قسمت سوم

تشکیلات و گروههای مهم تئاتری تهران

شهرام زرگر

عضو هیئت علمی دانشکده سینما و تئاتر

گروه مروارید

چنان که در مطالب مربوط به گروه هنر ملی اشاره کردیم، پس از اختلافاتی که در هستهٔ مرکزی گروه هنر ملی به وجود آمد، شاهین سرکیسیان از این گروه جدا شد و به دنبالش عده‌ای از افراد و اعضای این گروه نیز از آن خارج شدند. این افراد در کنار سرکیسیان به فعالیتهای تئاتری ادامه دادند و نام گروه خود را مروارید گذاشتند. این گروه نیز وابسته به اداره هنرهای دراماتیک بود و افرادی چون خجسته‌کیا، بهمن فرسی، علی نصیریان، اسماعیل شنگله و اسمعیل داورفر در آن فعالیت می‌کردند.

اسماعیل شنگله در این باره می‌گوید:

«... در گروه هنر ملی، یک مقدار درگیری پیش آمد و چند نفر کنار کشیدند و یک گروه دیگری از دل آن گروه به وجود آمد که درست مصادف بود با نمایشنامه "پوشاندن آنهایی که برهنه‌اند." اثر پیراندللو؛ که آقای جهانبگلو، همسر خانم خجسته‌کیا، آن را ترجمه کرده بود و از من خواستند تا با آنها همکاری کنم. این گروه در ابتدا اسم نداشت و بعد یواش‌یواش خودمان برایش اسم مروارید را انتخاب کردیم و بدین ترتیب پایه‌گذاری شد. تقریباً عده‌ای از بازیگران این گروه کسانی بودند که از اول در گروه هنر ملی بودند و بعد بیرون آمدند و با سرکیسیان این گروه را تشکیل دادند.»

عباس جوانمرد دربارهٔ انشعاب سرکیسیان از گروه هنر ملی می‌گوید:

« ...شاهین سرکیسیان، اصلاً به علت نوع تربیتی که داشت و بیشتر عمرش را هم در فرانسه بود و خودش هم ارمنی بود و زبان فارسی را خوب نمی‌دانست. بنابراین کارهایی که ما در آن زمان می‌کردیم روی زبان بود. من چند ترجمه آقای سرکیسیان را، که در حقیقت ترجمه ارمنی آقای سرکیسیان بود، به فارسی ترجمه کردم و بالطبع خودش این غریبگی را با این نوع کار احساس می‌کرد و خصوصا اینکه نحوهٔ فکرش هنوز همان تربیت فرنگی را همراه داشت. او با آن مناسبات فکری، درست عکس ما بود. چون ما که نمی‌توانستیم کار فرنگی بکنیم، به همین دلیل یک دفعه دوری کردیم و این را خودش هم حس می‌کرد. بعد وقتی ما بلبل سرگشته را کار می‌کردیم او هنوز به دنبال چخوف و میلر بود. بیشتر ذهنیت آقای سرکیسیان به دنبال آن چیزهایی بود که بیشتر با آنها مأنوس بود و بیشتر آنها را می‌شناخت. در نتیجه با همهٔ اصراری که من شخصاً داشتم که ایشان بمانند، به عنوان آن جوهری که همیشه هر گروهی به آن احتیاج دارد، او ترجیح داد با هم‌زبانهای خود یعنی ارامنه و روی پیسهای فرنگی کار کند.»

نخستین نمایشی که سرکیسیان بعد از جدایی از گروه هنر ملی کارگردانی کرد «پوشاندن آنها که برهنه‌اند» نام داشت که نوشتهٔ لوئیجی پیراندللو و ترجمهٔ امیرحسین جهانبگلو بود.

هم‌زمان با اجرای این نمایش، تعدادی از بازیگران گروه هنر ملی نیز از آن گروه جدا، و به گروه شاهین سرکیسیان ملحق شدند و موقعیت این گروه بیش از سابق تثبیت گردید. با موفقیت نمایش «بلبل سرگشته»، نوشتهٔ علی نصیریان، متن جدیدی از این نویسنده توسط گروه مروارید به اجرا درآمد که «سیاه» نام داشت و در سال ۱۳۴۰ به روی صحنه رفت.

گروه مروارید نمایش «گلدان» را در آبان ماه ۱۳۴۰ در تالار فارابی به صحنه برد. این نمایش نوشتهٔ بهمن فرسی بود که خودش آن را کارگردانی کرد و بازیگران آن خجسته‌کیا، بهمن فرسی و علی نصیریان بودند. این نمایش نظریات متفاوتی را بین منتقدان برانگیخت که در بخش فعالیتهای تئاتری بهمن فرسی، در همین رساله به تفصیل به آن پرداخته شده است.

این نمایش نخستین تجربهٔ ابزورد، در زمینه نگارش و اجرا در تئاتر ایران به شمار می‌رود. البته سالها قبل از آن، انجمن خروس جنگی که در آن افرادی چون حسن شیروانی، جلیل ضیاءپور و منوچهر شیبانی در زمینه نمایش و نقاشی و شعر فعالیت می‌کردند، تجربیاتی در زمینه نگارش نمایشنامه‌های آوانگارد داشتند که آن تجربیات بیشتر در حوزه دادائیسم قابل طرح و ارائه بود تا در حیطهٔ ابزوردیسم. لیکن زمینه‌ساز نگارش و اجرای آثار نامتعارفی چون گلدان و دیگر آثار فرسی و بعدها کارگاه نمایش قلمداد می‌شود.

در سال ۱۳۴۳ نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای «محلل» اثر صادق هدایت و «گل روی لب» اثر لوئیجی پیراندللو و «دلقک» اثر آنتوان چخوف، توسط گروه سرکیسیان به مدت پنج شب در تالار نمایش اداره هنرهای دراماتیک به روی صحنه رفت.

این گروه از ۲۸ مهرماه همان سال نمایشنامه‌های «چنگال» اثر صادق هدایت و «در راه کاردیف» و «قفس» اثر یوجین اونیل را به مدت پنج شب در تالار نمایش اداره هنرهای دراماتیک به نمایش گذاشت و نمایش «بهارهای از دست رفته» نوشته پل واندنبرگ را در سال ۱۳۴۴ در هنرکده هنرهای دراماتیک، اجرا کرد که نظر مساعد منتقدان را به خود جلب نکرد.

سرکیسیان در کنار همکاری با گروه مروارید با گروههای تئاتری آماتور ارامنه نیز همکاری داشت و با آنان چند نمایش را در باشگاه آرارات به روی صحنه برد که دستیارش در آنها آربی آوانسیان بود و پس از درگذشت وی به پاس قدردانی از زحماتش و به یادبود او گروه تئاتری مذکور به گروه شاهین سرکیسیان موسوم گردید.

آخرین فعالیت تئاتری سرکیسیان کارگردانی نمایش «روزنهٔ آبی»، نوشته اکبر رادی، بود. این نمایش در سال ۱۳۴۵ در تالار روابط فرهنگی ایران و آمریکا به مدت چند شب به روی صحنه رفت. در این نمایش لاله تقیان، بهرام وطن‌پرست، مهتاج نجومی، منصور طیبی، مرتضی عقیلی و بهزاد فراهانی بازی کردند. سرکیسیان چهارده روز قبل از اجرای عمومی نمایش درگذشت و آربی آوانسیان که طراحی صحنه آن کار را نیز به عهده داشت، آن نمایش را با همان ایده‌ها و میزانسن مرحوم سرکیسیان به روی صحنه برد که چهار شب اجرای عمومی داشت.

نمایش روزنهٔ آبی بازتابهای متفاوتی بین منتقدان داشت. جلال آل‌احمد در مطلبی دربارهٔ این نمایش نوشت:

«... رفته بودیم به دیدن "روزنهٔ آبی" اکبر رادی. در کلوپ آمریکاییها؛ عباس‌آباد و عجب زیر بال خودشان کشیده‌اند این حضرات خانه‌های فرهنگی خارجی حضرات هنرمندان را... نمی‌دانم چرا رادی رفته زیر بال ارامنه؟...

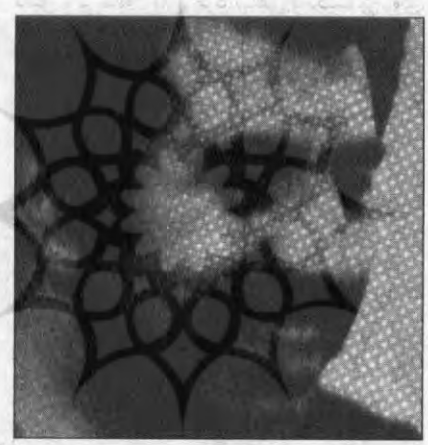
... به هر صورت، نمایش، زنجیر گسسته را می‌مانست. سخت نقل و نقالی و به زبان شلخته... سیاه‌مشقی بود که بهتر بود می‌دادند دست شاگردهای کلاس اول مدرسه تئاتر برای تمرین و بعد با همان فولکلور بازیها، مبارزهٔ میان دو نسل ... اما حرف رادی جالب است که فرار را مطرح کرده.

... رادی را با "افول" جدی گرفتیم و چه بهتر که این کار را نمی‌دادند یا بهتر بود همان روزها که نوشتش، درش می‌آورد و نمی‌گذاشت بترشد و در اول بازی، یک چنین بازی‌ای ببیخ ریشش بماند...»

اکبر رادی نویسندهٔ نمایشنامهٔ روزنهٔ آبی دربارهٔ این نمایش می‌نویسد:

«... برای اجرای یک نمایشنامه قبل از هر چیز، جواز عبور از دستگاه نظارت لازم است و "روزنهٔ آبی" در پیچ سانسور سرنگون شد. سرکیسیان یکی از سرسپردگان استانیسلاوسکی بود و می‌خواست میزانسنهایی که از استانیسلاوسکی روی نمایشنامه‌های مثلا چخوف دیده بود، روی "روزنهٔ آبی" هم اجرا کند که موفق نبود. تا اینکه بالاخره مرگ بی‌امان از راه رسید و ابتکار عمل به دست آربی آوانسیان افتاد که خود طراح دکور بود و یکی از شاگردان سرکیسیان و به جهت تعهدی که داشت فقط گروه را نظارت می‌کرد، بی‌کمترین مداخله‌ای. در نتیجه، به مدت چهار شب روی صحنه ماند.»

علی نصیریان دربارهٔ شاهین سرکیسیان می‌گوید:



«... تئاتر او حقیقتاً با تئاتر زمانه و آنچه دیده و شنیده بودیم تفاوت داشت. هم در زمینهٔ ادبیات نمایشی و هم در نحوهٔ اجرا و شیوهٔ بازیگری و میزانسن. او اول کسی است که تئاتر جدید غرب را در ایران معرفی کرد. قبلاً شناختی واقعی از این نوع تئاتر نداشتیم... کار سرکیسیان و آن دوره‌ای از تئاتر غرب که مورد نظرش بود و دید تازهٔ او در زمینه اجرای تئاتر بر اساس سیستم استانیسلاوسکی (کار خلاقه و حسی) کاملا متفاوت بود. حتی تئاترهای فرنگ‌رفته هم از آن اطلاعی نداشتند...

... مرتب وادارمان می‌کرد ادبیات ترجمه‌شده بخوانیم؛ شعر، قصه، نمایشنامه. از نویسندگانی مثل چخوف، ایبسن، استریندبرگ، پیراندللو، لورکا، اونیل، آرتور میلر و بسیاری دیگر برایمان حرف می‌زد و ... آنها را نقد و بررسی می‌کرد... او یک ارمنی عاشق تئاتر بود، آن قدر عاشق که گاهی تصور می‌کردیم عقلش پاره سنگ برمی‌دارد!»

اهمیت حضور شخصی چون شاهین سرکیسیان در تئاتر ایران پس از سالهای کودتای ۲۸، مردادماه، به این نکته برمی‌گردد که وی با آشنایی با فرهنگ اروپایی و تسلط به زبانهای روسی، فرانسه و ارمنی و همین طور مشاهدهٔ اجراهای خارجی و ذو بصری شخصی، در زمانی که عرصه تئاتر لگدمان نمایشهای مبتذل و آتراکسیون گردیده بود، خون جدیدی بر پیکر بی‌رمق این هنر تزریق کرد.

سرکیسیان به همراه افراد دیگری که وی را در راه‌اندازی جریانی به نام «تئاتر ملی» یاری کردند از نخستین افرادی بود که افکار را متوجه قابلیتهای ویژه فرهنگی خودمان، و تلفیق و بهره‌گیری از فرهنگ بیگانه در جهت به خدمت درآوردن در عرصه تئاتر و نمایش کرد. توجه به ترجمه و نگارش و آداپتاسیون در اجراهایی که سرکیسیان در مدت فعالیت تئاتری خود به آنها پرداخت، مؤید این ادعاست.

گروه فُرسی

نخستین نمایشنامه ایرانی با دیدگاه پوچ‌انگارانه در تاریخ تئاتر ایران گلدان نوشتهٔ بهمن فرسی است. گلدان در تیرماه ۱۳۳۹ نگاشته شد و در مهر ماه ۱۳۴۰ در شمارگان محدود ۵۰۰ نسخه به چاپ رسید و بهمن فرسی خودش در آبان ماه همان سال آن را کارگردانی کرد. اجرای این نمایش نظرات موافق و مخالف بسیاری را برانگیخت. جلال آل‌احمد، که در آن دوره قطب جامعهٔ روشنفکری به حساب می‌آمد و در کارنامهٔ خود از نویسندگان پوچ‌انگاری چون یونسکو و کامو و یونگو و سارتر آثاری را به فارسی ترجمه کرده بود و در مطالعات مقدماتی خود برای نگارش اثر معروفش «غرب‌زدگی» به سر می‌برد، دربارهٔ این نمایش نوشت:

«... گلدان فروتن بود، با زر و زیوری درخور و محیطی و تماشاچیانی هم چنین. اما فروتنی پوشش دعویهاست و گلدان نیز دعویها داشت. شاید بتوان گفت پیامی نداشت اما اینکه بیایی و در زبانی شاعرانه، گیجی دوران را در نیم ساعت گفتار، خلاصه کنی و نکول ارزشها و ملاکها را و آوار دیوار هر امید را و محیط سربازخانه‌ای را و ترس مداوم از زندان و حبس و شلاق را، این همه دعوی نیست؟ در گلدان، نسل دیگری حرف زدن آموخته است. نسلی که تا کنون سراغش را دنبال دختر مدرسه‌ایها می‌شد گرفت یا در راهرو سینماها یا پشت کنکورها یا لای صفحات رنگین‌نامه‌ها...! بله کیسهٔ این حمّام داغ، به تن جوان‌ترها هم رسیده است.»

به نظر می‌رسد مضامین و مفاهیم موجود در

پشت متن و کنایات و ابهامات آن که قابلیت تعبیر و تفسیر سیاسی داشت، نظر آل‌احمد را به خود جلب کرده باشد نه جنبه‌های ویژهٔ نمایشی گلدان، که تا آن روز در نمایشنامه‌نویسی سابقه نداشت.

آل‌احمد در جای دیگر دربارهٔ زبان نمایشی گلدان نوشت:

«گفتم در زبانی شاعرانه، اما نه منقح. گلدان، تکه‌های زیادی داشت و تعبیرهای خام فراوان و بعضی جاها زمخت. اگر من بودم در حدود یک سوم متن را می‌زدم یا می‌آراستم. یک تکه شعر را می‌توان به تنهایی نوشت و داد که بخوانند اما وقتی قرار است از این زبان بلندگویی برای روی صحنه بسازیم باید خیلی وسواسی بود. ارزش کلمات اگر در یک شعر تا پنجاه درصد بصری باشد، در یک نمایش صد درصد سمعی است. همین است که ما هنوز زبان روانی برای صحنه نداریم.»

فرسی خود در مقدمهٔ کتاب گلدان نوشته است:

«من جوری که می‌توانسته‌ام و بلکه می‌خواسته‌ام حرفم را زده‌ام و در این چارچوب روی هم می‌توان گفت فارس آشنا فاش‌کاری نکرده‌ام. زبانم ریخت و بافت همه‌شناس ندارد. ولی آیا به راستی این طور است؟ راستی این همه کیست؟ به هر حال این زبان من است و امروز از به کار بستنش نه تنها پرهیز نمی‌کنم بلکه به داشتنش، از اینکه خودی است، شادان نیز هستم.»

شیفتگی آل‌احمد به این نمایش وی را بر آن داشت تا بنویسد:

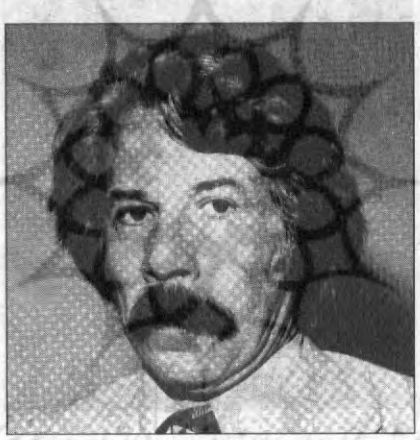
«نقش و نگار و زیب و زیور نمایش (دکور و غیره) امروزی بود؛ قرن بیستمی. زیاد گوشمان بدهکار اباطیل قدما نباشد که وحدت فلان و بهمان... هوای روزگار خودمان را نفس بکشیم اما سهم یکی دو نمایش که ینگه دنیاییها اینجا در تهران دارند مبادا فراموش بشود. مراجعه بفرمایید به "باغ وحش شیشه‌ای" و "در شهر ما" ...»

به نظر می‌رسد که آل‌احمد از نخستین افرادی بود که از سهم تأثیر تئاتر مدرن و معاصر غرب بر نمایشنامه‌نویسی آن دوره و شیوهٔ اجرایی آن نام برده باشد. آنچه آل‌احمد را واداشت تا با آن درجهٔ شیفتگی از نمایش «گلدان» یاد کند بیشتر عناصر کنایی و استعاری به ظاهر ضد نظامی بود که در لایه‌های زیر متن نمایشنامه دریافته بود. چنان که اظهار کرده بود:

«راستش من دست مریزاد گفتم به حضرات که چنین نرم و کشدار و انعطاف‌پذیر از پیچ و خم سانسور و مقررات و وابستگی به فلان ادارهٔ پُرمدعا گذشته بودند. شاید هم قسمت اعظم گریز حضرت فرسی به استعاره و کنایه و ادا و قلمبه‌گویی و ملقلق‌خوانی به این علت بود.»

محمد فروزان دربارهٔ اجرای نمایش گلدان، می‌نویسد:

«... این را می‌دانم که گلدان یک زنگ خطر است؛ زنگ خطری که اصلاً صدا ندارد. لیکن باید آن را در سوراخ سنبه‌های زندگی مردم طنین‌انداز کرد. گلدان مثل بسیاری از چرک‌نویسها و پاک‌نویسها و دست‌نویسها ادب ذلیل و بی‌مایهٔ زمان، گرد تباهی و نکبت بر روی



زندگی نمی‌پاشد... بلکه اگر گلدان رنگ و روغن امید ندارد، ارزشها را هم فراموش نمی‌کند... گلدان را ساده و بی‌غل و غش می‌یابم و با این سخن موافقم که "باید دوام داشت، باید رویید، باید سبز شد باید دید که گلدان هم سبز می‌شود." (گلدان، ص ۱۶)»

بهمن فرسی اظهار داشته:

«دربارهٔ آن گونه بازی که ما می‌توانیم و باید داشته باشیم نیز "بازی‌نویسی" اینک حرفی ندارم. و اگر دارم همان است که در زمینهٔ همین بازی پنهان و روان شاید هم پیدا و روان است. دست کم می‌توان گفت جاودانگی هیچ مرز و آیین را باور ندارم و برای بیماری‌ام رهایی از تمام آیینها را درمان‌تر از پذیرش یک آیین می‌دانم.»

آل‌احمد که نقد و نظریاتش می‌توانست در سرنوشت هر اثری سهم تعیین‌کننده‌ای داشته باشد در تمجید از این نمایش تا به آنجا پیش می‌رود که می‌نویسد:

«... اگر همین نمایشنامهٔ بی‌ادعا را، با همهٔ دعویهایش، در محیطی مأنوس با صنعت اجرا می‌کردند و نور و صدا و زیبا و زیورش را می‌پیراستند، چه اثری در چشم حمقا می‌داشت؟ و چه بوق و کرنایی برایش می‌زدند!... و اما داستان بوق و کرناها، خوش‌بختی در این است که در ولایت ما خبرهای اساسی همیشه زیر جلکی اتفاق می‌افتد. چه در سیاست و چه در ادب و هنر و بوق و کرناها وقتی خبردار می‌شوند که هنگامهٔ جنگ گذشته است و دارند کشته‌ها را می‌شمارند و چه بهتر ... من سراغ این بهمن فرسی را تا به حال فقط لای صفحات "رنگین‌نامه‌ها" می‌گرفتم. شاید جا خورده بود، یا شاید از زور پیسی بود. ولی حالا دیگر فهمیده‌ام که هر مزبله‌ای چیز دندان‌گیری برای سگهای ولگرد دارد و در ته مردابی شاید چشمه‌ای می‌جوشد. به هر صورت حضرات! مواظب خودتان باشید حریف تازه‌ای به میدان آمده است.»

بهمن فرسی به فعالیتهای ادبی ـ نمایشی ادامه می‌دهد و با مساعدت آل‌احمد نمایشنامهٔ پله‌های یک نردبان را در یکی از شماره‌های کیهان ماه به چاپ می‌رساند. البته در سالهای قبل کتابهای «تبیره‌های بابا آدم»، «گلدان»، «چوب زیر بغل» و «باهو» را به هزینه شخصی و در شمارگانی محدود منتشر کرده بود. انتشار «پله‌های یک نردبان» چاپ کیهان ماه شماره دوم را به مدت دو ماه به تأخیر انداخت و نویسنده نیز هرگز امکان اجرای این اثر را نیافت. در سال بعد انتشار نمایشنامه «میم ـ واو ـ شین (موش)» مجدداً آراء و نظریات موافق و مخالف بسیاری را برانگیخت. حمید سمندریان در آن زمان دربارهٔ این نمایشنامه می‌گوید:

«فرم دیگری از نمایشنامه که عبارت است از گفتن یک نوع افکار و تخیلات از هم گسیخته در قالب جملات بی‌ارتباط و لغات جداجدا توأم با مکثهای طولانی و سکوتهای بغرنج و سپس فریادهای ناگهانی و بی‌سبب... این کاذب‌ترین نوع نمایش است و حق امتیاز آن هم فعلا در سراسر جهان منحصر به خود ماست. حادثه در کار فرسی مطلقاً موجود نیست. فرسی با نوشتن «موش»، نشان داد که لااقل متوجه شده است که بیان یک در نمایشنامه قاعدتاً به چه شکل می‌باید ارائه شود، ولی آثار دیگر او، چه قبل از موش و چه بعد از آن، همین یک جنبهٔ مثبت را نیز فاقد هستند.»

وی در جای دیگری دربارهٔ کارهای فرسی گفته است:

«... کارهایش را نوعی "شارلاتانیزم" می‌دانم نه درام‌نویسی! او تا حدی در نمایش "موش"، موفق

بود. اما آثار بعدی‌اش را نمایشنامه نمی‌دانم.»

هوشنگ حسامی از دیگر منتقدان تئاتر در آن سالها نیز دربارهٔ این نمایش نوشت:

«... فرسی، با نمایشنامهٔ موش نشان داد که توش و توانی دارد برای به جنبش درآوردن این هنر در ایران...»

بازیگرانی که در اجرای گلدان به کارگردانی بهمن فرسی شرکت داشتند، علاوه بر خود فرسی، خجسته‌کیا و علی نصیریان بودند و این نمایش در تالار فارابی به روی صحنه رفت.

فعالیت بعدی فرسی اجرای نمایش «بهار و عروسک» نوشتهٔ خودش بود که آن را یک شب در ۲۷ اردیبهشت ۱۳۴۴ در سالن آمفی‌تئاتر دانشکده هنرهای زیبا و بار دوم در ۱۱ خرداد همان سال در تالار فرهنگ روی صحنه برد که به‌رغم همین دو اجرای محدود نمایشی جنجالی و بحث‌برانگیز شد و به چاپ نقدهای تند مخالف و موافق در مطبوعات دامن زد. تندترین واکنشها را جلال آل‌احمد از خود نشان داد. وی که زمانی فرسی را رقیبی برای درام‌نویسان ریش و پشم دار، قلمداد کرده بود و نوید طلوع زبانی نمایشی را در آثار فرسی می‌داد، اکنون پس از گذشت چهار سال از آن زمان و ارائه چند تجربهٔ نمایشی توسط فرسی، تندترین جناح مخالف فرسی را در نشریات و جامعهٔ روشنفکری آن دوره رهبری می‌کرد. وی در نشریه «انتقاد کتاب» چنین می‌نویسد:

«... بهار و عروسک انبانی است و فرسی آن را از یک باد انباشته...»

هوشنگ حسامی نیز نظر داد:

«... فرسی اگر در بهار و عروسک دچار فرم شده اما با این همه اگر بر شواهد عینی کار می‌افزود اثرش می‌توانست جایی داشته باشد برای بحث بیشتر و کندوکاو درخور...»

به‌رغم مدت کوتاه اجرای نمایش بهار و عروسک، اکثر روشنفکران به تماشای این نمایش آمدند و با توجه به محدودیت سالنهای آمفی‌تئاتر دانشکده هنرهای زیبا و تالار فرهنگ از نظر گنجایش، چنین طیف وسیعی از تماشاگران جای تعجب دارد. به گواهی عکسهای موجود از این اجرا در منابع تئاتری، طراحی صحنهٔ نمایش، خام‌دستی عوامل اجرایی آن را نشان می‌داد و برخلاف اجراهای آثار ابزورد که صحنه و طراحی آن به نوعی در خدمت محتوای اثر و متأثر از سبک آن است، در این نمایش طراحی فاقد هرگونه ایجاز و فرم خاص در ارتباط با اثر بوده است.

ماشاءالله ناظریان منتقد تئاتر و سینما در این باره نوشت:

«... بهار و عروسک به روی صحنه آمد، برای جماعتی که خیلی ادعا دارد و کمتر صمیمت و احساس هنری...»

و در جایی دیگر عنوان کرد:

«... در فرم لازم بود که فرسی به عوامل معینی توجه می‌کرد و آن قدر در ذهن خود فرو نمی‌رفت.»

آل‌احمد در دنبالهٔ نظریاتش دربارهٔ بهار و عروسک می‌نویسد:

«... از گلدان تا بهار و عروسک فاصله‌ای نیست. انگار نه انگار که بر نویسندهٔ این دو

بازی چهار سال و اندی گذشته است و راستی فرسی در این مدت چه می‌کرده؟ باز هم همان حرف و سخن بچه‌مدرسه‌ایها به همان انگری یانگ من بازیها؟ همان تقلیدها و مجموعاً نوعی آوانگاردیسم زورکی! این طور که پیداست فرسی گرفتار فرم شده.»

ظاهراً اینگونه به نظر می‌رسد که پای‌بندی فرسی به زبان خاص نمایشی خود و ارائه فرم در اجراهایش نظر آل‌احمد را که با نگاهی سیاست‌زده در پشت هر جمله و واژه‌ای به دنبال فریاد اعتراض و عصیان بر ضد نظام بود، اقناع نمی‌کند. در این نمایش زبان فرسی از گلدان پخته‌تر شده و شکلی نمایشی‌تر و کمتر آهنگین یافته و مملو از حرکت گردیده. در این نمایش اگرچه به ادعای آل‌احمد در مقالهٔ اخیر«... حرفهای فرسی فقط خوش‌اداتر شده»، اما وقوف و احاطهٔ نسبی وی به زبان فارسی قابل چشم‌پوشی و نفی و انکار نیست.

نمایش بهار و عروسک با بازیگری خجسته‌کیا، بهمن فرسی و ایرج گرگین به روی صحنه رفت.

بهمن فرسی بعد از اجرای نمایش بهار و عروسک تا اردیبهشت ماه ۱۳۴۷ نه، چیزی نوشت و نه کاری بر صحنه برد تا آنکه در آن زمان به کارگردانی یکی از «بازی»هایش که در سال ۱۳۴۱ به نام چوب زیر بغل به چاپ رسانده بود پرداخت. گروهی که فرسی را در اجرای نمایشش یاری کردند گروه آیین نام داشت و این نمایش نیز نخستین تجربهٔ آن گروه بود. مسعود بهنود در نقدی بر آن نمایش نوشته است:

«نویسنده تا آنجا که از فحوای کلام کاراکترها برمی‌آید، سخت تحت تأثیر تئاتر پوچی قرار گرفته است و نهایت اینکه کوشیده است تحفهٔ خود را با لایه‌ای از رنگ ملی درآمیزد.»

وی در جای دیگری اینگونه نظر می‌دهد:

«دهاتی ساده‌ای که مسائل را خیلی ابتدایی تجزیه و تحلیل می‌کرد، اکنون برمی‌خیزد و شعار فلسفی می‌دهد و زن سیاهپوش غمگین به ناگاه لوندی آغاز می‌کند. البته در نمایشهای تئاتر پوچی این مسئله خیلی زیاد به چشم می‌خورد که پرسوناژها به سرعت تغییر حالت می‌دهند ولی این تغییر حالتها چنان که فرسی می‌پنداشته چندان فارغ از قانون و قاعده نیست. نویسنده، مفاهیم خود را در قالب این تغییر حالتها عرضه می‌کند و این دگرگونیها تماشاگر را به فهم بهتر نمایش رهنمون می‌شود، حال آنکه در چوب زیر بغل تغییر حالتها برای سرگردان کردن تماشاچی به وجود آمده است، زیرا اگر این تغییر حالات نبود، این نمایش یک نمایش عادی و مبتذل می‌شد، کما اینکه هست.»

فرسی در جواب این سؤال که با توجه به فاصلهٔ زیادی که بین گروه متوسط تماشاگر تئاتر، در فهم آثار شما وجود دارد آیا هیچ کوششی برای از میان بردن یا کم کردن این فاصله کرده‌اید؟ می‌گوید:

«اصولا فاصله بین محصول هنری و جماعت طرف آن محصول، امری است اجتناب‌ناپذیر. هیچ وقت من در انتظار همه یا بیشتر نبوده‌ام. در واقع کوششی وجود دارد برای ایجاد رابطه و این نیاز به عوامل بسیار دارد و محتاج پختنها و قوام آنها و رسیدنهاست. من به هر حال و مسلما کوشش نمی‌کنم که این فاصله را بیشتر کنم ولی نکته گفتنی دیگر آنکه بسیاری کوششها به قصد کم کردن فاصله، در واقع و با نهایت تأسف منجر به فساد و ابتذال هنر در سرزمین ما شده است.»

بهمن فرسی که در دورهٔ فعالیت تئاتری‌اش نه روی خوشی از عامهٔ تماشاگر و نه نظر مساعدی از جامعه روشنفکر و فرهیخته دیده بود در ادامه

صحبتهایش اظهار داشته:

«آنچه مسلّم است من به کوشش عملی جدی‌تری برخاسته‌ام. کوششهای سایر دست‌اندرکاران که متأسفانه در پاره‌ای موارد به آسان‌پسندی مردم دامن می‌زنند، البته عامل مخربی است برای ارائه کارهایی به دور از آسان‌پسندی و باید اضافه کرد که متأسفانه بر اثر تجربه دریافته‌ام که انتلکتوئل نماهایی که ظاهراً مشتاقان تئاترند برای کار تئاتر هرگز لیاقت و صمیمت آن جوانانی را که تازه برخاسته‌اند و به کار تئاتر می‌گروند، ندارند. و کار من پس از این مطلقاً با جوانانی خواهد بود که بری از آلودگیها و تیره‌دلیهای به ظاهر روشنفکرانه‌اند.»

فرسی به گفتهٔ خود عمل کرد و یک سال بعد نمایش «صدای شکستن»، نوشته خودش را با گروه آریان به هزینه شخصی، کارگردانی کرد که فقط مدت هفت شب در بهمن ماه ۱۳۴۸ در دانشکده هنرهای زیبا به روی صحنه رفت، که کسی چندان توجهی به آن نکرد.

اکبر رادی دربارهٔ کوششهایی که در جهت تئاتر پوچی صورت گرفته، اظهار می‌کند:

«در ایران، فرسی و بعد یکی دو تن دیگر چند گامی در این قلمرو برداشته‌اند و به عبارتی تا حدودی به ادب و رفتار تئاتر پوچی نزدیک شده‌اند. اما صرف نظر از همهٔ کم و کاستها، به مناسبت مساعد نبودن زمینه، فعلاً سر در لاک کرده‌اند. علت واکندگی شاید هم پز بیش از حد مستفرنگ حضرات بوده است.»

در نقد دیگری دربارهٔ این نمایش نوشتند:

«در نیمه اول بهمن ماه نمایش صدای شکستن با فرمی غریب و اسکلتی عجیب و محتوایی به قدر یک فرهنگنامه کلمات قصار بر صحنه آمد. بهمن فرسی... با ایما و اشاره حرفی می‌زند و می‌گذرد بدون اینکه به تماشاگر فرصت هضم و اندیشه دربارهٔ آن را بدهد. صدای شکستن، سرشار از استعاره و تمثیل است و شاید به همین سبب باشد که انسان حس می‌کند که تداوم منطقی در نمایشنامه نیست. اما در عین حال چیزی دارد، سخنانش گاه تا پایگاه یک قطعه شعر زیبا، اوج می‌گیرد ... روی هم رفته تماشاگر از صدای شکستن لذت می‌برد ولیکن زمانی که تالار نمایش را ترک می‌کرد هیچ چیز از آن همه با خود نداشت و بیشتر حس می‌کرد که در یک جلسه مباحثه و گفت‌وگو شرکت کرده است تا به تماشای یک تئاتر.»

افرادی که فرسی را در اجرای این اثر یاری کردند، تحت نام گروه آریان، عبارت بودند از: کیهان رهگذار، محسن سهرابی، اکبر زنجان‌پور، ساسان رهگذار، مینا فرجادی، هادی خاموش، عنایت‌الله صفامنش، خسرو پیمان، منصور ملکی و پرویز ظهوری.

ضبط تلویزیونی این اجرا در همان سال از تلویزیون ملی نیز پخش شد.

مرتضی ممیز، گرافیست مطرح امروز، از همکاری خود با بهمن فرسی در جریان طراحی صحنه نمایش او این گونه یاد می‌کند:

«فرسی در طرح من دخل و تصرف زیاد می‌کرد، در حدی که می‌توانم بگویم آن را حدوداً داغان کرد. طراحهایی که من کرده بودم با آن چیزی که به روی صحنه آمد حدوداً پنجاه درصد تفاوت داشت و آن هم به این علت بود که فرسی روحیه‌ای داشت که در تمام زمینه‌ها دخالتهای غیر دموکراتیک می‌کرد، یعنی همکاری آزادمنشانه‌ای نداشت. بلکه همیشه بدون اطلاع طرف مقابل یک‌جانبه و خودرأی‌مآبانه دخالت یک‌طرفه می‌کرد. من تا آخرین لحظه هم

نمی‌دانستم که قرار است طراحی صحنه من این گونه تغییر کند. این بود که وقتی نمایش را دیدم، حتی پنجاه درصد از طرح خود را هم در آن ندیدم... و همین یک تجربه کافی بود که دیگر با او کار نکنم.»

اکبر رادی در گفت‌وگویی دربارهٔ تئاتر پوچی این گونه نظر می‌دهد:

تئاتر پوچ که در غرب به صورت یک نیاز تجلی کرده است برای ما عجالتاً یک تفنن است؛ یک تفنن محفلی. تئاتری ضد برهان و ویران‌کنندهٔ هر گونه آیین و انضباط که در عین حال عامل نظم نوینی است. تئاتری که توراتوار تکرار می‌کند: «مسئله به هر شکلی کهنه است.» و نویسنده باید نحوهٔ تلقی خود را عرض کند و از زاویه‌ای، به نظارهٔ مسئله بایستد که تا کنون کسی نایستاده بوده باشد. پس باید در حول مسئله به طول ۳۶۰ درجه گردش کنیم و یک جایگاه نو برای دید زدن بیابیم. این تئاتر برای ظهور خود در غرب دلایلی اقامه می‌کند از این قبیل: قرن ما قرن ملال و غربت و عدم تفاهم و دست آخر انفجار کلمه و سنت است. کشف ماه، کیفرهای اقتصادی ملتها، گسترش سرویسها و وسایل ارتباطی، حملهٔ اخبار سمعی و بصری و اینکه انسان غربی از دو پا به قلاب آویخته شده و از دریچه حواس مرکب طبیعت ثانی اشیا را کابوس‌وار می‌بیند. اینها همه دلایلی است برای ظهور آیین پوچی. آیینی که به رغم غلبهٔ فرم بر محتوا از فرهنگی بسیار وسیع توشه برداشته و در بطن خود حامل میراث پر باری از اندوه غربت است و تکنیکی را به کار می‌گیرد که برخلاف تصور عموم چندان خودنمایانه نیست. حرکات فاقد یک مدار مشخص است و ماجرا از هستهٔ موضوع تئاتر رئالیست خالی است، زیرا که نه زندگی، نه بریدهٔ آن و نه انعکاس مستقیمی از آن را یدک می‌کشد. بلکه هر چه هست رجعت است، رجعت به نهانی‌ترین زوایای یک روح مهجور و بهت‌زده که در غلظت و تاریکی مانده است.»

با رونق گرفتن تئاتر در تلویزیون ملی ایران، فرسی عمدهٔ فعالیتهایش را در این سازمان، متمرکز می‌کند و مدتی بعد به اتفاق اسماعیل شنگله، ایرج پزشک‌زاد، عظمت ژانتی به عضویت شورای بررسی و نظارتی نمایشهای تلویزیونی درآمد. وی با فریدون رهنما و خجسته‌کیا از نخستین افرادی بودند که فکر اولیه ایجاد کارگاه نمایش را، زیر نظر تلویزیون ملی ایران، مطرح کردند.

عمدهٔ فعالیتهای بعدی فرسی در دهه پنجاه در تلویزیون متمرکز گردید و علاوه بر سمتهای اجرایی گه‌گاه به بازی یا کارگردانی نمایش در تلویزیون می‌پرداخت و جز کارگردانی نمایش آرامسایشگاه، کار تئاتر صحنه‌ای نکرد. ماحصل آثار مکتوب وی نیز در این سالها چند نمایشنامه و یک قصهٔ بلند است.

فرسی با آنکه از نخستین پیشگامان تئاتر پوچی در ایران به شمار می‌رود و بر نسلی از نمایشنامه‌نویسان آن دوره، چون ناصر ایرانی، عباس نعلبندیان، خجسته‌کیا و در سالهای بعد محمد چرمشیر تأثیر مستقیم گذاشته است، لیکن هیچ‌گاه تئاتر پوچ‌انگار در کشورمان جز در زمینهٔ تجربی و تفننی به عنوان جریانی جدّی و حرفه‌ای مطرح نشد و فرسی نیز نتوانست جایگاهی مناسب در تئاتر این مملکت بیابد، لیکن ذکر وی به عنوان فردی جریان‌ساز که بعدها بخشی از فعالیتهای کارگاه نمایش متأثر و ملهم از تأثیر او بوده است، اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد.

ادامه دارد