
دیدار با خویش

عباس جوانمرد

دیدار با خویش

تألیف عباس جواهرد

فرهنگ نشر نو تهران، خیابان میرعماد، خیابان سیزدهم، شماره سیزده

تلفن ۸۸۷۴۰۹۹۱

چاپ اول ۱۳۹۶

شمارگان ۱۱۰۰

صفحه آرایبی یاسر عزآباد

استخراج اطلاعات حواشی و فهرست اعلام مهرنوش محتشمی

طرح جلد پارسوا باشی

چاپ غزال

ناظر چاپ بهمن سراج

همه حقوق محفوظ است.

مشخصات نشر تهران: فرهنگ نشر نو، ۱۳۹۵.

مشخصات ظاهری ۴۸۸ ص.

فروست کتابخانه‌ی یادها و خاطره‌ها

شابک ۹۷۸-۶۰۰-۸۵۴۷-۴۳-۳

وضعیت فهرست‌نویسی فیپا

موضوع جواهرد، عباس، ۱۳۰۸ -- خاطرات

Theater-Iran--History--20thcentury

نمایش -- تهیه‌کنندگان و کارگردانان

Theatrical producers and directors

رده‌بندی کنگره ۱۳۹۵ ۹۵۹/ج۲۹۵۴/PN

رده‌بندی دیویی ۷۹۲/۰۹۵۵

شماره کتابشناسی ملی ۴۵۲۹۷۸۶

مرکز پخش آسیم

تلفن و دورنگار ۸۸۷۴۰۹۹۲-۵

فروش اینترنتی www.nashrenow.com

قیمت ۵۰۰۰ تومان

۱۱	سخن نویسنده
۱۵	دیدار نخست
۳۵	مراحل برخورد عقاید یا پلکان تبادل آرا
۳۷	پیرمرد ما را اهلی کرد
۴۹	نخستین گذار ناگزیر
۵۳	زبانِ صحنه
۵۹	هایک گاراکاش
۶۸	نخستین برنامه
۷۶	دو حادثه در یک شب
۸۷	سرچشمه‌ی خاطرات یا خاطرات سرچشمه
۹۲	دستگیری
۹۷	زندان و آقا جلال
۱۰۴	جایزه‌ی نمایشنامه نویسی مجله‌ی نمایش
۱۰۹	بلبل سرگشته
۱۱۸	اصفهان
۱۳۷	جامعه‌ی باربد
۱۴۱	اجرای ضرورت
۱۴۶	به دنبال مقصود
۱۵۱	زخم سفله‌گی دوست
۱۵۳	تأثیر موفقیت‌ها بر گروه هنرملی
۱۵۵	طرح و ایجاد شش گروه تناتری
۱۷۴	چهارشنبه سوری

۱۷۹	در تدارک شرکت در فستیوال
۱۸۶	از میان دو انگشت
۲۰۳	برنامه‌های اجرایی
۲۰۶	گل‌برگ‌ها و ریشه‌ها
۲۱۲	شرکت در فستیوال
۲۱۹	بی تو خاکسترم، بی تو ای دوست
۲۲۵	در پاریس
۲۳۵	دیدار با فیروز
۲۳۷	درس‌هایی در تماشا
۲۴۱	ترس‌ها و تجربه‌ها
۲۴۳	منیره جمال‌زاده
۲۴۷	از خُرد است که کلان برمی‌خیزد
۲۵۰	اجرای آلونک در فستیوال
۲۵۶	ماسک چشم‌ها
۲۵۸	شگرد آن «کهنه‌سوار»
۲۶۳	مراسم کوکتل
۲۷۱	در انتظار فستیوال مونیخ
۲۷۵	به سوی تهران
۲۷۷	فستیوال نانسی
۲۹۴	تالار ۲۵ شهریور (سنگلج)
۳۰۹	اخلاق آرتیستیک
۳۱۳	گامی به پس
۳۲۳	چوبش‌نوی سخن اهل دل مگو که خطاست

۳۲۷	درختان خودرو و اقمار تئاتری
۳۳۶	امیر سعادت
۳۳۷	سینما تک
۳۴۵	بیژن و بزی اش
۳۴۹	بیژن و شهر قصه اش
۳۵۵	از توای دوست نگسلم پیوند!
۳۵۹	حلقه های وصل من
۳۶۱	فرار و قرار مسعود
۳۶۵	بست نشینی مسعود
۳۷۲	محمد مسعود - فرار و قراری دیگر
۳۷۴	دکتر حسین بنایی
۳۸۲	تجدید دیدار با دکتر بنایی
۳۹۰	احمد فاروقی قاجار
۴۰۷	پهلوان اکبر در حضور
۴۱۷	خان زاده ی روستایی مسلک
۴۲۴	سگی در خرمن جا
۴۲۶	تامارزوها
۴۲۸	مرد و مهمان
۴۳۵	آخرین دیدار

سخن نویسنده

از روزگاری که خود را یافتم، خویشتن را در مسیری دیدم ناآشنا که افقی ناپیدا داشت. جذبه‌ی بی‌بدیل آن مرا مجذوب می‌کرد و مرا به ماورای ناشناخته‌اش فرا می‌خواند. این چشم انداز، بارقه‌ی شوقی وصف‌ناپذیر را در من برانگیخت که شیفستگی‌اش هنوز ادامه دارد.

تئاتر، این اقیانوس پهناور و بی‌کرانه، این وادی بی‌همتای هنر که یک عمر تو را آنچنان سرگردان می‌کند که همچون کرمی در پیله‌ی خود می‌پیچی و سرانجام یا آنقدر دگرگون و آزاد می‌شوی که هرقدر در سیطره‌ی لایتناهی آن سیر کنی به جایی نمی‌رسی و یا برای همیشه در آن وادی به دنبال چیزی که نمی‌دانی چیست می‌گردی و می‌گردی و می‌گردی...

آری آن ذهنیت آرام آرام برایت پیله‌ای می‌گردد، پیله‌ای که تار و پودش همه بر عشق است و اندوخته‌ای جز عشق ندارد. جامه‌ای می‌گردد پرنقش و نگار و چشم نواز که بر جانت می‌نشیند.

این ردای الوان را که با عشق بافته‌ای خوشحال باش که کاری هوده کرده‌ای، سعادت‌مند باش که این بارقه دل و جانت را با هم می‌پوشاند. این زمان هنوز نمی‌دانم که در آن روزگاران، جذبه‌ی صحنه مرا به سوی خود خواند یا برحسب اتفاق به سویش رفتم؛ فقط می‌دانم چنان شور عمیقی در من برانگیخت که بی‌پروا مأوای همیشگی من شد. صحنه جایی شد که زندگی را دوباره به من آموخت و من هر روز

در آن بازیگر دیگری می شوم و نمی دانم من در صحنه بازی می کنم یا صحنه در من!؟

به مرور و به تجربه دانسته ام که به این وادی غریب اگر یا گذاشتی بدان که به راهی شده ای که نمی دانی سرمنزلی دارد یا نه؟! تو به سفری ناشناخته قدم گذاشته ای که باید بدانی که توشه ای جز عشق و پشتوانه ای جز پشتکار و استعداد هایت نخواهی داشت! همسفرانی خواهی داشت که گاه آنقدر شبیه و یاورند که تصور می کنی هرگز ادامه ی سفری همراهی آنان برایت ممکن نیست و یا ناگهان به کلی بیگانه، با تو، با خود و حتی با هنر آنقدر غریبه که نمی شناسی شان پس ناگزیر به رفتن بدون آن هارضایت می دهی - آنگاه توهستی و تنهایی و راهی بی پایان، تومی روی و آنان تنها رفیق نیمه راحت بوده اند.

صحنه به من آموخت چگونه باید روحی بزرگ و وسیع داشته باشی. روح باید آنقدر بزرگ باشد که در آن وانفساهای بی یآوری و تنگناهای شک و تردید به تویی تنها کمک کند، چون در آن غربت تنهایی، به تنها چیزی که نمی اندیشی خودت است، در همان لحظات وانفسا باید بدانیم همان صحنه آنقدر بی رحم می شود باور نکردنی. گاه زرق و برق و رنگ و لعاب های شبه هنری اش به گونه ای تو را می فریبد که دیگر تونه آن بارقه، که خودت را هم نخواهی شناخت.

این وادی بی همتای بی رقیب را چه بنامم، که شایسته ی آن باشد. اما به هر روی ایمان دارم اصالت هنر می تواند تو را جلا دهد و جان و روح را بنازاد این وظیفه بزرگ را هنر به دوش می کشد تا تو را به کمال و غایت انسانی برساند، تا بدان پایه که حق توست و سزاوار آن هستی، این ها جملگی هست و خواهد بود اگر تو به اصالت آن دست یافته باشی و گرنه هیچ.

این همان اعجاز هنرمندانه‌ی ذات هنراست، همان افسونی که تو را از وسوسه‌های لگام گسیخته و تحکم‌های بی‌هویت خود رها می‌کند و بی‌امان بالرش‌های «سازشکارانه» تومی جنگد - می‌جنگد و بی‌امان تر ستون‌های مستحکم خودخواهی و خودبینی را در وجودت فرو می‌ریزد.

به خود رسیدن، خود را یافتن و خویش را دیدن رسالت ازلی هنر است. و «هنر‌نمایش» گاه بیشتر از این‌ها مسئولیت بردوش دارد. این شاخه از هنریعنی «هنر‌نمایش» هرروز جامه‌ای دیگر بر تومی پوشاند و بر چهره‌ات زنگار و نقشی دیگر می‌نگارد.

و تو الزاماً خود را به زمین و زمان می‌زنی تا در صحنه همان باشی که می‌خواهی تماشاگرانت ببینند - این نه آسان، که گاه محال است. تو هرروز و چه بسا بارها، در این صحنه‌ی بی‌ترحم زندگی قضاوت می‌شوی و گاه و بی‌گاه بی‌آنکه آگاه باشی میهمان سلاخان هنرخواهی شد - هنرمند نمایانی که جیره خواران «پدرخوانده»های هنر هستند - اقلیم هنرهم این روزها مافیای خودش را دارد.

در این عرصه‌ی پرتعارض اگر هنر تو اصیل و بی‌غل و غش باشد، ناگهان بال‌هایش چون همای گشوده خواهد شد و تو را می‌رهاند - و اگر زنگاری از غل و غش داشته باشی، آن خود مهلکه‌ای می‌گردد سهم و تو را در خود می‌بلعد - آن چنان که از تو خاکستری نیز برجای نمی‌ماند.

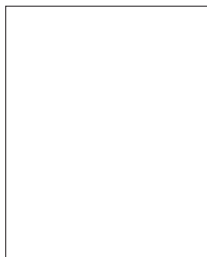
حال این انتخاب توست که هنرمند راستین و استوار بر پاهای پویا و رونده خودت باشی و نجیب - یا شبه هنرمندی با رنگ و لعاب فریبنده و بی‌نجابت - و فرصت طلب - که هیهات؛ هیچ یک از این داشته‌ها، عزت و احترام برای اهل هنر نمی‌آورد و در خور او نیست.

هنرمند واقعی، دَله و سودجو و فرصت طلب نیست مناعت طبع
والای او جای هیچ نیازی را در طبع او نمی‌گشاید .
جز این‌ها اگر باشی غریبه‌ای - پا به این خانه نگذار که خانه
خانه‌ی تو نیست .

دیدار نخست

در سال‌های ۳۵ - ۱۳۳۳ هیچ نقطه‌ی روشنی در فضای نمایشی ایران وجود نداشت، عده‌ای از فارغ‌التحصیلان هنرستان هنرپیشگی برای پیدا کردن راه و هدفی تازه در زمینه‌ی کار نمایشی گرد هم آمدند. آن‌ها به تئاتر مورد نظرشان در آن حال و هوا نه تنها به عنوان یک کار بلکه به عنوان حرفه‌ای که بشود در آن نفس کشید عشق و علاقه‌ی بسیار نشان می‌دادند چرا که آن روزهای تلخ بعد از ۲۸ مرداد، روزهای خوشی نبودند و در واقع نسل جوان داشت صبورانه ضربات سرکوب را تحمل می‌کرد از این رو دم برآوردن در حرفه‌ای که تنفس تنها متاع بازاریش است میرم‌ترین کار اهل نمایش بود. باید برحسب نیاز، حرکتی به وجود می‌آمد و این دم و بازدم آغاز می‌شد و کجا بهتر از عرصه‌ی تئاتر؟

آن زمان در تهران و شاید در ایران دو نوع تئاتر وجود داشت: نخست تئاترهای معروف به تئاتر لاله‌زاری با بافت و جنمی عامه‌پسند، با محتوایی بازاری و باب روز، و دوم تئاترهای نوع اروپایی که شسته‌رفته‌ترین آن‌ها بازمانده‌ی تئاتری بود که مرحوم نوشین، با زحمت و بردباری روی خرابه‌های تئاتر «پرورش افکار» مرحوم نصر و همکارانش بنا نهاده بود — می‌گوییم بازمانده‌ی تئاتر مرحوم نوشین، چون «تئاتر سعدی» منتسب به نوشین را اجامر حکومتی مثل امیر موبور و قداره‌کش‌های سومکائی و اوباش «حزب زحمتکشان» بقائی در جریان «نهضت فرهنگی» ۲۸ مرداد



سیدعلی نصر

(۱۲۷۰-۱۳۴۰)

دولتمرد، نمایشنامه‌نویس، نویسنده، مترجم، کارگردان پرکار تئاتر، مؤسس گروه کمدی ایران در ۱۳۰۴ و هنرستان هنرپیشگی در سال ۱۳۱۸ شمسی.



عبدالحسین نوشین

(۱۲۸۵-۱۳۴۵)

نمایشنامه‌نویس، کارگردان تئاتر و شاهنامه‌پژوه. در تئاتر ایران تأثیر چشمگیری داشت و نسلی از اهل تئاتر را پرورش داد.



محمد علی جعفری

(۱۳۰۴-۱۳۶۵)

فارغ‌التحصیل هنرستان هنرپیشگی تهران و هنرستان صنعتی. بازیگری را از ۱۳۲۲ با بازی در نمایش «مادام دوکالمیا» آغاز کرد و بعدها وارد سینما شد.

به آتش کشیده بودند^۱ و از فعالین در ایران مانده‌ی تئاتر سعدی جز گروه منتسب به محمد علی جعفری که صادقانه می‌خواستند کپی‌نوشین بشوند و کسی نمانده بود. تازه خود تئاتر نویسین با همه‌ی شسته‌رفته‌گی و حیثیت والا و برجسته‌ای که به دست آورده بود، از لحاظ شیوه‌ی کار و اسلوب اجرا با گذشت سال‌ها دیگر نمی‌توانست تازگی خود را حفظ کرده و در جایگاه آرمانی نسل جوان باقی بماند. درست است که کار نویسین در زمینه‌ی رعایت اصول اخلاقی و انضباط حرفه‌ای و حفظ تشخیص و حرمت تئاتر و دقت در هماهنگ کردن شیوه‌ی اختصاصی او تا سال‌ها تازگی و بداعت خود را حفظ کرده بود، اما عدم تحرک و ناپویایی گروه منتسب به او و عدم حضور مستقیم وی به علت محبوس بودن و هم‌چنین وجود جریان‌های تند سیاسی از یک طرف و بقراری ارتباط مستقیم اهل نمایش به‌ویژه جوان‌ها با خارج از کشور و چاپ و ترجمه‌ی اتفاقات و مسائل نوین تئاتری از طرف دیگر طبعاً دریچه‌های جدیدی را به روی علاقه‌مندان جوان و نخواستگه گشوده بود.

کار نویسین بی‌تردید از لحاظ کیفیت و شیوه‌ی اجرا به عنوان نقطه‌ی عطف و مرحله‌ی گذار در تئاتر جدید ایران قابل توجه بود و نیاز به بررسی گسترده‌تر دارد که نگارنده در جایی دیگر به آن پرداخته است — اما در این محث که پیدایی گروه هنر ملی مدنظر است شاید کوتاه و گزیده اشاره‌ای به فعالیت او فی‌الحال منظور ما را برآورده کند. بنابراین به اختصار باید گفت نویسین در کار خود از حیث محتوا، تمایل به طرح مسائل و معضلات اجتماعی داشت. اما آن مشکلات را در قالب نمایشنامه‌های تقریباً قدیم جست‌وجومی‌کرد نه در آثار پیشرو و جدید. و از لحاظ فرم اجرایی به اسلوب تلفیقی ویژه‌ی خود معتقد

۱. لیبب این بلاهت و کینه‌ی کور در همان روز و همان ساعت به آن سوی خیابان شاه‌آباد (استقلال فعلی) به کوچی سید هاشم، به معتبرترین باشگاه ورزشی ایران، باشگاه «نیرو و راستی» نیز کشیده شد که تنها یک نگهبان داشت: منیر مهران بانوی فرهیخته‌ی ورزش ایران که درباره‌ی او بیشتر خواهم نوشت.

بود — اسلوبی که نه کلاً بر اساس تکنیک روانی و گذار به ناخودآگاه یا «سیستم» بود و نه مبتنی بر آفرینش آگاهانه و تبدیل طبیعت زندگی به تئاتر دیداری^۱.

نوشین به علت کمبود افراد آگاه و فعال، ناچار در محدوده‌ی عرصه و عرضه‌ی آفرینش فردی خود گرفتار بود؛ و طبعاً نمی‌توانست در پهنه‌ی کار خلاقه‌ی جمعی و نوآوری‌های مطرح جهانی فعالیت گسترده‌ای داشته باشد، و این در حالی بود که فعالان جوان الزاماً در فصل و زمان جدید به یک تئاتر نو نیاز مبرم داشتند.

تئاتر سرکوفته‌ی قدیم نمی‌توانست پاسخگوی نیازهای فعالین جوان و سربرکشیده‌ای باشد که در جریان تلاطمات سیاسی مجروح و تحقیر شده بودند. زندگی رایج آن زمان که سکوت و سکون و اندوه را در تکرار و دلمردگی تجربه می‌کرد، به حرکت و چرخشی نیاز داشت و این حرکت می‌توانست و باید مثل هرجای دیگر در خانواده‌ی فرهنگ و هنر اتفاق بیفتد — اما چگونه؟ با چه مصالح و امکاناتی؟ این‌ها به درستی معلوم نبود.

از نیمه‌ی دهه‌ی ۱۳۳۰ اهل ادب و هنری هیچ قرار قبلی هریک در عرصه‌ی کار خود فقط برحسب نیاز به کاری مشغول شدند، زیرا آن سکون و سکوت و دلمردگی باید به هم می‌خورد. جماعت اهل نمایش به‌ویژه ما جوان‌ترها که بخش عمده‌ای از آن جماعت را تشکیل می‌دادیم در حیطه‌ی کار خود بی‌آن‌که بدانیم چگونه باید عمل کنیم، به کار و تجربیاتی غیرمعمول پرداختیم و غرض اصلی مان متلاطم ساختن ماندآب بی‌خاصیتی بود که به جای طراوت و شادابی می‌رفت که با ولنگاری «عمله جات طرب» به گندابی فاسد و خطرناک تبدیل

۱. دو شیوه‌ی شاخص و مطرح و ضمناً در تقابل آن روز جهان تئاتر در اروپا.



انجمن اخوت

مؤسس آن علی خان ظهیرالدوله، دولتمرد دوره‌ی قاجار بود که با شروع جنبش مشروطه با همسرش فروغ‌الدوله به آزادی خواهان پیوست.



بیژن مفید (۱۳۱۴-۱۳۶۳)

نمایشنامه‌نویس و ترانه‌سرای ایرانی که موسیقی و نقاشی می‌دانست و در آثارش گفتگوهای ریتمیک، آواز و ترانه‌های زیبا فراوان است. «شهر قصه» معروف‌ترین اثر اوست.

۱. تلقی و تکیه کلام دکتر نامدار یکی از مسئولان عمده‌ی دستگاه حکومتی که خود مدرس تئاتر بود.

شود. حکومت هنوز فرصت نکرده بود «پرورش افکار» جدیدی برپا کند و ترجیحاً به این ولنگاری شبه‌هنری میدان و امکان عمل می‌داد چون همیشه در نهان معتقد بود که «تئاتر هنر چموشی است»^۱ و باید چهارچشمی مواظبش بود و گاه از تاریخ هنر جهان و از حوادث هنری داخل کشور هم مثال می‌آوردند که نمونه‌ی بارزشان در ایران تئاتر سعدی و مقدم بر آن، «انجمن اخوت» (ظهیرالدوله) و در عرصه‌ی جهانی مولیر و شکسپیر و مهم‌تر از اینها گوگول بود. اما نامی از مایرهودل و پیسکاتور و برشت و مایاکوفسکی و آیزنشتاین را بر زبان نمی‌آوردند یا نمی‌شناختند؛ یا می‌شناختند اما چون آن‌ها دشمن دشمن ایشان بودند نظراتشان را بد نمی‌دانستند.

ما آن موقع به درستی نمی‌دانستیم چرا با این روال سر سازگاری نداشتیم، اما بعدها در جریان تجربه و آگاهی به تدریج دلیل این امر را فهمیدیم و در اینجا به تشریح کم و کیف آن خواهیم پرداخت.

در آن زمان ما در تئاتر دنبال چیزی می‌گشتیم که به درستی نمی‌دانستیم چیست؛ فقط این را می‌دانستیم که آن چه به عنوان تئاتر در جریان بود، آن نبود که ما می‌خواستیم. ما تشنه‌ی آن بودیم که بفهمیم و برای این فهم و آگاهی به هردری می‌زدیم.

در آن روزگار میان ما فقط بیژن مفید — آن عزیز نازنین — بود که زبان انگلیسی خوب می‌دانست و به منابع خارجی دسترسی داشت و ما از طریق او به منابع و آخرین اتفاقات و اطلاعات هنری دسترسی پیدا می‌کردیم. دوستان از کشورهای دیگر مجلات و روزنامه‌ها و کتاب‌های مربوط را می‌فرستادند و او با علاقه ترجمه می‌کرد و ما با اشتیاق می‌خواندیم. گرافه نیست اگر بگویم در آن موقع در زمینه‌ی تئاتر چیزی



فهیمه راستکار (۱۳۱۱-۱۳۹۱)
هنرمند برجسته کارهای
نمایشی.
دوبلورویازیکرتلوویزیون وتئاتر.
همسر نجف دریا بندری بود.



شاهین سرکیسیان
(۱۲۸۹-۱۳۴۵)

صاحب نظر و کارشناس
برجسته تئاتر و بی تردید یکی
از پایه گذاران تئاتر نوین ایران.
او مردی ارمنی تبار بود که
دهه ها با زبان های خارجی
که می دانست ناقل و مفسر
پیشرفته ترین اتفاقات و اخبار
جهان به سه نسل از فعالان
تئاتری ایران بود.

حظیرة القدس
عبادتگاه مخصوص بهائیان
که کاخی عظیم و باشکوه با
معماری قاجاریه بود.

نمانده بود که ما نخوانده باشیم — چاپ شده ها، دست نویس ها، پلی کپی شده ها؛ اما کفایت نمی کرد.

در همین روزها بود که شنیدیم پیرمردی در آپارتمان کوچک خود، یک محفل کوچک تئاتری به راه انداخته و مشغول کار است. این برای ما بسیار وسوسه انگیز بود، بعدها فهمیدیم که جمع کوچک ما برای پیرمرد بیشتر وسوسه انگیز بوده است. چون یک یک ما را با استفاده از ارتباطی که با یکدیگر داشتیم با همان زبان شکسته بسته ی نیمه فارسی نیمه ارمنی اما به شدت مهربانانه اش فرزد.

تا آن جا که به یاد دارم اولین صید فهیمه راستکار بود که خود طعمه ای شد برای صید یک یک ما در آن آبگیر کوچک — و فهیمه با رفتار دلنشینی که داشت یک یک ما را به آبگیر پیرمرد کشید: علی نصیریان، جمشید لایق، اسماعیل داورفر، عباس جوانمرد، جعفر والی، هوشنگ لطیف پور، هوشنگ ملکی، محمود نوذری، سودی، شیرین نفیسی، بعدها خجسته کیا، صدرامینی، حاجی طرخانی.

آن پیرمرد مهربان شاهین سرکیسیان بود. منزل او آپارتمانی بود در طبقه ی سوم یک ساختمان قدیمی در تقاطع خیابان بهجت آباد [حافظ فعلی] و خیابان رشت تقریباً روبه روی حظیرة القدس بهایی ها که دست تقدیر چند سال بعد من و آن پیرمرد را به آن جا کشید — البته نه چون مؤمنان برای ادای فرایض مذهبی بلکه همچون آشوب گران برای بازجویی و ضرب و شتم و سپس رفتن به زندان حکومت نظامی که در جای خود به آن اشاره خواهیم کرد.

در آن خلاء فرهنگی — هنری [بیشتر در زمینه ی تئاتر] ما با دانسته ها و خواننده ها و شنیده های در واقع اندکمان پراز باد و بروت بودیم. باورمان شده بود که آن چه در زمینه ی نمایش و در عرصه ی

تثاثر تا به حال به وقوع پیوسته همگی به نوعی دچار کاستی و گاه انحراف بوده و بر ذمه‌ی ما جوانان پرشور و مشتاق است که با فکر نوین و دست‌های خلاق خود طرحی نو بریزیم و متاعی درخور زمانه به تماشاگر عرضه کنیم.

این قبیل رؤیایها خاصیت و خصلت دوره‌ی جوانی است و ما آن روزها جوان بودیم. جوان، دلِ مشتاق و نوجو و پایی دونده دارد؛ همه‌ی وجودش تشنه‌ی آگاهی و کشف و مشاهده‌ی راز و رمز است؛ وقتی که به چیزهایی می‌رسد و می‌بیند و می‌خواند، خیال می‌کند که دیگر دانای کل است و بسیار می‌داند، اما بعدها که افت و خیزها و سربه‌سنگ خوردن‌ها، تحقیرها و ناکامی‌ها را تجربه کرد آرام آرام تفکر و تعمق پای دونده‌اش را رونده می‌کند و او را — اگر اهل راه باشد — از حوزه‌ی «احساس و تخیل» به قلمرو آرام تعمق و درایت و انصاف می‌اندازد. آن‌گاه در این اقلیم گسترده و بی‌کران خواهد دانست که کم می‌داند؛ خواهد دانست که هدف رفتن است و رفتن، و هر دستاوردی را پایان کار ندانستن؛ و این دیگر خودِ عشق است — و هنر، عاشقِ رهجو می‌خواهد نه شیدای مغرور. و ما آن روزها شیدا و شیفته‌ی مغرور تثاثر بودیم، بی‌آن‌که آن حس مقدس را تجربه کرده باشیم. خواننده‌ها و شنیده‌ها و حتی آرمان‌های ما در حد یک احساس خام بود نه یک ادراک متعالی.

با چنین بضاعتی ما به خانه‌ی آن پیرمرد عاشق راه یافتیم. پیرمرد با آمدن ما انگار جان تازه‌ای گرفته بود و برای جلب اطمینان ما با همان لهجه‌ی غلیظ ارمنی می‌خواست در همان روزهای نخست همه‌ی معلومات خود را بیرون بریزد. اما همین شتاب مشتاقانه به زیان او تمام شد و این سؤال به ظاهر اساسی را به جان ما انداخت که پیرمرد



ژولین گرین

(۱۹۹۸-۱۹۰۰)

داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس
آمریکایی فرانسوی الاصل.

با این لهجه‌ی غلیظ ارمنی، و فارسی‌ی که نمی‌داند چگونه می‌خواهد نمایشنامه‌ای را به فارسی کار کند و به روی صحنه ببرد.

اما او پیش از هر کار دیگری می‌خواست جمع ما و خودش درباره‌ی تئاتر جدید اگر نه به یک دیدگاه مشترک دست‌کم به یک تلقی و اعتقاد نزدیک به هم برسیم، بنابراین بی‌آن‌که بر زبان بیاورد - و شاید برای رفع شبهه و تردید ما - مطالبی را که قبلاً درباره‌ی برخی از نظرات و عقاید بزرگان تئاتر معاصر ترجمه کرده بود در اختیار ما می‌گذاشت.

او با دو سه زبان خارجی که کم و بیش می‌دانست امتون و نظرات پیشروان تئاتر جهان را با کمک بعضی از ما به فارسی برمی‌گرداند، تایپ می‌کرد و در اختیار جمع می‌گذاشت و ما با استفاده از آن‌ها ضمن آشنایی با تئاتر پیشرو دنیا، آرام‌آرام با مشکلات اجرایی تئاتر ایران بیشتر آشنا می‌شدیم.

بعد از تقریباً پنج شش ماه، وقتی که احساس کردیم به اندازه‌ی کافی با شیوه‌ها و نظرات گوناگون تئاتر جدید آشنا شده‌ایم دیگر موقع آن رسیده بود که علاوه بر کار تئوریک به کار عملی هم پردازیم، یا به عبارت درست تر کار تئوریک را با کار عملی همراه کنیم.

نمایشنامه‌ی جنوب (Sude) نوشته‌ی ژولین گرین نمایشنامه‌ی محبوب سرکیسیان بود که از مدت‌ها قبل انتخاب کرده بود. او معتقد بود که در هر صحنه و حتی هر صفحه‌ی آن، عقاید و نظرات تئاتر متفاوت نوین متجلی و آشکار است. او به خاطر نداشتن بازیگر به اندازه‌ی کافی فقط برای انجام یک کار تجربی، سه ماهی بود که صحنه‌های دوفره‌ی آن را تمرین می‌کرد؛ این بود که خودبه‌خود پای ما نیز به Sude کشیده شد.

۱. فرانسه را خوب می‌دانست.
روسی را نیمه و آلمانی را کم.

تمرین نمایشنامه‌ی Sude با توضیحات نه‌چندان واضح پیرمرد

درباره‌ی نقطه‌نظرهای اساسی نمایشنامه و بیشتر درباره‌ی نحوه‌ی اجرا و بازی و ایجاد ارتباط درونی آغاز شد. اما این توصیه‌ها و القاء‌های نامشخص و غیرشفاف به درستی جان نمی‌گرفت و گاه حتی لحظاتی از تمرین‌ها را به نمایش زنده تبدیل نمی‌کرد.

جوش و جلاهای پیرمرد در مورد القاء روح و ارتباط درونی آدم‌های بازی حتی با رعایت عناصر توصیه شده در سیستم و تکنیک روانی نتوانست پیکر بی‌جان *Sude* را جانی تازه ببخشد و راه بیندازد. مسأله چه بود و اشکال در کجا بود؟ چرا نمایشنامه‌ی جنوب با تمام کوشش‌های صمیمانه‌ی بازیگران و دلالت‌های کارگردان از زمین بر نمی‌خواست؟ آیا نویسنده به اندازه‌ی کافی ذوق و بضاعت و مهارت در تحریر آن به کار نبرده و اصول درام‌نویسی جدید را رعایت نکرده بود؟ آیا پیرمرد در ادراک ایده‌های اساسی نمایشنامه لنگ می‌زند و لاجرم در تفهیم آن عاجز است؟ آیا ترجمه شسته و درست و مُتَنَح نیست؟ یا شاید صحنه‌های طولانی و دیالوگ‌های بلند و بی‌تحرک و یا عدم آکسیون دراماتیک به معنای اخص آن موجب این رکود و رخوت و مردگی است؟ در این صورت چرا این نمایشنامه این قدر مطرح و سرزبان‌هاست؟ آیا ما دچار سستی و کم‌کاری و کج‌فهمی هستیم؟ علاقه و جست‌وجو و کار ما روی نقش کافی نیست؟ آیا به پیرمرد به قدر کافی اعتماد نداریم؟ به خودمان چه طور؟ به جوهر درام و آدم‌های بازی در خارج از اوقات تمرین به اندازه‌ی لازم می‌اندیشیم؟ دلمان به راستی صاف و پاک و روشن و بی‌غش است؟ رشک و ریا و خودخواهی در آن راه ندارد؟ «رُل بزرگه» و سوسه‌مان نمی‌کند؟ اگر این‌ها نیست پس چرا این قدر بهانه‌جویی می‌کنیم؟ - هرکدام به نوعی. آیا این سلطه‌جویی یا شروع یک خودمحوربینی نیست که ما

را آزار می‌دهد؟ وای که این افکار احمقانه و غیرهنگری چیست که به مغزمان راه یافته؟

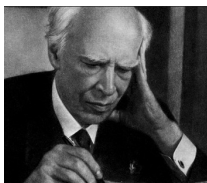
این‌ها و ده‌ها سؤال و جواب دیگر در مغزمان جان می‌گرفت و پاره‌ای از آن‌ها بارها مکرر می‌شد اما در تکرار این سؤال‌ها در ذهن سرکش مان آن‌ها که مخاطب‌شان خودمان بودیم آرام آرام کم‌رنگ و کم‌رنگ‌تر و بعد حذف می‌شد و آن‌چه دست آخر می‌ماند پیرمرد بود با لهجۀ ی ارمنی و ناتوانی‌اش در زبان فارسی. خوب دیگر مقصر اصلی پیدا شده بود. پس تمام چیزهای دیگر درست و بی‌عیب بودند یا دست‌کم مُجَلِّ رونند تکاملی نمایش نمی‌شدند.

کار تمرین نمایش لنگان‌لنگان پیش می‌رفت و ما برای سرپا نگاه داشتن آن به‌راستی دست‌وپا می‌زدیم، اما او حتی در هر تمرین روخوانی حفظ اجرای کامل و بی‌نقص را می‌برد - حفظ و شعف او واقعاً رشک‌انگیز بود. او آن‌چه را که باید می‌شد می‌دید، نه آن‌چه را که بود، زیرا بیشتر در خیال خود زندگی می‌کرد و ما که آن روزها رئالیست‌های دوآتشه‌ای بودیم غیر از لهجۀ ی غلیظ ارمنی و فارسی شکسته‌بسته‌ی او ضعف دیگری در او کشف کردیم و آن خیال‌بافی بی‌حد و حصر بود. رؤیاهای او در مورد اجرای نمایش، سکوت نفس‌گیر تماشاگر، ارتباط پنهان و آشکار آدم‌های بازی و گاه تئاتر آینده و حتی ساختمان تئاتر و متصدیان کنترل و راهنماهای او نیفرور پوشیده‌ی بسیار مؤدب و تمیز، با دستکش‌های سفید - یا به‌قول او «تئاترایده‌آل - تئاتر با حروف درشت» - چنان او را سرمست می‌کرد که متوجه نگاه‌ها و لبخند‌های مشکوک ما نمی‌شد. اما بالاخره روزی متوجه شد و فردایش دیدیم که یک دفترچه یادداشت «ایران‌بار»^۱ را که قطع بیاضی داشت با خود سرتمرین آورد و بی‌مقدمه شروع به خواندن کرد - ترجمه‌ی مطلبی بود از گوردون کریگ که عنوان آن این بود: **شکار خیال**.

۱. ایران باریک شرکت حمل‌ونقل بین‌المللی بود که سرکیسیان در آن‌جا «ترجمه» می‌کرد.

هیچ‌کدام از ما گوردون کریگ را به‌درستی نمی‌شناختیم، فقط می‌دانستیم که او یک کارگردان و طراح و نظریه‌پرداز انگلیسی است، همین و بس. اما این‌که نقطه‌نظرهایش چیست و چه عقایدی در مورد تئاتر جدید اروپا و جهان دارد هیچ نمی‌دانستیم. بعدها که ترجمه‌ی این یادداشت‌ها ادامه پیدا کرد متوجه شدیم که خود پیرمرد هم با عقاید کلی گوردون کریگ چندان آشنا نبود اما چون خود را در جمع ناباورمانتها دیده بود خواسته بود پشتوانه‌ای صاحب‌نام به میان بیاورد، تا از ذهن و زبان او بگوید که خیال‌ها و رؤیاهای خودش درباره‌ی تئاتر، ساده‌لوحانه و یا سزاوار ریشخند پنهانی نیستند... چه ساده و بی‌ریا و بی‌غش بود این پیرمرد.

ترجمه‌ی فارسی - ارمنی نارسا و گنگ مطلب گوردون کریگ این حسن را داشت که در ما این وسوسه را برانگیخت که به‌درستی بدانیم آقای کریگ در مورد خیال و ارتباط آن با بازیگر چه می‌خواهد بگوید. همان شب بیاض پیرمرد را به خانه بردم و تا دیرنگام با هزار تمهید، و با حدس گمان در حد امکان آن را از لحاظ فارسی منقح کردم. در پایان کار وسوسه‌ام به اشتیاق بدل شده بود و این خود دریچه‌ای گشود که بتوانم از میان آن نوشته‌ها طرح‌گنگی از عقاید و افکار و تلقی پیرمرد از تخیل و رؤیا را ببینم. این ترجمه‌ی ناقص و نارسا کار دیگری هم کرد و آن این بود که باعث شد بدانم جز تئاتر واقع‌گرا تئاتر دیگری با مصالح و اسلوب متفاوت نیز هست که اگر به جهاتی کارسازتر از تئاتر واقع‌گرا نباشد حتماً کم‌اعتبارتر از آن نیست. همین اندیشه بود که سال‌ها بعد مرا وادار کرد به‌طور جدی نمایش‌های متفاوت در شرق و غرب را مورد بررسی و مذاقه قرار بدهم. و باز همین اندیشه بود که ده سال بعد پایه و مایه‌ی تحول عظیمی در من شد و من پایبند و حتی



استانیسلاوسکی
(۱۸۳۶-۱۹۳۸)

بازیگر و مدیر تئاتر روس و
مبدع بازیگری سیستم. گرچه
دستاورد‌های او به عنوان
بازیگر و کارگردان بزرگ بوده
ولی مهم‌ترین کار پرتوی
است که بر فنون بازیگری
افکنده است.

متعصب به واقع‌گرایی را به تجربه‌ی کارهای غیرواقع‌گرا کشاند و به
ارزش‌های تکنیکی بسیار برجسته و وسیع و مستقل نمایش‌های سنتی
خودمان بیشتر واقف کرد. اعتراف می‌کنم که مفتاح این تحقیقات و
تجربیات همان ترجمه‌ی دست‌وپا شکسته‌ی سرکیسیان بود. او بود
که با احساس و عواطف عمیق طبیعی و غریزی‌اش همچون توسنی
بی‌قرار در دشت گسترده‌ی هنر، آزاد و بی‌غرض می‌چمید و هرگاه که
نیازمند می‌شد از چشمه‌ساری می‌نوشتید. برای او چه فرقی داشت که
این چشمه‌سار متعلق به کریگ باشد یا استانیسلاوسکی. دولن یا آرتو؟
نمی‌دانم طلبه‌های امروز نمایش، آن‌هایی که این نوشته‌را می‌خوانند
و به حضور آتی خودشان در تئاتر می‌اندیشند درباره‌ی این خاطرات
و حوادث و تجربه‌های ما چه فکر می‌کنند؟ شاید چون پیرمردی مثل
شاهین - به آن اندازه عاشق و شیفته - را در جمع خود ندارند نتوانند به
راحتی قضاوت کنند اما خوب است یکی مثل او را با همان صداقت
و شیفتگی و محبت اما بی‌پروا، در «خیال» خود بسازند و در کنار خود
بنشانند. اگر موفق شدند، باید بدانند و نفر را سپاسگزار خود کرده‌اند: اول
مرا به خاطر این که توانسته‌ام دست‌کم طرح کم‌رنگی از آن آدم صمیمی را
تا اینجا ترسیم کنم؛ و دوم آن پیرمرد را که مدتها با هزار تقلا می‌خواست
ارزش و اهمیت تخیل و رؤیا را برای ما روشن کند و نمی‌توانست - اما
اینک با یادآوری روح کوشنده‌اش شاید برای شما بتواند.

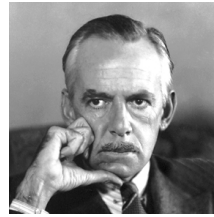
ما کم‌تجربه و کم‌بضاعت و عجول و نابردبار بودیم یا او؟ یا هر دو؟
زود قضاوت نکنید دوستان من، چون اطلاعات‌تان درباره‌ی ما و آن
مرد نازنین بسیار اندک است. ما هم آن موقع که با اطلاعات و قراین و
دلایل و شواهدمان درباره‌ی او و نمایشنامه‌ی *Sude* قضاوت کردیم و به
نتیجه‌گیری رسیدیم اشتباه کردیم. در آن زمان ملاک عمل ما بر پایه‌ی

درک ما از تئوری‌های «سیستم» استانیسلاوسکی بود و انطباق آن با کار از طریق تکنیک روانی و شرایط موجود.

نتیجه‌گیری ما این بود که بعد از یک بحث طولانی و پرکشمکش اکثریت قریب به اتفاق ما اعلام کردیم ادامه‌ی تمرین *Sude* بنا به دلایل مختلف میسر نیست و باید فکر دیگری کرد. پیرمرد تنها بود و من چشم‌هایش را از زیر عینک ضخیم دیدم که نمناک شد.

بعد از *Sude* نمایشنامه‌ی مار گریست نوشته‌ی آرمان سالاکرو را که یک تک‌پرده‌ای سهل‌الحصول تربود برداشتیم و شروع به کار کردیم. دو ماهی گذشت و علی‌الظاهر کار آماده شده و قابل اجرا بود اما روزی باز به حساسی نشستیم و آن کار آماده را سبک سنگین کردیم و دیدیم واقعاً آن چه آماده شده با انتظارات و هدف ما و درک کلی ما از «سیستم» تطبیق نمی‌کند. ناچار آن کار آماده‌ی اجرا را نیز کنار گذاشتیم.

از مدت‌ها پیش بیژن مفید آن یار بی‌همتا به اصرار ما روی ترجمه‌ی *All my Sons* (همه‌ی پسرانم) آرتور میلر کار می‌کرد. این اثر از جنبه‌های مختلف برای جمع ما جالب و گیرا بود: تم ضد جنگ و ایده‌ی انسانی آن، کشمکش دراماتیک و قابل لمس آن، نقش‌های جمع‌وجور و کم و بیش قابل انطباق آن با افراد گروه، و همچنین نام پرآوازه‌ی آرتور میلر به عنوان یک نویسنده‌ی پیشرو و مترقی. این نمایشنامه و ترجمه‌ی آن برای ما حسن دیگری هم داشت. بیژن خود نویسنده بود و اهل نمایش، در نتیجه دیالوگ‌ها شسته و رفته و به قول اهل کار «سینک» بود و خوب در دهان می‌گشت. به محض این‌که کار ترجمه پایان گرفت، با اشتیاق دور میز نشستیم و تحلیل و بررسی آن را آغاز کردیم. برای رسیدن به تحلیل درست‌تر از این اثر به آثار دیگر میلرو از این طریق به آثار درام‌نویسان تقریباً معاصر او مثل یوجین اونیل، تنسی ویلیامز،



یوجین اونیل (۱۸۸۸-۱۹۵۳) نمایشنامه‌نویس برجسته‌ی آمریکایی و برنده‌ی جایزه‌ی ادبی نوبل.



تنسی ویلیامز (۱۹۱۱-۱۹۸۳) نویسنده مشهور آمریکایی و یکی از تأثیرگذارترین نویسندگان معاصر در ادبیات آمریکا. مشهورترین اثرش گربه روی شیره‌ی داغ است.



کلیفورد اوردتس (۱۹۰۶-۱۹۶۳)
نمایشنامه و فیلمنامه نویس،
کارگردان و بازیگر آمریکایی.
دختردهاتی از نمایشنامه‌های
مشهور اوست

کلیفورد اوردتس و دیگران رجوع کردیم. هرچه تمرین‌ها و بررسی‌ها بیشتر می‌رفت ذوق و شوق ما بیشتر می‌شد. تقریباً برای همه‌ی رل‌ها بازیگرداشتیم و دیگر مجبور نبودیم صحنه‌های به‌خصوصی را به علت عدم وجود بازیگر مناسب بارها و بارها تمرین کنیم - تمرین‌هایی که به علت تکرار نابه‌جا تازگی و شادابی «نقش» را از بین می‌برد. تکرار نابه‌جا - که تقریباً مرسوم است - سیرزنده و تدریجی نفوذ به زوایای روح و روان کاراکتر را متوقف می‌کند؛ در یک جمله تکرار نابه‌جا و بی‌مورد دشمن لحظه‌ی شکوهمند آفرینش است. چرا؟ چون تکرار بی‌جا و بی‌هدف مسیر طبیعی تغییرات مداوم کتمی را که قاعدتاً باید به یک جهش کیفی - یعنی لحظه‌ی آفرینش - بینجامد از مجرای طبیعی و اصلی منحرف می‌کند و یا دست‌کم این مجرا را می‌بندد.

می‌دانیم که یک بازیگر خوب و توانا در حیطه‌ی کار - حتی در زندگی روزمره - بی‌آن‌که خود را مجبور کند باید صداقت، سادگی، بی‌ریایی و باور یک کودک را داشته باشد. کودک به هر آن‌چه به چنگش می‌افتد و هر آن‌چه می‌بیند باور دارد، با آن ور می‌رود، زیرورویش می‌کند و آن چیز را تجربه می‌کند، اگر آن چیز تغییر نکند، متعالی نشود، بچه از آن چیز یکنواخت خسته می‌شود، کنارش می‌اندازد و به دنبال چیز دیگری می‌رود. این برترین و زیباترین خصیصه‌ی یک هنرمند است که به آن‌چه می‌رسد و می‌بیند باور داشته باشد - مثل یک کودک پاک، بی‌کینه و نالوده، اما جست‌وجوگر. موجودی که با میلی سیری ناپذیر می‌خواهد ببیند، بفهمد و تجربه کند و من و شما که روزی خود کودک بوده‌ایم و اینک شاهد احوال و بازی این کودک هستیم، زیباترین و مقدس‌ترین بازی زندگی را می‌بینیم؛ و مگر ما خود بازیگران این سرای سپنجی نیستیم؟! پس همان‌طور که «حرکت و

۱. ما لبعبتک انیم و فلک لعبت باز/
از روی حقیقتی نه از روی
مجاز! / یک چند در این بساط
بازی کردیم / رفتیم به صندوق
عدم یک یک باز-خیام.

تغییر» اساس زندگی است. ثبات‌نیز از این قاعده مستثنا نیست.



آن روزها، نمایشنامه‌ی همه‌ی پسرانم برای ما تازگی داشت و بعد از مدت‌ها هم از آن خسته و دلزده نشدیم. هریک تقریباً ژل دلخواه‌مان را داشتیم و با دل‌بستگی و اشتیاق به دنبال یافتن ویژگی‌های ژل به این‌در و آن‌در می‌زدیم. شنیده و خوانده بودیم که برای رسیدن به ویژگی‌های یک نقش باید بررسی و مطالعه کرد. باید نقش و کاراکتر را در بستر آفرینش آن از لحاظ اجتماعی و اقتصادی و روان‌شناسی عمیقاً مورد بررسی و تحلیل قرار داد. منابع‌مان کتاب‌های تاریخ اجتماعی - سیاسی، رمان‌ها و نمایشنامه‌های نویسندگان معاصر دوره‌ی مورد نظر آرتور میلر بود. تا آن‌جا که دسترسی داشتیم خواندیم و به یکدیگر منتقل کردیم یعنی هرکس خوانده‌ها و دانسته‌های خود را که از منابع مختلف به دست آورده بود برای گروه مطرح کرد و برداشت‌های او با جرح و تعدیل و اصلاح پذیرفته شد.

این‌ها بررسی‌های ذهنی و حاصل مطالعه‌ی منابع مکتوب بود. حال باید این نقش‌ها، این فرهنگ، این جامعه را به‌طور عینی مورد مطالعه قرار می‌دادیم. باید اعمال و رفتار نقش‌ها را در حوزه‌ی پرورشی و مناسبات فرهنگی آن‌ها می‌دیدیم، می‌فهمیدیم و حس می‌کردیم چون بدون درک این مناسبات بازسازی چنان فضایی مقدور نبود.

رفتن به امریکا یا حتی جایی تقریباً مشابه اما نزدیک‌تر مثل اروپا در آن زمان برای هیچ‌کدام از ما مقدور نبود. بنا بر این وقتی دیدیم هیچ‌کدام قادر نیستیم برای مشاهده و بررسی به خارج از کشور سفر کنیم به این نتیجه رسیدیم که مشاهده‌ی فیلم‌ها به‌ویژه فیلم‌های نزدیک به موضوع نمایشنامه می‌تواند منبع ارزنده و مستندی برای

منظور ما باشد. با جدیت و علاقه‌ی بسیار - و گاه برای این‌که خود را مطلع‌تر نشان دهیم پَسَله‌ی یکدیگر - به دیدن فیلم‌ها می‌رفتیم و گمان می‌کردیم که با بافت اجتماعی و مناسبات زیربنایی آن اقلیم‌ها کم‌کم آشنا شده‌ایم غافل از آن‌که این شیوه نه تنها کارساز نبود بلکه گاه می‌توانست گمراه‌کننده و نامربوط باشد.

در اغلب فیلم‌ها برای جلب‌توجه تماشاگر سینما - که معمولاً عامی‌تر و آسان‌پذیرتر از تماشاگر تئاتر است - کارگردان‌ها، رفتار و سکنات و همچنین مطالبی جالب و خوش‌آیند اما غیرواقعی را در فیلم می‌گنجانند که به‌کلی مغایر با واقعیات زندگی و رفتار عادی است و این کار به‌قول معروف از عَرَضیات رایج هالیوودی به حساب می‌آید.

شاید بد نباشد برای کمک به فهم منظوم حادثه‌ای را بازگو کنم. میان ما - در دوره‌ای که جمع ما وسیع بود و تشکیل شده بود از نقاش و شاعر و نویسنده و معمار و فیلم‌ساز - دوستی بود به نام بیوک، که اگرچه هنر شاخصی نداشت اما به‌خاطر نشست و برخاست با هنرمندان نام‌آور، صاحب‌نظر و هنرسنجی ممتاز بود. خصوصیت برجسته‌ی دیگری هم داشت، و آن این‌که رازدار و مشکل‌گشای همه‌ی دوستان بود. او به‌خاطر این اخلاق و رفتار بسیار صمیمانه‌اش مورد مهر و علاقه‌ی همه به‌ویژه سهراب [سپهری] بود. یادش به‌خیر بیژن هم او را بسیار دوست می‌داشت. بیوک چهار پنج سالی از ما بزرگ‌تر بود و گاه تجربیات او الگوی خوب و گویایی برای ما می‌شد. حقیقت این است که حتی اقامت در غرب هم ما را به درک واقعی و کامل رفتار و مناسبات پیچیده‌ی آن‌ها نمی‌رساند. من حدود بیست سال از بهترین و پخته‌ترین دوران زندگی‌ام را خواسته