استاد حرف های خود را در این باره، اینگونه جمع بندی کرد: **هنر تئاتر، هنری فردی نیست. جمعی و گروهی است.** بازیگران چون حلقه های یک زنجیر به هم بافته شده اند و یک کل متشکل را تشکیل می دهند. خلق هنر واقعی با داشتن چنین گروهی امکان پذیر است. حقیقت و باور مورد نیاز خلق نمایش فقط توسط چنین بازیگرانی و در سایه چنین جان هایی است که به وجود می آید. راه ما با راه ستاره های لوس و از خود راضی جداست.(همان. ص ۸۰)

هژیرآزاد یادآور می شود که استاد اسکویی این آموزه استانیسلاوسکی را خود در عمل به کار بست: درستی و صداقت این گفتار استاد برای خود من ثابت شد. برای اینکه من در نمایش رستم و سهراب نقش **هژیر** را بازی کردم که نقش نسبتا کوچکی بود اما در اجرای همین نمایشنامه برای تلویزیون، استاد اسکویی نقش **شاه**

سمنگان را به من داد که در اجرای نخست، خودش ایفا می کرد. در نمایش دیگر **ریش تراش شهر سویل،** در بزرگ ترین نقش دوران بازیگری ام یعنی **دکتر بارتولو** بازی کردم و هنرمند دیگر **فریدون خطابخش** که در نمایش رستم و سهراب نقش **رستم** را ایفا کرده بود، در نمایش ریش تراش شهر سویل نقش **دن بازیل** را ایفا کرد که تنها در دو صحنه آن حضور داشت.(همان. ص۷۸)

آموزه‌های دکتر امیرحسین آریان‌پور

هژیرآزاد به خاطر می آورد که استاد اسکویی وقتی به مبحث مهم **تخیل بازیگر** رسید توصیه کرد که همه هنرآموزان کتاب ارزشمند **دکتر امیر حسین آریان پور** یعنی **زمینه جامعه شناسی** را که آن روزها تازه منتشر شده بود، بخوانند. در کتاب دکتر آریان پور تعریف های بسیار روشن و صریحی در باره مفاهیم بسیار مهم در هنر تئاتر آمده بود: **تحریک محیط، نخست به صورتی مبهم در مغز انعکاس می یابد و احساس نام می گیرد و سپس به صورتی مشخص در می آید و ادراک می گردد. انسان بر اثر ادراک، به وجوه یک نمود جزئی پی می برد. ادراک با قطع تحریک خارجی، از میان می رود، ولی اثر آن موجد انگاره یا تصویر ذهنی می شود. تصویرهای ذهنی اگر به اقتضای تحریک های بعدی محیط، به صورت اصیل خود تجلی کنند، یادآوری دست می دهد و اگرباسیمایی دگرگون رخ نماید، تخیل پیش می آید. اما فانتزی تخیل پیچیده و غیر واقعی است.(آریان پور. ص۲)**

استاد اسکویی تاکید می کرد که بازیگر خود باید به تخیل دست یابد و کار کارگردان جز راهنمایی چیز دیگری نیست: کارگردان هایی هستند که ورود و خروج و نشست و برخاست و همه اعمال بازیگر را از روی متن نویسنده یا دفترچه کارگردانی خود، که از پیش طراحی کرده اند، دیکته می کنند. در واقع آن ها با بازیگر مانند عروسک سخنگو رفتار می کنند و با این کارشان تخیل و خلاقیت بازیگر را از او می گیرند. معمولا کارگردان های مستبد این گونه اند. **اما نباید فراموش کرد که بازیگر، سلطان صحنه است،** برای اینکه اساسا زندگی نقش روی صحنه با تمام ریزه کاری ها، حرکات و سکناتش باید از آن خود بازیگر شود. بازیگر باید به دلایل همه حرکات خود واقف باشد. بازیگر است که زندگی نقش را از آن خود می کند. کارگردان فقط پیشنهاد می دهد و بازیگر باید آن پیشنهاد را توجیه و از آن خود کند. اگر از بازیگری سئوال شود که چرا مثلا این یا آن کار را می کنید؟ و بازیگر پاسخ دهد که کارگردان چنین گفته است و نتواند توضیح بدهد که چرا آن کار را انجام داده، خطایی بزرگ رخ داده است که ابتدا متوجه کارگردان و سپس متوجه بازیگر است. پس هر عمل بازیگر، هر چند کوچک، باید منطقی و منطبق با زندگی و مدلل باشد.(در محضر. ص۹۹)

گوش کردن

استاد در نشست بعدی به یکی دیگر از آموزه های استانیسلاوسکی **در باره گوش کردن** اشاره کرد و گفت: یکی از مهم ترین آموزه هایی که استانیسلاوسکی کشف کرد این بود که دید بازیگران بزرگ مانند **سالیونی و دوزه**، هنگامی که بازیگر مقابلشان حرف می زند، خوب گوش می کنند و تمام کلماتی را که همبازی شان ادا می کند، تصویر می کنند. او فهمید که تصویر کردن کلمات، تنها مربوط به بازیگری که سخن می گوید، نیست، بلکه با گوش دادن به همبازی مقابل هم باید تصویر سازی کرد. استانیسلاوسکی مشاهده کرد که بازیگران بزرگ، پاسخ هایی را که به بازیگر مقابل خود می دهند، دقیقا مطابق است با آنچه گوش کرده اند. در مقابل بازیگرانی را دید که جملات خود را از حفظ می گویند بدون آنکه به بازیگر مقابل خود توجه داشته باشد. او دریافت که یکی از قوانین زندگی که بازیگر در صحنه باید کاملا رعایت کند، گوش کردن به بازیگر مقابل و شنیدن پاسخ اوست. پاسخ صحیح با ریتم درست و مطابق با وضعیت پیشنهادی نویسنده و کارگردان به بازیگر مقابل، دقیقا حاصل گوش دادن واقعی بازیگر به بازیگر مقابل ، دقیقا حاصل گوش دادن واقعی بازیگر به بازیگر مقابل و تصویر سازی آنچه هست که او می گوید.(همان. ص۱۲۷)

رهایی از تنشِ عضلانی

استاد در درس دیگری در باره **رهایی از تنش عضلانی**، به مسئله ای پرداخت که بسیاری از بازیگران به خاطر فشار اجرای نقش در حضور تماشاگران، به آن برخورد می کنند: بازیگر باید به همه اعضای بدن خود تسلط و آگاهی داشته باشد و هنگام بازی، تنش های غیر لازم را که بر اثر بی توجهی و فراموشی یا توجه به مسائل دیگر به وجود می آید، در همان لحظه بر طرف کند. بازیگر هنگام بازی باید بداند که به کدام نقطه از بدنش بیش ترین تنش وارد می شود. با آگاهی آن قسمت را تحت کنترل خود بگیرد و گرفتگی را رها کند. برای حل این مسئله از تمرینی استفاده می شود که باید بارها در منزل صورت بگیرد. این تمرین سه مرحله دارد: **انقباض عضله معین، رهایی عضله و نظارت**. مرحله نظارت که همان توجه به نقطه انقباض و رهایی آن است، خیلی اهمیت دارد زیرا ما را به **کنترل آگاهانه عضلات عادت می دهد**.(همان. ص۱۳۲)

رابطهٔ صحنه و پشتِ صحنه در تئاتر

استاد اسکویی در نشستی دیگر به رابطه پشت صحنه و صحنه اشاره و آن را روشن کرد: **پشت صحنه تنها برای استراحت و کارهای شخصی نیست، بلکه برای آماده کردن خود به قصد آمدن توی صحنه است. به عبارت درست تر پشت صحنه وقفه ای برای ادامه زندگی است. زندگی نباید در پشت صحنه قطع شود**. (همان. ص۱۲۳) اتفاقا در **نمایش رستم و سهراب** اتفاقی افتاد که باعث شد استاد این رابطه را در عمل توضیح دهد: یک شب حین اجرا، یکی از بازیگران از صحنه بیرون آمد و شاد و خندان در پشت صحنه و خارج از نقش، شروع کرد با صدایی آهسته ادایی درآوردن و شوخی کردن و لطیفه گفتن به

طوری که جو پشت صحنه کاملا تغییر کرد. استاد اما با حالتی سرزنش آمیز او را مورد خطاب قرار داد و گفت: این کار تو نشان داد که روی صحنه هم زندگی نمی کردی و باور نداشتی، بلکه ادا درمیآوردی. اگر درس های کلاس را به خوبی آموخته بودی، می دانستی که شخصیتی که تو داری بازی می کنی، در واقع نه از صحنه، بلکه از مکان زندگیش به قصد رفتن به جایی و انجام کاری بیرون می آید. شما در پشت صحنه نباید از نقش خارج شوید و مثلا برای دیگران جوک بگویید. شما نه تنها خودتان از نقش خارج شدید بلکه دیگران را هم خارج کردید. در این شرایط اگر به صحنه برگردید در واقع می خواهید ریسمانی را که پاره شده، دوباره گره بزنید که نمی شود و ناچار شروع می کنید به ادا درآوردن به جای بازی کردن. این سخن سعدی چه قدر برای گفتار ما صادق است: **ریسمان که گسست، می توان آن‌را بست/ لیکن گرهی‌اش در میان هست./** نگذارید ریسمانِ زندگی نقش پاره شود.(همان.ص۱۳۶)

هنر را در خود دوست بدارید، نه خود را در هنر

استاد اسکویی از هر فرصتی حتی خارج از کلاس و صحنه تئاتر، بهره می برد تا آموزه های هنر شریف تئاتر را به گوش هنرجویان جوانش برساند. یک شب پس از اجرا در **سینما تاج آبادان**، بازیگران و دیگر کوشندگان نمایش برای صرف شام به باشگاه شرکت نفت آمده بودند. همه با هم شام می خوردند؛ از کارگردان تا بازیگران، زیرا تئاتر از نظر اسکویی یک کلکتیو یا کار جمعی بود. بعد از شام استاد از همه خواست که میز را ترک نکنند، زیرا می خواست درس دیگری را ارائه کند: من امشب دیدم که یکی از بازیگران، از پشت پرده صحنه، به تماشاگران نگاه می کرد و دنبال مهمانی می گشت که دعوت کرده بود. البته برای خود من هم به عنوان بازیگر پیش آمده است که شخصیتی را دعوت کرده ام و آهسته تماشاگران را نگاه کرده ام تا او را بیابم. حال او را یافته یا نیافته ام، مهم نیست. مسئله این است که وقتی نمایش شروع شده، چند بار از نقش خود خارج شده ام تا دریابم که مهمانم آمده است یا نه و آیا مهمان من از این کار خوشش آمده یا نه؟ برای مبارزه با این عادت بد و برای حفظ حرمت به نقش و بازی خودتان و نیز هنر تئاتر، باید کاری کرد که این افکار مزاحم به ذهن شما خطور نکند. از لای پرده، تماشاگر را نگاه کردن، اساسا در تئاتر ما غیر اخلاقی و ویژه تئاترهای تجاری است. در این باره استانیسلاوسکی به بازیگر چون **توماس سالوینی** اشاره می کند و می گوید که **او سه ساعت قبل از شروع نمایش، به تئاتر می آمد، چند تکه از لباس نقش را می پوشید، مقداری گریم می کرد و داخل صحنه و پشت صحنه قدم می زد، نقش خود را از ابتدا تا انتها مرور می کرد و گاه با صدای بلند دیالوگش را برای خودش تکرار می کرد. سالیونی این کارها را برای آن انجام نمی داد که نقش را حفظ نبود، بلکه می خواست که رسوبات زندگی بیرون از تئاتر را از جسم و روح خود جارو کند و کم کم در شرایط زندگی فرضی، یا شرایط پیشنهادی نقش قرار گیرد،** مانند

موزیسینی که برای اجرای کنسرت آماده می شود؛ سازش را کوک و دست و پنجه اش را نرم می کند، سالوینی هم جسم و روح خود را برای اجرای نقش مجدد برای هر شب کوک می کرد. در مقابل، بازیگری هم هست که درست هنگام زنگ آغاز نمایش، سروکله اش پیدا می شود. لباس صحنه را به سرعت به تن و با عجله گریم می کند و می پرد داخل صحنه که نمایش دهد. باید به شما هنرجویان عزیزم بگویم که این بازیگر اگر بزرگ ترین، معروف ترین و محبوب ترین بازیگر هم باشد، **خائن به تئاتر و مردم است. خود را عادت بدهید که منزه زندگی کنید و در تئاتر پاک و منزه باشید. به قول استانیسلاوسکی هنر را در خود دوست بدارید نه خود را در هنر.** اگر مهمان دعوت می کنید باید این قدرت را هم در خود تقویت کنید که یکی دو ساعت مانده به نمایش او را کاملا از ذهن خود پاک کنید.(همان. ص ۱۳۸)

ایدهٔ اصلی و باور

استاد در تجزیه و تحلیل نمایشنامه همواره یادآور می شد که هدف از این کار رسیدن به **ایده اصلی** اثر است. به این معنی که منظور نویسنده از نوشتن این یا آن نمایشنامه چیست؟ استاد می گفت که **اگر به هدف نهایی نویسنده آگاهی پیدا کنیم، آنگاه باید صحنه به صحنه آن هدف نهایی را از نظر دور نداریم و به آن بیاندیشیم. باید بدانیم که در سیر حوادث نمایشنامه، چراغ راهنمای ما همان هدف نهایی یا ایده اصلی اثر است.** معمولا آثار بزرگ نمایشی جهان، هدف های انسانی و والایی دارند. بدون آن هدف والا، هنر راهنمای حل هیچ گره ای از گره های انسان نیست. معمولا این نوع آثار در زمره **هنر برای هنر** قرار می گیرند که ما را با آن کاری نیست. وقتی تمام آنچه گفته شد، به کار رفت، **عنصر باور در بازیگر زنده می شود. زنده شدن باور در بازیگر، باور را در تماشاگر هم بوجود می آورد. برای این کار کافی است که بازیگر به کاری که روی صحنه انجام می دهد، با تمام وجود ایمان داشته باشد.**(همان. ص۱۴۰)

اخلاقِ هنری

اما تاکید همواره استاد اسکویی بر **اخلاق آرتستیک یا اخلاق هنری** بود. به نظر او بدون اخلاق آرتستیک، هنری هم خلق نمی شود؛ در گروهی که بین اعضای آن رشک و حسد، پشت هم اندازی، توطئه، بدگویی، جاه طلبی، خودخواهی، دروغ و مردرندی حاکم باشد، مطمئنا هنری تولید نخواهد شد. به نظر استاد، بازیگر در زندگی شخصی و هنری باید از سه وجه رفتاری برخوردار باشد، **نخست رفتار بازیگر در تئاتر، دوم رفتار بازیگر در خارج از تئاتر و سوم رفتار متقابل بازیگر با عوامل اجرایی پشت صحنه و اداری تئاتر.** استاد مهم ترین اصول اخلاق هنری را چنین برمی شمارد: **۱. گروه، خانواده بازیگر است.** بازیگر اعضای گروهش را باید مانند خانواده خود دوست بدارد و از آن ها حمایت و حفاظت کند. **۲. بازیگر جمع گراست.**

سرفصل اعتقادات بازیگر در یک کلکتیو یا جمع هنری، کمک به دیگران است. او فردگرا نیست. به نظر او همه انسان ها می توانند مرتکب خطا شوند. بنابراین باید وسعت مشرب داشت و از خطاهای ناخواسته دیگران به نفع جمع چشم پوشی کرد. **۳. بازیگر خودخواه نیست**. بازیگری که از اخلاق آرتستیک برخوردار است، هر چیزی را برای همه می خواهد. بارها پیش آمده است که بر سر ایفای نقش اصلی بین بعضی بازیگران رقابت پیش آمده و کار به قهر و دشمنی کشیده است. در چنین گروهی، اثر هنری بوجود نمی آید. **۴. تخطی از هنر خلاق، جنایت است**. هنر خلاق رسیدن به لحظات" **زندگی در نقش**" است و تنها در سایه داشتن یک کلکتیو با اخلاق آرتستیک می توان به خلاقیت رسید. در غیر این صورت، تقلید هنری خواهیم داشت نه هنر خلاق. صحنه تئاتر مانند کاغذ سفیدی است که هم می تواند عرصه کارهای پلشت باشد، هم عرصه کارهای والا و انسانی. **۵. بازیگر وقت شناس است**. یکی از مهم ترین اصول اخلاق آرتستیک یک بازیگر، وقت شناسی اوست. بسیاری تصور می کنند که اگر برای کار یا تمرین دیر بیایند، مهم جلوه می کنند، در حالی که در جمع کلکتیو، چنین اخلاقی به هیچ وجه پسندیده نیست. **۶. بازیگر باید از افراط در خور و نوش پرهیز کند.** پرخوری و افراط در نوشیدن، بیماری زاست. بازیگر نباید به دود و مشروب وابسته باشد. بازیگر باید همواره ورزش کند. او به هیچ وجه حق مریض شدن ندارد. آن قدر باید به سلامت خود برسد که هنگام تمرین و اجرای نمایش مریض نشود. **۷. بازیگر باید به همه کسانی که در اجرای نمایش کمک می کنند از بلیت فروش و راهنمای سالن تا گروه بازیگران و دیگر عوامل احترام بگذارد، نه اینکه به آنان فخر بفروشد**. در گروه نباید سیستم ستاره سازی و بازیگر محوری اوجود بیاید.(همان. ص۱۴۵)

آکادمی علوم و هنرهای نمایشی آناهیتا

پیش گفتار

همان‌طور که گفته شد، استادان مصطفی و مهین اسکویی در سال ۱۳۳۶، پس‌از کسب مدارکِ دانشگاهی از آکادمی هنرهای نمایشی مسکو مشهور به گی تیس یا همان آکادمی علوم تئاتری لوناچارسکی و مدّتی اقامت در کشورهای اروپایی و گذراندن بعضی دوره های تئاتری، در سال ۱۳۳۷ به ایران بازگشتند و در ۲۵ اسفندِ همین سال، "آکادمی علوم و هنرهای نمایشی آناهیتا" را در خیابان یوسف‌آباد، محلّ ِکنونی سینما گلدیس (از سال ۱۳۶۶ سینما گلریز)، بنیاد نهادند. هنگامِ افتتاحِ آناهیتا، مصطفی اسکویی ۳۷ سال و مهین اسکویی ۲۸ سال داشتند.

بانو مهین اسکویی

از زندگی استاد مصطفی اسکویی تا تشکیلِ آناهیتا به‌اختصار سخن گفتیم. اینک لازم است که دربارهٔ زندگی پُرشورِ بانو مهین اسکویی، نخستین زنِ کارگردانِ ایران، از زبانِ خودش توضیحی بدهیم:

*"من در سال ۱۳۰۹ در محله منیریه تهران متولد شدم. در مدرسه الوند تحصیلات ابتدایی و در دبیرستان نوباوگان، دوره دبیرستان را تمام کردم... فعّالیتِ هنری من با **عبدالحسین نوشین** آغاز شد، او به کسانی که دورِوُبرش کار می‌کردند، پیشنهاد می‌کرد که خانم‌های خود را بیاورند، چون **تئاترِ فردوسی** می‌خواهد افتتاح شود. **مجتبی مینَوی** را آورد تا با او مشورت کند، با **بزرگ علوی، صادق هدایت، چوبک** و... مشورت کردند. یکی می‌گفت با نمایشِ **فردوسی** افتتاح کنیم، دیگری می‌گفت با یک پیِس خارجی،... خلاصه تئاترِ فردوسی با نمایشِ **مُستَنطَق** افتتاح شد. همزمان در کلاس‌های نوشین شرکت می کردم. در سال ۱۳۲۴ با مصطفی اسکویی ازدواج کردم. در همین دوره اولین کار خود را به نام **روسپی بزرگوار** اثر **ژان پل سارتر** به کارگردانی نوشین در سال ۱۳۲۵ در کلوپِ حزب تودهٔ ایران بازی کردم. یادم می‌آید در آن هنگام ۱۶ سال بیش‌تر نداشتم، با **بهرامی، علی محمدی، شباویز** و... هم‌بازی بودم. نمایش اجرا و با استقبالِ بی‌نظیری از سوی روشن‌فکران، مُخبرین و روزنامه‌نگاران روبرو شد. افرادی چون بزرگ علوی و صادق هدایت پشتِ صحنه می آمدند و به خاطر بازی‌ام تبریک می‌گفتند. من در نمایشِ روسپی بزرگوار بازی کردم در حالی‌که در آن*

*دوران خیلی‌ها موافقِ این کار نبودند و بازی در آن را مستلزمِ داشتنِ شهامتِ زیادی می‌دانستند. واقعا هر هنرپیشه ای حاضر به بازی در این نقش نبود. می ترسید که مردم بگویند فلانی خودش این‌کاره است. یادم می آید نوشین همان زمان می‌گفت آدمی مثل **الیزا** را باید کسی بازی کند که در زندگیِ خود کوچک‌ترین لغزشی نداشته باشد یا نقشِ دزد را باید کسی بازی کند که کوچک‌ترین سابقه‌ای در این زمینه نداشته باشد. به هر حال ما در دهۀ ۲۰ روسپی بزرگوار را با همۀ مسائلی که در این نمایش مطرح است، به روی صحنه بردیم. در سال ۱۳۲۶ در نمایشِ **توپاز** به کارگردانی نوشین و در همین سال در نمایشِ **دخترِ شکلات فروش** به کارگردانی **حسین خیرخواه** و در سال ۱۳۲۷ در نمایشِ **پرندۀ آبی** به کارگردانی نوشین بازی کردم. در سال ۱۳۲۷ **چراغ گاز** را تمرین می‌کردیم. مراسمِ سالِ **دکتر تقی اِرانی** هم بود. همه رفته بودند سرِ خاکِ اِرانی. به شاه جلوی درِ دانشگاه سوءِ قصد شد. ریختند همۀ کسانی را که می‌گفتند توده‌ای هستند گرفتند از جمله ما را. چون می‌گفتند با نوشین کار می‌کنید. همان‌طور که مطّلع‌اید او عضوِ کمیتۀ مرکزی حزب تودۀ ایران بود. می‌گفتند در تئاترِ فردوسی همۀ توده‌ای ها جمع شده اند.*

*پس از زمانِ کوتاهی، بزرگانی چون هدایت و علوی و دیگران جمع شدند و گفتند دختری که در ۱۶ سالگی این گونه بازی می کند، این‌جا نمانَد. باید او به جایی برود که بتواند تحصیلات و تخصّصِ این کار را به دست بیاورد. ما را به خارج فرستادند، با همۀ دربه‌دری‌ها، چون خودمان که پول نداشتیم. منتظر شدیم تا ما را به شوروی بفرستند. در آن‌جا تحصیل مجّانی بود. آنجا وارد دانشگاهِ **گیتس** شدم. مسکو دو دانشگاهِ هنری دارد. یکی **گیتس** و دیگری **گیگ**؛ گیگ مربوط به سینماست که **تارکوفسکی** از آن‌جا فارغ‌التحصیل شده‌است و گیس به تئاتر مربوط است که **گروتفسکی** از آن‌جا بیرون آمده است. هم اکنون نیز این دو دانشگاه از معتبرترین دانشگاه‌های هنری دنیا هستند. در دوران ما این دانشگاه ها بین المللی بودند، دانشجویانی از آلمان، کره، بلاروس و اوکراین... همه در آن‌جا تحصیل می کردند: بیست و دو ملّیت.*

*آن‌زمان درست پس از جنگِ جهانی دوّم بود و شوروی از اعتبارِ بسیار زیادی برخوردار بود. دورۀ کاملِ گیتس را در آن‌جا طی کردم. باید به شما بگویم که در شوروی، نمرۀ ۳ تجدیدی بود و نمرۀ ۵ عالی محسوب می‌شد. اگر شما در تمامِ دورۀ تحصیل نمرۀ فوقِ عالی، از پنج بیش‌تر می‌گرفتید، مدرکِ تحصیلی شما ممتاز می‌شد. مدارکِ تحصیلی من ممتاز شد. این را هم بگویم که وضع ارزشیابی و امتحان مانند این‌جا نبود، از لنینگراد برای برگزاری امتحان به مسکو می‌آمدند و هیچ شناختِ قبلی در این زمینه ها وجود نداشت، حتّی اصلا شما را نمی شناختند و روی بازی شما نظر می‌دادند و انتخاب می‌کردند. از مسکو که بازگشتم ابتدا به **دارالفنون** (۱۳۳۶) رفتم. آن‌جا همگی پسر بودند، شما تصور کنید زنی ۲۵، ۲۶ ساله در محیطی که اصلا زنی در آن وجود نداشت، شروع به کار کند. در آن جا یک دوره کلاس داشتم.(مهین اسکویی. ص۷)*

تولّدِ هنرکدۀ علوم و هنرهای نمایشی آناهیتا

مهین اسکویی و مصطفی اسکویی در ۲۵ اسفند ۱۳۳۷، **آکادمی علوم و هنرهای نمایشی آناهیتا** را با نمایش **اُتِللو** اثرِ **ویلیام شکسپیر** با کارگردانی مصطفی اسکویی، آغاز کردند. به پیشنهادِ **سیاوش کسرایی و م.ا.به‌آذین**، مهین اسکویی در این نمایش در نقش **اِمیلیا** ظاهر شد. مصطفی اسکویی علاوه بر مدیریتِ آناهیتا و برگزاری کلاس‌های آموزشی، نمایشنامه‌های **هیاهوی بسیار برای هیچ** اثرِ **ویلیام شکسپیر، اتوبوسی به‌نامِ هوس** اثرِ **تنسی ویلیامز**(۱۳۳۹) و **طبقهٔ ششم** اثرِ **آلفرد ژاری(۱۳۳۹)** را هم کارگردانی کرد که با بازی مهین اسکویی و هنرجویان آناهیتا بر صحنه آمد. این نمایش‌ها در شهرهای مناطقِ نفت‌خیز هم به اجراء درآمد و با استقبالِ تماشاگران روبرو شد. **عباس جوانمرد** دربارهٔ بازیگری مهین اسکویی در اُتِللو می‌نویسد: **"خامِ ابله... ای نادانِ پلید... از شمشیرت نمی‌ترسم. اگر بیست‌بار هم جان بدهم تو را رسوا می کنم. کمک کنید! کمک کنید! مغربی بانوی مرا کشت! کشت...آهای..."** با این خروشِ سهم‌ناک بود که مهین اسکویی بارِ دیگر در صحنهٔ تئاترِ ایران متولّد شد. سال‌ها حضورِ فاخر و با اقتدارِ نوشین در صحنه‌های تئاترِ نوعِ اروپایی بی‌بدیل بود، امّا با طلوع دوبارهٔ مهین در تئاتر به‌ویژه در امرِ بازیگری(گرچه هم‌زمان نبودند)، برای خود هم‌تایی یافت. نوشین با پشتوانهٔ زبان و درک وسیع‌اش از هنر و ادبیّات و اعتقاداتِ عمیقِ اخلاقی و توانایی‌های بالقوّهٔ فیزیکی‌اش و مهین با آتش‌فشانِ استعداد و جذّابیّتِ صدا و سیما و شورِ جنون‌آسایش، به‌ویژه پس از درکِ رموز و مبانی سیستمِ استانیسلاوسکی و تلفیقِ آن‌ها با قابلیّت‌های خود در حوزهٔ اخلاقِ هنری و حرفه ای. (*روزنامه شرق. پاییز ۱۳۸۴. به نقل از مهین اسکویی. ص ۷۰*)

در اسفند ۱۳۳۸، آناهیتا نمایشنامهٔ **خانهٔ عروسک** (**منوچهر انور** در ترجمهٔ جدیدی از این اثر، عنوانِ آن‌را به **عروسک‌خانه** تغییر داد) اثرِ درخشانِ **فردریک یوهان ایبسن**، نمایشنامه‌نویسِ سدهٔ نوزده(۱۸۷۵) نروژ را با ترجمهٔ **مسعود کریمی** و به کارگردانی مهین اسکویی و با حضور **مصطفی اسکویی، منوچهر فرید، جعفر والی، آزرم، منصور جوهری، کارمِن اسکویی، سودابه اسکویی، شهرزاد اسکویی، بانو بهادری، داود اسکویی و مهین اسکویی(در نقشِ نورا)**، به صحنه آورد. در این نمایش منوچهر فرید در نقشِ **توروالد هلمد**، همسرِ نورا، جعفر والی در نقشِ **دکتر رانک**، دوشیزه آزرم در نقشِ **کریستین لیندا**، منصور جوهری در نقشِ **نیلسن کروگستاد**، بانو بهادری در نقشِ کلفتِ خانهٔ نورا و توروالد و سه فرزند، مهین و مصطفی اسکویی یعنی کارمِن، سودابه و شهرزاد، در نقشِ فرزندان نورا و هلمر ظاهر شدند و بازی‌های درخشانی را به نمایش گذاشتند. طرّاحی صحنهٔ نمایش را آقای **ولی‌الله خاکدان** (۱۳۰۲ باکو-۱۳۷۵ تهران) که در **تئاترِ فرهنگ** با نوشین همکاری کرده بود، برعهده داشت. بازیگران و عواملِ صحنه همگی از هنرجویانِ تئاترِ آناهیتا بودند. در بروشورِ این نمایشنامه آمده بود: **"***عدّه‌ای معتقدند که ایبسن در خانهٔ عروسک خواسته است محرومیّت و ناکامی‌های زنان را در اجتماع نشان دهد. منکرِ این نمی‌توان شد که این اثر، الهام‌بخشِ تلاشِ زنان در اجتماع شد، ولی این تنها خودِ اثر نبود که چنین وضعی را پیش آورد، بل‌که*

منتقدین با کندوکاو و بررسیِ تِم‌های این نمایشنامه، به توسعه و گسترشِ مبارزهٔ زنان قدرت بخشیدند و چه بسا مضامینی را از خانهٔ عروسک کشف کردند که شاید موردِ نظر خودِ ایبسن نبود."(مهین اسکویی. ص۲۶)

آناهیتا پس از اُتِللو و خانهٔ عروسک، **روبهک‌ها (یا روباهان کوچک. ۱۳۱۸/۱۹۳۹)** اثرِ **لیلیان فلورنس هیلمن** (۱۲۸۴/۱۹۰۵-۱۳۶۳/۱۹۸۴) نمایشنامه‌نویسِ چپ‌گرای آمریکایی را در فروردین ۱۳۴۰ بر صحنه آورد. این اثر را مهین اسکویی و **محمّد عاصمی** (از شاگردانِ نوشین و درگذشته در سال ۱۳۸۸) به فارسی ترجمه کرده بودند و هنرجویان آکادمی آناهیتا، در آن بازی کردند. کارگردانِ اثر مهین اسکویی بود و **مصطفی اسکویی، هادی وحدانی، عصمت صفوی، منصور جوهری، مهین شهابی، مهدی فتحی، آپیک، ادوارد بالاسانیان، یدالله شیراندامی، نادر نمازی بیات، رضا کیکاوسی، ناصر رحمانی نژاد، عسگری و مهین اسکویی (در نقش رژینا)** درآن بازی کردند. این نمایش بارِدیگر در ر وز ۲۴ آبان ۱۳۴۲ به نمایش درآمد.

در سال های ۱۳۴۰-۱۳۴۲، به دعوت رادیو و تلویزیون ملّی ایران، آکادمی هنرهای نمایشی آناهیتا، نمایشنامه‌های **روبهک‌ها،** اثرِ **هیلمن، خانهٔ عروسک** اثرِ **ایبسن، خرس** اثرِ **آنتوان چخوف، انیس مندو** اثرِ **پروسپر مریمه، پیچِ خطرناک** اثرِ **سامرست موام و تراموایی به نام هوس** اثرِ **تنسی ویلیامز** را به صورت نمایش‌های تلویزیونی به صحنه آورد.

آناهیتا، درهمین سال۱۳۴۰ نمایش **میراندولینا** اثرِ **کارلو گولدونی** را به کارگردانی مهین اسکویی و بازی **مهدی فتحی، ولی شیراندامی، حبیب عایلی، سعید سلطان‌پور و سعید امیرسلیمانی** بر صحنه تئاتر آورد.

در سال ۱۳۴۲، مهین اسکویی کارگردانی نمایشنامهٔ **تانیا** اثرِ **آلکسی نیکلایویچ آربوزوف** (۱۲۸۷/۱۹۰۸ - ۱۳۶۵/۱۹۸۶)، نویسندهٔ اتّحادِ شوروی را بر عهده گرفت. آربوزوف، خود در بارهٔ تِم یا جان‌مایهٔ این نمایش می نویسد: *"آزادی یعنی چه؟ در کار است که انسان شخصیّتِ خود را می‌یابد. زن باید در بیرون از خانه کار کند تا شخصیّتِ خود را پیدا کند."* در این نمایش، **تانیا** زنِ جوانی است زیبا که قبل از ازدواج، تحصیلِ پزشکی را نیمه‌کاره رها کرده است. در آغازِ نمایش او زنی سطحی است که زندگی را با ظواهرش شناخته است: رقصیدن، مِی‌گُساری، عشق‌بازی و سرگرم بودن با پرنده اش. شوهرش، **گرمان**؛ مهندسی موفّق است با ایده‌آل‌های بزرگ و اهلِ کار و فعّالیت. زندگی را با دیدِ عمیقی می‌بیند. این تضادِ فکری به جداییِ آن دو می انجامد. هنگامِ جدایی، تانیا حامله است. پس از ترکِ خانهٔ شوهرش، فرزندش را در اثر بیماری از دست می دهد. همین مرگِ فرزند، باعثِ بیداری او می شود و تصمیم می گیرد به تحصیلِ پزشکی بازگردد. در پردهٔ آخر، تانیا پزشکِ فعّالی است و تماشاگر، دیگر آن دخترِ سطحی و ظاهربین را نمی بیند. وی انسانِ مفید و متفکّری است با ایده‌آل‌های مثبت.

در این اثر که با ترجمه مهین اسکویی اجرا می‌شد، **عصمت صفوی، افروز شیراندامی، زهره شیراندامی، ولی شیراندامی، یدالله شیراندامی، مهدی فتحی، فریدون پارسانژاد، سعید سلطان‌پور، محمود دولت‌آبادی و داود اسکویی** بازی می کردند **و مهین اسکویی** خود نقشِ تانیا را به عهده داشت. در بارهٔ دکوراسیونِ نمایش، پس از گفت‌وگوها و بحثهای بسیار، خانمِ اسکویی ساختِ آن را به **ولی‌الله خاکدان** که در آن تاریخ بهترین طرّاحِ صحنه و دکورساز ایران بود محوّل کرد.

فریدون پارسانژاد، یکی از بازیگرانِ این نمایش دربارهٔ شیوهٔ کارگردانی مهین اسکویی که برگرفته از آموزه‌های آناهیتا و شاگردی مکتبِ استانیسلاوسکی بود می نویسد:

*"ابتدا خانم اسکویی متنِ نمایش را خواند. آن‌گاه از همه خواست عقیدهٔ خود را در بارهٔ آن ابراز کنند... روزهای بعد، صرفِ بحثِ عمومی دربارهٔ **تانیا** و تبادل نظر شد... در جلسه ای خانم اسکویی از همهٔ افراد سئوال کرد که چه نقشی برای چه فردی مناسب است؟...زمستان بود و کاملا سرد. گرم‌کردن تئاتر به دلیلِ مشکلاتِ مالی برای خریدِ نفت میسّر نبود. همگی با پالتو و شال‌گردن در تمرینات حاضر می شدیم. تمرینات هر شب پنج تا شش ساعت طول می‌کشید... روزِ بعد نقش‌ها تقسیم شد. خانم اسکویی مایل بود که نقشِ گرمان، شوهرِ تانیا را مصطفی اسکویی بازی کند و یدالله شیراندامی و من دوبلورهای او باشیم. در سیستمِ استانیسلاوسکی اغلب تمامِ نقش‌های مهمّ، دوبلور دارند. وجودِ دوبلور دارای محاسنِ فراوانی است، اولا در اثر وقوع حادثه یا بیماری، اجرای نمایش قطع نمی‌شود و ثانیا هر دو هنرپیشه در تمامِ تمرینات روی یک نقش بازی می کنند. این باعث کوششِ بیش‌تر هنرپیشگان برای آموختنِ نقش است. خانمِ اسکویی مسئولیت‌های نمایش را بین بازیگران تقسیم می کرد: از پردهٔ اول تا پردهٔ پنجم من مدیرِ صحنه بودم و از پردهٔ ششم تا هشتم سعید سلطان‌پور. اوّلین مسئولیتی که خانم اسکویی بر عهدهٔ من گذاشت این بود که تحقیق کنم آیا موسیقی **اپرای تانیا** که از روی این اثر ساخته شده در ایران پیدا می‌شود یا خیر؟ برای موسیقی متنِ نمایش، از دوستم **شاهین فرهت،** پیانیست و مطلع‌ترین فردِ آن زمان در رشتهٔ موسیقی کلاسیک و مجری برنامهٔ موسیقی کلاسیکِ رادیو تهران خواهش کردم به تئاتر بیاید. او آمد و پس از گفت‌وگویی با خانم اسکویی، آثارِ بسیار مناسب و زیبایی از **موتسارت و برامس** در اختیارِ ما گذاشت. تمرینِ گروه رشدِ سریعی داشت. مهدی فتحی، هر روز قبل از آغاز تمرین، به دستور کارگردان اتودهای مختلفی را از زندگی کاراکترها، با ما کار می کرد. هر روز نمایش را سعید سلطان‌پور می خواند و خانم اسکویی جمله به جمله آنالیز می‌کرد. دربارهٔ هدف ها و معنای پنهانِ هر جمله، رابطهٔ جملات و گفته ها با هر صحنه، مناسباتِ افراد و زمانِ اتفاقات توضیحاتِ با ارزشی می داد و به همهٔ سئوالاتِ افراد، با علاقه و شکیبایی پاسخ می گفت. این کارِ دورِ میز، یکی از مهم‌ترین مباحثِ استانیسلاوسکی است. چگونگی اجرای هر نمایشنامه، به کارِ دورِ میز بستگی فراوان دارد. کارِ دورِ میز، تمامِ زمانِ تمرینات و کارگردانی تانیا، برای من یک دورهٔ آموزشی بسیار ارزشمندی بود. همهٔ*

بازیگران باید برای نقش‌های خود بیوگرافی می‌نوشتند و دربارهٔ شرایط اجتماعی و سیاسی روسیه قبل و بعد از انقلاب و خصوصیّاتِ مردمِ روس و شرایطِ زمانِ نمایش اطلاعاتِ کافی به دست می آوردند. در آن روزها، برای اولین بار با روشِ کارِ مهین اسکویی آشنا شدم. وی بسیار عمیق و با تفکّر کار می کرد. بسیار جدّی و سخت‌گیر بود. هیچ نکته ای را نادیده نمی گرفت و به دستِ اتفاق نمی داد. با صبر و دقّت هر چه بیش تر، یکایکِ مونولوگ ها و صحنه ها را بررسی می کرد و تا همهٔ افراد موضوع را نمی فهمیدند، صحنهٔ جدیدی آغاز نمی کرد. در عینِ توجه کامل به همهٔ اتفاقاتِ کوچک و بزرگی که در نمایش پیش می آمد، مسئلهٔ اصلی، هدفِ کلّی، مافوقِ هدف و زمان و مکان و حوادث را نادیده نمی گرفت. تا دورترین زوایای روان هر پرسوناژِ نمایشنامه پیش می رفت و می کوشید هیچ مطلبی فراموش نشود. حالتِ کارِ او گاهی مرا به یاد روشِ یک روانشناسِ با تجربه می انداخت. یکی از مسائلی که خانم اسکویی بارها و بارها دربارهٔ آن صحبت می کرد، غیبت یا دیرآمدن بعضی از اعضای گروه بود، مخصوصا چندنفر که سال‌ها بود در آناهیتا به‌سر می‌بردند و باید سرمشقِ افراد جدید می‌شدند. نمی توانستیم بفهمیم چه کاری برای یک هنرپیشه یا فردی که می‌خواهد هنرپیشه شود مهم‌تر از جلساتِ تمرینِ نمایش است؟ "(مهین اسکویی. ص۳۲)

نکته‌هایی که فریدون پارسانژاد یادآوری می کند، دقیقا همان آموزه‌هایی است که مصطفی اسکویی در کلاس‌های آناهیتا تدریس می‌کرد و به نوعی مانیفستِ این هنرکده بود و ما در بخشِ نخستِ این مقاله دربارهٔ آن‌ها توضیح دادیم.

از ۲۴ بهمن تا ۲۹ بهمن ۱۳۴۲، آناهیتا نمایشنامهٔ **گرگ‌ها و برّه‌ها** اثرِ الکساندر نیکلایویچ آستروفسکی (۱۲۶۵/۱۸۸۶-۱۸۲۳۱۲۰۲) را به کارگردانی مهین اسکویی در گرگان و اندکی بعد نمایشنامهٔ **میراندولینا** اثرِ **کارلو گولدونی** را با **بازی مهدی فتحی، ولی شیراندامی، حبیب عایلی، سعید سلطان‌پور و سعید امیرسلیمانی و مهین اسکویی** (در نقشِ میراندولینا) و به کارگردانی مهین اسکویی بارِ دیگر بر صحنه آورد.

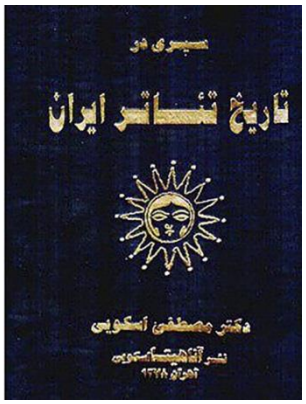
نخستین خاموشی

در سال ۱۳۴۳ آناهیتا، پس از نزدیک به شش‌سال فعّالیتِ پُربارُ شگفت انگیز، به علّتِ گرفتاری‌های مالی از ادامهٔ فعّالیت بازماند. توقّفِ فعالیت‌های آناهیتا با جدایی دو بنیان‌گذارِ تاتر آناهیتا (۱۳۴۴) همراه شد. از این پس آموزه‌های آناهیتا در دو مسیر، امّا با یک هدف: ارتقای تئاتر ایران، ادامه یافت.

زایشِ دوبارهٔ آناهیتا، مصطفی اسکویی

پس از اجرای دو نمایشِ **رستم و سهراب** و **سلمانیِ شهرِ سِویل**، مانع‌تراشی‌ها دربارهٔ فعالیت‌های آناهیتا که اکنون مصطفی اسکویی آن را اداره می کرد، آغاز شد. در حالی که تئاتر ۲۵ شهریور(سنگلج) و کارگاهِ نمایش، تالارِ رودکی و جشن و هنرِ شیراز و جشنوارهٔ هنرِ توس، به شدّت فعالیت می‌کردند، تقاضاهای آناهیتا

و اسکویی برای اجرای نمایش با درِ بسته برخورد می‌کرد. با اجرای تلویزیونی **هزارویک شب** اثرِ **احمد شاملو** و اجرای نمایشِ **عروسیِ فیگارو** که ادامهٔ نمایشِ سلمانیِ شهرِ سویل بود، مخالفت شد. اسکویی اجرای نمایشنامهٔ اُتِللو را دوباره در دستورِ کارِ خود قرار داد. قرار شد **مهدی فتحی در نقشِ اُتِللو، کارمن اسکویی در نقشِ دزدمونا، سودابه اسکویی در نقشِ همسرِ یاگو، مصطفی اسکویی و رسول نجفیان(به عنوانِ دوبلور) در نقشِ یاگو، حسن مهمانی در نقشِ لودویکو، داود مصلحی در نقشِ کاسیو و کاظم هژیر آزاد در نقشِ برابانسیو**، بازی کنند. اسکویی طبقهٔ سوّمِ ساختمانی را که اجاره کرده بود و در آن کلاس‌های آناهیتا تشکیل می‌شد، برای اجرای نمایشِ اُتِللو در نظر گرفت که اگر مقاماتِ وزارتِ فرهنگ از در اختیار گذاشتنِ سالن خودداری کردند، در سالنِ کوچکِ این خانه اجرا شود. امّا وزارتِ فرهنگ نه تنها سالنی را در اختیارِ این نمایش قرار نداد، بل‌که به بهانهٔ این‌که اجرای نمایش در طبقهٔ سوّم ممنوع است، از صدور مجوزِ این نمایش خودداری کرد. اسکویی از سنگ‌اندازیِ فردی به نام **فرّخ غفاری** و نیز مدیرانِ رادیو و تلویزیون و وزارتِ فرهنگ می‌نالید. بیش‌از یک سال از تمرین‌های اُتِللو گذشته بود، امّا اثری از مجوزِ اجرای نمایشنامه دیده نمی شد. **مهدی فتحی** ضمنِ بازی در نقشِ اُتِللو، مسئولیّتِ فنّ ِبیان یا دقیق‌تر گفته شود، کارِ بازیگر روی نقش را به عهده داشت.



اگر این نمایش بر صحنه می آمد، نقشی که فتحی به عهده داشت، کم‌تر از نقشِ ساتین که او در نمایشنامهٔ **در اعماق** اثرِ **ماکسیم گورکی** به کارگردانی مهین اسکویی ایفاء می‌کرد، نبود. این نمایش امّا علی‌رغمِ تمرین‌های سنگین، به‌ویژه بازی درخشانِ مهدی فتحی، هرگز روی صحنه را ندید.

با این وجود، اسکویی کسی نبود که صحنه را به دشمنانِ تئاتر واگذار کند. می‌خواست زمینی داشته باشد تا در آن سالنی بسازد مثلِ کارگاهِ نمایش، تا بتواند کارِ خودش را در تدریس و اجرای نمایش بدونِ مزاحمت به پیش ببرد. امّا امکان ناپذیر بود. در سال ۱۳۴۷ از اسکویی برای تدریسِ بازیگری و کارگردانی تئاتر در دانشگاهِ تهران دعوت به عمل آمد تا شاید صدایش بُریده شود. اسکویی به دانشگاه رفت، امّا دو سالی بیش‌تر طول نکشید که از دانشگاه هم اخراج شد. بارِ دیگر در بهار ۱۳۵۱، اتاق، هال و پذیرایی آپارتمانی در طبقهٔ سوم خیابانِ نادرشاه را به سالنِ نمایشی ۷۰ نفره تبدیل کرد. در انجام کارهای اجرایی این سالن شاگردانش بویژه **بیوک میرزایی** نقشِ اصلی را داشتند. امّا این بار هم بهانه آوردند که سالن نمی تواند در طبقهٔ سوم باشد، ضمن آن‌که می گفتند سالنِ نمایش باید پارکینگ هم داشته باشد! گرچه اسکویی شاهد آورد که هم اکنون در چهارراهِ یوسف آباد در طبقهٔ سوم و چهارم سالنِ

نمایش برقرار است و پارکینگ هم ندارد، امّا به گوشِ آقایان نرفت که نرفت. بنابراین تمریناتِ اُتللو باز هم متوقّف شد.

گرچه رژیمِ شاه در قامتِ وزارتِ فرهنگ‌اش با وزیریِ مهرداد پهلبد(مهرداد پهلبد با نامِ اصلی عزت‌الله مین‌باشیان، وزیرِ فرهنگ و هنرِ ایران بین سال های ۱۳۴۳ تا ۱۳۵۷ و همسرِ شمس پهلوی)، دامادِ شاه و رضا قطبی، رئیسِ تلویزیون، مانع از فعالیت‌های اجرایی اسکویی شدند، امّا هرگز نتوانستند مانع از کلاس‌های درس استاد شوند. **آناهیتای مهین و مصطفی اسکویی،** در دو جریان، با همهٔ دشواری‌ها ادامه یافت و از درونِ آن ها گروهِ سوّمی هم سربرآورد به نامِ **انجمنِ نمایش** که بنیان‌گذارانش دو شاگردِ آناهیتا بودند: **سعید سلطان‌پور و ناصر رحمانی‌نژاد.**

بعضی به استاد خرده می گرفتند که چرا مانند دیگر کارگردان‌های تحصیل‌کرده در اروپا و آمریکا شغلِ دولتی اختیار نمی کند تا با آسایش کارهای خود را پیش ببرد؟ اما استاد پاسخ می داد:

"هنرمندی که به استخدامِ دولت درآید، باید منویاتِ کارفرمای خود را انجام دهد و این با روحِ هنر سازگار نیست. کارِ هنر انتقاد است و دولت انتقاد را خوش ندارد و برنمی تابد. آن‌ها می خواهند هنرمندان، آدمِ آن‌ها باشند و حتّی اگر هنرمند انتقاد هم بکند، خواهند گفت آدمِ خودمان از خودمان انتقاد می کند؛ ببینید ما آزادی داده ایم که از ما انتقاد بکنند. خلاصه مردم به هنرمندِ کارمندِ دولت، اعتماد نمی کنند و می گویند که تو خودت داری از دولت ارتزاق می کنی... من از روزِ اوّلی که به ایران آمدم با خودم عهد بستم مستقلّ باشم و تا این‌جا خودم را کشیده ام. فردا را نمی دانم... اگر استخدام شدنِ هنرمند به زعمِ گروهی، یک تاکتیک است، استخدام نشدنِ من هم برای خودم یک نوع تاکتیک است. تاکتیکِ سرپیچی و دهن‌کجی به دستورِ شَه فَرموده! من زیرِ بلیتِ پهلبد نرفته ام، گفته‌ام نمی روم و نرفته ام. تاوان‌اش را هم پرداخته و دارم می‌پردازم.

هیچ به این مسئله اندیشیده‌اید که ***چرا مردانی که رژیمِ شاهنشاهی را نمی خواهند، بیست‌وپنج یا سی سال است در زندانِ شاه هستند و توبه‌نامه امضاء نمی کنند که بیرون بیایند؟ آن‌ها آدم نیستند؟*** *من سیاسی نیستم، امّا زیرِ ذرّه بین هستم. از یک سو زیرِ ذرّه بینِ مردم و از سوی دیگر ساواک. مردم همهٔ حرکاتِ برگزیدگانِ جامعه مخصوصا هنرمندان را رصد می کنند. اکنون به خدمت درآمدن و حقوق گرفتنِ خودم از این آقایان را همان توبه‌نامه تلقّی می کنم.*

مردم حقّ دارند بپرسند که پایگاهِ طبقاتی این هنرمند چیست؟ از چه ممرّی گذران می کند؟ عایدیِ خانواده اش از کجاست؟ کارِ شخصی‌اش چیست؟ آقایان می دانند که هنرِ من کم و بیش در خدمتِ مردم است، به همین خاطر می خواهند آلوده‌ام کنند. به خدمت درنیامدن‌ام به اعتبارِ من نزدِ مردم می افزاید. من مطمئن هستم مردم این را می دانند. دست‌کم مردمی که تئاترِ ما را می بینند آگاه‌اند و مهمّ برای من این است که

مردم بدانند. هدفِ من این است که پرچمِ "سیستمِ" استانیسلاوسکی و نهادِ آناهیتایی را که درست کرده ایم و به درستیِ راه‌شان ایمان دارم، هر طور شده در اهتزاز نگه دارم!؟ "(در محضر. ص ۲۰۹)

با انقلابِ سال ۱۳۵۷ مردمِ ایران بود که آناهیتا بارِ دیگر اجازهٔ عرضِ اندام پیدا کرد و با نمایشِ **هائیتی**(۱۳۵۸-۱۳۵۹) اثرِ **دوبوا ویلیام پنه** ترجمهٔ **کاظم انصاری** در **تالارِ رودکی** تجدیدِ حیاتِ دوبارهٔ خود را جشن گرفت.

این نمایش بارِ دیگر در سالنِ **فخرالدین اسد گرگانی** در گرگان اجرا شد. در این نمایش هنرجویانِ آخرینِ دورهٔ بازیگری استاد اسکویی و بعضی از بازیگرانِ قدیمی آناهیتا، از جمله خودِ استاد اسکویی بازی کردند. دیگر بازیگرانِ این نمایش عبارت بودند از: **سودابه اسکویی، کاظم هژیرآزاد، حسن مهمانی، بیوک میرزایی، علی اصغر نجات، سلیمان داوودی، ناصر حسینی مهر، پرویز بزرگی، عباس شیرمحمدی، ناصر شیرمحمدی، مصطفی علیمردانی، عباس شادروان، کاوه مهمید، فرهاد مدنی، علیرضا افشار بکشلو، محمود شیری، حسن طلوع، علی طالبلو، محسن نادری، منوچهر محمدی، جاوید سلیمانی، داوود حسین‌زاده، محمد عباسی، پرویز بزرگی، نوشین مریخی، مریم آزادپور، رویا پیمان، مریم بهادری، مهری کاظمی و مهین صدفی**.

در این نمایش بود که گروه برای نخستین بار با محدویّت‌های اسلامی حکومتِ جدید روبرو شد:

*"ما تا آن زمان در تهران مشکلی با لباس و مناسباتِ عرفی خانم ها در اجرا نداشتیم. ولی پس از اولین اجرا در گرگان یک روحانیِ جوان که نمایش را دیده بود، به پشتِ صحنه آمد. به همه خیلی مودبانه خسته نباشید گفت. استاد را خطاب قرار داد و گفت: نمایشِ قشنگی بود و نشان دادید که مردم اگر با هم متّحد باشند، می توانند نظامِ استبدادی ناپلئون را به زانو درآورند. ولی یک مسئله هست که من باید به شما عرض کنم. با توجه به انقلابِ اسلامی که در کشورِ ما اتّفاق افتاده، منعی وجود ندارد که خانم ها در نمایش ها حضور داشته باشند، امّا باید حجاب را رعایت کنند. مثلا این خانم **پولینا** و **اودتا** و خدمه اش باید حجاب داشته باشند و **ژنرال لکر** نباید به خانم پولینا دست بزند و دست‌اش را ببوسد، مگر این‌که زنِ عقدی یا صیغه‌اش باشد. آیا این‌ها به‌هم محرم بودند؟"* (در محضرِ استاد. ص۲۴۰)

سازمانِ یونسکو، سال ۱۳۵۹ را **سال جهانی ابنِ سینا** اعلام کرده بود. آناهیتا به استقبالِ این روز رفت و نمایشنامه‌ای به نام **ابنِ سینا** را به صحنه آورد. متنِ نمایشنامه را **عنایت‌الله احسانی** نوشته و مصطفی اسکویی کارگردانی کرده بود. این نمایش در اسفند و فروردین ۱۳۵۹-۱۳۶۰ در **سالنِ بُرجِ آزادی** اجرا شد. بازیگرانِ این نمایش عبارت بودند از: **مصطفی اسکویی، نوشین مریخی، نادیا پیمان، کاظم هژیرآزاد، حسن مهمانی، ناصر حسینی مهر، بیوک میرزایی، علی اصغر نجات، مصطفی علیمردانی، سلیمان داوودی، عباس شادروان، کاوه مهمید، فرهاد مدنی، منصور شمشیری، حسن طلوع، عباس**

شیرمحمدی، مصطفی مصباح، پرویز بزرگی، پرویز برید، امیر پروین، منوچهر معتمدی، محسن نادری، محمد عباسی، داود حسین زاده و ناصر شیر محمدی.

با آغاز جنگ ایران و عراق که با حملهٔ حاکمانِ عراق به سرزمینِ ما آغاز شد و بنابراین تا سال ۱۳۶۰ جنبهٔ دفاعی و ملّی داشت، آناهیتا نمایشنامه ای را در سال ۱۳۶۰ بر صحنه آورد به نام **سوسنگرد** که متنِ آن را **کاظم هژیرآزاد** بر اساس داستانی واقعی نوشته بود. این نمایش را **مهدی فتحی** کارگردانی کرد و **حسن مهمانی، کاظم هژیرآزاد، توفیق گلی زاده، داود حسین زاده، بیوک میرزایی، پری بهرامی، پردیس افکاری، سلیمان داودی، ناصر شیر محمدی، محمد شیری، پرویز بزرگی، محسن نادری، امیر فیض، محمد عباسی و حسن طلوع** در آن بازی کردند.

در سال ۱۳۵۹ آناهیتا به مکانِ جدیدی نقلِ مکان کرد: **تقاطعِ فاطمی و ولی‌عصر، کوچهٔ عبده**. استاد اسکویی با رهن و اجارهٔ یک ساختمانِ قدیمیِ بزرگ اقدام به ساخت یک سالنِ سرپوشیده با ۷۰ صندلی و یک سالنِ تابستانی با گنجایش ۲۰۰ صندلی کرد. بیش‌ترین نقش را در ایجاد این ساختمان، گروه های جوان‌تری که در کلاس‌های استاد اسکویی نام نویسی کرده بودند، به همراهِ شاگردانِ پیشین **ناصر حسینی مهر، عباس شادروان، علیرضا کوشک جلالی، محمد علی بهبودی، سلیمان داوودی، بیوک میرزایی، حسن مهمانی، رضا عبدالعلی زاده، مصطفی علیمردانی، پرویز بزرگی و کاظم هژیرآزاد** بر عهده داشتند. استاد مجبور بود برای پرداخت اجارهٔ این ساختمان و هزینه‌های دیگر، بخشی از این ساختمان را به رستوران تبدیل کند:

"بخشی از ساختمانِ تئاتر تبدیل شد به چای‌خانه و دیزی‌سرا و آشپز هم همسرِ استاد بود. کارگران و خدمهٔ این رستوران هم همگی هنرآموزانِ آناهیتا بودند. گروه از هرگونه برچسب خودداری می کرد و به گروهِ خاصّی متعلّق نبود. همه جور گرایشِ فکری در آن بود. استاد این محلّ را تبدیل به پاتوق کرد. از پیش‌کسوتان و اساتید دعوت می‌کرد که ماهی یک بار دورِ هم جمع بشوند، با هم ناهاری بخورند و خاطرات‌شان را تعریف کنند. کلاس‌های هنرآموزان هم در زیرزمینِ ساختمانِ آناهیتا ادامه داشت. مهدی فتحی، اُتِللوی ما، یکی از فعّالانِ رستوران شده بود. گاهی چای سِرو می کرد و یا دیزی سفارش شده را می‌آورد و به رسمی خاصّ، جلوی آن‌ها می گذاشت. سرِ وقت هم که می شد سرِ کلاس می رفت و به کارِ فنّ بیان ادامه می داد. شاگردانِ جدید هم خیلی دوست‌اش داشتند. با هم به کوه می‌رفتند و او برای‌شان شعر می خواند. تحلیل هایی که می کرد، همه بر اساسِ سیستم بود. خواندنِ یک شعر مانند کارِ هنرپیشه بر نقش تلقّی می شد و همهٔ آن کارهایی که روی نقش انجام می شد، روی یک شعر انجام می داد.(در محضر استاد. ص۲۳۳)

در این سالن بود که مصطفی اسکویی نمایشنامهٔ **بلولایت** را در زمستان سال ۱۳۶۰ کارگردانی کرد. این نمایش به مسئلهٔ اشغالِ سفارتِ آمریکا و نقشِ امپریالیسمِ آمریکا در تحوّلاتِ دهه های گذشتهٔ ایران مربوط

می شد. متنِ نمایش را **مسرور** نوشته بود و **کاظم هژیرآزاد، علیرضا کوشک جلالی، بیوک میرزایی، حسن مهمانی، کاوه مهمید، محمد علی بهبودی، رضا عبدالعلی زاده، نرگس نصیری، شهین روشن ، محمود شیری، توفیق گلی زاده و مصطفی علیمردانی** در آن بازی می کردند.

بارِ دیگر خاموشیِ آناهیتا

با وجودِ این‌که این نمایش از مضمونِ انقلاب جانب‌داری می‌کرد، امّا هرگز مجوزِ نمایش در سالن‌های عمومی را نگرفت. دشواری های اقتصادی، نفسِ آناهیتا را تنگ می‌کرد، امّا آن‌چه آن را از حرکت و پویایی بازداشت و ضربهٔ آخر را زد، آغازِ سرکوب‌های دهه ۱۳۶۰ به‌ویژه بهمن ۱۳۶۱ بود. آناهیتا پس از اجرای نمایشِ هائیتی، ابنِ سینا، سوسنگرد و عملیاتِ بلولایت که همهٔ آن در جهت آرمان‌های ضدّ استبدادی، ضدّ امپریالیستی انقلابِ خلقیِ مردم بودند، از طرف حاکمانِ جدید محکوم به تعطیلی گردید. سال ۶۰-۶۱ هیچ کدام از پیشنهادهای استاد را رئیسِ وقتِ تئاترِ شهر برای اجرا نپذیرفت. می گفتند که گروهِ شما دگراندیش است. (در محضر استاد.۲۳۳) خشونت های حیرت‌آورِ حکومت در همان سال‌های نخستِ این دهه، سرانجام به تعطیلیِ همیشگیِ آناهیتا انجامید.

استاد مجبور به جلای وطن شد. بارِ دیگر به مسکو رفت که تئاترِ مردمی را در آن‌جا آموخته بود. در زمانِ ریاست جمهوری محمّد خاتمی با درجهٔ دکتریِ تئاتر به میهن بازگشت. دوباره کلاس درست کرد، آگهی داد و شاگرد گرفت امّا به گونه‌ای همواره زیرِ نظر بود. نسبت به او حسّاسیت وجود داشت و نمی گذاشتند کار کند. با وجودِ دولتِ اصلاحاتِ خاتمی امّا هیچ مجوّزی به اسکویی داده نشد. با این وجود، استاد به داشتنِ کلاس خُرسند بود و مرتّبا از اُمید سخن می گفت. پژوهش‌های او که با عنوانِ **تاریخِ تئاترِ ایران** در سال ۱۳۷۱/۱۹۹۲ در مسکو منتشر شده بود، با عنوان **سیری در تاریخِ تئاترِ ایران** در سال ۱۳۷۸ در ایران انتشار یافت. از استاد مصطفی اسکویی پیش‌تر دو کتابِ دیگر منتشر شده بود: **تئاترِ علمی یا سیستمِ استانیسلاوسکی** که در سال ۱۳۶۵ منتشر شده بود و **پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران** که در سال ۱۳۷۰، هر سه اثر را انتشاراتِ آناهیتا به جامعهٔ تئاتریِ ایران تقدیم کرده بود.

رنج‌ها وُ دردها وُ دریغ‌ها

هژیرآزاد می گوید: *"هنگامی که با **آقایان عزت الله انتظامی، ایرج راد، حمید مظفری و بهزاد فراهانی، اصغر همت و قدرت دلاوری** بعد از ملاقات **بانو مهین اسکویی** که در بیمارستان پاستورنو در کما بود، به ساختمانی رفتیم که اسکویی آخرین روزهای عمر خود را سپری می کرد، **سرور خانم**، همسرش، و **سیاوش** پسر بزرگش بالای سرش بودند و اسکویی آخرین نفس ها را می کشید، هنوز به سالن اشاره می کرد و می گفت اینجا را سالن خواهم ساخت. در حالی که شرایط زندگی او بسیار فقیرانه بود و همسرش ترو خشکش*

می کرد. ***عزیز مالکی و محمد علی حسینعلی پور*** *از بهترین شاگردان دوره های آخر اسکویی، می توانند شهادت دهند که همسر اسکویی از نظر مالی حتی امکان خرید سیب زمینی برای سوپ که برای شوهر بیمارش درست کند، نداشت. سند خانه در گرو بانک صادرات بود. وقتی عوامل بانک برای ضبط اموال او اقدام کردند تنها چیزهایی که در خانه یافتند عبارت بود از: چند دست لباس مندرس، یک چمدان قاب عکس و کتاب، چند دست صندلی فلزی و چوبی، یکی دو کاناپه زهوار در رفته، چند کاسه و قابلمه و استکان نعلبکی و یک سماور کهنه برقی و... .*

استاد انتظامی در روزِ بدرقهٔ اسکویی، روی سکّو جلوی تالارِ وحدت گفت: *"ما در تئاترِ سعدی بودیم. او با همسرش به مسکو رفت. پس از بازگشت از مسکو، من باز رفتم پیش ایشان و در چند نمایش با او کار کردم. پی از گشایش تئاتر آناهیتا و گذاشتن چند نمایش، ابتدا استقبال خوبی شد ولی بزودی جلوی پیشرفت تئاتر او گرفته شد و آناهیتا را بستند و مصادره اش کردند. روان شاد اسکویی بعد از بسته شدن تئاتر آناهیتا، مدتی در تئاترهای لاله زار نمایش اجرا کرد که من هم در کنارش بودم. به دانشگاه رفت استاد هم شد. تدریس می کرد و من در دانشگاه هم شاگرد او بودم. از زمانی که اسکویی شروع به کار کرد، یادم هست که هر از گاهی جایی را اجاره می کرد، جوان ها را دور خود جمع می کرد، آموزش می داد و تمرین می کرد. اما چندی بعد، آن جای اجاره ای ، به لحاظ مالی با دشواری مواجه می شد. دوباره می رفت جای دیگر را اجاره می کرد اما باز همین بساط بود. تا جایی که من یادم هست، این زنده یاد، ده جا را جا به جا کرد. با گروهش پی در پی تمرین می کرد اما اجازه اجرا به او نمی دادند. اسکویی عاشق راستین تئاتر بود.* ***اسکویی تمام عمرش به دنبال جایی بود که بتواند نماش اجرا کند. چه می شد یک جای کوچک به او می دادند. این سرنوشت یک استاد تئاتر در این مملکت است.***"(در محضر استاد. ص۷)

سرنوشتِ بانو مهین نیز این گونه رقم خورد. او هم در آرزوی داشتن یک سالنِ اجرای کارهای خود و شاگردانش دق کرد. در روز چهلم مصطفی اسکویی که توسطِ دخترانش **شهرزاد و آذین** برگزار شد. یکی از شاگردانِ استاد، در حالی که می گریست، به مدعوین خُرده گرفت که ***"هنگامی که او به نانِ شب محتاج بود، شما کجا بودید؟ چرا تنهایش گذاشتید."***(در محضراستاد. ص ۱۸۴)

زایشِ دوبارهٔ آناهیتا؛ مهین اسکویی

بنیان‌گذارِ دیگرِ آناهیتا، **مهین اسکویی**، پس از جدایی از مصطفی مجبور شد برای تداومِ زندگی به عنوانِ مترجمِ روسی در بخشِ اداری **کارخانهٔ ذوب آهنِ اصفهان** استخدام شود، امّا مگر می توانست از تئاتر جدا بماند؟ او در سال ۱۳۴۴ نمایشِ **صاحبِ مهمان‌خانه**، اثرِ **کارلو گلدونی**، در سال ۱۳۴۵ **گرگ‌ها و برّه‌ها** اثرِ **آستروفسکی** و در سال ۱۳۴۶ **شب های سفید** اثرِ **داستایفسکی** را برای اجرا در تلویزیون کارگردانی

کرد. از پنجم آبان ۱۳۴۴، تمرینات نمایشنامهٔ **سه خواهر**، یکی از آثارِ عالی و بسیار دشوارِ **آنتوان چخوف** آغاز شد. اجرای این اثر یکی از آرزوهای دیرینهٔ مهین اسکویی بود. گروه برای تمرینِ نمایش جای مناسبی نداشت و بنابراین تمرین ها در سه خانهٔ کوچک **سعید سلطان‌پور، ولی شیراندامی** و **حبیب عایلی** انجام می شد. مهین اسکویی، ضمنِ تحلیلِ نمایشنامه که بر اساس سیستمِ استانیسلاوسکی صورت می‌گرفت، مطالبِ فراوانی را دربارهٔ اجراهای سه خواهر در اتّحادِ شوروی و آمریکا، دربارهٔ آنتوان چخوف و زمانِ چخوف، برای بازیگران ترجمه و قرائت می کرد. امّا تمرین‌های این نمایش به دلایل گوناگون از جمله گرفتاری‌های سیاسی بعضی بازیگران متوقف شد. مهین اسکویی در مقاله‌ای به‌نام **"پیِس و هنرمند"** که در شهریور۱۳۴۵ در مجلهٔ **فردوسی** منتشر شد، به این مشکلات پرداخت:

"اگر پیِس اساسِ نمایش است، زیربنایی است تا هنرِ کارگردان و هنرپیشه روی آن قرار گیرد و اگر نمایشنامه نویس نقشِ رهبری را در تئاتر داراست، پس باید سزاوارِ یک چنین عنوانی باشد. باید حقّانیّتِ خود را ثابت کند. به خاطر چنین واقعیّتی است که ما باید پیِس هایی را که تعیین‌کنندهٔ خطّ مشی تئاترِ امروز است ببینیم، پیِس هایی که اگر نشان‌دهندهٔ راه های رشدِ تئاتر نباشند، اقلّا راهنمای آن باشند، خلاصهٔ کلام در حقیقت برای پیش‌بُردِ تئاتر، سازنده باشند نه ویران کننده... من می خواهم که پیِس در مقابلِ کارگردان و هنرپیشه که آن را بازی می کند و تماشاچی، کاشفِ دورنمای زیبا و وسیعی باشد." (مهین اسکویی. ص۳۹)

دو سال بعد، در مرداد ۱۳۴۷، خبرنگار مجلهٔ فردوسی در گفتگویی از مهین اسکویی می پرسد که چرا از تئاتر فاصله گرفته است. پاسخ های مهین اسکویی، از شرایطِ سختِ اجرای نمایشنامه های پیشرو و ترقی‌خواه، پرده برمی دارد:

"مهین خانم می دود توی حرفم که اصلا و ابدا! من از تئاتر کناره نگرفته ام. می پرسم چه دلیلی از این بزرگ تر که مردم تو را روی سن نمی بینند؟ پاسخ می دهد که شما سالن سراغ دارید؟ من شب و روز به تئاتر فکر می کنم و زندگی من تئاتر است ولی امکان برایم نیست." (مهین اسکویی. ۴۳) **در ادامهٔ گفتگو، مهین اسکویی انتقادهای خود را به وضعیتِ تئاترِ کشور مطرح می کند و می گوید:**

"تئاتر در این مملکت وضع بدی دارد و واقعا موقعیتی داریم که سکوتِ ما خیانت است و صحّه‌گذاشتن به یک مُشت پوچی و هیچی و اداهای مهوّع و مسخره. من معتقدم که هنر همیشه باید به رشدِ فرهنگی و اجتماعی مردم کمک کند و صددرصد مخالفِ آن هایی هستم که صرفا تئاتر برای آن‌ها وسیلهٔ سرگرمی،

شهرت و ثروت است. مکتبِ رئالیسم در زمینهٔ تئاتر فعلا بهترین راهِ عملی برای تئاترِ ما و همگام با تحوّلاتِ اجتماعی کشورِ ماست. من معمولا به آن افرادِ متشکلی، گروهِ تئاتری می گویم که لااقل چهار پنج پیِس به صحنه بیاورند، نه این‌که برای هر پیِس افرادِ متفرقه دورِ هم جمع شوند و یک پیِس ارائه دهند و بعد بروند دنبالِ کارِ خودشان. فعلا حتّی یک گروهِ تئاتری نداریم. من تا به حال هر پیِسی دیده ام بعد از مدّتی دو سه تا از هنرپیشه های آن کارگردان شده اند و خودشان پیِس به روی صحنه آورده اند؛ یعنی در واقع پس از دو سه بازی می گویند ما چه چیزمان از کارگردانِ این پیِس کم تر است و در نتیجه چنین وضعِ بلبشویی به وجود می آید. من کارِ تئاتر را یک کارِ ترکیبی از تمامِ هنرها می‌دانم. یعنی تئاتر ترکیبی است از تمامِ هنرها مانند نقاشی، شعر، موزیک، ادبیّات، پیکرتراشی، طرّاحی و سایرّ هنرها. وقتی اسمِ جایی را گذاشتند تئاتر، باید تمامِ موازین و قواعدِ این هنر در آن جا رعایت شود، در صورتی که در تئاترهای ما اکثرا افراد از پولِ توجیبی‌شان برای تزئینِ صحنه و دکور استفاده می کنند. ما تئاتر به معنی واقعی در این کشور نداریم و با کمالِ تاسّف باید بگویم که هنوز کارگردان و هنرپیشهٔ تئاتر به معنی واقعی نداریم.(مهین اسکویی. ص۴۴)

مهین اسکویی، نخستین کارگردانِ زنِ تئاترِ ایران، در پایان این گفتگو **به تلخی می گوید که حداقل خواست او برای ادامه فعالیت سالم تئاتری وجود یک سالن است و می پرسد آیا این خیلی آرزوی بزرگی است**؟(مهین اسکویی. ص۴۶)

گروهِ زمان

مهین اسکویی در سال ۱۳۴۸، **گروهِ زمان** را تاسیس کرد و اوّلین نمایشِ این گروه، یعنی **صاعقه** اثرِ **الکساندر نیکلایویچ آستروفسکی** را به دعوتِ **عباس جوانمرد**، در **"تالارِ موزه"** که از کیفیّتِ بسیار خوبی برخوردار بود، بر صحنه آورد. این نمایشنامه را **رضا آذرخشی** ترجمه کرده بود. اکثرِ بازیگران، همان بازیگرانِ آناهیتا بودند: **مهدی فتحی، عباس صفوی، عصمت صفوی، ولی شیراندامی، افروز شیراندامی، آذر عایلی، نصرت الله مرادی، آقای وحدانی** و البتّه **مهین اسکویی** در نقشِ **کاتیا**.

مهین اسکویی دربارهٔ علّتِ انتخابِ این نمایشنامه می گوید: *"من به نمایشنامه نویسان اواخرِ قرنِ نوزده عشق می‌ورزم. زیرا این نویسندگان نمایشنامه ها را از نمایشِ زندگی های اشرافی درآورده و زندگی تودهٔ مردم را در آن نشان دادند. یعنی هنر برای اشراف را به مرحلهٔ هنر برای مردم رساندند.* ***چخوف، گورکی، آربوزف، برنارد شاو، ژان ژنه*** *از جمله نمایشنامه نویسانِ قوی و مورد علاقهٔ من در قرنِ نوزنده هستند. از نویسندگانِ کلاسیک می‌توانم* ***از شکسپیر، مولیر، آلفرد ژری و آلفردو دوفلیپو*** *نام ببرم.*(مهین اسکویی. ص۴۷)

گرچه این پیِس را منتقدی چون **پی سارف**، یک پیِس خانوادگی خوانده بود، امّا این **دابرولیوبف** بود که مضمونِ آن را کشف کرد: "*در این اثر، قهرمانِ نمایش، یعنی کاتیا، حاضر است بمیرد، امّا در قفس زندگی*

نکند. او به این نتیجه رسیده است که آزادی یعنی زندگی و هنگامی که آزادی نباشد، زندگی هم نیست." (مهین اسکویی. ۵۲)

مهین اسکویی دربارهٔ کارگردانی این پیِس می نویسد: *"همیشه اگر کارگردانی، پیِس را خوب تجزیه و تحلیل کند به ایده ای می رسد که خودِ نویسنده داشته، امّا این ایده در سطح گذاشته نشده، بل‌که در عمق است، مثلِ حفّاری در صحرای وسیعی می ماند که به وسیلهٔ چند مهندس انجام می گیرد. یکی چند حلقه چاه هزارمتری می زند و به‌جایی نمی‌رسد و مایوس می‌شود، و دیگری با زدنِ یک‌حلقه موفّق می‌شود."* (مهین اسکویی. ص۵۶)

واکنش به اجرای **نمایشنامهٔ صاعقه**، حتی به اتّحادِ شوروی هم رسید. در شمارهٔ چهار **ماهنامهٔ تئاتر، ارگانِ اتّحادیهٔ نویسندگانِ شوروی و وزارت فرهنگِ اتّحادِ جماهیرِ شوروی سوسیالیستی** که در آوریل ۱۹۷۳(۱۳۵۲) منتشر شد، چنین آمده بود: "*موفقیتِ اولین نمایش‌های پیِس‌های **آ.ن.آستروفسکی** در ایران، با نامِ مهین اسکویی، هنرپیشهٔ مشهور و شخصیت تئاتری ایران، مرتبط است. او انستیتوی دولتی هنرِ تئاتر را در مسکو، تحتِ نظرِ **استاد زاوادسکی** به پایان رساند. مهین اسکویی پس از بازگشت به تهران، نمایشنامهٔ **گرگ‌ها و برّه‌ها** را در آغازِ دههٔ ۱۹۶۰(۱۳۴۰) بر روی صحنه آورد. نمایشِ **صاعقه** به زبانِ فارسی، با آرمان های نهضتِ اجتماعی آزادی زنان، که مسئلهٔ بسیار مُبرمی در ایران به شمار می‌رود، هم‌آهنگ است*.(مهین اسکویی. ص۵۷)

در همین سال ۱۳۴۸، **گروهِ زمان** می‌خواست که نمایشِ **تاریکی‌های سرکش** اثرِ **آنتونیو بوآرو بایخو** نمایشنامه‌نویسِ اسپانیایی را به صحنه بیاورد. گروه چهار ماه تمرین کرد، **امّا ادارهٔ سانسور از اجرای آن جلوگیری کرد**. مهین اسکویی می گوید: *"قرار بود در تئاترِ شهر یا تالارِ رودکی کار را اجرا کنیم. **به ما گفتند به منزل بروید، شما را خبر می کنیم. هنوز منتظریم که خبرمان کنند.**"* (مهین اسکویی. ص۵۷) امّا مهین اسکویی از پا نیفتاد و نمایشنامه‌های **خرس و خواستگاری** اثرِ **آنتوان چخوف** را بارِ دیگر و این بار در سال ۱۳۵۰ در **تالارِ موزه** به صحنه برد.

در دی ماه سال ۱۳۵۳، **گروه زمان**، نمایشنامهٔ **در اعماق**، اثرِ **ماکسیم گورکی** را به کارگردانی مهین اسکویی در **دانشکده هنرهای زیبا** به صحنه آورد. در این نمایش، **منوچهر آذری** در نقش **واسکاپه پل، مهدی فتحی** در نقش **ساتین، محمود دولت آبادی** در نقش **بارون، هوشنگ قوانلو** در نقش **هنرپیشه، فریبا سجادی** در نقش **کواشینا، فرشید ابراهیمیان** در نقش **بوب نف، عباس اسدی** در نقش **حکش، سودابه اسکویی** در نقش **ناستیا، مهین فردنوا** در نقش **ناتاشا و مهین اسکویی** در نقش **واسیلیا** بازی های درخشانی را به نمایش گذاشتند. دیگر بازیگران این نمایش عبارت بودند از: **ژاله سجادی، محمود**

بنفشه خواه، تقی کهنمویی، عزیز هنرآموز، اسماعیل صداقتی، فرید سجادی، پرویز سالکی، سیروس نوبهاری، محسن تقوی و پرویز علیوندی.

مهین اسکویی، مانند همیشه، برای نمایشنامه بروشوری تهیه کرد و در آن از ماکسیم گورکی (۱۲۴۷/۱۸۶۸-۱۳۱۵/۱۹۳۶) و جایگاهِ او در هنرِ تئاتر سخن گفت. باید با دقّت مطالبِ این بروشور را خواند و در نظر داشت که نویسندگان از جمله مهین اسکویی برای گذر از تیغِ برّندهٔ سرکوب مجبور بودند که با چه وسواسی واژگان را انتخاب کنند:

"در سال ۱۹۲۳ گورکی به منظور بررسی اندیشه های سال های طولانی عمر خود، در مقاله ای تحت عنوان ***"در باره نمایشنامه ها"*** *از تئاتر چون هنری که بیش از همه هنرها جنبش و عمل در خود دارد، یاد می کند:* ***هنری که رسالت دارد، هیجان تماشاچی را بیدار می کند و به آن سازمان می بخشد و مناسبات مثبت نسبت به واقعیات را مطرح می سازد.*** *گورکی در همان مقاله نظریاتی را در درام‌نویسی بررسی می کند و در باره اصول کاراکترهای اجتماعی و زبان نمایشنامه و زاویه دید نمایشنامه نویسی، به موضوعاتی اشاره می کند و می افزاید:* ***قهرمانان در نمایشنامه از راه کلام و عمل به شخصیت می رسند، نه از راه توضیحات جنبی نویسنده.*** *کار روی نمایشنامه های گورکی، به تئاتر روسیه کمک کرد تا شیوه های شکل گرایانه را از صحنه های خود دور کند. همچنین مسائل پیش پا افتاده اجتماعی را که پیش تر به عنوان تئاتر مترقی معرفی و متداول شده بود، از میان بردارد و قهرمانان اصیل و مسائل پیچیده اجتماعی را در صحنه جایگزین کند و به دست اندرکاران تئاتر زمانه خود بیاموزد که به تحلیل شخصیت های نمایشنامه بپردازند."* (مهین اسکویی. ص۶۲)

خاموشیِ گروهِ زمان

چندی نگذشت که **گروهِ زمان** هم از حرکتِ پُرشورِ خود در تئاترِ ایران بازماند. مهین اسکویی دربارهٔ این توقّف یا تعطیلی می گوید: *"تعطیلی* ***گروه زمان*** *نیز هم چون تعطیلی هر گروه تئاتری دیگر بود. بودجه ای وجود نداشت، هیچ حمایتی از هیچ جایی نمی شدیم. همه مسائل مالی بر عهده خود ما بود از عهده ادامه دادن این مسیر برنیامدیم و تئاتر به تعطیلی کشیده شد."* (مهین اسکویی. ص۶۴) این عدم حمایت معنی دار حاکمیتِ شاهنشاهی در زمانی بود که به علّتِ افزایشِ درآمدِ نفت، حکومت نمی‌دانست با این پول‌ها چه کند؟ خریدهای بسیار هنگفتِ تسلیحاتی، شرکت در سرکوبِ نیروهای مترقی منطقه به نیابت از امپریالیسمِ جهانی و دادنِ وام به کشورهای قدرتمند سرمایه‌داری از جمله فرانسه و... از زمره ولخرجی‌ها و خاصّه خرجی‌های حکومت بود، امّا همین حکومت از کمک به گروه های تئاتری فرهنگ‌ساز خودداری می کرد. زهی تاسف و افسوس!

مهین اسکویی در اسفند ماه ۱۳۵۶، آخرین نمایشنامه خود را بر صحنه آورد: **سه خواهر** یکی از شاهکارهای **آنتوان چخوف**: *"آخرین برنامه ای را که روی صحنه بردم، سه خواهر چخوف بود. اتفاقا در این نمایش، توفانی در حالِ شکل‌گیری است، توفانی که پس از آن دیگر از فقر، بیکاری و بی هدفی اثری باقی نمی ماند، همه چیز رو به بهبودی می گذارد! برای ما که وضع این گونه نشد. این آخرین کارِ من بود. بعد از آن نگاه کردم دیدم زن در تئاتر نقش ندارد. من می خواهم نقشِ قهرمانان را بازی کنم، کدام نقش را سراغ دارید؟ شما نمایشنامه ای به من بدهید که قهرمانش زن باشد.*(مهین اسکویی. ص۶۴) زمانی که مهین را وادار به ترک صحنه کردند تنها **۴۷** سال داشت و می توانست سال های سال بازی و کارگردانی کند. امّا مگر فقط مهین بود، دکتر **امیرحسین آریان‌پور** را با آن همه دانشِ سرشار و عشقِ بیکران به آموزش، زمانی از دانشگاه اخراج کردند که تنها ۵۶ سال داشت.

خدماتِ مصطفی و مهین اسکویی تنها به کارگردانی، بازیگری و آموزش محدود نمی شد. آن‌ها در **دی ماه ۱۳۳۹** نشریهٔ **آناهیتا** را منتشر کردند. این مجله تا ۱۲ شماره منتشر شد که ارزیابی آن خود، موضوعِ پژوهشی دیگر است. مهین در نخستین شمارهٔ آناهیتا مقالهٔ **" اخلاقِ آرتستیک"** اثرِ **استانیسلاوسکی** را ترجمه و منتشر و از همان نخستین شماره، ترجمهٔ سلسله مقاله‌هایی را تحت عنوان **تاریخِ تئاتر** آغاز کرد. مهین معمولا نمایشنامه هایی را که به صحنه می آورد، خود ترجمه می کرد. پس از انقلاب، و محدویت هایی که برای فعالیتِ او ایجاد شد، تصمیم گرفت نه تنها ترجمهٔ آثارِ **ماکسیم گورکی**، یعنی **در اعماق، فرزندانِ خورشید و ییلاق نشین ها** (بین سال های ۱۳۵۲-۱۳۵۷)؛ **سه خواهر، خرس و خواستگاری** اثرِ **آنتوان چخوف**؛ **تاریکی های سرکش** اثرِ **بوئرو، کارگردان، مولفی دیگر**، اثرِ **رخلس** و **فصل هایی از تاریخ تئاتر جهان** اثرِ **ماکولسکی** را منتشر کند، بل‌که دست به کارِ سِتُرگ و بنیادینِ ترجمهٔ **مجموعهٔ سه‌جلدی کارِ هنرپیشه روی خود و کارِ هنرپیشه روی نقش،** اثرِ جاودانِ **استانیسلاوسکی** بزند. این اثرِ کلاسیکِ تئاترِ جهان در سال ۱۳۶۹ منتشر شد. با این وجود، انکارِ وجودِ او که از پیش از انقلاب آغاز شده بود، پس از انقلاب هم ادامه یافت: *"آثار ادبی و تئوری های مربوط به تئاتر را ترجمه کردم. آثار علمی استانیسلاوسکی را که بزرگ ترین بازیگران دنیا بر اساس آن کار می کنند، در طول ۱۰ سال ترجمه کردم، ولی این آثار در دانشگاه ها تدریس نمی شوند. باید از استادان پرسید چرا این کتاب ها را درس نمی دهند؟"* (مهین اسکویی.ص۶۷)

این بار این به قول **عباس جوانمرد**، دُرنای یگانهٔ تئاترِ میهنِ ما، تدریسِ تئاتر را در منزلِ خود آغاز کرد: *"در حال حاضر مشغول اداره کردن ۱۷ استودیو هستیم. هر استودیو سه ترم است و هر ترم سه ماه... در این کلاس ها بازیگری تدریس می کنم. معتقدم تئاتر زندگی است و بنابراین همه می توانند هنرپیشه شوند، فقط به علاقه و پشت‌کار نیاز است."* (مهین اسکویی. ص۶۸)

در دی ماه ۱۳۸۲ مهین اسکویی در گفتگو با روزنامه شرق از پیامدهای خاموشی تئاترِ شرافتمند، از جمله تئاترِ آناهیتا سخن گفت که با "همّتِ حیرت‌آور" هر دو رژیم صورت گرفت: *"دلم برای جوانان می سوزد. چون جوانانِ ما اصلا زندگی نمی کنند. جوانانِ ما تئاتر هم ندارند. من سال ۱۳۵۶ تئاترِ سه خواهر را اجرا کردم که ۱۴ بازیگر داشت. امروز می بینم دانشجویان نمایش سه خواهر را با چهار پرسوناژ اجرا می کنند. نمی دانم با چه شهامتی این کار را می کنند، ظاهرا وقتی آدم چیزی را نداند شهامت پیدا می کند. جوانانِ ما نمی دانند، چون الگو ندارند. آن ها فکر می کنند تئاتر همین است در حالی که این نیست. من بسیار متاسفم که دانشجویانِ رشتهٔ تئاتر **نوشین و اُرتا** را نمی شناسند. این افراد اوج تئاترِ تجربی ایران بودند و همهٔ این ها به این بر می‌گردد که تئاترِ ما به خصوص تاریخچهٔ آن تدوین شده نیست."* (مهین اسکویی. ص۶۸)

آخرین تلاشِ مهین اسکویی برای بُردنِ نمایش به روی صحنه به سال ۱۳۶۷ برمی گردد. نمایشی با نام **تاریکی‌های سرکش** نوشتهٔ **بوئرو**، نمایشنامه نویسِ اسپانیایی با حضور **مهدی فتحی** و همراهی **گروه پنج** که از فارغ التحصیلان سال ۱۳۶۵ تئاترِ آناهیتا تشکیل شده بود و دیگر هنرآموخته های سال های پس از انقلاب آناهیتا و جمعی از بازیگران جوان که بسیاری از آن ها امروز مطرح هستند. اما باز هم به استاد مهین اسکویی اجازه نمایش ندادند.

اوایل دی ماه ۱۳۸۴ آخرین کتاب مهین اسکویی با نام **آخرین درسِ بازیگری** منتشر شد که در برگیرندهٔ آخرین نقدهای **استانیسلاوسکی** است. بخش هایی از این کتاب با ترجمهٔ **مهین اسکویی** و بخش هایی هم با ترجمهٔ **ناصر حسینی مهر** به انجام رسیده است. اما با کمال درد، ظاهرا مهین، نخستین زنِ کارگردانِ ایران، فرصتی برای لمس و بررسی آخرین کتابش نیافت، چرا که دوشنبه ۱۲ دی ۱۳۸۴ در بیمارستان پاستور تهران حدود دو ماه پس از درگذشتِ مصطفی اسکویی در خاموشی و سادگی درگذشت.

استاد **عباس جوانمرد** به درستی مهین و مصطفی اسکویی را دو بالِ پروازِ تئاترِ ایران نامید و نوشت:

*"حقیقت این است که همسری و هم کلامی سالیان دراز مهین با مصطفی اسکویی صرف نظر از برخی ناگواری ها، از آن دو، شخصیت واحدی به نام اسکویی ها پدید آورد که شناسنامه ای ماندنی در تاریخ تئاتر ایران شد. اجماع و ترکیب اسکویی ها، از سویی بافت آموزش تئوری مهین را غنی و استوار کرد و از سویی دیگر عمر اجرایی مصطفی را. تلفیق و تطبیق **سیستم** یا هر عمل آموزشی و هنری، فضا و جو هماهنگ و مناسب می طلبد. ایجاد محل و فضای آناهیتا به راستی بیش تر با همت و پشتکار مصطفی بود، اما در آن*

*فضای فراهم آمده، این مهین بود که تئوری و جوهر استعداد را با فضیلت **اخلاق حرفه ای** در هم آمیخت و به آفرینش رساند. همکاری و همیاری اسکویی ها طیف معینی از یک نسل نمایشی را با مبانی نظری و عملی استانیسلاوسکی آشنا کرد؛ همان طیف و نسلی که اگر در آن جنم و استعدادی درخور، مثل **مهدی فتحی** بود، هر دو بال شعر و شعورش رویید، در فروتنی و اخلاق حرفه ای بالید و به شکوه پرواز رسید.(مهین اسکویی. ص۷۲) مهر و عشقِ این دو هنرمندِ بزرگ را شاید بتوان در این کلمات تکان دهنده جستجو کرد که ناصر حسینی مهر پس از ملاقات با استاد مهین اسکویی در بیمارستان پاستور از ایشان نقل می کند. مهین در باره مصطفی که او هم در بستر بیماری است، به شاگردانِ آناهیتا سفارش می کند که: "مبادا فراموشش کنید. مواظبش باشید!"* (مهین اسکویی. ص۷۵)

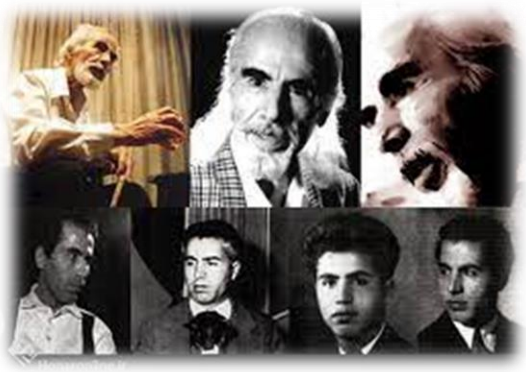
سودابه اسکویی

دکتر سودابه اسکویی، دخترِ مصطفی و مهین اسکویی، در مکتبِ آناهیتا بزرگ شد و به آن مکتبِ هنرپرورِ انسان‌گرا وفادار ماند. او در سال ۱۳۳۰ در اتّحادِ شوروی متولّد شد ودر سال ۱۳۳۷ (در ۷ سالگی) در **خانهٔ عروسک** به کارگردانی مهین اسکویی؛ در سال های ۱۳۴۶-۱۳۴۷ **در عروسی فیگارو** و **سلمانیِ شهرِ سویل** هر دو به کارگردانی مصطفی اسکویی و در سال های ۱۳۴۸-۱۳۵۰ در **رستم و سهراب** به کارگردانی مصطفی اسکویی بازی کرد. در سال ۱۳۵۲ به دانشکده هنرهای زیبا رفت و در حینِ تحصیل در نمایشی به کارگردانی **مهدی هاشمی** بازی کرد و موفق به اخذ مدرک لیسانس شد. در سال ۱۳۵۳ در نمایش **در اعماق** به کارگردانی مهین اسکویی؛ در سال ۱۳۵۵ در نمایش **سه خواهر** به کارگردانی مهین اسکویی و در سال ۱۳۵۸ در نمایش **هائیتی** به کارگردانی مصطفی اسکویی به ایفای نقش پرداخت. در سال ۱۳۵۹ به مسکو رفت و دورهٔ فوقِ لیسانس و دکترای خود را از **انستیتوی گی تیس** به پایان برد. پس از بازگشت، کلاسِ پرورش بازیگری ترتیب داد و روی نمایشنامهٔ **هشتمین سفرِ سندباد** اثرِ **بهرام بیضایی** کار کرد، **امّا اجازهٔ نمایش نگرفت**. سرانجام در غروب روز دوشنبه ۲۶ تیرماه ۱۳۸۵ در بیمارستانِ آراد به علتِ سرطانِ خون در گذشت، در حالی که تنها ۵۵ سال داشت. دکتر سودابه اسکویی زمانی در صحنهٔ تئاتر ایران می درخشید که هنوز هنرمندِ بزرگِ ما، سوسن تسلیمی، در کهکشانِ هنر ما نتابیده بود.

سخنِ آخر

آکادمی علوم وهنرهای نمایشی آناهیتا در ۲۵ اسفند ۱۳۳۷ زمانی متولّد شد که کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تثبیت شده و سراسرِ میهنِ ما را سیاهی حاکمیّتِ استبداد و امپریالیسم در هم نوردیده بود. جوخه‌های آتش، قهرمانانِ خلق را بر سینه‌های دیوارها دوخته و زندان‌ها بهترین و شریف‌ترین انسان‌ها را به زنجیر کشیده بودند. فرهنگ‌ستیزانِ فرهنگ‌گریز، تئاترهای فردوسی و سعدی را به آتش کشیده و نوشین‌ها و لُرِتاها

و خیرخواه‌ها دربند و آواره شده بودند. امّا اگر در آسمانِ مبارزاتِ اجتماعی و سیاسی ایران، ستاره ای با نامِ پُرشکوهِ **خسرو روزبه** ناگهان شعله‌ور شد تا بارقهٔ اُمید و راهنمای راه باشد، در دنیای تئاترِ شریفِ میهنِ ما هم، آناهیتا و پرچم‌دارانِ شگرفِ آن، بانو استاد مهین اسکویی و استاد دکتر مصطفی اسکویی از اجاقِ هنوز سوزانِ نوشین ها و لرتاها مشعلی افروختند تا تئاترِ میهنِ ما از راه نماند، توشه ای بردارد و به‌سوی فراخناهای دل‌پذیر براند. درود بر آنان که راه را می‌جویند. درود بر آنان که راه را می‌یابند. درود بر آنان که راه را می‌کوبند و برای دیگران هموار می‌کنند و درود بر آنان که از راه باز نمی‌گردند. آهای آنان که امروز بر صحنه ها می درخشید! راه جویان و راه کوبان و راه گشایان را از یاد نبرید!



امّا صاحبانِ قدرت و ثروت در هر دو رژیم، آناهیتا را، هرگز، نه پذیرفتند و نه تحمّل کردند، و نه از هیچ آزاری در حقّ آن خودداری ورزیدند. از سال ۱۳۳۷، یعنی از آن هنگام که از گاهواره بیرون آمد تا سال ۱۳۶۱ که تاروُمارش کردند، لحظه ای آبِ خوش از گلویش پایین نرفت. هر چه ساخت، ویران کردند، هر چه پرورد، بر هیمه ای گذاردند و آتش زدند تا شاید خوی فرهنگ‌ستیزی‌شان تسلّایی یابد. آن قدر تاختند تا سرانجام هنرِ والای تئاتر را به کالا بدل کردند و از آن هم کیسه ای برای خود دوختند. امّا چون بر روندِ تکامل تاریخ تاختند، هر چه تاختند، خسته تر و فرسوده تر شدند و امّا ذرّه‌ها و بذرها، از بالیدن و شکفتن باز نماندند و باز نخواهند ماند زیرا پویشِ تاریخ گرچه آکنده از نشیب وُ فراز است، امّا همواره تمایل به بالندگی و فرازش دارد.

سودابه اسکویی پس از تولّدِ فرزندش، به همکارِ آناهیتایی خود، **ناصر حسینی مهر**، در مسکو گفته بود: *"میدونی حسینی، اسمِ دخترم **شیانه** است. این اسم رو از یکی از مقاله‌های **احسان طبری** که در ستایشِ زن نوشته پیدا کردیم که به معنی نخستین زن در ایرانه، از اسم های قدیمی ما."* نگارنده نمی داند که امروز **شیانه** در کجا و در چه راه است، امّا می‌داند که شیانه‌ها در قامتِ دختران و پسرانِ هنرمندِ این سرزمین، از زمینِ سوختهٔ هنرِ ما، برگ‌های سبز و گُل‌های سُرخ پرورده‌اند و می پرورند.

سرچشمه‌ها:

۱. کاظم هژیرآزاد. در محضر استاد. نشر هنر پارینه. چاپ اول ۱۴۰۰. تهران

۲. نصرت کریمی. یادنامه عبدالحسین نوشین. نشر نامک و انتشارات بدرقه جاویدان. چاپ اول۱۳۸۷. تهران

۳. زاون قوکاسیان. بردی از یادم (مروری بر زندگی لرتا هایراپتیان، نگین انگشتر تئاتر ایران). انتشارات خجسته. چاپ اول۱۳۹۳. تهران

۴. وحید ایوبی. کارگردانان تئاتر معاصر ایران (مهین اسکویی). نشر تجربه. چاپ اول۱۳۸۶. تهران
۵. امیر حسین آریان پور. زمینه جامعه شناسی. شرکت سهامی کتاب هـای جیبـی بـا همکـاری موسسـه انتشارات فرانکلین. چاپ دهم۱۳۵۶. تهران

این پژوهش که دردو بخش درارژنگ های شماره ۲۸ و ۲۹ منتشر شده است، جهت مطالعه خوانندگان نویدنو بازانتشار می یابد.

برای دریافت ارژنگ ۲۸ کلیک کنید

برای دریافت ارژنگ ۲۹کلیک کنید