گفت‌وگوی شادمهر راستین و بی‌تا ملکوتی با

حمید سمندریان

تئاتر باید فتنه‌انگیز باشد

یک ساختمان قدیمی در خیابان اندیشه، یک راهروی از آن قدیمی‌تر که مربوط به پلاک ۱۲ است. سالنی تاریک که روی گونی‌های دیوارش رنگ سیاه زده‌اند، و اتاقی که سراسرش عکس‌های نمایش‌نامه‌نویسان عهد عتیق از زمان یونان باستان تا انتهای قرن بیستم، از سوفکل و اوریپید تا بکت و پینتر و میلر... پوشانده. استاد با موهای جوگندمی پر و چشم‌هایی که هنوز از هیجان و شوق برقی میخکوب‌کننده دارند ایستاده و با همان شوخ‌طبعی همیشگی‌اش ما را دعوت به شروع می‌کند. شروعی که شاید پایانی ندارد، با آن حافظهٔ اعجاب‌آور و شیرینی سخن که همراه با نمایشی تمام‌عیار از کارگردان/بازیگری خلاق است. کاش می‌شد فیلم مصاحبه را چاپ کنیم! در یک‌چشم‌برهم‌زدن، دو ساعت گذشت، وقت مصاحبه تمام شد و استاد باید می‌رفت، درحالی‌که هنوز جواب بعضی از سؤال‌های‌مان را نگرفته بودیم و دل‌مان نمی‌خواست آن اتاق را ترک کنیم. حاصل پیش‌روی شماست.

ب.م.

ب.م: از کودکی‌تان شروع کنیم، از اولین جرقه‌های علاقه‌مندی شما به تئاتر...

من تمام بیوگرافی‌ام را گفته‌ام و در قالب دو کتاب به‌زودی چاپ می‌شود. بهتر است از این بخش از مصاحبه بگذریم.

ب.م: چه سالی به آلمان رفتید و چه سالی به ایران برگشتید؟

سالش را یادم نیست. تاریخ را ول کنید. من اصلاً تاریخ‌ها یادم نمی‌ماند. یادم است که چند سالم بود. بیست‌وسه سالم بود که به آلمان رفتم، به قصد تحصیل در مدرسهٔ مهندسی شوفاژ سانترال. این خواست پدرم بود که رشتهٔ مهندسی بخوانم. چون معتقد بود که هنر در ایران شانس و اقبالی است و باید در رشته‌ای تحصیل کنی که اگر من نبودم، توی قبر از ترس این‌که مبادا از گرسنگی بمیری، استخوان‌هایم نلرزد از زبان آلمانی را قبلاً در ایران شروع کرده بودم به آموختن نزد استادی به‌نام مهندس سینا که استاد بی‌نظیری هم بودند. اما وقتی رفتم آلمان آن آموزش خیلی به‌دردم نخورد. درنتیجه از ابتدا زبان آلمانی را آموختم. تحصیل در مدرسهٔ مهندسی خیلی به من کمک کرد، هم در یادگیری زبان و هم در پیگیری آن‌چیزی که دوست داشتم یعنی تئاتر. هم تئاتر می‌دیدم و هم در موردش می‌خواندم. شب‌ها هم می‌رفتم اپرا و کارهای مختلف می‌کردم. مثل دستیاری مدیر تهیه، دستیاری صحنه و یا دستیاری کارگردان. کم‌کم با تئاتر آشنا شدم اما نه خیلی عمیق، نه مثل زمانی که در مدرسهٔ کنسرواتور عالی هامبورگ، تحصیل کردم، زیر دست استاد بزرگی مثل ادوارد مارکس. بازگشت‌ام به ایران فکر می‌کنم سال ۱۳۴۲ بود. توی آن کتاب آمده است.

ش.ر: چرا آلمان را برای ادامهٔ تحصیل انتخاب کردید؟

زمان جنگ جهانی دوم پنج‌شش سالم بود، ولی یادم است که در ایران، خارجی زیاد بود. توی روزنامه‌ها هم در مورد آلمانی‌ها زیاد می‌نوشتند، روزنامه‌هایی مثل کیهان و اطلاعات. منش آن‌ها به نظرم به ما شبیه‌تر بود. مخصوصاً که می‌گفتند نژاد ما یکی است، نژاد آریایی. من با خودم می‌گفتم هم‌نژادهای ما دارند صاحب دنیا می‌شوند. آن زمان در کودکی، جنگ برایم به معنی قدرت بود، نه کشتار. برایم چیز قهرمانانه‌ای بود. این سمپاتی در من باقی مانده بود. جنگ تمام شد. بزرگ‌تر شدم و از طریق کتاب‌هایی با ادبیات و هنرمندان آلمانی آشنا شدم. درنتیجه آن کشش ضعیف من از کودکی به آلمانی‌ها، تقویت شد و منجر شد به کنجکاوی در مورد هنر نمایشی آن‌ها و حس کردم تمام تمرکز تئاتر دنیا در آلمان است. البته بیش‌تر در مورد قدرت بازیگری بازیگران فرانسه صحبت می‌شد. اما نمونه‌های تئاتر فرانسه که در ایران دیده بودم، به دلم ننشسته بود. عبدالحسین نوشین، کارگردان خیلی خوبی بود، اما جنس

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کارهایش به زبان فرانسه خیلی نزدیک بود و من زبان فرانسه را زبان قوی مردانه‌ای نمی‌دانستم. الان هم دوست ندارم. زبان فرانسوی طنین مستحکمی ندارد. طنین دخترانه‌ای دارد، حتی اگر قدرتمندانه اجرا شود. کشش درونی من به نمایش‌های قدرتی است. قدرت یک نمایش، هم در مضمون نمایش‌نامه است و هم در زبانش. وقتی متنی را از گوته یا شیلر و یا دیگر نویسندگان آلمانی می‌خوانم، طبیعت پرهیجانش، بی‌پروابودن‌اش، رک‌بودن‌اش، خشن‌بودن درعین‌حال رئوف‌بودن‌اش، بیگانه‌بودن درعین مهربان‌بودن‌اش و این کنتراست‌های عیان‌اش، مرا تحت تأثیر قرار می‌دهد. اگر نمایش‌نامهٔ **فاوست** را بخوانید که ترجمهٔ خوبی هم از آن شده (بخشی از آن را احمد شاملو انجام داده)، این دوگانگی امواج توفنده وجود دارد. در **فاوست** مسئلهٔ اصلی سرپیچی شیطان از فرمان خداوند در کرنش به خلقت او یعنی انسان است. شیطان انسان را موجود کاملی نمی‌داند و وجودش را پر از ضعف و تناقض توصیف می‌کند. خداوند به شیطان می‌گوید حرف زیادی نزن. شیطان به خدا می‌گوید با من شرط ببند. این شرط‌بندی شیطان با خداوند، حداکثر تلاطم دو موج بزرگ است. این تصادفی نیست. در ذات تفکر یک آلمانی، قدرت‌نمایی است. افراط است. با سر چنگال، لطیف و ظریف غذا بخور نیست، چیزی که در جاهای دیگر اروپا مثل فرانسه زیاد دیده‌ام. آن موقع‌ها یک مثالی می‌زنند در اثبات این‌که ما و آلمان‌ها یکی هستیم. می‌گفتند: «هیتلر دارَه می‌آیه»، یک کُرِی جواب داد: «هیتلر نیه، هیت‌لُرَ لُرم زایمانَه.» یعنی هیتلر مال ماست. خیلی از مردم دل‌شان نمی‌خواست ایران به تصرف روس‌ها، یا انگلیس‌ها یا آمریکایی‌ها دربیاید، دل‌شان می‌خواست به تصرف هیتلر درآید. بگذریم که جنگ خانمان‌سوز برافروختند. انسان را سوزاندند. اما در زمینهٔ موسیقی حرف اول را می‌زدند. بتهوون، باخ، موتزارت که در جهان همتا ندارند و در خیلی از زمینه‌های دیگر. کشورهای دیگر از این قدرت می‌ترسیدند. به همین خاطر بمب اتم ساختند و آن قضیهٔ تلفن سرخ بین اینشتین و اُپن‌هایمر. اما در حقیقت آن چیزی که از آلمان می‌تواند جهان را علنی کند، موسیقی آلمانی، ادبیات آلمانی و درنهایت هنر آلمانی است.

البته نسل جدید آلمان تغییر موضع داده است. دیگر به دنبال قدرت نیست و این زمانی برایم آشکار شد که فهمیدم یک پروفسور آلمانی در ایران، دربه‌در به دنبال من می‌گردد. پروفسور رگینبرگ که در دانشگاه مونیخ، استاد بود. آن زمان، نمایش **آندورا** روی صحنه بود. یک شب آمد پشت صحنه و به من گفت یک گروه نمایشی به مدیریت من وجود دارد که می‌خواهم این مدیریت را به تو واگذار کنم چون می‌خواهم به آلمان برگردم. گفتم اگر شما نمایش‌نامه‌های سرگرم‌کننده می‌خواهید، من از این مدل نمایش متنفرم. گفت نه، ما می‌خواهیم از سارتر، ماکس فریش و نویسندگان مطرح امروز جهان، نمایش روی صحنه ببریم و من قبول کردم.

ش.ر: وقتی از آلمان برگشتید، نسبت به کسانی که در فرانسه تحصیل کرده بودند، آدم منزوی‌تری به‌نظر نمی‌رسیدید؟

نه. در ایران تئاتر فرانسه و هنرمندانش شناخته‌تر شده بودند. بازیگر بزرگی مثل هاری بور که در جهان یکتا بود، اما آلمان‌ها هم امیل یانینگز را داشتند و این دو را با هم مقایسه می‌کردند. در حالی که دو استیل متفاوت بازیگری بودند. مثل رابرت دنیرو و آل پاچینو که سبک بازی‌شان کاملاً متفاوت است، اما با هم مقایسه می‌شوند، چون هم‌زمان هستند. هم‌زمان قدرت گرفته‌اند و مشهور شده‌اند و هم‌زمان در یک مرکزیت چون برادوی نیویورک تئاتر بازی کرده‌اند. آن هم با یک استاد. همان استادی که از زیر دستش مارلون براندو بیرون آمده بود، استلا آدلر. وجوه مشترک‌شان این دو را برای ما یکسان می‌کند. بازی پاچینو بروز صفت‌های غنی‌شده و قدرتی‌شده در چهره‌اش است، در حالی که بازی رابرت دنیرو زیرپوستی است و هر دوی‌شان سینما بازی می‌کنند، نه تئاتر. چون تئاتر را با چشم عادی نگاه می‌کنیم، فاصلهٔ قاب و اندازهٔ نما یکی است. اما در سینما جای شما هر لحظه در حال تغییر است. در مورد هنر آلمان با دیگر اروپایی‌ها این احساس را داشتم. هنر روسیه هم بسیار غنی است مثل فیلم **وقتی لک‌لک‌ها پرواز می‌کنند**. برخورد روس‌ها با بشریت و معضلات آن، برخوردی محزون و سانتیمانتال است. روسیه طبیعت نالانی دارد. طبیعت بعضی‌ها عصیان است. از بزرگ‌ترین نویسندهٔ تئاتر مثالی می‌آورم. از شکسپیر که بزرگ‌تر از او نه قبل از او بوده و نه بعد از او به دنیا خواهد آمد. شخصیت اتلو به‌قدری افراطی است که بعضی‌ها می‌گویند «بابا این خره!»، اما شکسپیر طبیعت این کاراکتر را مخصوصاً افراطی نشان می‌دهد. اگر به توطئه، سرد نگاه می‌کرد، توطئه را کشف می‌کرد. زمانی به یاگو می‌گوید ثابت کن، که دیگر ادعای او را باور کرده است. شکسپیر می‌خواهد اتلو به جنایت برسد و بعد از انجام آن، پشیمان شود. همین شکسپیر، درون‌گراترین نقشی را که ممکن است هم، خلق کرده یعنی هملت. اگر هملت مثل اتلو بود، همین ابتدا که روح پدرش فاش می‌کرد که به‌دست عمویش کشته شده، عمو را در دم می‌کشت، اما شکسپیر از هملت جزئومهٔ تردید ساخته. شاید آثار گوته افراطی‌تر هم باشد. او یک کوه بلند می‌سازد، اما هر کارگردانی از این کوه نمی‌تواند جست بزند پایین. مهم این است که کارگردان و بازیگران هم حرفی برای گفتن داشته باشند. «چارلز لاتون» انگلیسی وقتی **گوژپشت نتردام** را بازی کرد، بازیگر مطرح دیگری به او نامه نوشت که «این حقّ شماست که شهیرترین بازیگر جهان باشید که هستید» جوآب لاتون خیلی جالب است، او می‌گوید: «دوست داشتم که تمام این شهرت از من گرفته می‌شد و تبدیل می‌شدم به گمنام‌ترین بازیگر، اما درعوض قدرت تمام بازیگران دیگر به من داده می‌شد» هنرمندان بزرگ به دنبال شهرت نیستند، به دنبال کامل‌کردن خود هستند. از این‌گونه صفات در ادبیات و موسیقی آلمان بسیار یافت می‌شود. مثالی بیاورم. می‌دانید که بتهوون در اواخر عمر کر می‌شود. موقعی کر می‌شود که آغاز نوشتن سمفونی نهم است. در آغاز کار کم‌کم شنوایی خود را از دست می‌دهد. درنتیجه شروع می‌کند به تندتند کار کردن، از قضا این سمفونی طولانی‌ترین سمفونی بتهوون است. در اواخر کار دیگر اصلاً نمی‌شنیده. کُرزنان را در ناشنوایی کامل، نوشته. در زمان اجرا، می‌گوید خودم می‌خواهم رهبری کنم. نمی‌شنوم، ولی همه را از حفظ‌ام. هر چه همه می‌گویند این غیرممکن است، ولی اصرار می‌کند که باید خودم رهبری کنم و شروع می‌کند. به‌طوری که جمعیت نشسته توی سالن اصلاً نمی‌فهمند که بتهوون کر شده است. این قطعه بیش‌تر از یک‌ساعت‌ونیم است. آخر قطعه، یک صفحه را اشتباهی جا می‌اندازد، درنتیجه حرکات دستش اشتباه می‌شود. ارکستر متعجب می‌شود. بعضی‌ها دست از نواختن می‌کشند. کم‌کم همهٔ ارکستر از نواختن بازمی‌ایستند، اما بتهوون هم‌چنان دست‌هایش را تکان می‌دهد. ناگهان چشم‌هایش را بازمی‌کند و می‌بیند که اعضای ارکستر با تأسف و حیرت او را می‌نگرند. بتهوون چوبش را زمین می‌گذارد، کت‌اش را درمی‌آورد، می‌نشیند روی زمین و های‌های گریه می‌کند. این تنها از یک قدرت بزرگ برمی‌آید. بتهوون در بستر مرگ جمله‌ای می‌گوید: «شما برای چه چیزی گریه می‌کنید؟ نمی‌بینید که زندگی یک کمدی مضحک است؟»

ش.ر: می‌خواهم از این صحبت‌ها یک نتیجه‌گیری کنم. اجرای یک نمایش خوب به قدرتی‌بودن ارکان آن است. یعنی تسلط صحنه بر مخاطب.

اصلاً هنر یک قدرت جادویی دارد که ما را سوسک می‌کند.

ش.ر: اما این قدرت برخلاف آن چیزی است که «برشت» می‌گوید. او بر ضد این قدرت، تئوری می‌دهد. او نمی‌خواهد قدرت، تسلطش را بروز دهد.

برشت انقلابی می‌کند بر ضد تئاتر استانیسلاوسکی. او می‌خواست در بطن، تفکر و اندیشه را از غریزه و عواطف جدا کند. اما کار هنر تلفیق این دو است. انسان عقلانی وجود ندارد که از حس تهی باشد و برعکس آدم حسی نیست که از عقل تهی باشد. برشت بچهٔ زمان فاشیسم بود و دید که این‌ها با هنر چه کارها که می‌توانند بکنند. برشت معتقد بود که هنر در دست فاشیسم، کم‌کم آدم‌های بی‌گناه را تبدیل به جانیان خطرناکی می‌کند. درنتیجه نباید مخاطب را زیر بمباران حسی قرار داد. چون با حس است که می‌توانیم فریب دهیم. انسان برشتی می‌شود انسان تفکیکی. یعنی تئاتری درست است که حسی از بازیگر به مخاطب منتقل نشود و عواطف توسط بازیگر تجربه نشود، فقط اتفاقات را شاهد باشیم و از کنش‌ها و واکنش‌ها، نتیجه‌گیری عقلانی کنیم. اما این سیستم یک مشکل بزرگ دارد. اجرای برشتی، اجرای سردی از آب درمی‌آید. برشت برای جبران این سردی، عناصری به اجرا اضافه کرد، مثل آواز، موسیقی، طنز... اما هیچ‌کدام کسری احساس عمیق و زیبای انسانی را جبران نکردند. زیرا کسری احساسی را می‌خواهد با عناصر غیرانسانی جبران کند. انسان برشت، یک موجود ناقص و نیمه است. خود برشت هم می‌دانست، اما می‌گفت وظیفهٔ هنر نشان‌دادن انسان کامل نیست. رگ و پوست و خون و احساس را سکولنیکوف **جنایت و کیفر** [مکافات] را، داستایفسکی در ادبیات نشان داده است، اما در تئاتر باید نفس عمل را بدون احساس نشان دهیم تا مخاطب فریب

کارهای آریی آوانسیان قربانی استتیک می‌شد. با محتوایی غیرمتقول. او به زیبایی توجه زیادی داشت. زیبایی یک عنصر است اما هدف‌نهایی کافی نیست. تئاتر باید هیجان‌انگیز باشد. خواب راحت را از تو بگیرد. سالن تئاتر جای حل‌کردن معما نیست. باید هم گویا باشد و هم تو را وادار به کشف کند.

عکس: عباس کوثری

نخورد و حق را از ناحق تشخیص دهد. تئاتر برشت مخاطب را وادار به قضاوت می‌کند، اما در آن انسانیت، کم می‌آورد. برشت در تمام عمرش سعی کرد حاکمیت عقل را برپا کند، اما نتوانست، زیرا با «چارلز لاتون» برخورد کرد. در طول جنگ لاتون فرار کرد به آمریکا و یکی از نمایش‌نامه‌های برشت را کار کرد. نمایش‌نامهٔ **زندگی گالیله**. در طول تمرینات، برشت از لاتون می‌خواست احساسی بازی نکند. یک روز لاتون به برشت گفت من تمام مدت به حرف‌های شما گوش دادم، اما شما فقط اجازه بدهید ده دقیقه خودم آن‌طور که مد نظرم هست، یعنی احساسی بازی کنم. برشت اجازه می‌دهد و این ده دقیقه می‌شود تمام تمرین‌ها. برشت مدتی به فکر فرو می‌رود و بعد می‌گوید این نمایش گویاتر از نمایشی است که به سبک من اجرا می‌شود. آن بازیگر آن‌قدر باهوش است که می‌داند عقل ارجح است، اما تنها راه‌حل برای نفوذ به مخاطب نیست. عقل نباید حس را حذف کند. بعد از اجرای لاتون در برادوی، برشت می‌فهمد که شکست خورده است، اما صدایش را درنمی‌آورد. برمی‌گردد آلمان، اما سر تمرین‌های خودشان، دیگر آن برشت همیشگی نیست. دامادش رودلف شارل می‌گوید برشت از بازیگرانش، حس بیش‌تری طلب می‌کرد و آخرین روزهای تمرین دیگر اصلاً به تمرین نگاه نمی‌کرد. توی سالن می‌خوابید. کلاهش را می‌کشید پایین و می‌خوابید. برشتی که هر پنج ثانیه تمرین را قطع می‌کرد، اصلاً هیچ نمی‌گفت. وقتی می‌پرسیدیم تمرین خوب بود؟ کلاهش را بالا می‌کشید و می‌گفت: آره، خوب بود. همان موقع بود که فهمیدیم برشت نمی‌تواند زیر شکست خود را امضا کند و چهارده روز بعد برشت مرد و هرگز اعتراف نکرد که آقایان به‌طرف تئاتر کامل بروید.

ب.م: به همین خاطر است که اجرای شما از نمایش‌نامهٔ دایرهٔ گچی قفقازی با این که بسیاری از عناصر تئاتر برشتی را دارد، اما یک اجرای برشتی نیست.

بله به همین علت است. توی بروشور هم نوشتم. مال من هم نیست. من اصلاً مهره‌ای نیستم که بخواهم در مورد برشت نظر بدهم و حکم صادر کنم، اما هر کاری کردم دیدم نمی‌توانم این نمایش‌نامه را ذهنی اجرا کنم. این را من نگفتم، این را کارگردان بزرگی چون «تئوتو» گفته است.

ش.ر: تئاتری‌های قبل از انقلاب هم، برشت را مانند برشت قبل سفر به آمریکا روی صحنه می‌بردند...

به نظر من زمانی خواهد رسید که همین مدل تئاتری که الان اجرا می‌شود هم دیگر اجرا نخواهد شد. چون در طبیعت هنر، تغییر نهفته است. تغییر هم یک تصمیم شخصی نیست که یک نفر توی خانه‌اش نشسته باشد و بگوید: آهان، الان من باید یک تغییری ایجاد کنم. این تغییر از تغییرات اجتماع ناشی می‌شود. در زمان شکسپیر یعنی در عصر الیزابتن، اخلاقیات طور دیگری بوده. اصلاً اخلاقیات معضل اصلی بشر بوده. درنتیجه نگاه آن زمان به عشق، سکس و کشش و عملکرد آن‌ها طور دیگری بوده. به شکسپیر الهام آسمانی نشده بوده، بلکه از جامعهٔ آن زمان وام می‌گرفته و می‌نوشته. مثل نمایش‌نامهٔ **هیاهوی بسیار برای هیچ** که می‌گویند پدر تئاتر آبزورد است و یا نمایش‌نامهٔ **رویای شب نیمهٔ تابستان**. این‌ها غذای یک نابغه بوده. معدهٔ افراد عادی این غذاها را هضم نمی‌کند. فرد معمولی وقتی در سر راهش به یک دیوار برمی‌خورد، برمی‌گردد و از راه دیگری می‌رود، ولی یک نابغه می‌گوید یا باید دیوار نابود شود یا من. معمولاً نابغه‌های زنی، خودشان نابود می‌شوند. چون حاکمیت بر طبیعت است، بر چیزی است که قوی‌تر است.

ش.ر: اجرا هم می‌تواند متفاوت باشد؟

بله، اجرا به استنباط کارگردان مربوط می‌شود. برای اجرای یک تئاتر دو نیرو وجود دارد، البته به‌غیر از نیروی مخاطب، یک نیرو، نیروی نمایش‌نامه است که مطلق است. یک‌بار نوشته شده و تا ابد هم باقی می‌ماند. نیروی دوم، نگاه کسی است که به نمایش‌نامه می‌نگرد، یعنی کارگردان، و تنهاست. تنهایی‌ای که در حضور صدها نفر هم، به‌هم نمی‌خورد. چون آدم‌ها با هم متفاوت‌اند. اگر عاشق و معشوقی گرسنه باشند، یکی از آن‌ها غذا بخورد، شکم آن یکی که سیر نمی‌شود، گرسنه باقی می‌ماند. کسی که در حال مرگ است، تنها خودش ترس از مرگ را حس می‌کند، نه حتی برادرش. ما در درون با هم فرق داریم. «مارک رابسن» از نمایش‌نامهٔ **مکبث**، یک طبیعت شیطانی، در دل هر قدرت می‌بیند. اما کارگردان دیگری در مورد مکبث می‌گوید: «خود قدرت بی‌معنی است.» زیرا مکبث در لحظهٔ مرگ همسرش می‌گوید: «ای‌کاش همه‌چیز به آغاز برمی‌گشت، زندگی یاوه‌داستانی است که از زبان یک دیوانه تعریف می‌شود. همه‌چیز بی‌معناست.» پس این نمایش‌نامه، ضدقدرت است. کارگردان باید آن‌قدر قوی باشد که چنین معناهایی را از شکسپیر استخراج کند. صد سال بعد کارگردانی می‌آید که دنیای هیپی‌ها و پانک‌ها را گذرانده. او زندگی هیپی‌ها را در این متن می‌بیند و در به‌دری پانک‌ها را. آن فریادی را که در خلاء زده می‌شود در **هملت** می‌بیند. شکسپیر همهٔ بشریت را در همهٔ زمان‌ها نوشته است. اما باید حتماً استدلال از خود متن بیرون بیاید. نمی‌شود گفت که نمایش‌نامهٔ **ملاقات بانوی سالخورده** (دورنمات) می‌گوید: «بچه‌ها باید بروند توی کوچه، تیله‌بازی کنند.» استانیسلاوسکی جملهٔ خوبی دارد. می‌گوید: «آثار جاویدان به این علت جاودانه هستند که رنج‌ها و شادی‌ها، عشق‌ها و حسرت‌های بشر را عمیقاً منتقل می‌کنند.» من آن‌قدر در اروپا کار دیده‌ام که بعد از هر کدام‌شان می‌گفتم این دیگر آخرش است، از این بهتر کار پیدا نمی‌شود. تئاتر دیگری در برلین می‌دیدم، مخم سوت می‌کشید. اما اگر خدا این قدرت را به شما بدهد که شکسپیر را زنده از قبر خارج کنید و یکی از اجراهای سال ۲۰۰۵ از متن خودش را نشانش بدهید، حتماً قالب تهی می‌کند. اول از شما می‌پرسد این جا کجاست؟ به محض آن‌که از قبرستان بیرون برود از ماشین‌ها می‌ترسد، از لباسی که تن شماست، از سالن‌های مدرن تئاتر، از افیلیا، از حرف‌زدن هملت، بعد می‌گوید نمی‌شود من را به قبرم برگردانید؟ حق هم دارد. این قرن، قرن یقه‌درانی است. قرن بیکاری، عصیان و خودکشی است. دو سال پیش سوسن تسلیمی توی نامه‌اش نوشته بود: باز آمار خودکشی در سوئد بالاترین آمار در جهان است.

ب.م: وقتی به ایران برگشتید، اوایل دههٔ چهل، چه‌قدر فضای آن‌زمان برای اجرای ایده‌های شما مناسب بود؟

قبل از این‌که از ایران بروم، تلویزیون نبود. بازار فیلم هم خیلی کساد بود. وقتی در آلمان بودم، خبرهایی می‌رسید که تلویزیون آمده. تازه توی آن تئاتر نشان می‌دهند. وقتی برگشتم، دوران رکود تئاتر بود. مرحوم محمدعلی جعفری و مصطفی اسکویی تئاتر کار می‌کردند که از شاگردان عبدالحسین نوشین بودند. اسکویی در محلی تئاتر کار می‌کرد که امروز به آن تئاتر گلریز می‌گویند. پرویز بهرام مرا به چند تئاتر معدود برد. تئاتر دیگری هم بود به‌اسم **جامعهٔ باربد** که بیش‌تر ساز و ضربی بود و به واریته نزدیک بود. راستش شوکه شدم. نوشین کارگردان قهاری بود، اما شاگردانش نه. زمانی که دبیرستان می‌رفتم، تئاترهای نوشین جدا از جنبه‌های سیاسی‌اش، من را آتش می‌زد و خیلی متأثر می‌کرد. اصلاً یکی از انگیزه‌های اصلی که مرا به‌طرف تئاتر کشاند، دیدن نمایش‌های نوشین بود. بعد از مدتی وزیر فرهنگ و هنر مرا خواست و گفت اداره‌ای تأسیس کرده‌ایم به‌نام هنرهای دراماتیک که رئیس‌اش هم آقای دکتر فروغ است، برو آن‌جا و مشغول شو. رفتم و شروع کردم، ولی آن‌جا تئاتری نبود که به من جواب دهد. بودجه نمی‌دادند. محل تمرین نداشتیم. محل اجرا نداشتیم. مجبور بودیم توی دبیرستان‌های دخترانه، اجرا کنیم. خیلی‌ها فکر می‌کردند ما می‌رویم آن‌جا برای دختربازی و ما را هو می‌کردند. اما تحمل کردیم. تا این‌که یواش‌یواش محل دیگری برای ما ساختند به‌نام تئاتر بیست‌وپنج شهریور.

ب.م: همان تئاتر سنگلج...

بله، و گروه‌هایی تشکیل شد. من از همان اوایل که آمدم، مشغول تدریس هم شدم و خیلی از هنرپیشه‌هایی معروفی که الان می‌بینید از شاگردانم بوده‌اند. مثل جمشید مشایخی، محمدعلی کشاورز، رکن‌الدین خسروی، سعید پورصمیمی، ثریا قاسمی، جمیله شیخی، عزت‌الله انتظامی. انتظامی هنوز می‌گوید من به کلاس‌های سمندریان نیاز دارم. به‌اش می‌گویم: «بابا این‌ها را نگو بَده، تو خودت استاد منی.»

اجرای برشتی، اجرای سردی از آب درمی‌آید. برشت برای جبران این سردی، عناصری به اجرا اضافه کرد. مثل آواز، موسیقی، طنز... اما هیچ‌کدام کسری احساس عمیق و زیبای انسانی را جبران نکردند.

ب.م: تدریس در دانشگاه را از کجا شروع کردید؟ از چه سالی؟

از چهل سال پیش، حدود نیم قرن. الان هم دچار همان دانشگاهم.

ب.م: هنرهای زیبا، سال ۴۸، خانم سوسن تسلیمی، پرویز پورحسینی، مهدی هاشمی...

خیلی‌ها شاگرد من بوده‌اند. اصلاً نمی‌شود اسم همه‌شان را آورد. فکر می‌کنم که آدم تا آن‌جا که می‌تواند باید کار کند. بعضی وقت‌ها خانمم [هما روستا] به من اعتراض می‌کند. می‌گوید: «تو می‌خواهی برای این کلاس‌ها خودت را بکشی. که چی؟ بابا دوتا سفر برو، استراحت کن.» ولی نمی‌روم. دلم نمی‌آید. یک‌جوری جوش خورده‌ام با تدریس.

ش.ر: جایی نقل قول کرده‌اید که عشق اول‌تان

معلمی است...

آره. ولی این قضیه در مورد من خیلی ضدونقیض است. عشق اولم معلمی است، اما از معلمی بدم می‌آید. ولی نمی‌توانم این کار را نکنم. مثل کسی می‌ماند که یک نوشیدنی تلخ و بدمزه را بخورد و هی بگوید بر پدر این تلخی لعنت، ولی وقتی مست و ملنگ شد بگوید، به‌به...

ب.م: آن تئاتری که در تئاتر بیست‌وپنج شهریور با همان سنگلج شکل گرفت و شکوفا شد، در مقابل تئاتر آوانگارد و روشنفکری آن‌زمان در تئاترشهر جبهه گرفت. چرا؟

تئاتر روشنفکری باید بر چیزی استوار باشد. اما در این‌جا تئاتر روشنفکری از عدم‌توانایی افراد شروع می‌شود. وقتی کسی آن‌قدر بر معلومات و سواد مسلط باشد که دیگر آن دانش برایش کافی نباشد، دست به نوآوری می‌زند. چون روش‌های قدیمی را انجام داده، تکرار کرده و دیگر نمی‌خواهد خودش را تکرار کند و یا نشخوار کند. کم‌کم از خودش بدش می‌آید. بعد ناخودآگاه به‌سمت روش‌های نو می‌رود. نو را می‌سازد، بدون آن‌که خودش بخواهد. اما ما این‌جا می‌گوییم: بنشینم یک سبک اختراع کنم. کارگردان آوانگارد ما از اول فکر می‌کند که چه‌طور **هملت** را کار کنم که تابه‌حال کسی کار نکرده باشد. بچه‌ها را صدا می‌زند و می‌گوید: «ما می‌خواهیم **هملت** را اجرا کنید. شما هم که می‌دانید، من بدون نوآوری نمی‌توانم زندگی کنم. سبک قدیم مال قدیمی‌ها بود. آخی، تَخی... درضمن من چون سبکم جدیده، تحلیل متن هم نمی‌خواهد. در طول کار خودش پیدا می‌شود. متن را هم حفظ نکنید.» بعداً، هملت می‌آید تو می‌خواند: «بودن یا نبودن.» کمی فکر می‌کند می‌گوید: «نه، این خیلی قدیمی است. اکبر وقتی می‌آی تو، فرم جدید من ایجاب می‌کند که با پاهایت نیای، بنشین رو زمین، دقت کن، چیز مهمی دارم می‌گم، با باسن بیا تو صحنه!» اکبر می‌گوید: سر این صحنهٔ tobe, or nottobe?! کارگردان داد می‌زند: «بله با من بحث نکن تو الان نمی‌فهمی، عقل‌ات نمی‌رسه. بعداً متوجه می‌شی.» اکبر می‌رود بیرون، می‌نشیند روی زمین می‌گوید: «خدایا این چی می‌گه؟ می‌خواد خریت ما رو امتحان کنه؟» استغفرالله، خودش را روی زمین می‌کشد و می‌گوید: tobe or not tobe. کارگردان می‌گوید: «خوبه، فقط یه‌چیزی کمه. (رو به دستیارش) می‌ری بازار مسگرها، یه دیگ‌هایی هست مثل کلاه، از آن‌ها می‌خری. فقط حواس‌ات باشه دهنهٔ دیگ‌ها آن‌قدر گشاد باشه که تا روی گردن بازیگرها بیاید.» فردا می‌شود. دیگ‌ها را می‌آورند. کارگردان: «خب همون‌طور که گفتم بیا تو، تحلیل من اینه که هملت با پاهایش به‌طرف سانحه نمی‌ره، با تمام وجود می‌ره، با ماتحت می‌ره که مهم‌ترین عضوه!، دیگ رو هم بذار رو سرت.» بعد می‌گوید: «این دَیگ‌ها را سفید کنید.» بعد می‌گوید: «هر کدام را یکرنگ کنید، یکی آبی، یکی سرخ، یکی

عکس: عباس کوثری

زرد. رنگ خیلی مهم است.» هملت زیر دیگ. کارگردان: «هر جمله‌ای را که هملت می‌گوید، بازیگرهای دیگر همه دیگ به سر تکرار کنند.» کارگردان کلافه است. می بالا و پایین می‌رود. می‌گوید: «این آش‌ام یک‌چیزی‌اش کم است. نمک‌اش؟!، فلفل‌اش؟!... فرخنده! بیا این‌جا... جوراب‌ات چه جنسی‌ایه؟ نایلون؟! خوبه، مرسی، جورابتو درآر... بعد از این‌که هملت و بقیه جمله‌هاشونو گفتن، تو جورابو از وسط جر می‌دی، یکی به راست، یکی رو به چپ می‌اندازی.» تا فرخنده جوراب را جر می‌دهد، کارگردان داد می‌زند: «نه، آرام، اسلوموشن! پشت سرش هم یکی سوت بزند. نه، سوت نه، کی شیشکی بلده؟ بعدش یه شیشکی. عالیه، همینه، خودشه...» ما هم باید بنشینیم توی تئاترشهر و بگوییم آقای x یا y نوآوری کرده. حالا یک مرد پیدا کن تا بگوید این مزخرفات چیست؟ این سقوط شماهاست. اگر بگویی، می‌گویند: پیر شدی، نمی‌فهمی. آن‌که پیر شد، باید برود کنار. الان در سقوط هستیم. من تئاتر را به خودم قدغن کرده‌ام. برای این‌که هر کس می‌آید هر ادعایی می‌کند، زعما چشم‌بسته می‌گویند خوب است، همین است. درحالی‌که هنر، چیز حساسی است. هنر باید بتواند انسان را انسان‌تر به نمایش بگذارد. هنر باید محتوای وجود انسان را بهتر و بیش‌تر بشکافد.

ب.م: یعنی به‌نظر شما کسی مثل آربی آوانسیان به‌خاطر عدم توانایی‌اش و یا ناکافی‌بودن سوادش، کار آوانگارد می‌کرد؟!

نه، کارهای آربی قربانی استتیک می‌شد. با محتواهایی غیرمعقول. او به زیبایی توجه زیادی داشت. زیبایی یک عنصر است، اما به‌تنهایی کافی نیست. تئاتر باید فتنه‌انگیز باشد، خواب راحت را از تو بگیرد. سالن تئاتر جای حل کردن معما نیست، باید، هم گویا باشد و هم تو را وادار به کشف کند. ملاک من برای یک تئاتر خوب این است که دیگر نتوانم فراموش‌اش کنم.

ب.م: شما تئاتر تجربی امروز بچه‌های جوان را چه‌طور می‌بینید؟ اصلاً به تماشای تئاتر می‌روید؟ حرکات نو و متفاوت نسل امروز را دنبال می‌کنید؟

اگر بگویم نه اصلاً حرکت موفقی نمی‌بینم، اغراق کرده‌ام. می‌بینم، اما بسیار جسته و گریخته. مثل این می‌ماند که در یک اتاق تاریک، سوراخی ایجاد کنی بعد چشم طرف را ببندی و بگویی که توپ را بینداز توی سوراخ. چه‌قدر احتمال دارد که توپ توی سوراخ برود؟ خیلی کم ممکن است، آن هم شانسی. جوانی که تجربه‌ای ندارد، چه‌طور می‌تواند نوآوری کند؟ بعضی‌ها توپ را پرت می‌کنند هر جا خورد می‌گویند همین جا می‌خواستم بیندازم. مردی، از اول معین کن کجا می‌خواهی بیندازی! البته من دربست هم این حرکات را رد نمی‌کنم. چون هنر، ته ندارد. هر تیم جدیدی باید چیز

عکس: عباس گوژی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدیدی به هنر بیفزاید. پسر من نباید مثل من تئاتر کار کند. اگر این کار را بکند پنجاه سال عقب است. اما این که هر کاری بکنی و اسمش را هنر بگذاری، نه، این‌طور نیست.

ب.م: چرا دیگر از سال ۷۸ به بعد تئاتری روی صحنه نبرده‌اید؟

من می‌خواستم **گالیله** را روی صحنه ببرم، اما نمایش‌نامه برای‌شان ثقیل آمد. به دروغ هم گفتند که سمندریان برای نقش گالیله، هنرپیشهٔ مناسبی گیر نیاورده، درنتیجه کار را تعطیل کرده. اما این یک دروغ بزرگ بود که شریف خدایی درآورد. درظاهر سر بودجه به مشکل خوردند. اما درحقیقت علت اصلی آن نبود. چون بین نودمیلیون تومان و صدمیلیون تومان فاصله‌ای نبود. نمایش آن‌قدر نام‌های بزرگ چون گالیله و برشت را با خود داشت که پولش را درمی‌آورد. یادم می‌آید همان زمان‌ها خود پاکدل می‌گفت: «دائم از شهرستان‌ها تماس می‌گیرند و می‌پرسند **گالیله** کی روی صحنه می‌آید؟ چون ما می‌خواهیم دو روز قبل‌تر به تهران بیاییم. اما کم‌کم متوجه شدم که اصلاً این متن، خوشایندشان نیست. البته من زهرِ سیاسی‌اش را گرفته بودم، اما آن‌ها به بعضی صحنه‌ها و جمله‌ها ایراد داشتند. مثلاً وقتی گالیله، فرضیهٔ بطلمیوس را رد و فرضیهٔ کوپرنیک را تأیید می‌کند، درحقیقت حقایقی را که کلیسا سعی در پنهان‌داشتن آن‌ها را دارد، برملا می‌کند. یعنی علم را نه به زبان لاتین، بلکه به زبان مردم کوچه و بازار درمی‌آورد و مردم را به آگاهی می‌رساند. درنتیجه حاکمیت کلیسا بر مردم زیر سؤال می‌رود. آن‌ها می‌گفتند خورشید دور زمین می‌گردد، چون کلیسا سوگلی جهان هستی است. درنتیجه خورشید هم آن را پرستش و اطاعت می‌کند. اما گالیله گفت: کهکشان یک بی‌نهایت است. در نمایش‌نامه صحنه‌ای است که مردم می‌ریزند توی خیابان و یک‌صدا داد می‌زنند و جمله‌ای را می‌گویند. آن‌ها گفتند این جمله را حذف کن، اما من زیر بار نرفتم. چون از این صحنه به بعد است که کلیسا از گالیله می‌ترسد. این حرکت باعث ترس کشیش‌ها می‌شود و تصمیم می‌گیرند گالیله را خفه کنند. اما من باز هم زیر بار نرفتم. شریف‌خدایی گفت اگر سر یکی از اجراها گروه فشار بریزد ما چه‌کار کنیم؟ اگروه فشار ساکت‌اند، اما این به معنی آن نیست که نیستند. من زیر بار نرفتم. آن‌ها هم سالن تمرین خوب ندادند. با بازیگران من قرارداد نبستند، درحالی‌که کسانی مثل اکبر زنجانپور و میکائیل شهرستانی باید قرارداد ببندند. آن‌ها زندگی‌شان از این راه می‌گذرد. آن‌ها که مثل آقای شریف‌خدایی از دولت حقوق نمی‌گیرند. یک روز پاکدل به من گفت: حمید این قدر لُر نباش. اصلِ قضیه زیر سؤال است. آمد سر تمرین، ادارهٔ تئاتر، که چه وضع اسفناکی هم دارد، صدای موتور و بوی مستراح و... و گفت: این جملهٔ فیزیکدان که کشیش هم هست، اما گالیله را دوست دارد مورد دارد، جمله این بود: گالیله تو درست می‌گویی، اما اگر می‌گویی خدا نیست، یکی اختراع کن. من هم گفتم: می‌خواستم کمی از نمایش‌نامه کم کنم، ولی حالا که این‌طور است، یک کلمه را هم کم نمی‌کنم. این شد که اصلاً **گالیله** هیچ‌وقت روی صحنه نرفت تا به امروز.

ش.ر: اگر قرار باشد یک گروه تئاتر ایده‌آل داشته باشید، آن گروه باید چه شرایطی داشته باشد؟

گروه تئاتر مستر (Master)، پیشنهادش را هم داده‌ام. هر کشوری که ادعای تئاتر حرفه‌ای دارد، بهترین‌ها را از هر صنفی جمع می‌کند. یک تیم درست می‌کند که مثلاً پانزده هنرپیشهٔ مرد دارد، اما از بهترین‌ها. ده یا پانزده‌تا هنرپیشهٔ زن، سه‌چهار کارگردان مسلط و مسلم، کارکشته و امتحان پس داده، بهترین طراح صحنه، بهترین طراح لباس و بهترین سالن، نمایش‌نامه هم کاملاً بدون سانسور. در آلمان تئاتر مستر دارد کار می‌کند. رئیسش هم رفیق خودم پیتر اشتاین است. به چنین گروهی نباید حقوق داد، باید چک سفید داد که هر کدام از افراد، بتوانند نیاز خود را برطرف کنند تا قدرت سینما و تلویزیون هم خنثی شود. نه این که بازیگر خوب از زور پیسی و بی‌پولی برود سریال بازی کند. آن گروه هم باید برای ده سال تعهد بدهند که با گروه بمانند. سه سال پشت درهای بسته تمرین کنند و بعد اجرا بروند. من تعهد می‌کنم که اگر با این شرایط کار کنم، کارم از گروه‌های اروپایی هم بهتر شود. با همین چزقرهنرپیشه‌ها، کار درخشانی ارائه می‌دهم. چون ایرانی‌ها خیلی استعداد تئاتر دارند. استادم همیشه می‌گفت، برای کار تئاتر، گرمسیری‌ها بهترین‌اند. یکی به من می‌گفت و یکی به یکی از شاگردان سیاه‌پوستش. تئاتر مستر یعنی تئاتر نمونه، یعنی اگر یک خارجی به ایران بیاید و بخواهد یک تئاتر از کشور ایران ببیند، دستش را بگیری و ببری آن‌جا.

ب.م: بازیگران امروز ایران را چگونه می‌بینید؟

بازیگر خوب باید بفهمد که در چه مدیومی بازی می‌کند، بازیگری سینما با تئاتر و با تلویزیون خیلی فرق دارد. بازیگر تئاتر باید قوی‌تر بازی کند و نه غلوآمیزتر. بازی غلوآمیز مصنوعی می‌شود. در مصاحبه‌ای از رابرت دنیرو خواندم که مصاحبه‌گر از او سؤال کرده بود: تو با کارگردان‌های بزرگ کار کرده‌ای، اما چرا همیشه مثال‌های تو از مارتین اسکورسیزی است؟ دونیرو جواب می‌دهد: «چون اسکورسیزی تنها کارگردانی است که می‌گوید حس را اجرا نکن، به حس فکر کن.» یعنی این‌که اگر قرار است خیلی شاد و سرحال از در بیایی تو، پشت در، حس شادی را نگیر، بلکه به شادی فکر کن. بقیه‌اش با دوربین. این چیزی است که کم‌تر بازیگران ما می‌شناسند. بازیگران ما اصلاً با مقولهٔ مهمی مثل تدوین آشنا نیستند. بازی خوب البته به کارگردانی هم خیلی مربوط است. خیلی از کارگردان‌های ما اصلاً نمی‌دانند چه‌طور باید از یک بازیگر، بازی بگیرند. چون خودشان از مقولهٔ بازیگری چیزی نمی‌دانند. مسئلهٔ تداوم هم مهم است. تداوم در حس. بازیگران ما ریتم را درست نمی‌شناسند. نمای P.O.V را هم نمی‌شناسند. بعضی از بازیگران ما با تجربه به این مقولات رسیده‌اند. بعضی‌های‌شان، با تجربه هم نرسیده‌اند. از منظری دیگر، به بازیگران آن‌طور که باید احترام گذاشته نمی‌شود و حقوق‌شان نادیده گرفته می‌شود. اگر بازیگری با تهیه‌کننده دعوایش بشود، آخرهای فیلم هم که باشد، حذفش می‌کنند. بازیگر مقابل می‌گوید رفته سفر یا مُرد و خلاص.

ب.م: با تئاتر آلترناتیو امروز جهان ارتباط برقرار می‌کنید؟

فرد معمولی وقتی سر راهش به دیوار برمی‌خورد، برمی‌گردد و از راه دیگری می‌رود، ولی یک نابغه می‌گوید یا باید دیوار نابود شود یا من. معمولاً نابغه‌های زنی، خودشان نابود می‌شوند. چون حاکمیت بر طبیعت است، بر چیزی است که قوی‌تر است.

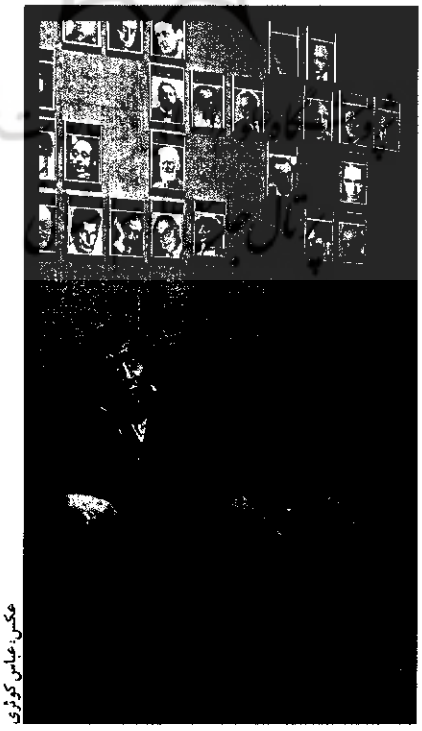
من، هم تئاتر کلاسیک دوست دارم و هم مدرن، به‌شرطی که چیزی به من اضافه کنند. کلاسیک و مدرن ندارد. اگر خواب راحتم سلب شد، تئاتر خوبی دیده‌ام. بارها شده اثری دیده‌ام مثلاً فیلمی از برگمان، اصلاً کلاسم را تعطیل کرده‌ام تا تنها باشم و به آن فکر کنم. شب هم اصلاً نتوانستم بخوابم. تئاتر باید تأثیرگذار باشد، چه کلاسیک چه مدرن. دسته‌بندی من برای تئاتر فرق دارد. تئاتر دو دسته است: تئاتر سطحی و تئاتر عمیق.

ش.ر: نمی‌خواهید دوباره فیلم بسازید؟

نه یک‌بار تجربه کردم و دیدم دنیای فیلم، دنیای من نیست. دنیای متشتّتی است که خیلی از چیزهایش دست تو نیست. مگر از ناشی‌گری شروع کنی، مثل بیضایی، بعد با تجربه به قدرت برسی.

ش.ر: بازیگری چی؟ دوست ندارید بازی کنید؟

من در آلمان بازی می‌کردم، ولی وقتی برگشتم فرصتی برای بازی‌کردن نبود. کیف بازیگری برای من در هدایت بازیگرانم است. اگر بازیگر منظور مرا نفهمد یک چشمه برایش بازی می‌کنم اما می‌گویم ادای من را درنیار، با جنس بازی خودت بازی کن. خیلی وقت‌ها بازیگرم می‌گوید بگذارید عیناً مثل شما بازی کنم، من هم می‌گویم باشد، سگ‌خور ارضا کیانیان همیشه می‌گوید: «این معلمی تو، پدر ما را درآورده، تکان می‌خورم می‌گویند: اه، حمید سمندریان.» البته نباید برای بازیگر، بازی کرد، ولی بعضی وقت‌ها مجبور می‌شوم. ◀



عکس: عباس کوثری