

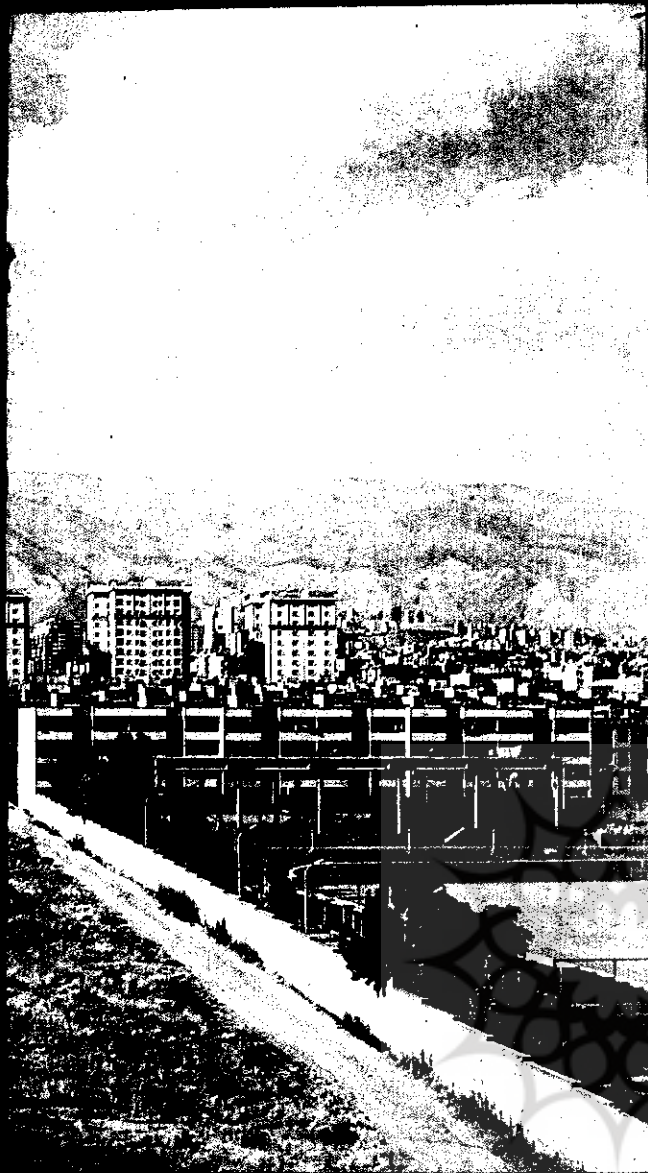


عکس: علی رضا پروین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
رتال جامع علوم انسانی

## پینوکیو

بر اساس داستان پینوکیو نوشته کارلو کلودی  
کارگردان‌ها: نسیم احمدپور و علی اصغر دشتی  
دراماتورژ: نسیم احمدپور  
بازیگران: یونس لطفی، ناز شادمان، خسرو محمودی، آرش بزرگ‌زاده،  
رامین سیازدشتی، عباس حبیبی، الهام شکیب، علی شمس  
آهنگساز: فرشاد فزونی  
طراح نور: آتیلا پسیانی  
طراح صحنه: نسیم احمدپور  
طراح لباس: مزگان عبوضی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

## پرتال جامع امپراتوری مخاطب

گفت‌وگویی پرویز شهبازی با نسیم احمدپور

ما در واقع از این ویژگی بهره‌برداری می‌کنیم. مخاطب ما می‌داند که ژیتو نامی عروسکی چوبی می‌سازد و آن عروسک جان می‌گیرد و مسیری را طی می‌کند و در نهایت صلاحیت پیدا می‌کند و انسان می‌شود. درباره‌ی جان گرفتن پینوکیو البته دو روایت وجود دارد: یکی این که آنتونیوی استاد تکه چوبی جان‌دار را پیدا می‌کند، از آن می‌ترسد و برای این که از شرش خلاص شود آن را به ژیتو می‌دهد. ژیتو هم از آن عروسکی می‌سازد و روایت دیگر این که ژیتو چوبی را که از اول جان نداشته می‌تراشد و...

یعنی می‌توانست تغییر کند و تغییر کرد و می‌دانید که این اساساً مشخصه‌ی تئاتر و بالاخص این نوع تئاتر است و شاید به دلیل همین مشخصه است که کار ما با آن جمله‌ی شما در تضاد قرار می‌گیرد و هم‌خوان نیست.

**پینوکیوی کارلو کلودی را هم در اختیار داشتید.**

این داستان و داستان‌هایی از این دست یک مشخصه‌ی اولیه برای مخاطب دارند و آن، آشنا بودن قهرمان آن‌هاست. همه پینوکیو را می‌شناسند. اولین عاملی که باعث شد ما به سراغ داستان پینوکیو برویم همین بود.

**قول مشهوری هست که می‌گوید: «اگر روی کاغذ نباشد روی صحنه هم نیست.» در بروشور خواندم که متن از پیش نوشته شده نداشتید.**

به‌نظرم منظور از متن، صرفاً متنی مکتوب که استوار بر کلام باشد نیست. ما متن داشتیم، با این تفاوت که این متن با همه جزئیات از قبل روشن نبود. دوم این که ما کلام نداشتیم. ساختمان کلی را داشتیم و همین‌طور مجموعه ایده‌های اجرایی را و چیدمان و حتی ریز ایده‌ها را. هر چند هیچ کدام وحی منزل نبود.

بگویی. و بعد تویی که باید او را سرچایش  
بنشانی؛ بگویی بنشین، می‌خواهم چیزی به تو  
نشان دهم که در تمام عمرت ندیده‌ای.

به‌هر ترتیب خط اولیة داستان همین بود که گفتم  
و ما این را در قدم اول عین به عین از داستان کارلو  
کلودی برداشتیم. این طرح خیلی کلی و اساساً خیلی  
باز است، به این معنا که پتانسیل زیادی دارد که با  
حفظ آن، جزئیات دلخواه را سوارش کنی. این متن  
مثلاً بر روان‌شناسی شخصیت‌ها یا جزئیات ریز داستانی  
استوار نیست.

مثل یک متن قرن نوزدهمی با این  
ویژگی‌ها.

دقیقاً. چون ما خیلی قبل‌تر از آن متونی داریم  
که اتفاقاً از بعضی نظرها خیلی نزدیک هستند به  
پینوکیو - به لحاظ فرم روایی یا قهرمان‌محوری، ولی  
در عین حال در آن‌ها شخصیت‌ها ریز پرداخت شده‌اند و  
یا داستانی یا جزئیات ریز دارند. مثل دن کیشوت که  
اتفاقاً کار قبلی گروه ما بوده. دن کیشوت بر پایه‌های  
دیگری هم استوار است، مثل خرده‌داستان‌ها یا فراز و  
فرودهای داستانی که پینوکیو عاری از آن‌هاست. در  
پینوکیو شخصیت‌های فرعی مثل روباه و گربه‌نره یا  
ملخ و... به اندازه‌های پرداخت شده‌اند که در برخورد با  
پینوکیو چیزی را به او گوشزد کنند و طبیعتاً هویت  
مستقلی ندارند. اهمیت آن‌ها در برخوردهای‌شان با  
پینوکیو تعیین می‌شود. هرچند تماشاگران بعضاً به  
دلیل آشنا بودن با انیمیشن پینوکیو و نه داستان  
کلودی به غلط آن‌ها را بسیار پررنگ تصور می‌کنند.  
و حتی فرشته و موقعیت او که در داستان اصلی به  
نسبت پرداخت‌شده‌تر است، بر اساس تحلیل ما چندان  
اهمیتی نداشت. بنابراین در واقع ما چیز زیادی از  
داستان اصلی نداشتیم که به آن اویزان شویم، به‌جز  
همان خط اولیة داستانی که البته خیلی مهم بود.

اشاره کردی به تحلیل می‌دانی که داستان  
پینوکیو را عده‌ای در نقد و عده‌ای دیگر در  
تأیید نظام آموزشی آن مقطع زمانی در ایتالیا  
پنداشته‌اند؟

که طبیعتاً جنبه انتقادی آن بیش‌تر مورد نظر ما  
بود.

در داستان اصلی، پینوکیو به محض چشم باز  
کردن باید برود مدرسه. در ادامه از مدرسه  
متواری می‌شود، در جریان زندگی واقع  
می‌شود و مسیری را طی می‌کند. در واقع  
کلودی زندگی کردن و تجربه کردن را در

وقتی اثری را پشت میز خانها و نه  
در ارتباط با یک فضای تئاتری خلق  
می‌کنی، شاید این اثر بیش‌تر متعلق به  
دنیای ادبیات باشد و نه تئاتر.

تقابل با نظام آموزشی قرار می‌دهد و آن را  
ارجح می‌داند و این‌طور می‌شود که پینوکیو  
طی مسیر و نه پشت میز مدرسه رشد می‌کند.  
آن قدر که بشود اسمش را گذاشت انسان.

می‌کنند، چیزهایی را ببینند که از قبل متوجه آن‌هاست  
و انگار از دیدن همان‌هاست که احساس رضایت  
می‌کند. این مشکلی است که فکر می‌کنم باید درباره  
مخاطب تئاتر مطرح کرد.

در سینما هم همین داستان هست. هیچکاک  
می‌گوید... هیچکاک را می‌شناسی؟

هیچکاک را؟ آره.

می‌گوید یادتان باشد، تماشاگر وارد سالن  
می‌شود و با خودش می‌گوید خودم همه چیز  
را می‌دانم؛ شروع کن ببینم چه می‌خواهی

فرشته به آن جان می‌دهد؟

خب چنین تفسیری هم شده. بعد آن قدر آن را  
می‌تراشد تا جان می‌گیرد. به‌هر حال در هر دوی این  
روایت‌ها مهم ساخته شدن، طی طریق کردن و در  
نهایت جان گرفتن پینوکیو است که مخاطب کاملاً با  
آن آشناست. بنابراین بازگو کردن آن ضرورتی ندارد،  
یا لاقلاً برای ما ضروری نبود. البته بگذارید توضیح  
بدهم که به‌نظرم اتفاقاً چه قدر بد است که می‌داند.  
چون به‌نظرم مخاطب انگار می‌آید تا همان چیزی را که  
می‌داند دوباره ببیند، چیزهایی را ببیند که پیش‌بینی

پروپوزیشن

و دقیقاً همین وجه داستان مورد علاقه ما بود، البته بایک تفاوت اساسی. کلودی می گوید چه قدر خوب است که پینوکیو انسان می شود و ما فکر کردیم که حالا شاید چندان هم مهم نباشد که او انسان می شود، این که هنر نیست، حتی پایان هم نیست و شروع همه ماجراها از همین جاست، در واقع تو مدام دور می زنی، نه این که چیزی به تو اضافه نشود، حتماً اضافه می شود، ما ملحقات زیادی پیدا می کنیم، ولی ماجرا این جاست که این ملحقات خیلی کار نمی کنند. یعنی کمک اساسی به انسان نمی کنند.

**دیدم که در پرورش روی مفهوم گروه خیلی تأکید کرده اید. اول این را برای من روشن کن ببینم که منظور تئاتر گروهی است یا گروه تئاتری؟ ما وقتی می گوئیم گروه، از عده ای حرف می زنییم که با اشتراکاتی با هم کار می کنند. احتمالاً این عامل مشترک در گروه تئاتری باید تئاتر باشد، نه؟ در واقع باید تئاتر در آن محور باشد. حالا باید ببینیم که اساساً تئاتر در این جایی که ما هستیم اصلاً قابلیت این را دارد که محور باشد؟ که من فکر می کنم ندارد.**

بله. تئاتر به ناچار در این جا نمی تواند محور باشد، برای این که بنا به هزار عامل فعالیتی جنبی محسوب می شود. حرفه نیست. شغل یا فعالیت اصلی افراد نمی تواند باشد، در حالی که در همین جا با کمی اغماض، سینما حرفه است. بنابراین گروه تئاتر که یک مقوله وارداتی است، به نظرم در شرایط فعلی ما چندان جایی ندارد. آن ها وقتی می گویند گروه تئاتر، یعنی تئاتر شغل شان است و از همان ناحیه تغذیه می شوند. در واقع تئاتر فعالیت اصلی شان محسوب می شود. در این شکل آن ها با هم زندگی می کنند، بر روی پروژه ای متمرکز می شوند، تقسیم وظیفه می کنند...

**و از همه مهم تر پول درمی آورند.**

بله و در واقع به معنای اصیل گروه نزدیک می شوند. ولی ما این طور نیستیم. بنابراین ما نمی توانیم بگوییم که یک گروه تئاتری هستیم دقیقاً مطابق با تعاریف گروه. شاید بتوان این طور گفت که ما تعدادی آدم هستیم که مدت ها سعی می کنیم و اتفاقاً خیلی سعی می کنیم در کنار هم باقی بمانیم و ادامه دهیم، چون با هم آشنا هستیم، روحیات همدیگر را می شناسیم و همین طور قابلیت های همدیگر را. فکر می کنم کار کردن با افراد جدید انرژی بر است، چون باید همین مسیر را با آن ها هم طی کرد. بنابراین ما در واقع فقط در بعضی موارد شاید به مفهوم گروه نزدیک باشیم، ولی در کل از معنای آن دوریم. این تأکیدی را هم که شما می گویند در پرورش ما روی واژه گروه شده، به دلیل علاقه مندی ما به هر چه نزدیک تر شدن به آن تعریف است. و البته فراموش نکنیم که ما را نوعی علاقه مندی و سلیقه تئاتری مشترک هم به یکدیگر وصل می کند.

**من همیشه نگران این هستم که وقتی کار گروهی می کنیم چون نظرهای متفاوت وسط می آید و بعضی وقت ها نظرهای متضاد حتی**



– که ممکن است به بحث های وقت تلف کنی بینجامد – ممکن است افراد ناچار شوند که از مجموع نظرها، مخرج مشترک بگیرند و به حد وسط راضی شوند. من وقتی فیلمنامه می نویسم بدم نمی آید که کار گروهی بکنم، اما از این رضایت دادن به حد وسط ها می ترسم. هر وقت تیمی داشته ام، دیگران با عنوان همکار فیلمنامه نویس با من کار کرده اند. در واقع خواسته ام روی ایده های من کار کنند و ایده های شان در حد پیشنهاد باشد؛ درست مثل وقتی که دارم کارگردانی می کنم. می خواهم بدانم که وقتی شما کار گروهی می کنید اوضاع چه طور است؟ جنگ ایده ها است؟

منظورتان این است که ممکن است مجبور باشیم به نفع گروه جرح و تعدیل هایی در ایده و اجرا داشته باشیم؟

نه. دقیقاً مخرج مشترک بگیرید.

خب بله این هست و چاره ای هم نیست.

روی صحنه دو تا پینوکیو دارید، علتش را

**نفهمیدم.**

ما در ابتدا دو بازیگر داریم که هر دو مایل اند پینوکیو را بازی کنند و اتفاقاً هر دو هم قابل قبول اند و این گزینش را برای ما مشکل می کند. یادمان نرود که متن ما طی تمرین شکل می گیرد، به این معنی که همه این شرایط می تواند در شکل گیری آن مؤثر باشد. بنابراین به دنبال راهی، ایده ای، نظری می گردیم تا این مسأله را که ابتدا مشکل به نظر می آمد، اتفاقاً به یک امکان تبدیل کنیم. و در واقع این می شود شرایط گروهی ما، که در همه چیز از جمله دراماتورژی و پیرو آن، متن و اجرا تأثیر می گذارد. اگر ما دو تا پینوکیو نداشتیم، خوب کارمان می شد یک کار دیگر و این کار نبود.

**پس یک نفر زیاد آمده و گفتید عیب ندارد تو هم پینوکیو را بازی کن.**

من این را، نه تأیید می کنم و نه تکذیب. به نظرم در صحنه ما، دو تا پینوکیو تعریف می شود. این طور نیست؟

من احساس می کنم یکی اضافه است، چون تمرکز تماشاگر را می گیرد. یک جایی خواندم که گفته بودی می خواستی به این



شروع تمرین‌ها، بازیگرها حضور داشتند و منتظر بودند تا بالاخره بدانند که چه باید بکنند. به‌نظم این مقطع باید قبل از شروع تمرین‌ها اتفاق می‌افتاد، چون درواقع ائتلاف انرژی زیادی داشتیم.

### تمرین طولانی شد؟

تمرین طولانی شد و بچه‌ها کلافه و خب ما هم طبیعتاً انرژی اولیه و ناب بچه‌ها را از دست دادیم.

### کجا تمرین می‌کردید؟

محل مشخص و ثابتی نداشتیم. در سالن‌های مختلفی تمرین کردیم.

### از ابتدا قرار بود در همین تالار قشقایبی اجرا کنید؟

نه. ما از اول تصور روشنی از محل اجرا نمی‌توانستیم داشته باشیم، چون از اساس نمی‌دانستیم که دقیقاً چه می‌خواهیم بکنیم. ولی از یک جایی به بعد تالار مولوی به دلیل عرض و عمق مناسب و امکانات نوری، محل مورد علاقه‌مان بود برای اجرا.

### عمدی در حذف نمایشنامه دارید یا فقط در

### این مورد خاص اتفاق افتاد؟

منظور شما از نمایشنامه یک متن پشت میز نوشته شده است؟

### نه. ممکن است پشت کامپیوتر یا روی قالی هم نوشته شده باشد!

بله، عمد داشتیم. ببینید، از یک جایی این مسأله - که البته خیلی وقت است طرح شده - برای ما دغدغه شد که چه‌طور می‌شود اثری مختص به یک رسانه خاص تولید کرد. منظورم این است که به فرض، تو وقتی یک نمایشنامه می‌نویسی این اثر آیا بیش‌تر متعلق به ادبیات است یا تئاتر؟ و وقتی آن را صحنه‌ای می‌کنی آیا چیزی به آن اضافه کرده‌ای یا اصلاً این کار ضرورتی نداشته؟ متوجه هستید؟ برای ما این‌طور بود که می‌خواستیم تولیدی داشته باشیم که آن را فقط و فقط بتوان در صحنه تئاتر دید. یعنی نتوان در ادبیات به آن پرداخت و یا به فرض نتوان آن را فیلم کرد. درواقع این‌طور است که وقتی اثری را پشت میز خانقات و نه در ارتباط با یک فضای تئاتری خلق می‌کنی، شاید این اثر بیش‌تر متعلق به دنیای ادبیات باشد و نه تئاتر.

### رسیدن به فضای خالص تئاتری؟ یا بهتر است بپرسم برای پیشبرد زبان تئاتری؟

بله، نوعی تجربه در این حدود.

ما اهل سینما، بنابراین عادت وقتی با اثری درگرا‌نۀ دیگری از هنر روبه‌رو می‌شویم، رمانی، تئاتری و حتی شعری، به جنبه‌های تبدیل‌اش به سینما فکر می‌کنیم. تصور می‌کنم کار شما در تبدیل به یک فیلم سینمایی خیلی مزخرف بشود و خب شاید این‌به‌لحاظ تئاتری یک ویژگی باشد. قبلاً هم با گروه دن کیشوت کار کرده‌ای و گفتی که یکی از کارهای این گروه خودِ دن کیشوت بوده. پینوکیو در ادامه کارهای قبلی گروه است یا نه؟

این مشخصه برای تمام کارهای این گروه از جمله

نمی‌توانیم بگوییم که یک گروه تئاتری هستیم دقیقاً منطبق با تعاریف گروه. شاید بتوان این‌طور گفت که ما تعدادی آدم هستیم که مدت‌هاست سعی می‌کنیم و اتفاقاً خیلی سعی می‌کنیم در کنار هم باقی بمانیم و ادامه دهیم.

همه چیز با هم شروع شد. یعنی همان زمان که متن به من سفارش داده شد به بازیگرها هم پیشنهاد برای بازی داده شد و همه اعضای دیگر هم همان موقع برای تمرین دعوت شدند. درواقع ما همه با هم از نقطه صفر شروع کردیم. واضح است در ابتدا من شروع به خواندن متن کردم و کم‌کم به پایه‌های متن و بعد اجرا رسیدم. و طبیعتاً همه این‌ها زمان زیادی برد.

### ضرورت این هم‌زمانی چه بود؟

ضروری نبود و البته این چیزی نبود که از ابتدا برای ما روشن باشد. اولین بار بود که گروه ما بدون یک متن از پیش‌نوشته شروع به تمرین می‌کرد. ما تجربه لازم را نداشتیم و حالا بعد از طی کردن این مراحل، به‌نظمم ایرادهایی به آن وارد است. ببینید از لحظه

ترتیب یعنی با یک بازیگر دختر و یک پسر مسأله جنسیت را حل کنی و این به نظر من قانع‌کننده نیست.

دلیل عمده این بود که می‌خواستیم به واسطه دو پینوکیو، به نوعی پینوکیو را از یکی بودن و به عبارتی خاص بودن دور کنیم. درواقع به این ترتیب می‌خواستیم پینوکیو را تعمیم بدهیم و این تصور را ایجاد کنیم که هر کدام از ما شاید یک پینوکیو هستیم.

### غیر از پینوکیو روی چه چیزی باید تمرکز کنیم؟

نه، ببینید، تمرکز را از روی این‌که او یک موجود خاص است، شبیه ما نیست، شرایط استثنایی دارد و احتمالاً فقط یکی از او وجود دارد، برداریم. می‌دانید وقتی در اجرای ما یک پینوکیوی دیگر هم می‌تواند وجود داشته باشد، بنابراین می‌شود که نمونه‌اش باز هم وجود داشته باشد و شاید نوی مخاطب هم خودش یک پینوکیو باشی.

### به عنوان دراماتورژ کارت را از کجا شروع کردی؟



شازده کوچولو، دن کیشوت و همین پینوکیو هست.

**کافی شاپ هم انگار دارید؟!**

بله، اسم آن نمایش **کافی شاپ/ داخلی/ شب** بود. در این سه نمایش و حتی تا حدودی در همین کار، گروه سعی داشت با زمینه قرار دادن یک بار نمایش ایرانی، یک بار فوتبال و ساختمان این بازی و... به فرم اجرایی برسد. این فرم اجرایی همیشه بدیع بود، ولی شاید هنوز کاملاً بر اجرا ننشسته بود. به این معنی که به نوعی جدا بود و شاید کمی وجوه تزیینی به خود می گرفت و مانند ترفندی عمل می کرد برای جذب مخاطب. در **پینوکیو** ولی سعی شد فرم و معنی برابر عمل کنند و در واقع از همدیگر ناشی شوند. در واقع در **پینوکیو** ما از تمامی آن چه به شکلی کاذب در جذب مخاطب عمل می کند صرف نظر کردیم. سعی کردیم فرم، خودش را به اثر تحمیل نکند.

**می خواهیم ببینیم این در چه بستر تفکری اتفاق می افتد؟ و یگو این تفکر چه طور بر کار تو سوار می شود؟**

پس به نظر شما سوار شده و اگر سوار شده باشد، به نظرم در مورد چه طورش بقیه حرف بزنند درست تر است.

**فکر می کنی ارتباط این نمایش با مخاطب چه طور است؟**

در نمایش ما در محدود قسمت هایی که کلام وجود دارد، مخاطب حتماً ارتباط می گیرد، شاید به این دلیل که او مطمئن می شود آن چه دریافته حتماً همان است که ما می خواستیم بگوییم. ولی در قسمت های بی کلام مخاطب از دریافت خود مطمئن نیست، بنابراین آن

**دایره از داستان اصلی آمد. در آن جا پینوکیو از منزل زیتو راه می افتد، به سفر می رود و در آخر به همان جا برمی گردد. به علاوه این دایره همیشه فرمی بوده که معانی زیادی از آن ناشی شده است.**

را نقض می کند.

**فکر نمی کنی که شاید شما هنوز به زبان ارتباطی کاملی در حوزه حرکت نرسیده باشید؟**

ممکن است. این کار یک تجربه و در واقع آزمایش و خطاست و به همین دلیل هرگز نمی توان مدعی بود که کامل است. در این نوع کار به نظرم مسیر مهم تر از نتیجه است.

**این حذف کلام از سنت تئاتر خشونت می آید؟ آرتو؟**

تئاتر خشونت ترجمه های دیگری هم دارد مثلاً تئاتر مشقت.

**از این جهت آرتو می گفت در این نوع theatre of cruelty رنج و مشقت بشری در واقع به طریق غیر کلامی باید به مخاطب منتقل شود. این نوع تئاتر که می گوئید صرفاً مبتنی بر حذف**

کلام نیست، بلکه حذف کلام یکی از موارد مورد توجه آرتو است. ولی به هر ترتیب نمی توانم بگویم که ما وقتی **پینوکیو** را کار می کنیم به این شیوه کاری نظر داریم، نه، نداریم. ولی ممکن است نمایش ما اشتراکاتی با این مدل و یا انواع دیگری داشته باشد. جالب است آقای جلال ستاری هم بعد از دیدن کار **همین** را گفتند و به آرتو اشاره کردند. ولی نه، ما اصلاً تعمداً در این نداشتیم.

**من به یک شکلی پانتومیم هم در پینوکیو می بینم.**

در این تئاتر، کلام به حداقل رسیده و طبیعی ست که برای بیان هر چیز به بدن متوسل شده ایم. در واقع بازیگر ما بعضاً از پانتومیم کمک می گیرد. ببینید، من نظره های مختلفی را درباره این تئاتر می شنوم، مثلاً بعضی می گویند ابرورد است و مُصر به اثبات این نظر هستند.

**به این نوع تئاتر نمی گویند لال بازی؟**

متوجه نمی شوم. شوخی می کنید یا جدی می پرسید؟ باین حال، مخالفام اگر منظورتان از لال بازی چیزی شبیه همان هایی است که غلامحسین ساعدی نوشته و آدمها لب می زنند ولی صدایی از دهن شان خارج نمی شود... آهان، مثل صحنه آخر نمایش ما؟ درست می گویند. عجب. ولی نه، فکر نکنم به کار ما بگویند لال بازی.

**ببین این کار دیالوگ ندارد و چه خوب که ندارد. و اشاره کنم که تصویری ترین تئاتری بود که در این چند وقت گذشته دیده ام. اما کاری که تمام بار مفاهیم به دوش تصویر است گاهی دیر فیه تر از آب درمی آید و تماشاگر ممکن است تنبلی کند و یا اصلاً درک تصویری ضعیفی داشته باشد. معمولاً ما تماشاگر را با یک رشته نشانه ها آشنا می کنیم تا بعضی از ارجاعات را دریافت کند. مثلاً صدا یا رنگ خاصی یا حتی نوع مونتاژ صحنه در سینما، و روی فهم او حساب می کنیم. وقتی این ارجاعات دریافت می شوند طبیعی است که کار اثر مطلوب و مورد نظر را روی مخاطب می گذارد و این خیلی لذت بخش است. اما باید حواس مان باشد که اگر برخی از ارجاعات هم دریافت نشد، لطمه ای به روایت وارد نشود و سطح اولیه به هر حال دریافت شود.**

این نمایش یک کولاژ است. ببینید، این طور است که اگر اسم کار **پینوکیو** نباشد، تماشاگر مدام در حین تماشا به یاد **پینوکیو** خواهد افتاد و حالا که اسم نمایش **پینوکیو** است او دائم فکر می کند که این **پینوکیو** نیست. این کلیتی بود که ما می خواستیم در این دستگاه ارجاعی به آن برسیم. در دل این ساخت کلی، یک مجموعه ارجاع خردتر هم داریم که متعلق به تک صحنه هاست. در این جا دو وظیفه داشتیم یکی همانگی در کل نمایش و دوم تطبیق این تکرار جاع ها با کل و دیگر ارجاع ها. برای این ما هر ارجاع را بر مبنای گزینه های از دل داستان اصلی انتخاب کردیم و براساس تحلیل، آن را با نمونه های

بیرونی اش تطبیق دادیم.

**منظورم این بود که تو برای تماشاگر هایت کدهای می گذاری یا نه؟ حتماً می گذارم.**

**این کدها به نظرت دریافت شده اند؟**

ضروری نیست که حتماً همه ارجاع ها دریافت شوند. چون ما هیچ جاع نخواستیم تماشاگر را در نقطه خاص و دلخواه خودمان متمرکز کنیم. تماشاگر در تئاتر ما مختار به دریافت هر معنی دلخواه خود است. او حتی داستان و روایت نمایش ما را می تواند به میل و سلیقه خود بخواند. نمایش ما امپراتوری مخاطب است. و نمی دانم چرا تماشاگران با این شرایط، بفرنج برخورد می کنند. تماشاگر ما می تواند با تکیه به اشاره های نمایش هر آن چه را میل دارد درک کند یا خیال کند یا تصور کند. مخاطب ما برای ارتباط گرفتن با نمایش مان به کشف ارجاع ها نیاز ندارد. او در صورت دریافت ارجاع ها می تواند در لایه های دیگری با اثر ارتباط بگیرد، ولی این ضروری نیست.

**این کارهای تجربی در تئاتر طرفدار دارد؟ در سینما که مدت ها هست آثار تجربی نمایش داده نمی شوند و خوب، بی رودر بایستی تماشاگران هم میلی ندارند.**

در تئاتر هم سخت است. این به نظرم به عادت ها و تربیت مخاطب ما در مواجهه با اثر برمی گردد. مخاطب ما در ابتدا خودش را محدود می کند و سپس به تبع آن اثر را. یعنی وقتی مخاطب به فرض از دریافت کامل یک صحنه جا می ماند، احساس استیصال می کند و سعی بیشتر برای درک. پس از ناامیدی به اثر حمله می کند. در واقع لج می کند و آن را نابود می کند. و تو باید مدام با نشان دادن هر چه واضح تر هر آن چه می خواهی بگویی، او را مطمئن کنی که در فهم اش به خطا نرفته است. او احتیاج دارد همان را دریافت کند که حتماً همه همان را دریافت می کنند. او کم تر جرأت دریافت شخصی دارد.

**در نمایش شما سیاهی زیادی را می دیدم...**

رنگ سیاه یا فضای سیاه؟

**فضای سیاه. در عین حال جابه جا صدای خنده تماشاگر شنیده می شد، ولی این خنده ها به جدیت کار لطمه نمی زد. تا این جا کار تو به یک فضای گروتسک نزدیک می شود، ولی تناقضی که وجود داشت این بود که این فضا به دور از واقعیت ملموس و زندگی روزمره بود.**

منظور شما از زندگی روزمره یک نوع واقع نمایی است؟

**این که چیزی از زندگی به شکلی ملموس وجود داشته باشد و البته اگر بخواهی قبول کنی که این کار به یک اثر گروتسک پهلو می زند...**

ببینید، ما سعی کردیم واقعیت بیرونی را فشرده کنیم و در خلاصه ترین حالت به بیننده منتقل کنیم. در واقع چکیده و با حداکثر ایجاز، به نوعی گرافیک روزمره گی.

**در ضمن، سیر بی منطق حوادث در کنار**



چیزهایی که گفتم باز ذهن من را به سمت یک فضای گروتسک می برد. تو می گویی که روزمره گی در صحنه تو وجود ندارد، ولی اتفاق های صحنه از واقعیت های زندگی منتج شده است.

دقیقاً.

ساختمان اجرایی کار از کجا آمده است؟

از دایره. دایره از داستان اصلی آمد. در آن جا پینوکیو از منزل زیتو راه می افتد، به سفر می رود و در آخر به همان جا برمی گردد. به علاوه این دایره همیشه فرمی بوده که معانی زیادی از آن ناشی شده است. در ابتدا سکون امنیت ثبات و بعدها اضمحلال، در جازدن و... به نظر همه این ها به کار نمایش ما می آید. ما تک صحنه ها را به وسیله خطوط دایره از هم جدا می کنیم، ولی در ادامه همین دایره را به همه صحنه ها تعمیم می دهیم و در کل اجرا هم این دوایر را در دل دایره های بزرگ تر قرار می دهیم و در معنی هم مجدد آن را تأکید می کنیم. ضمن این که این الگو در داستان هم هست. این داستان یک داستان پیکارسک است. یک داستان سریالی. ویژگی این داستان یک تعداد موقعیت مجزا است که به واسطه یک شخصیت اصلی به هم پیوند داده می شوند.

ولی تو در این جا که «پیکار» نداری؟

چرا دارم، پینوکیو هم می تواند پیکار باشد.

پینوکیو که دغل و دزد نیست؟

خیلی خالص، نه، نیست. ولی مثلاً همین مشخصه دروغ گویی که اتفاقاً ما روی آن خیلی تأکید کردیم - در همان صحنه ای که او هر چه بگوید دروغ است - او را به نوعی نزدیک می کند.

در آن صحنه پینوکیوی بیچاره حتی حرف هم

که نمی زند دماغش بزرگ می شود.

بله. ضمن این که من وقتی می گویم پیکارسک ساختمان آن را در نظر دارم و، نه لزوماً شخصیت پیکار را.

به نظرم تایم کار کوتاه بود.

اشکال کار کجاست؟

زود تمام شد. می دانم، شاید اگر طولانی تر می شد خسته کننده می شد. مخصوصاً سالن خیلی گرم بود و نمی شد نفس کشید. باید این طور باشد؟

نه. ولی تئاتر ما مسائل جدی تری دارد که گفتن آن ها به نظرم تکرار مکررات است. تئاتر به دلیل ماهیت میرای خود در دسترس نیست. ما تئاتر دیگران را نمی بینیم و به نوعی ایزوله ایم. آموزش درست نداریم، این را بگیرد و تعمیم بدهید. سالن مناسب نداریم، مخاطب تربیت شده که تئاتر نیاز او شده باشد نداریم و... ولی واضح است که با علم به این ها، تصمیم می گیریم کار کنیم، بنابراین به نظرم در این مرحله هیچ ضعفی در اجرا را نمی توانیم و نباید با کسر امکانات و یا محدودیت ها توجیه کنیم.

تئاتر در این جا چه قدر روی صحنه می ماند؟

حدود سی شب.

من در لندن شنیدم تله موش آگاتا کریستی چهل و دو سال است که روی صحنه است و به من گفتند باید شش ماه در نوبت پلبیت بعانم تا بتوانم کار را ببینم. بینوایان بیست و هشت سال روی صحنه بود. بازیگرها و کارگردان ها عوض شده بودند و یا مرده بودند و هنوز کار

اجرا می شد.

ولی این نوع تئاتر مخاطب خاص خودش را می خواهد که تثبیتش کند و ما این جا نداریم. البته آقای بهروز غریب پور با اپرای عروسکی رستم و سهراب یک چنین کاری را تقریباً انجام دادند، ولی چندین ماه.

با این حساب ما در سینما اوضاع بهتری داریم.

حداقل در آخر یک کمی از فیلم داریم برای

دل خوشی.

عمده تفاوت تئاتر و سینما همین است.

ولی ما در سینما دراماتورژ نداریم.

حتماً احتیاج ندارید.

اتفاقاً به نظرم خیلی لازم است. دراماتورژ

به عنوان کسی که تم های داستان را بیرون بیاورد و در آخر به مجموعه یک وحدت تماتیک بدهد و مشکلات روایتی را سامان بدهد. تجربه کارگردانی مشترک با آقای

دشتی چه طور بود؟

ما سال هاست که با هم کار می کنیم و طبعاً این همکاری طولانی مدت باعث اشتراکات زیادی شده. بنابراین تجربه سختی نبود. در واقع ما کم تر اختلاف نظر داشتیم و اساساً اتفاق نظر باعث این همکاری مشترک شد.

در تئاتر ایران باز هم سابقه داشته که مشترک

کارگردانی کنند؟

حضور ذهن ندارم. ولی کار پیچیده ای نیست بنابراین ممکن است.

در سینما این کار را می کنند و نخل طلا هم

می گیرند.

بله، ولی آن ها با هم برادرند. ▶