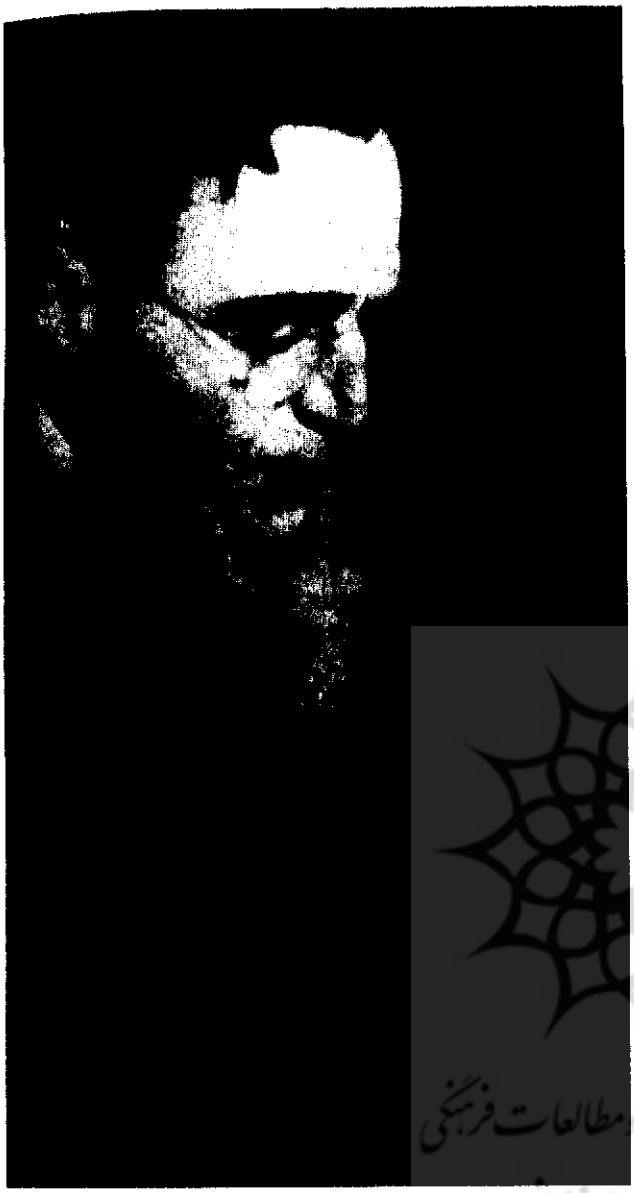
تئاتر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نوشین

مدیر و کارگردان تئاتر

بهروز غریب‌پور



عبدالحسین نوشین از پیشگامان تئاتر علمی ایران است و نقش به سزایی در پیشرفت تئاتر نوین داشته است، امید است مقاله حاضر بخشی از زوایای پنهان زندگی و روند حرکت هنری او را برای خوانندگان ارجمند آشکار کند.

عبدالحسین نوشین و یا عبدالله فردوس به سال ۱۲۸۵ شمسی، در شهر مشهد و در خانواده‌ای مذهبی به دنیا آمد. پدرش به سلطان الواعظین مشهور بود و صوت خوش او مایه شهرتش شده بود. نوشین بنابر آنچه که خودش در کتاب فن تئاتر می‌گوید در سه‌ماهگی پدر و مادرش را به فاصلهٔ بسیار کوتاهی از دست می‌دهد و مادر بزرگ مادری‌اش سرپرستی او را به عهده می‌گیرد.[۱] در سال ۱۲۹۸ تحصیلات ابتدایی‌اش را در تهران به پایان می‌رساند و در زمانی که هنوز سن و سالی نداشت به همراه دایی‌اش به خراسان می‌رود و به مبارزان طرفدار کلنل محمدتقی پسیان[۲] می‌پیوندد در سال ۱۳۰۱ شمسی به تهران بازمی‌گردد و تحصیلات خود را در دبیرستان «دارالمسلمین» که تمام دبیرانش فرانسوی بودند ادامه داده، در سال ۱۳۰۷ دیپلم می‌گیرد و در همان سال به عنوان یکی از اعضای گروه صد نفرهٔ اعزامیان به خارج از کشور به فرانسه می‌رود تا تاریخ و جغرافیا بخواند. یک سال پیش‌دانشگاهی را می‌گذارند اما از آنجا که عاشق و شیفتهٔ تئاتر است به جای ورود به دانشکده تاریخ در کنسرواتور تولوز نام‌نویسی می‌کند و سرپرست دانشجویان اعزامی، اسماعیل مرآت، علی‌رغم موفقیت نوشین در کنسرواتوار تولوز هزینه تحصیلی او را قطع می‌کند. نوشین به تهران برمی‌گردد، «زن وظیفه‌شناس» یکی از نمایشنامه‌های خودش را بروی صحنه می‌آورد و نمایش با استقبال روبه‌رو شده و درآمد قابل توجهی - هفتصد تومان - نصیب او می‌کند و با همین مبلغ و مبالغی که از طریق حق‌التألیف فرهنگ فارسی، فرانسه به دست می‌آورد امکان ادامهٔ تحصیل خود را فراهم

می‌آورد و در سال ۱۳۱۱ به تهران بازمی‌گردد و با حضور در آثار صحنه‌ای و به خصوص با ایفای نقش رستم در جشن هزارهٔ فردوسی به چهره‌ای شناخته شده مبدل شده، روز به روز بر دامنهٔ این شهرت می‌افزاید.[۳] در سال ۱۳۱۸ به آرزوی دیرینش می‌رسد و با دیگر هنرمندان، هنرستان هنرپیشگی[۴] را تأسیس می‌کند. اما به‌زودی درمی‌یابد که اشتباه کرده و از راه دیگری باید بنیان تئاتری ایران را مستحکم کند. پس از شهریور ۱۳۲۰ و سقوط دیکتاتوری رضاخان، زمینه برای عرض اندام امثال نوشین فراهم می‌شود، پس به ترجمه و انتشار و اجرای آثار مختلفی می‌پردازد: ولپن (بن جانسون) توپاژ مارسل پانیول، تاجر ونیزی شکسپیر و... را در «تئاتر فرهنگ» به روی صحنه می‌آورد. تجربهٔ کنونی به او فرصت داد که به آسیب‌شناسی تئاتر به‌پردازد و نقاط ضعف تئاتر ایران را دریابد.[۵] این مشکلات از نظر او به عدم درک بازیگران از نحوهٔ ایفای نقش، زبان، حالت و باور آنها چه در مورد نقش و چه در مورد هنر تئاتر، سودجویی صاحبان تئاتر و واداشتن گروه‌ها به اجرای نمایش‌ها بدون تمرین و فقط به اتکای سوفلور[۶]، عدم وجود مدیر تئاتر، شرایط اقتصادی نامناسب بازیگران، ترجمه‌های ضعیف، عدم تناسب لباس و صحنه با زمان نمایش و مواردی از این قبیل بر می‌گردد. در سال ۱۳۲۴ نوشین یک آموزشگاه یا کلاس هنرپیشگی تأسیس می‌کند که اساس آن بر فن بیان است. نوشین می‌کوشد که زبان عجیب و غریبی را که بازیگران به آن مبتلا شده‌اند با زبانی صحیح و سالم و شسته‌رُفته جایگزین کند و تأکیدهای ناشی از فارسی صحبت‌کردن و بازی کردن «ارمنی‌ها» را از این زبان می‌پالاید.[۷] تسلط او به زبان فارسی به خصوص شاهنامه، رفاقت او با بزرگان ادبیات فارسی آن زمان، فروغی، مینوی، بزرگ علوی، نیمایوشیج و صادق هدایت و دیگران، آشنایی او با علل به وجود آمدن این زبان نامأنوس پشتوانهٔ این خواستهٔ ارزشمندش است در سال ۱۳۲۶ نوشین تئاتر فردوسی را با مشارکت دو نفر بازاری (عمویی و وثیقی)[۸] افتتاح می‌کند و با رپرتواری بسیار جذاب توجه همگان را به خود جلب می‌کند، رقبایش را جُری می‌کند، حسودان را برمی‌انگیزد و در عین محبوبیت و موفقیت، به دلیل عضویتش در حزب توده، تماشاخانه‌اش را یک تماشاخانهٔ سیاسی معرفی می‌کنند به نحوی که هر که به تماشای نمایشی از نوشین می‌رود «آنگ توده‌ای» می‌خورد و اما رقیبان نه تنها سودی از این طریق عایدشان نمی‌شود بلکه باعث رونق بازار تماشاخانه فردوسی نیز می‌شوند: تماشاگران با دیدن مستنطق (پریستلی) ولپن(بن جانسون) توپاژ (مارسل پانیول) .... رغبتی به دیدن نمایش‌های سطحی، تمرین نشده، و غیر جدی تماشاخانه‌های دیگر را ندارند. اما دولت محمدرضا پهلوی تئاتر فردوسی را دشمن خود می‌داند و به انحاء مختلف سعی می‌کند که آن را تعطیل کند، اراذل و اوباش و گروه شعبان جعفری مشهور به شعبان‌بی‌مخ به شیوه‌های مختلف کوشش می‌کنند که نوشین و گروهش را وادار به تسلیم کنند و سرانجام پس از ترور ناموفق محمدرضا پهلوی در سال ۱۳۲۷ شهربانی تهران تئاتر فردوسی را اشغال و عبدالحسین نوشین را بازداشت می‌کند.[۹] اما نوشین از زندان گروهش را رهبری می‌کند و آنها در سال ۱۳۲۹ با گشودن تئاتر سعدی و به روی صحنه آوردن «بادبزن خانم ویندرمیر» اثر اسکار وایلد و «شنل قرمز» موجبات خشم دیکتاتور نو پا و دشمن هنر تئاتر و عمال او را فراهم می‌آورد و سرانجام سیدعبدالحسین نوشین از زندان می‌گریزد و نام مستعار عبداله فردوس را انتخاب می‌کند که هم نشانی از خانواده مذهبی‌اش در آن هست و هم زادگاهش و هم فردوسی که او عاشقانه تا پایان عمر دوستش می‌داشت. نوشین از زندانی می‌گریزد و در زندانی بزرگتر، در شوروی خود را محبوس

می‌سازد و تماشاخانه سعدی آخرین صحنه محبوب او بـه آتش کشـیده می‌شود، شـعبان بی‌مخ بـه آرزوی دیـرینش مـی‌رسد و نـوشین مـحبوس در تـبعید، بـاز می‌کوشد که تـئاتر را ادامـه دهـد، بـه بـهانه سـن زیـاد نمی‌تواند وارد آکادمی تئاتر بشود. حتی به بهانه زبـان نمی‌تواند مستقلاً کـارگردانـی بکـند و در تـاجیکستان دستیار کارگردانی می‌کند آقایان از او رضایت دارند اما هرگز به او اجـازهٔ کـار مسـتقل نـمی‌دهند، نـوشین بـه شـــرق‌شناسی و فـــردوسی‌شناسی مـی‌پردازد و در تـصحیح شـاهنامه می‌کوشد. یک‌بـار در سـال ۱۳۴۸ هم‌چون شبحی در تهران دیده و نـاپدید می‌شود. دو سال بعد به بیماری مهلک سرطان معده آخرین نقش، یعنی مرگ را در غربت بازی می‌کند و خدا می‌داند با چه آرزوهایی برای تئاتر ایران روی در نقاب خاک می‌کشد....

با ذکر این مقدمه و مـعرفی نـوشین بـرای روشـن شدن اهمیت نوشین در تئاتر ایران و بررسی عملکرد او به عنوان مدیری موفق ناگزیر می‌باید در ارتباط با آنچه که او را از دیگران متمایز می‌کند بـه ذکـر مـطالب و مســایلی بـپردازیـم کـه بـدون دانسـتن آنـها داوری و قضاوت ما را مشکل می‌کند:

ترجیح می‌دهم که نخست از وضعیت تکیه‌ها یـا نخستین تماشاخانه‌های مذهبی ایـران سـخن بگـویم: «تکیه»، تماشاخانه‌ای است مـذهبی، خـودی و مـلی و منطبق بر تمامی نیازهای یک اجرا و گوناگونی و تنوع ساختمان تکیه‌ها گواهِ این حـقیقت است کـه مـعمار و نـمایشگر بـا درک صـحیح از اتـفاقی کـه در حـوزه وسیع‌تری به نام اجتماع و دین در آن شریکند و با درک متقابل از یکدیگر زمینهٔ پدید آمدن صحنه و تماشاخانه مـقدسی را بـه وجـود آورده‌انـد کـه نـه نـمایشگر، نـه تماشاگر و نه عوامل هر دوی آنها در این مکان «خودی» احساس بیگانگی نمی‌کنند: پیش‌بینی نیازهای اجـرا از سوی معمار این امکان را فراهم آورده است که مـحل اجرای اصلی، محل جنگ و تاخت و تاز سـوارکـاران، ورود و خروج بازیگران پیاده و بازیگران سواره کاملاً مشخص باشد. تماشاگران نیز جایگاه ویژه دارند، حتی امتیازات طبقاتی آنان نیز در نظر گـرفته شـد. حـتی در تکیه‌هایی نظیر برخی از تکیه‌های دامغان، مـعمار ایـن امکان را فراهم آورده است که زعفر جـنی، بـه اعـتبار ماهیتش ناگهان از مرکز صحنه (= سکو) بیرون آمده و از همانجا ناپدید شود[۱۰] و این عمل با ایجاد نقبی که یک سر آن در مرکز صحنه و سر دیگر آن به بیرون از تکـیه (= تـماشاخانه) راه دارد امکـان‌پذیر مـی‌گردد، منجنیق‌های آورد و بُرد فرشتگان و جبرییل نیز گـامی آهسته به سـوی پـدیدآوردن مـاشین‌های صـحنه‌ای و افزودن بر جذابیت‌های اجرا است. «تکیه‌ها» بـه شـیوه سنتی اداره می‌شدند و مـدیریت تکـیه نـیز از اصـولی روشن تکامل یافته و قانونمند پیروی مـی‌کرد: بـانیان تکایا از طریق ساختن تکیه‌ها و وقف آنها، به سرعت از خود سلب مالکیت می‌کردند و بنابر این ساختن تکیه به دست آنان بود اما خراب کردن آن یا تبدیل کردنش به محلی برای استفاده‌ای دیگر در دست آنان نبود. گنت‌دو گوبینو[۱۱] سیاستمدار و نویسنده فرانسوی که به مدت سه سال در زمان ناصرالدین شاه در ایران بوده در مورد عـلاقه مـردم بـه سـاختن تکـیه و تـعداد آنـها چـنین می‌نویسد: نه تنها شاه و مستخدمان بزرگِ دولت تکیه دارند، بلکه هر شخص ثروتمند چـه مسـتخدم دولت، چه تاجر، صاحب تکیه است. این کـار آنـقدر مـقدس است و اجر دارد که هر کس بـدین سـبب و بـی‌تردید اندکی برای مفاخرهٔ دنیا وی نیز می‌کوشد تـا از خـیر و ثواب آن در دنیا و آخـرت بـهره‌مند گـردد... در مـورد مدیریت اجـرا نـیز تکـلیف مشـخص و روشـن بـود. معین‌البکاء می‌دانست که چه باید بکند، چگونه نقش را تقسیم کند و کجا در اجرا دخالت بکند و تماشاگر نیز آداب گوش دادن و زاری کردن و سـینه‌زدن و در یک کلام آداب همرهی را می‌دانست او این آداب را نه روی کتاب و نه با آموزش خـارج از مـتن زنـدگی بـلکه در

درون آن فراگرفته بود، سیاه می‌پوشید، بی‌آنکه به او گوشزد کنند، سکوت می‌کرد بی‌آنکه از مأمور نظمیه بترسد و حتی صحبت می‌کرد و گاه می‌خندید بی‌آنکه از «واقعه» جدا بشود، قلیان کشیدن و پذیرایی از میهمانان عالی مقام آداب خود را داشت و معمار و مدیر برای آن هم جایی و زمانی تعیین کرده یا می‌کردند. بعدها وقتی فرنگ‌رفتگان یا زبان‌دان‌ها اعمال معین‌البکاء را زیرنظر گرفتند نقش توأمان (مدیر و کارگردان) را در وجود او یافتند: عبدالله مستوفی[۱۲] دربارهٔ تعزیه‌گردانی میرزا محمدتقی نامی چنین می‌نویسد: این اپرای تراژیک (تعزیه) رژیسوری هم داشت که شف دُرکستر Chef d'orchestre را هم می‌کرد، لباس اشخاص را برای نقش‌های مختلف او تعیین می‌کرد، ترتیبات مقدماتی یا به عبارت اروپایی میزانسن Misen Scene از مشاغل او بود. اقتصاد تکیه هم وابسته به اقتصاد بانی و حمایت عمومی داشت و یا اینکه تعزیه‌خوان و تعزیه‌گردان ظاهراً برای حال دنیا و دریافت مزد و دستمزد بازیگری نمی‌کرد اما نذور تماشاگران پذیرفته می‌شد. میان تکایا نیز هم‌چون تماشاخانه‌ها رقابت بود، درگیری بود حتی تحریم یکدیگر نیز رواج داشت اما هرگز «تعزیه» را قربانی تضاد و اختلاف خود نمی‌کردند درست بر خلاف آنچه که بعداً و در شغل جدید مدیریت‌های تئاتر و تماشاخانه به سبک و سیاق فرهنگی روی داد... این نگاه گذرا را با جمع‌بندی امتیازات تکایا به پایان می‌برم:

- تعزیه دارای نمایشنامه‌نویس معتقد بود. نمایشنامه‌نویس تعزیه به‌تدریج و در طول دوران حیات این هنر مذهبی شکل گرفته و رشد کرده بود.
- محل اجرا دارای معماری ویژه و متناسب بود. سلیقه‌ای نبود و اصول را در جریان زمان پی‌نهاده بود.
- بانی می‌توانست تکیه بسازد اما در مالکیت او نبود.
- اجرا مدیر داشت و تدابیر اجرا به دست او بود اما مدیریت برپایی همه مراسم به عهده او نبود.
- تماشاگران به وظایف و تکالیف خود آشنا بودند.

و اما این شیر بی‌یال و دُم اِشکم، تئاتر یا نمایش غربی که میراث شیفتگان غرب است و یا به تعبیری دیگر نسیمی از فرهنگ و تمدن بشری است که از غرب وزیده است آن‌چنان حیرتی در ذهن اجداد ما پدید آورد که گویی این سرزمین نه نمایش، نه تماشاخانه، نه تماشاگر، نه نمایشگر و نه مدیر تماشاخانه و تماشاخانه به خود دیده است و به همین دلیل علی‌رغم استعداد، تلاش و صداقتی که در این حرکت وجود داشته و دارد هنوز بسیاری از بدیهیات تئاتر از معجزات محسوب می‌شود و علت ماندگاری نام نوشین نیز به همین دلیل است که او درحد توان به این آشفتگی سامان بخشید و عناصر آن را در جایگاه واقعی‌اش قرارداد. بنابراین ضرورت دارد میراثی که به نوشین رسیده بود ازنو دیده شود:

میرزا فتحعلی آخوندزاده[۱۳] پیشگام نمایشنامه‌نویسان آسیا و اولین نمایشنامه‌نویس ایرانی‌الاصل در نامه‌ای خطاب به پیرو و مریدش میرزا جعفر قراچه‌داغی این‌گونه «طیاطر» را توضیح می‌دهد: طیاطر عبارت است از یک اطاقِ بلند وسیع‌الفضا که در توی آن، از سه طرفش متصل به دیوارهای حجره‌های کوچک تحتانی و فوقانی رو به طرف رابع طاق تعبیه یافته است. اهل ولایت از اشراف و تجار و کسبه و از هر صنف مردم که میل داشته باشند ذکوراً و اناثاً شب‌ها با اجرت دخول داخل این اطاق شده و در حجره‌ها و بعضی در زمینِ طاق بر سر صندلی‌های می‌نشینند... بدون هیچ تردیدی میرزاجعفر قراچه‌داغی از طریق این توصیف نمی‌توانسته که نسبتی میان تکیه و تئاتر برقرار کند و هرگز این دو تماشاخانه را نمی‌توانسته بر هم منطبق کند و اسلاف او نیز تا مدت‌های مدید و تا پیش از دیدار از تماشاخانه‌های تفلیس و باکو و مسکو و پاریس و لندن قادر به تصویر و تجسم این «اطاق» نبودند و لذا بیشتر با شکل ظاهری «نمایشنامه» که به شکل گفت و گو بود مأنوس شدند و بیگانگی آنها با

ساختمان و معماری تئاتر از یکسو و مدیریت تئاتر از سوی دیگر ادامه می‌یافت. بعدها دارالفنون، به تقلید از تماشاخانه‌های اروپا ساخته شد. مزین‌الدوله نقاشباشی که از شاگردان اعزامی به اروپا بود، پس از بازگشت ناصرالدین شاه از سفر اروپا[۱۴] مأموریت یافت که تماشاخانه‌ای به سبک اروپایی بسازد، اما آنچه در این تماشاخانه یا به قول بسیاری از تحصیل‌کردگان و اهل تئاتر، این نمایشگاه، هرگز نتوانست که از اصول تماشاخانه‌های غربی پیروی کند و تنها شباهت ظاهری میان تالار دارالفنون و آنها برقرار بود: مدیریت و کارگردانی به عهدهٔ مزین‌الدوله بود، برنامه‌ای در کار نبود، تمرین و آماده‌سازی جدی نبود و صرف‌نظر از اینکه داستان نمایش از مولیر تقلید شده بود مابقی قضایا به یک اجرای رو حوضی، بدون در نظر گرفتن قرار و مدارهای تاریخی‌اش شبیه بود. با این تفاوت که شاه خود را در غرب احساس می‌کرد و نمایشگران خود را در «غربت». البته شاه می‌خندید و پدرسوخته‌ها را با غش و ریسه‌اش مورد عنایت قرار می‌داد. پس از دارالفنون، بیشتر تماشاخانه‌ها، در باغ‌های قدیمی هم‌چون پارک امیر اتابک، پارک ظل‌السلطان و پارک امین‌الدوله، و آن هم به صورت موقت برپا می‌شدند و از فعالیت‌های تئاتری پراکنده و تماشاخانه‌های شهرهای بزرگ، مثلاً تبریز که بگذریم، سابقه‌ای در مورد «تماشاخانه» دایم وجود ندارد تا اینکه در طبقه فوقانی چاپخانه فاروس (خیابان لاله‌زار) تماشاخانه‌ای ساخته می‌شود که فارغ از هرگونه اصول بود، توقعی جز این هم نبود. حکومت متوجه شده بود که «تئاتر» نه تنها مثل روزنامه است بلکه از آن هم مخرب‌تر است و می‌تواند خطرآفرین باشد پس حاضر به سرمایه‌گذاری نبود و بخش خصوصی نیز نه توان مالی داشت و نه توان خطرکردن پس بالتبع «تئاتر» سامان نمی‌گرفت و عناصر ذاتی آن و از جمله مدیریت آن موقت و بی‌ریشه بود. ناگزیر و برای رعایت انصاف باید بگویم که تلاش صادقانه و متهورانه وجود داشت... مقارن با جنبش مشروطه عده‌ای از جوانان آزادی‌خواه درصدد روشن کردن افکار مردم برآمده بودند، به خصوص عده‌ای از کارمندان وزارت خارجه و دادگستری دور هم جمع شده بودند و به فکر نمایش‌های وطن‌پرستانه افتادند... وقتی که مشروطه‌خواهان قیام کرده بودند و صدای توپ در شهر شنیده می‌شد در پارک امین‌الدوله نمایش‌های ملی و ضداستبدای اجرا می‌کردند...[۱۵] روشنفکران سه عنصر سوپلیزاسیون یا متمدن شدن را؛ تئاتر، مدرسه و روزنامه می‌دانستند[۱۶] و این هر سه، سنگر آنان محسوب می‌شد اما غافل بودن از ارزش مدیریت و برنامه‌ریزی در هر سه مورد و عدم اشراف و آگاهی به زوایای پیچیده پدیده‌های نو آثار و نتیجه معکوس دارد. برای آنکه هر چه زودتر به موضوع مقاله نزدیک شویم به نوشته‌های نقدگونه خان‌ملک ساسانی[۱۷] می‌پردازم که پی‌آمدهای عدم اعمال مدیریت واقعی در تئاتر هم زمان او را به وضوح در آن مشاهده می‌کنیم:

شب دوشنبه دهم ذیحجه ۱۳۳۱ (قمری) باز هم پراکندگان را در یک جا گرد آورده بود ... اما در تالار تئاتر حرکت غیر ممکن بود، از بس صندلی‌ها را بی‌انصافانه تنگ هم چیده بودند، طوری‌که راه رفتن و نشستن بر مردم مشکل شده بود، اگر یک نفر می‌خواست وسط تئاتر حرکت کند صندلی‌ها روی هم می‌ریخت و اگر می‌خواست در ردیف خود بنشیند بایستی دیگران را از آن ردیف بیرون بکشد تا بتواند خود را در آنجا بگنجاند. وقتی که تئاتر ختم شد و مردم برای خارج شدن هجوم آوردند صندلی بود که از هر طرف به زمین می‌افتاد. تالار تئاتر منظرهٔ میدان جنگ به خود می‌گرفت و تماشاچیان بیچاره... خود را در صحرای خون‌آلود بالکان[۱۸] تصور می‌کردند... در جایی دیگر خان ملک ساسانی در مورد صندلی‌های تماشاخانه و شیب کف سالن چنین می‌گوید: در همه

جا معمول است که صندلی‌ها به زمین استوار و جای هر صندلی صاف و هموار است و تقریباً در هر ذرع یک صندلی گذاشته می‌شود، در اینجا به علاوه تنگی جا چون کف تئاتر سرازیر است. صندلی‌ها هم در سرازیری واقع شده‌اند اگر تماشاچیان خودداری نکنند و محو در نمایش شوند ممکن است اندک‌اندک بسُرند و روی آن کسی که در ردیف جلو نشسته بیافتند... در مورد بی‌نظمی اجرای برنامه و عدم توجه به شرایط مناسب برای دیدن نمایش و سایر نکات او این‌گونه فضای یک تالار تئاتر را ترسیم می‌کند. چون نمایش خیلی دیر شروع شده بود، پنج ساعت از شب رفته ختم شد. چراغ برق که خاموش شده بود راه پلهٔ تاریک خیلی نامطبوع بود... مردم چنان تخمه و شیرینی به حرص و عجله می‌خوردند که گویا هرگز غذا نخورده بودند. خصوصاً ژاندارم‌ها در تخمه شکستنی محشر می‌کردند ... و در جایی دیگر و در همین رابطه چنین می‌نویسد: اما از خوردنگاه تئاتر هم غافل نشویم که تماشای مخصوصی داشت و در عالم خودش از نمایشگاه[۱۹] هیچ کمتر نبود زمین خوردنگاه از پوست تخمه مثل پشت‌بام برج کبوترخوان شده بود...البته برای ارایه تصویری نسبتاً جامع از فضای تئاتر، تماشاگران و تفاوت برخورد با آن ضروری است که به ماجرای دیگری هم اشاره کنم تا معلوم بشود که نوشین بر روی کدام گروه از مشتاقان تئاتر سرمایه‌گذاری کرد: ... در منزل مرحوم ظهیرالدوله، روبروی بانک ملی، کوچهٔ اتابک «خوب دمکرات» نمایشی را تدارک دید که در آن «دمکرات»ها نقش خود را در پیشرفت هدف‌های مشروطه‌خواهان مجسم می‌کردند. قبل از نمایش، مخالفین خوب دمکرات عده‌ای را فرستادند و پردهٔ جلوی صحنه را آتش زدند که شاید بتوانند مانع اجرای نمایش آنها بشوند. در مدت کوتاهی متجاوز از ۲۴ ساعت «دکتر مزین» به اتفاق میرزا علی‌خان ناظم مدرسهٔ کمال‌الملک برای صحنه مزبور، پردهٔ جدیدی را تدارک و نقاشی کردند و روی آن شعله سر به فلک کشیدهٔ آتش را ترسیم نمودند تا تماشاچیان پی به حقیقت امر برند و مخالفین حزب دمکرات را بشناسند[۲۰]...

هم‌چنین اشاره‌ای به این نکته هم لازم است که گروه‌های دیگری کوشش می‌کردند که وضع نابسامان اجراها را سامان دهند و شرایط دیدن و تماشای تئاتر را بهبود بخشند: به گوشه‌ای از یک اعلان تئاتری نگاهی می‌اندازیم:

برای آگاهی عموم در مورد این اجرا:

۱- سالن به خوبی گرم خواهد بود

۲- صندلی‌ها دارای شماره خواهد بود

۳- انتظامات و کنترل، شدید خواهد بود (تقاضا می‌شود بر اساس شمارهٔ بلیط خود از صندلی مربوطه استفاده کنند)

۴- آنتراکت‌ها کوتاه مدت خواهد بود.

۵- به هیچ‌کس کارت دعوت داده نشده، بلیط قبلاً برای کسی فرستاده نخواهد شد.

متقاضیان می‌توانند از محل‌های یاد شده خریداری کنند.

در زیر این اعلان تئاتری دو عنوان به چشم می‌خورد که اولی را نوشین ماهرانه حذف کرد و دیگری را به مقام بسیار بالا رساند. اولین عنوان سوفلور است که در این اعلان از «س. دارتانیان» نام برده شده و دیگری رژیسور است که نام «م. گوستانیان» در کنار آن به چشم می‌خورد.[۲۱]

مخاطب این نوشته ممکن است ابتدا احساس کرده باشد که این مقدمه طولانی است اما در جمع‌بندی نهایی احتمال می‌دهم که قضاوتی دیگر داشته و اطمینان یافته باشد که بدون دانستن این اطلاعات هرگز نمی‌توانسته که به میزان اهمیت این مدیر لایق و عاشق پی‌ببرد، به هر حال باید توجه داشت که عبدالحسین نوشین در کوران این حوادث و تضاد و تناقض رشد کرده و به خاطر

رنجی که کشیده بود و عشقی که به تئاتر و همه جوانب فیزیکی و معنوی آن داشت از قوت‌ها و ضعف‌های هنر تئاتر ایران با خبر بود و اقداماتی که طی سالیان سال انجام داد مؤید این نکته است که او فردی مدیر و مدبر بود و با دانستن ضعف‌ها راه‌حل‌ها را اتخاذ می‌کند و آنها را به قاعده حرکت و عمل مبدل می‌کند:

- ایجاد امنیت خاطر برای تماشاگران از لحاظ جای نشستن، رعایت فاصله صندلی‌ها
- ایجاد نظم و تمرین‌ها، در زمان به روی صحنه آوردن نمایش‌ها، اعلام برنامه‌ها، فاصله پرده‌ها و شروع به موقع و خاتمه به موقع نمایش
- ایجاد شرایط مناسب و سکوت برای بازیگران به هنگام اجرا.
- سازمان‌دهی صنفی بازیگران
- اعمال نکات اخلاقی در زمان تمرین، زمان اجرا و اعادهٔ حیثیت هنرمندان تئاتر.
- جذب سرمایه بخش خصوصی برای سرمایه‌گذاری در تئاتر
- بالا بردن تمرین و اهمیت دادن به درک بازیگران از نقش و نمایشنامه و حذف سوفلور. کافی است بدانیم وجود سوفلور باعث می‌شد که بازیگران بدون تسلط بر نقش روی صحنه می‌رفتند و بسیاری از مواقع بدون آنکه به معنی گفته‌هایی که طوطی‌وار تکرار می‌کردند پی‌ببرند به ایفای نقش می‌پرداختند.
- سودآور کردن سرمایه‌گذاری در تئاتر
- ایجاد سیستم پرداخت دستمزد و سهیم‌کردن بازیگران در سود تئاتر.
- پدیدآوردن گروه مخاطبان تئاتر یا به قول خان‌ملک ساسانی «پراکندگان» به عنوان پشتوانه تئاتر و پیامد آن فراهم آوردن زمینه امنیت شغلی.
- افزودن بر جذابیت‌های اجرا[۲۲] از هر نظر: صحنه‌پردازی، نورپردازی، بازیگری، زبان صحنه، ماشینری صحنه و...
- بها دادن و رپرتوار تئاتر و بهره‌برداری از آن به سود همه عناصر اجرا و حفظ (پوبلیک) تئاتر (= تماشاگران دایمی تئاتر)
- و از همه مهم‌تر غیر سیاسی کردن تئاتر علی‌رغم عضویتش در رهبری حزب توده و مقاومت در برابر فشار حزب در پای فشاری تبدیل تئاتر فردوسی و سعدی به یک پایگاه حزبی.
- بالا بردن شأن و مقام اجتماعی هنرمندان تئاتر و مقاومت در برابر دربار پهلوی
- تلاش برای آماده‌سازی همه جوانب و عناصر تئاتر برای پی‌ریزی تئاتر ملی.

و بر همه اینها و بسیاری ناگفته باید این نکته را افزود که او زوایای تئاتر را می‌شناخت و فردی مطلع و جست و جوگر به حساب می‌آمد. بازیگری توانا، مترجمی مسلط، کارگردانی خلاق، هنرمندی جست و جوگر و اهل تحقیق، انسانی اخلاق‌گرا، نمایشنامه‌نویسی پیشرو و اما کم توان بود مطمئناً این خصایل برای مدیری چون او ضروری بود و بدون این هم قادر نبود اوضاع به هم ریخته‌ای را سامان ببخشد.

برنامه‌های تکرار شونده تئاتر فردوسی و سعدی و یا به عبارت دیگر «رپرتوار» این دو تماشاخانه عبارت است از:

مستنطق (پریستلی)، ولپن (بن جانسون)، رُز ماری (کلمانس بارکلی) توپاژ (مارسل پانیول) سه دزد (نویسنده نامشخص) پرنده آبی (موریس مترلینگ)، چراغ گاز (پاتریک هامیلتون) آثاری هستند که بی‌تردید در جذب تماشاگر مؤثرند. همه این آثار با دقت و توسط خود نوشین و یا دوستان سرشناس او بزرگ علوی، شمیده و دیگران ترجمه می‌شد، و با وسواس زبانی انتخاب می‌شد که شنیدنی، مؤثر، به دور از پیچیدگی و در مجموع دارای شرایط کامل «دیالوگ» باشد. محتوای آثار عموماً اجتماعی و موضع‌گیری علیه ریاکاران، چاپلوسان، و افشای جاه‌طلبان، سودخواهان

بود و بی‌آنکه نام اشخاص و محل اتفاقات نشانی از ایران داشته باشد منعکس کننده شرایط زمان بود و شاید وحشت دربار هم از همین‌جا نشأت می‌گرفت که انتخاب‌های آگاهانهٔ مدیر تئاتر فردوسی و سعدی در راستای افشای دولت‌مردان فاسد بود و به جای به کارگیری عواطف تماشاگر بر بیداری و هوشیاری او تکیه می‌کرد. مشترکات نمایش‌های انتخاب شده در برنامه‌های دو تماشاخانه فردوسی و سعدی اینهاست:

- محتوای عمیق آثار
- کیفیت بالای ترجمه‌ها و پرهیز از از آدابتاسیون.[۲۳]
- همه‌جانبی موضوع‌ها که فقط قشر خاصی را دربرنمی‌گرفت و سلیقهٔ عمومی را در نظر داشت.

نوشین هم‌چون هر مدیر موفق دیگر که در بهبود کیفی کالای فرهنگی یا صنعتی خود می‌کوشد. کوشش می‌کرد که حتی‌الامکان دکور، لباس، نور و بالاتر از همهٔ آنها بازی‌های‌گیرایی به تماشاگر ارایه دهد؛ برای پی‌بردن به دغدغه خاطر او تا شب اجرا و پس از آن عباراتی از خود او نقل می‌کنم:

هنرمند قابل احترام کسی است که هنر خود را به خدمت مردم بگمارد، از آنها برای کمال هنر خود نیرو بگیرد و بدانها برای تلاش در راه رفاه و نیک‌بختی انسانی یاری کند و نیرو بخشد. بنابر این متورانسن و آکتور شرافتمند هرگز نباید برای به دست آوردن ثروت به دلقک‌بازی تن در دهد و به جای دارو، تریاک به مردم بخوراند.[۲۴]

- نکته دیگری که باید دربارهٔ انتخاب پییس گفته شود این است که متورانسن شرافتمندی که برای هنر خویش اهمیت و احترام به سزا قایل است و هیچ‌گاه هنر خود را در گروپول نمی‌گذارد و همواره پییس‌هایی را انتخاب می‌کند که برای تماشاگران آموزنده باشد فرهنگ و معرفت‌عمومی را قدمی به پیش ببرد.

«نوشین» این امکان را فراهم آورد که تماشاخانه به سبک و سیاق غربی نیز هم‌چون (تکیه) از اصول خاص خود و از تجارب ارزشمند جهانی برخوردار شود. شأن و منزلت بازیگران و تماشاگران را بالا برد و با اعمال نظم و دیسیپلین مورد قبول اکثریت اعضای گروهش و اکثریت تماشاگرانش این فرآوردهٔ فرهنگی را از حد سرگرمی و تفریح خارج و به اتفاقی قابل تعمیم مبدل ساخت. پیگیری و تداوم در انجام امور اعم از تمرین نمایش، ترجمه نمایش، اجرای نمایش که از صفات بارز او بود سبب شد که به موازات فعالیت تئاتر فردوسی و سعدی یک رشته مقالات و نقدهای تئاتری در روزنامه‌ها[۲۵] به وجود آید و بر دامنه نفوذ تئاتر افزوده می‌شود و «طاق» موصوف میرزافتحعلی آخوندزاده، از ابهام درآمد و مشخص شد که به راستی وجود هنر تئاتر برای تحقق صلح و دوستی و پیشرفت معنوی انسان ضروری است و بدون آن هیچ جامعه‌ای نمی‌تواند به کمالات بشری فکر کند و بدان دست یابد.

پی‌نوشت‌ها:

۱- فن تئاتر ص ۱۷۶

۲- کلنل محمدتقی‌خان پسیان: محمدتقی‌خان از میهن‌پرستان جوان و پرشور ایران بود. پدرانش پس از مجزا شدن قفقاز از پیکر ایران خود را به آغوش وطن اجدادی انداخته بودند. او در سال ۱۳۰۹ هـ. ق در تبریز متولد شد و در سال ۱۳۲۴ به تهران آمد و پس از پنج‌سال تحصیل در مدرسهٔ نظام به درجهٔ سلطانی رسید و چون اساس قشون جدید به هم خورد به ژنرال بالمارسن سوئدی معرفی شد و با همان درجه‌ای که در قشون داشت، به سمت آجودان مترجمی و ریاست گروهان راهی همدان شد... در آلمان هوانوردی خواند و در پیادهٔ نظام مشغول به خدمت شد و ضمن خدمت ریاضیات و موسیقی علمی را فراگرفت... در رأس قیام خراسان قرار گرفت تابرضدامپریالیست‌هاواستقلال‌ایران‌بجنگد... سرانجام‌در سال ۱۳۴۰ هـ.ق به‌قتل‌رسید ← ازصبانانیما جلددوم‌ص۲۱۸-۲۱۹

۳- نوشین در سال ۱۳۱۴ به همراه گرمسیری و مینوی در تابلوهایی که بر اساس شاهنامه تنظیم شده بود و در نقش رستم بازی کرد. این نمایش مورد توجه خاورشناسان قرار گرفت. دوستی مینوی و نوشین بعد از این نمایش ادامه یافت. مینوی در دیداری از نوشین در مسکو داشته او را شماتت می‌کند که چرا تئاتر را کنار گذاشته است و شاید اشاره‌ای داشته به گفت و گویی که در اطاق گریم محل

برگزاری هزارهٔ فردوسی؛ گرمسیری این گفت و گو را این‌طور نقل می‌کند: مینوی ریش و سبیل شاه سمنگان را از صورت برمی‌داشته و گرمسیری از او می‌پرسد آقای مینوی دلتان می‌خواهد، باز هم در نقشی دیگر در صحنه ظاهر شوید و این آغازی برای کارهای بعدی شما در تئاتر باشد به مینوی می‌گوید آری، اما اگر از عقلم سؤال کنید می‌گوید خیر. چون اگر از این شب استثنایی و این گروه تئاتر و خاورشناس بگذریم، متأسفانه می‌بینم هنوز اکثر بینندگان نمایش در ایران به این پدیدهٔ جهانی، به چشم حقارت نگاه می‌کنند و به همین جهت هست که هنرمند تئاتر قدر نمی‌بیند و در صدر نمی‌نشیند و با همان طرز گفتار صحنه‌ای اضافه می‌کند: واگر جز این بودی، مینوی هم هر شب در کنار گرمسیری و نوشین، اجرای نقش می‌نمودی و سر به آسمان می‌سودی» نوشین که مشغول بیرون آوردن زره رستم از تن خود بوده با لبخندی می‌گوید: پس بفرمائید ما هم بعد از این صحنه را ببوسیم و تئاتر را کنار بگذاریم؟ و مینوی جواب می‌دهد: هرگز، هرگز و با لحن جدی اضافه می‌کند: هر کشور احتیاج به سربازان جانباز و از خودگذشته دارد و فعلاً شما داوطلب این فداکاری شده‌اید و در صحنه تئاتر سنگر گرفته‌اید، به عقیدهٔ من هیچکدام نباید این سنگر را ترک کنید. به شما اطمینان می‌دهم این نهال که دیروز کاشته شده و امروز با دست شما آبیاری می‌شود، خواه‌ناخواه در آینده برومند و بارور خواهد شد...

از سخنرانی علی‌اصغر گرمسیری در تئاتر نصر
۱۸ خرداد ۱۳۶۷

۴- در سال ۱۳۱۷ هنرستان هنرپیشگی به کوشش سیدعلی نصر (۱۳۴۰ - ۱۲۶۵)و به تقلید از کنسروانوار هنر دراماتیک در بخشی از پارک علاءالدوله تأسیس شد. نوشین از مدرسین این هنرستان بود.

۵- نوشین در کتاب هنر تئاتر که بعدها عنوان فن تئاتر را برای آن انتخاب کرده می‌کوشد که در همه موارد دوستداران تئاتر را راهنمایی و هدایت کند و به همین کتاب مجموعه‌ای است که نصایح و هشدارباش‌ها و شرح مسایل فنی، هر چند که این کتاب در قیاس با آثار بزرگانی هم‌چون استانیسلافسکی کتابی سطحی به نظر می‌رسد اما تا به امروز کتابی جامع‌تر از آن از سوی هنرمندان تئاتر ایران تألیف نشده است.

۶- سوفلور کتابچه نمایش را در دست داشت و دیالوگ‌ها را با صدی نسبتاً پایین و به نحوی که فقط بازیگرها آن را بشنوند آنها را می‌خواند. بعضی از سوفلورها در کار خودشان بسیار مسلط بودند و بدون وجود آنها نمایش غیر قابل اجرا می‌شد چرا که بازیگرها حدود یک هفته نمایش را تمرین و به اتکای سوفلور روی صحنه می‌رفتند. روشن است که نمایش‌ها بی‌روح و فاقد قدرت نفوذ در تماشاگران بودند. در نمایش‌هایی که اساس اجرا بر بداهه‌سازی بود وجودسوفلورضروری‌نبودوبه‌همین دلیل بازیگران با فراغبال و بدون نگرانی‌ازفراموشی‌دیالوگ‌بازی‌نسبتاًواقع‌گرایانه‌ای‌ارایه می‌دادند.

۷- بازیگران ارمنی که دارای استعداد فراوان بازیگری بودند فارسی را با آکسان‌های مخصوص بیان می‌کردند و از این رو نوعی زبان صحنه‌ای پدید آمد که بازیگران غیر ارمنی نیز، به تصور اینکه این تأکیدها برای ادای جملات و کلمات لازم است به همان شیوه بازی می‌کردند. از دیگر وقایع فوق‌العاده نادر، نمایش‌هایی بود که با پازیان بازی می‌کرد: او نقشش را به زبان فرانسه و سایر بازیگران به زبان فارسی بازی می‌کردند. ناگفته نماند که دربار پاپازیان (بازیگر برجسته شوروی) را برای پایه‌گذاری تئاتر ملی !! به ایران دعوت کرده بود.

۸- این دو از جمله بازاریانی بودند که سرمایه‌گذاری در تئاتر را سودآور تشخیص داده بودند. نوشین پیش از آن و از طریق رضا رخشانی یکی از شاگردان هنرستان هنرپیشگی - دورهٔ سوم - با کسبه و بازاریان علاقه‌مند به سرمایه‌گذاری در تئاتر آشنا شده بود و نحوهٔ ادارهٔ تالارها از سوی نوشین چنان بود که این قبیل افراد با میل و رغبت با او شریک می‌شدند. البته از نظر طرفداران حزب توده این قدرت مدیریت و بالتبع سودی که عاید نوشین می‌کرد چندان مورد تایید نبود. خلیل ملکی تنها هنگام انشعاب و به خاطر در افتادن با نوشین او را در نامه‌ای کاسب و تاجر نامید که کسب و تجارت حافظه و انصاف را از او ربوده است...

۹- احمد دهقان مدیر تئاتر دهقان و مدیر مسئول مجله تهران‌مصور رقیب سرسخت نوشین و از هنرمندان وابسته به دربار بود. نمایش‌های تئاتر تهران به صورت هفتگی عوض می‌شد و فاقد جذابیت برای اقشار تحصیل‌کرده و روشنفکران بود و لذا دستگیری نوشین را نتیجه این رقابت حرفه‌ای می‌دانند. احمد دهقان به طرز مشکوکی به دست یکی از اعضای حزب توده به قتل رسید. برخی‌ها این قتل را به رزم‌آراء نسبت می‌دهند...

۱۰- خوشبختانه ویژگی‌هایی تکاپای ایران با راهنمایی من و همّت دانشجویان دانشکده صدا و سیما و از طریق عکاسی و در برخی از موارد فیلمبرداری ثبت و ضبط شده است. این مجموعه شامل بیش از ۶۰۰۰ اسلاید است که امیدوارم هنوز در آن دانشکده محفوظ مانده باشد. مؤلف.

۱۱- گوبینو یا گوبینو Gobino سیاستمدار و نویسنده فرانسوی (۱۸۸۲ - ۱۸۱۶) بهترین اثر و مذاهب و فلسفه‌های خاورمیانه است. دیگر اثر معروف او تاریخ ایرانیان، طبق آثار شرقی، یونانی و لاتین می‌باشد.

۱۲- جلد اول ۳۹۲ چاپ علمی تهران ۱۳۲۴

۱۳- فتحعلی آخوندزاده (۱۲۹۵ - ۱۲۲۸ هـ . ق) نمایشنامه‌نویس، داستان‌نویس، منتقد، مبتکر اصلاح خط و الفباء، فیلسوف و نظریه‌پرداز نخستین نمایشنامه‌نویس به شیوهٔ غربی. او با نوشتن شش نمایشنامه کمدی انتقادی تحت عنوان تمثیلات راه جدیدی برای انتقاد از شرایط حاکم بر سرنوشت ملت ایران بلکه آسیا گشود.

ملاابراهیم خلیل کیمیاگر، حکایت موسیوژوردان حکیم نباتات و مسنعلی‌شاه مشهور به جادوگر، وزیر خان‌لنکران، خرس قلدورباسان (دزد افکن)، سرگذشت مرد خسیس، حکایت وکلای مرافعه از جمله نمایشنامه‌های آخوندزاده است. آخوندزاده در ۲۵ صفر ۱۲۹۵ (۲۸ فوریه ۱۸۷۸) در تفلیس درگذشت.

از صبا تا نیما - یحیی آرین‌پور - انتشارات امیرکبیر ۲۵۳۵

۱۴- گویند ناصرالدین شاه در سفرهای فرنگستان ترتیب تئاتر آن ممالک را پسندیده و مزین‌الدوله معلم دارالفنون را مأمور کرد در تالار دارالفنون نمایش‌هایی بدهد و او نخستین کسی است که تئاتر را از صورت تعزیه با تقلید خارج کرد و بعضی از آثار مولیر را به قدری که در آن زمان میسر بود به معرض نمایش گذاشت.

رشید یاسمی - ادبیات معاصر ۱۲۵ سال ۱۳۱۶ تهران

...علی‌اکبر خان «مزین‌الدوله» با کمک مسلمین درباری «کریم‌شیره‌ای» و «اسمعیل‌بزاز» نمایش‌های «نرش علی بیک» هانس پینه‌دوز و عروسی اجباری مولیر را به معرض نمایش می‌گذارد. این نمایش‌ها از روی نمایشنامه بازی نمی‌شد، بلکه بازیگران فی‌البدیهه ایفای نقش می‌کردند.

حسن شیروانی - مجله هنر نمایش وزارت فرهنگ و هنر ص ۲۷ - سال ۱۳۵۵ تهران

۱۵- روشنفکران صدر مشروطیت به درستی از تأثیر تئاتر آگاه شده بود و آن را در کنار دو وسیلهٔ تربیتی و مؤثرترین مدرسه و روزنامه از وسایل ترقی و تمدن می‌دانستند: میرزا رضاخان نایینی طباطبایی ناشر روزنامه تیاتر، در این رابطه چنین می‌گوید: تبدیل اوضاع بربریت و تکمیل لوازم تمدن و تربیت در هیچ مملکت ممکن نخواهد شد مگر به ایجاد سه چیز که اصول «سویلیزاسیون» و ترقی و تمدن می‌باشد و اگر یکی از آنها حضور داشته باشد تمدن ناقص است. اول مدرسه ... دوم روزنامه ... سیم تئاتر ...

۱۶- به زیرنویس شماره ۱۵ مراجعه کنید.

۱۷- خان ملک ساسانی از نویسندگانی بود که در جریان نهضت مشروطیت فعالیت خود را آغاز کرد و از خلال نوشته‌های او شیوهٔ به روی به صحنه آوردن نمایشنامه‌ها و فضای حاکم بر اجراها کاملاً می‌توان دریافت. خان ملک‌ساسانی در هنرستان هنرپیشگی نیز تدریس می‌کرد. مقاله‌های ارزشمند این آغازگر نقد تئاتر در ایران در روزنامهٔ «رعد و برق» قلم می‌زد.

۱۸- اشاره به جنگ بالکان که در آن زمان به وقوع پیوسته بود.

۱۹- برخی‌ها واژه‌های نمایشگاه را بر تماشاخانه ترجیح می‌دادند. دکتر مهدی فروغ از جملهٔ این افراد بود: ... نمایشگاه که با نمایش و نمایشنامه پیوند دارد برای محل برگزار کردن نمایش مناسب‌تر تا تماشاخانه که بیشتر با محل مطالب تماشای عادی تفریحی متناسب است. خوب است برای نمایشگاه نقاشی کلمه دیگری انتخاب شود و این کلمه اختصاص به تئاتر بیابد.

از مقاله ایرا. مجله موسیقی شماره ۵۶ دورهٔ سوم ۱۳۴۰

۲۰- مهدی بامداد «شرح حال رجال ایران» جلد دوم ص ۳۶۹ - ۳۶۸ زوار ۱۳۵۷ تهران به نقل از پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران دکتر مصطفی اسکوئی - ۱۳۷۰ مسکو.

۲۱- تعزیه و تئاتر در ایران به کوشش لاله تقیان - ص ۱۷۱

۲۲- نوشین در تماشاخانه فردوسی و به منظور اجرای نمایش پرندهٔ آبی (موریس مترلینگ) از صحنهٔ گردان استفاده کرد. او با استفاده از ماشینری بر جذابیت صحنه و توسعه آن افزود. در همین نمایش از نورپردازی با فیلتر رنگی نیز استفاده کرد.

از مصاحبه نگارنده با نصرت کریمی

۲۳- نمونه‌ای از آدابتاسیون میزانترزوپ مولیر:

گر به یک موی ترک شیرازی
بدهد پادشه به من شیراز
گویم ای پادشاه، که چه بود
شهر شیراز شهر بی‌انباز
ترک شیراز کافی است مرا
شهر شیراز خویش بستان باز

در همین آدابتاسیون اسامی پرسوناژها به این ترتیب تغییر یافته است:

آلسست - مونس
سئلمین - فتنه
اثلبانت - لیلا
اکاست - ناصح
فیلینت - نعیم بیک

مسایل ادبیات نوین ایران - ترجمهٔ: ح: صدیق
انتشارات دنیا ۱۳۵۴

۲۴- فن تئاتر - نوشتهٔ محسن سهراب (= عبدالحسین نوشین) ۱۳۴۸ - امیرکبیر ص ۱۶۲

۲۵- شاهین سرکیسیان که تحصیلات خود را از دورهٔ نوجوانی در فرانسه گذارنده بود و در بانک ملی مرکز کار می‌نمود، باب رابطه و آشنایی خود را با هنرپیشگان «تئاتر فردوسی» از طریق درج مقالات در روزنامه «ژورنال دوتهران» آغاز کرد. نخستین مقاله وی در روزنامه نامبرده تحت عنوان «تئاتر فردوسی» از طریق درج مقالات در روزنامه «ژورنال دو تهران» آغاز کرد. نخستین مقاله وی در روزنامه نامبرده تحت عنوان «تئاتر فردوسی» از طریق درج مقالات در روزنامه «ژورنال دوتهران» آغاز کرد. نخستین مقاله وی در روزنامه نامبرده تحت عنوان «تئاتر فردوسی» به تاریخ ۱۹ آبانماه سال ۱۳۲۶ و آخرین آنها به تاریخ آذرماه ۱۳۲۷ زیر عنوان (پرندهٔ آبی) چاپ شده است. او فردی علاقه‌مند به تئاتر و ستایشگر نوشین و هنرپیشگان گروه وی بود.

(پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران...)