میزگرد

# پله‌ای به سوی آسمان

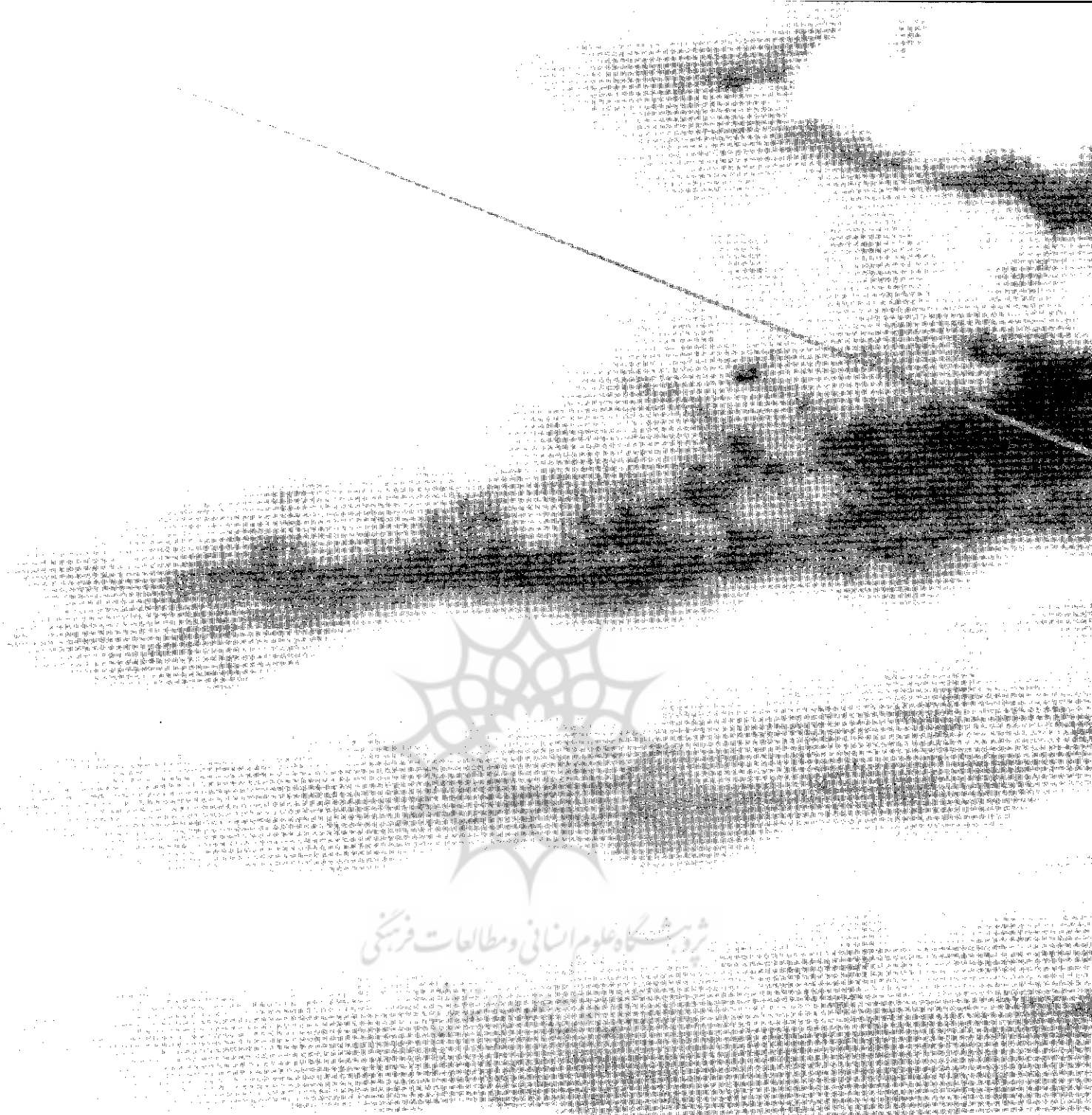
## قابلیتهای نمایشی آثار عطار

■ محمدرضا یکی از محورهایی که دربارهٔ آثار شاعران و نویسندگان کلاسیک ما مطرح است، این است که چگونه می‌توان با نگاهی نو از این آثار بهره گرفت. کتاب ماه در جلسه‌های قبل دربارهٔ فردوسی، حافظ، سعدی، عطار و برخی از آثار کلاسیک ادبیات ایران، این کار را انجام داده است. مناسب بود که بحثی هم دربارهٔ قابلیتهای نمایشی آثار عطار ارائه بدهیم که بدین منظور از خانم پری صابری و خانم چیستا یثربی دعوت کردیم و کسانی که با حوزهٔ تئاتر آشنایی دارند با ایشان آشنا هستند.

کارهایی که خانم صابری در حوزهٔ نمایشی کردن آثار کلاسیک ما داشته‌اند از جمله کارهایی دربارهٔ [illegible]

سهراب سپهری، فردوسی، نظامی و منطق‌الطیر عطار را به صحنه بردند و کارهای دیگری هم در دست دارند. نشست امروز ما به مناسبت ۲۵ فروردین روز بزرگداشت عطار نیشابوری تشکیل شده است.

سؤال نخست من از خانم صابری و خانم یثربی این است که چگونه می‌شود یک قصه را دراماتیک کرد و آثار کلاسیک با چه ویژگیهایی باید داشته باشند که آن را به صورت [illegible]



■ **پری صابری:** اگر بخواهم تعریفی از تئاتر ارائه بدهم خواهم گفت: تئاتر نمایش «اندیشه» است، اندیشه راجع به مسائل مختلف که محور آن آدمی است یا مسائلی که آدمها با آن روبه‌رو هستند از قبیل مرگ، زندگی، عشق، معضلات یا موهبتها که در قالب نمایش بیان می‌شوند. اگر متنی دارای اندیشه والایی باشد و شما به کارتان به عنوان نویسنده و معمار صحنه آگاه باشید می‌توانید آن را در قالب نمایشنامه پیاده کنید، مهم هم نیست که بروید به سراغ سعدی یا حافظ یا مولوی، تمام این بزرگان آنقدر اندیشه‌شان بزرگ است و آنقدر اقیانوس وسیعی از تعریف هستی و آدمی به شما می‌دهند که راحتی می‌توانید این کار را انجام بدهید. اگر اندیشه قابل ستایش باشد، و مرا به وجد بیاورد و وسوسه‌ام کند که آن را بنویسم، می‌نویسم! نمایشنامه نویسی را بلد هستم، و آن را در غرب یاد گرفته‌ام. اغلب به من گفته می‌شود که نمایشهایی را که بر روی صحنه می‌آورم تئاتر نیست. من فکر می‌کنم تئاتر یک تعریف واحد ندارد. وقتی به تماشای تئاتر می‌روید، از تئاتر چه انتظاری دارید؟ انتظار دارید قصه‌ای را برای شما در قالب ویژه‌ای بیان کند و شما به عنوان کارگردان یا نویسنده می‌توانید به آن ویژگی ساختار بدهید. همانند معماری که می‌خواهد ساختمانی را بسازد و ابزار و آلاتی در اختیارش قرار می‌دهند، اما اگر معماری را بلد نباشد، ابزار و آلات به صورت ساختمان در نمی‌آیند. بنابراین، برای من در مرحلهٔ اول اندیشه اهمیت

دارد؛ اندیشه‌ای که به خود من مربوط باشد. چون اگر قرار باشد دربارهٔ موضوعی که به قومیّت و هویّت من مربوط نیست، بنویسم؛ به‌شوق نمی‌آیم! این کار در حد ممتاز و بالا در کشورهای دیگر انجام شده است، به خصوص در غرب که ریشه‌های تئاتری بسیار پر قدرت و قدیمی دارد. بنابراین، من سراغ چنین موضوعاتی نمی‌روم. موضوعاتی که برای من جذاب است، موضوعاتی است که مربوط به آب و خاک من است که می‌تواند مرا به خودشناسی برساند.

■ **چیستا یثربی:** وقتی که در سال ۷۴ می‌خواستم داستان برصیصیای عابد را در نمایشنامه‌ای به نام «سرخ سوزان» دراماتیزه‌اش بکنم، شاید اولین سؤالی که به طور ناخودآگاه در ذهنم وجود داشت، این بود که چگونه می‌شود این کار را کرد. یعنی هرگز در این موارد به دنبال فرمول خاص و از پیش تعیین شده‌ای نبودم. به دلیل اینکه فرمولی وجود ندارد و یک نوع ارتباط درونی و یک نوع کشف و شهود آنی کسی که آن اثر را می‌خواند خود به خود فضا را برای نمایشنامه نویس پدید می‌آورد. یعنی اگر یک نمایشنامه نویس، نمایشنامه نوشتن را بداند، چه آثار و چه منابعی عظیم‌تر از ادبیات کلاسیک خود ما وجود دارد. چون همان طور که خانم صابری فرمودند، اینها منبع اندیشه هستند و در آنها فکر وجود دارد.

اینکه چرا خودم شخصاً بیشتر به نمایشی کردن ادبیات تصوف، خصوصاً عطار یا مولانا علاقه دارم به این دلیل است که صوفیان این دلمشغولی را داشتند که افکارشان را به زبان ساده و برای مردم عادی بیان بکنند. وقتی کسی اعتقاد داشته باشد که باید بتواند با حرفش با هرکسی ارتباط برقرار کند، دنبال حکایتها و تمثیلهای شیرین و جذاب می‌رود. برای همین است که ادبیات عرفانی ما و آثار بزرگان عرفان مملو از حکایتها، قصه‌ها، اسطوره‌ها و افسانه‌های رمزآمیز است. این قصه‌ها و افسانه‌ها در بافت خود با عموم مردم ارتباط برقرار می‌کنند. داستانهای مختلفی شنیده‌ایم که شاید **منطق‌الطیر** بهترین نمونهٔ آن باشد. من خودم در کتاب **زنان مهتابی، مرد آفتابی** از داستان «زن پارسا» و داستان «شاهزاده و عروس» استفاده کردم که اینها فی نفسه داستانهای جذابی در روبافت هستند، اما در زیربافت با ناخودآگاه جمعی انسان ارتباط برقرار می‌کنند یا با همان قالبهایی که یونگ از آنها نام می‌برد و در همهٔ انسانها مشترک است و نسل به نسل به ارث رسیده. اگر بخواهیم از دیدگاه روان شناختی بررسی کنیم، آثار عرفانی ما به ترتیبی دقیقاً بر ناخودآگاه جمعی بشر انگشت می‌گذارند. تصاویری که در تمام فرهنگها قابل ادراک است مثل تصویر مادر اعظم یا Mother image. این تصویر در آثار مولانا هم دیده می‌شود، اما اوج آن در آثار عطار است.

اما چگونه می‌شود اینها را نمایشی کرد و به قابلیتهای نمایشی آنها نزدیک شد؟ اگر فردی نمایشنامه‌نویس باشد، اولین مسئله‌ای که برایش مطرح می‌شود، این است که در ابتدا باید به دنبال یک ساختار مناسب باشد. می‌دانیم که ساختار، قراردادی است که نویسنده با تماشاگرش می‌گذارد. اینکه صحنه را چگونه انتخاب کند، صحنه‌اش گرد باشد، مستطیل باشد یا اصلاً صحنه نداشته باشد و در میان مردم باشد. اینها قراردادهایی است که ممکن است قرارداد زمانی یا مکانی باشد. پس مسئلهٔ اول، مسئلهٔ ساختار و نشانه‌های مناسب ساختاری است.

مورد دوم این است که نظم در این موارد تأثیرگذارتر است یا نثر و یا ترکیبی از هر دو، و به چه دلیل؟ بهتر است در این مورد خانم صابری هم توضیح بدهند، چون نمایشهایشان در این مورد خیلی حساس عمل می‌کنند.

وقتی از آثار بزرگان استفاده می‌کنیم در کجا از نثر استفاده کنیم و در کجا از نظم، در واقع همسرایی کجاست، تک‌گویی کجاست، تک‌گویی ما باید به چه شکل باشد؟ چون می‌دانیم وقتی بخواهیم یک اندیشهٔ بزرگ مثل اندیشهٔ عطار یا فردوسی را در قالب نمایش بیاوریم، ما نمی‌توانیم فقط نقالی یا واقعه‌خوانی کنیم. شاید بتوانیم به شکل تعزیه هم اجرا کنیم که

قطعاً می‌توانیم و این کارها را کرده‌اند اما اگر فقط بخواهیم تأکید را بر نقالی و واقعه‌خوانی بگذاریم چه چیز جدیدی برای تئاتر امروز داریم، برای صحنهٔ امروز و برای نیازهای پیچیدهٔ مخاطب امروز. ما مجبوریم از چیزهایی که در تئاتر یاد گرفته‌ایم برای نمایشی کردن آثار کلاسیک استفاده کنیم. وقتی من از واقعه‌خوانی، نقالی و دیگر چیزها نمی‌خواهم استفاده کنم، باید فکر کنم کجا می‌خواهم برای شخصیت اصلی‌ام از تک‌گویی استفاده کنم. این تک‌گویی علنی باشد و با تماشاگر باشد و یا در ذهنش اتفاق می‌افتد. اگر بخواهید افکار و اندیشه‌های کسی مثل حافظ شیرازی را به نمایش درآورید، واقعاً دشوار است و تصورش هم برای من رعب‌آور است.

وقتی کارگردان و نویسنده‌ای مثل خانم صابری، تصمیم می‌گیرند شمس پرنده را بنویسند یا حافظ خراباتی را کار کنند یا زندگینامهٔ این افراد را با افکارشان به نوعی عجین کنند، اولین

سؤالی که پدید می‌آید، این است که ساختار زبانی مناسب چیست؟ دومین سؤال این است که نشانه‌شناسی این تئاتر چیست؟ این تئاتر از نشانه‌های درام غرب استفاده می‌کند یا از نشانه‌های درام شرق؟ آیا می‌شود به ترکیبی رسید که کاملاً اینجایی، این زمانی و این مکانی باشد. این قراردادهای نمایشی چیزی نیست که حکم از پیش تعیین شده باشد، اینها چیزهایی است که نویسنده خلق می‌کند. مثلاً من تصمیم می‌گیرم دو مرغ آخر عشق را این طوری بنویسم و ممکن است رابعه را به صورت دیگر بنویسم. اما اینکه چگونه به این تصمیم می‌رسم، فکر می‌کنم نود درصد آن به موضوع نمایشنامه و به کشف و شهودی که من با آن درونمایه دارم، بستگی دارد. موضوع عطار عشق و درد است. بدیهی است که وقتی کسی بخواهد از عشق و درد بنویسد، مجبور است که فضایی مملو از درد و عشق بیافریند. وقتی بخواهد چنین فضایی بیافریند مجبور است زن

و مرد را در آن تمثیل قرار بدهد، پس باید زنی باشد و مردی و من فکر می‌کنم در تمام ادبیات عرفانی ما این طور باشد.

□ **محمدخانی**: خانم صابری، تحصیلات شما در غرب بوده و بیشتر افراد انتظار دارند که شما بیشتر دربارهٔ نمایشهای غربی کار کنید، اما بیشتر کارهایتان با بهره‌گیری از متون کلاسیک است. چه ساختاری برای این نمایشها برگزیدید؟ در کارهایتان محورهایی مثل موسیقی، حرکات موزون به چشم می‌خورد. در غرب چگونه آثار کلاسیک خود را نمایشی می‌کنند و چه تفاوتهایی با ما دارند. دیگر اینکه چه ویژگیهایی را باید در آثار کلاسیک خودمان به‌کار ببریم. مثلاً مشکلاتی که با **منطق‌الطیر** داشتید آیا با رند خلوت‌نشین هم داشتید یا هر دو از یک قالب بودند. یا مثلاً در فردوسی که قالبش ادبیات حماسی است چه تکنیکهایی به کار بردید و چه مشکلاتی داشتید؟ کار فردوسی با رند خلوت نشین و شمس پرنده چه تفاوتهایی داشت؟

■ **پری صابری**: سبکی که من به آن رسیدم، حاصل بیست و پنج سال کار در زمینهٔ تئاتر کلاسیک بوده است. بی مقدمه شروع به پرداختن نمایشهای ایرانی نکردم. تحصیلاتم در فرانسه بوده و از یازده سالگی در پاریس زندگی می‌کردم. دبیرستان و دانشگاه را در پاریس به پایان رساندم ولی همیشه احساس غربت همراه من بود! بزرگان ادب غرب، برای من بسیار مهم بودند و هستند و از آنها چیزهای زیادی یاد گرفتم. اگر یاد گرفتم نمایشنامه بنویسم، از آنها یاد گرفتم، اما ته دلم همیشه می‌گفتم: این بزرگان به جای خود، تو خودت به عنوان یک ایرانی چه حرفی برای زدن داری؟ احساس می‌کردم حرف داریم، اما جرأت گفتن آن را نداریم. هنوز هم هر وقت چشمانم را می‌بندم با احترام فوق‌العاده به چخوف، شکسپیر، یونسکو و... که همگی از مراجع مهم تئاتر دنیا هستند، نگاه می‌کنم. اما روزی احساس کردم باید به عنوان یک ایرانی، از مملکت خودم حرف بزنم، در واقع از خودم بگویم و این نوع سبک در شبهای شعر برای من شکل گرفت. در شبهای شعر مختلفی که من شرکت می‌کردم، می‌دیدم موسیقی و شعر به طور غریزی با هم مخلوط می‌شوند و به قدرت عجیبی می‌رسند. جایی که کلام نمی‌تواند قدرتمند عمل کند، موسیقی این کار را انجام می‌دهد. من، به همین سادگی راهم را کشف کردم. الان هم وقتی به موضوعات مختلف می‌پردازم، خود موضوع به من حکم می‌کند که مثلاً اینجا باید موسیقی حماسی را به کار ببری. موسیقی‌ای که من در رستم و سهراب به کار بردم موسیقی‌ای نیست که در یوسف و زلیخا استفاده شده است، رستم و سهراب فضای دیگری می‌طلبید. فضای لازم، خودش حاکم می‌شد. وقتی به سراغ فردوسی می‌روم، فضایی به میدان می‌آید که لازمهٔ آن است. حال و هوای عطار از نوع دیگری است. من سبک را پیدا کرده‌ام اما خود مطلب است که راه و فضا را به من نشان می‌دهد، یعنی می‌گوید این فضا را باید بسازی تا بتوانی این مطلب را بگویی. من این گونه عمل می‌کنم و هیچ فرمول خاصی هم ندارم.

زندگی یک تجربه است. من از تجربیات دیگران استفاده می‌کنم برای اینکه خودم را بسازم. اگر بخواهم دقیقاً تجربیات آنها را تکرار کنم یک مقلد می‌شوم. اگر بخواهیم به تألیف برسیم باید از حالت تقلید بیرون بیاییم و مؤلف شویم. تنها در زمینهٔ فرهنگ خودمان می‌توانیم مؤلف شویم. اگر سالها چیزی شبیه به یونسکو بنویسم، مقلد او خواهم بود. اما اگر نمایشنامه‌ای دربارهٔ فردوسی یا حافظ بنویسم پرچم فرهنگ ایران را بلند کرده‌ام که برای من بسیار مهم است. اما چه شد که من به این فرهنگ علاقه پیدا کردم و آن را شناختم. در فرانسه به این شناخت رسیدم. موزه زیاد می‌رفتم. وقتی در تالارهای موزهٔ لوور حرکت می‌کردم و می‌دیدم با چه اهمیتی به این سربازهای جاویدانی که از تخت جمشید برده‌اند ـ و شاید هم به رایگان برده‌اند ـ احترام گذاشته می‌شود و همه می‌پرسند و کنجکاو هستند که بدانند اینها چه کسانی هستند و از کجا می‌آیند، حس می‌کردم این گنجینه‌ها به سرزمین من تعلق دارد

و اصلاً مال من است، پس من چرا اعتنا نمی‌کنم؟ من چرا نمی‌دانم این چیست، چرا نمی‌دانم حافظ و سعدی چه کسانی هستند و آثارشان را فقط به صورت کتابهای شکیل و نفیس در کتابخانه می‌بینم. ولی این بزرگان مطلب دارند و با شما حرف می‌زنند. فکر نمی‌کنم کسی در دنیای غرب با من عمیق‌تر از مولوی، فردوسی، حافظ حرف زده باشد. این بزرگواران خیلی عمیق صحبت می‌کنند. این عمق فکری، مرا به طرف بزرگان اندیشهٔ ایرانی جذب کرد. و دینی است که به خودم دارم که بخواهم از کشور ایران، از محلی که مربوط به من، شما و همهٔ ماست، پرچمی بلند بشوم. این انگیزه من بوده و هیچ الگوی خاصی را هم دنبال نمی‌کنم. کاری که می‌کنم یک مجموعه است. یک منبت‌کاری است از تمام تئاتری که دیده‌ام یعنی من از چخوف، پیر اندللو، شکسپیر، [illegible] کامو و... و همهٔ کسانی که در غرب [illegible] متأثرم اما در ضمن مستقل هستم، یعنی از همهٔ داده‌ها و آموخته‌ها استفاده کردم برای اینکه تئاتری به وجود آورم که ویژگی ایران را داشته باشد و تا جایی هم که فرصت برایم باشد و زمان برایم بسته نشود، می‌خواهم این کار را دنبال کنم، و کاری که دنبال می‌کنم بیشتر بر شعر فارسی استوار است. شعر خودش موسیقی است و [illegible] بین موسیقی و شعر نمی‌بینم و به همین دلیل است که [illegible] گستردگی در ساختار نمایشی می‌چکاند [illegible] نوازش دهد.

موسیقی از شعر جدا نیست، عضله بندی آن است، آن را کامل می‌کند و حالت تزئینی ندارد که چون قسمتی را با گفتار و نثر اجرا کردیم پس کمی هم موسیقی بگذاریم تا مردم سرگرم بشوند. موسیقی ضرورت کار و استخوان‌بندی کار می‌شود. شاید به همین دلیل است که این انسجام و سبک و سیاق می‌تواند تا این حد به دل مردم ایران بنشیند.

□ **محمدخانی:** آیا برای نمایشی کردن **منطق الطیر** عطار [illegible] دیگر هم رجوع کردید و در این زمینه چه تجربیاتی [illegible]

■ **پری صابری:** برای من قصهٔ **منطق الطیر** و پرنده‌هایی که به سوی کمال می‌روند، انگیزه ساخت یک نمایشنامهٔ خیلی قوی را ایجاد می‌کرد؛ پرنده‌هایی که می‌توانند تمثیل همهٔ آدمهای جهان باشند که از همهٔ دشواریها و نیازها و مسائل می‌گذرند تا به «رفعت» برسند. برای من بسیار جالب بود که بتوانم این قصه را در قالب نمایشنامه بسازم. خود قصه که گفته شده بود، من در واقع دید خودم را به نوعی در قصه اعمال

می‌کردم. همواره نیز در تمام آثاری که در قالب نمایشنامه نوشته‌ام، گفته‌ام: «روایت پری‌صابری». چون [illegible] روایت خودم را می‌آورم و هر هنرمندی این [illegible] کسی دیدگاه خودش را آن طور که به جهان نگاه می‌کند می‌دهد و اگر آن را با صمیمیت [illegible] خلوص باشد، مردم با او [illegible] شرکت می‌کنند.

□ **محمدخانی:** خانم پژیی، با توجه به اینکه [illegible] عطار هم در گذشته تجربیاتی داشتید و در حال حاضر هم کتاب **زنان مهتابی، مرد آفتابی** را منتشر کرده‌اید که با توجه به [illegible] از **الهی نامه** عطار است و پردهٔ جایزهٔ اول [illegible] تعریفات خودتان و استفادهٔ نمایشی از آثار عطار توضیح بدهید.

■ **چیستا یثربی:** من ابتدا مقدمه‌ای دربارهٔ عطار می‌گویم. البته این کتاب حاوی دو نمایشنامه است، «زنان مهتابی، مرد آفتابی» و «دو مرغ آخر عشق» که دومی برگرفته از **منطق الطیر** است. بنابراین هر دو به عطار برمی‌گردد. الان هم روی «عشق رابعه و یکتایی» کار می‌کنم که برگرفته از **الهی نامه** است و قرار است توسط یکی از [illegible] و [illegible] روی صحنه بیاید. اما چرا عطار و چه قابلیتهای نمایشی در عطار وجود داشته است؟ در میان کسانی که دربارهٔ سلوک انسان و کمال صحبت کرده‌اند، فکر می‌کنم یکی از معدود کسانی که بسیار خوب قصه را می‌شناخته، عطار بوده است، یعنی شما کتابی از عطار پیدا نمی‌کنید از **الهی نامه** گرفته تا **مصیبت نامه**، **اسرار نامه**، حتی **تذکرة الاولیاء** که به نثر است و **منطق الطیر** که عوامل تشکیل دهندهٔ داستان به قوی‌ترین شکل در آن وجود نداشته باشد. بنابراین، این آثار در ذات خودشان نمایشی هستند. به خاطر اینکه داستان اوج و فرود دارد، کشمکش دارد، بحران دارد و داستانهای عطار همهٔ این ویژگیها را دارا است. البته در نظامی و مولانا هم وجود دارد اما بحث امروز ما به مناسبت بزرگداشت عطار و دربارهٔ اوست.

داستانهای عطار در اوج خودش است، زیرا به عقیدهٔ من عطار چند ویژگی دارد. یکی اینکه اسطوره‌ها و حماسه‌های ملی ایران را بسیار خوب می‌شناخته است. در جای جای **الهی نامه** و دیگر آثارش از جمله **منطق الطیر** به **شاهنامه** و فردوسی اشاره [illegible] نشان دهنده [illegible] اوست [illegible] می‌شناخته

بدهد. بسیاری از داستانهای عطار داستان بزرگان و صوفیه است. سومین مورد که یکی از مهم‌ترین مواردی است که مرا جذب آثار عطار کرده این است که از معدود اهل تصوف و عارفانی است که روایات عاشقانه در آثارش فراوان است، از عشق رابعه بگیرش گرفته تا لیلی و مجنون. در **زنان مهتابی**، **مرد آفتابی**، من [illegible] استفاده کردم. «شاهزاده و عروس»، «عروس و [illegible]» و «زن کولی» که در همهٔ اینها به طریقی عشق الهی و زمینی را به هم پیوند داده است، یعنی

انسان را نقطهٔ تلاقی لاهوت و ناسوت در نظر گرفته و اینکه عشق زمینی می‌تواند منبع کسب فیض عشق الهی بشود و اصلاً هر که را بینی، گویی او را بینی و روی به هر سوی که برگردانی گویی که او را بینی. به نظرم این نوع نگاه اوج قابلیتهای دراماتیک را دارد و اینکه ما چگونه می‌توانیم از زندگی روزمره، از عشقهای روزمره، از عشق این زمینی و این دنیایی، راهی، پله‌ای به سوی آسمان بیابیم و به تعبیر خود عطار به سیمرغ برسیم و کمال پیدا کنیم.

مورد دیگر حکایات تمثیلی است که در آثار عطار فراوان است. حکایت تمثیلی منبع نمایشنامه‌نویسی است، به خصوص حکایاتی که جنبهٔ افسانه‌ای آنها بیشتر است، مثل پسری که عاشق دختر شاه پریان می‌شود. وقتی **الهی نامه** را خواندم، دیدم مدخل **الهی‌نامه** نمایشی‌ترین شکل ممکن را دارد. داستان، داستان پادشاهی است که شش پسر دارد و اینها همه چیز دارند، اما یک سری آرزوهای زمینی آنها را اذیت می‌کند، یعنی احساس کامروایی نمی‌کنند. یکی از آنها عاشق دختر شاه پریان است، دیگری دنبال سحروجادو، یکی دنبال جام جمشید، دیگری دنبال آب حیات، یکی دنبال انگشتر سلیمان و آخری دنبال کیمیاست. اینها همه چیزهایی است که ما نیز طالب آن هستیم و به نظرم اوج خواسته‌های زمینی در این شش پسر خلاصه شده است: عشق دختر شاه پریان، جام جمشید، سحر [illegible] کیمیا، آب حیات و عمر طولانی. این داستان مدخل جذابی دارد، خواننده فکر می‌کند این پدر چگونه می‌خواهد به پسرانش جواب بدهد و اصلاً مگر می‌شود آرزوهای این شش پسر را برآورده کرد. پدر از اینکه نمی‌تواند آرزوهای پسرهایش را برآورده کند، ناراحت است، می‌گوید: آرزوهایتان را به من بگویید تا به آنها جواب بدهم. پسرها یکی‌یکی می‌گویند چه می‌خواهند و تمام **الهی نامه** در شش بخش به نوعی جوابهایی است که پدر به آنها می‌دهد، البته با حکایات رمزی. آن وقت بحث ناخودآگاه جمعی به میان می‌آید که اشاره کردم. یعنی قصه‌ها را می‌خوانیم اما گویا قبلاً جایی خوانده‌ایم و با این قصه‌ها آشنا هستیم. من مطمئن‌ام برای خیلی از دوستان که این نمایشها را می‌بینند این اتفاق رخ می‌دهد، و یک آشنایی ذهنی قبلی در حین تماشای نمایش برایشان تداعی می‌شود.

احساس می‌کنم این همان تلنگری است که عطار به ناخودآگاه جمعی ما می‌زند اینکه پدر چگونه به این شش پسر پاسخ می‌دهد، و خود عطار می‌گوید:

در گنج الهی برگشادم

الهی نامه نام این نهادم

اصلاً به نظرم یک کتاب عرفانی کامل است و نشان می‌دهد که چگونه می‌شود از این دنیا و خاک به سوی عالم دیگر پلی زد. پدر در نهایت، این شش پسر را قانع می‌کند که این دنیا و فریبندگی‌اش به نوعی می‌تواند فراموش شود و ابلیسی جز نفس وجود ندارد. ابلیس همان چیزی است که آن را زیاد می‌خواهی. اگر آب حیات را زیاد بخواهی، ابلیس آب حیات است، اگر کیمیا را زیاد بخواهی ابلیس همان است و زمانی می‌توانی عشق مجازی را وسیله‌ای برای عشق حقیقی قرار بدهی که پر کشیدن را بلد باشی. تا اینجا همهٔ ما مجذوب درونمایه، تم و موضوع هستیم، حالا من نمایشنامه نویس نوعی چگونه می‌توانم این را نمایش بدهم.

برای این گفتم بحث شود تا بتوانم مثالهای عینی‌تری بیاورم. من از نقطهٔ اوج بحران شروع کردم. من حکم ازلی

نمی‌دهم و بر اساس تجربیات شخصی حس می‌کنم در آثار عطار و اصولاً در آثار عرفانی و تصوف باید از نقطهٔ بحران شروع کرد، چون نقطهٔ بحران اوج آن است که حضرت آدم به سوی زمین فرستاده شد و از بهشت موعود دور شد. عطار می‌گوید آثار من بر اساس درد، عشق و زیبایی است. اما درد اساس آن است، چون حضرت آدم درد را به جان خرید، از کهنه‌ها خسته شده بود، حتی از بهشت با همهٔ زیباییهایش خسته شده بود و حاضر بود گندم را بخورد، این درد لعنت شدن و نفرین شدن را به جان بخرد تا انسانی شایستهٔ وَصول به حق بشود. بعد از اینکه از بهشت بیرون رفت و به زمین هبوط کرد، تازه عشق شروع شد و به قول عطار خدا را درک کرد. تا وقتی در جوار یار بود، عشق را نمی‌فهمید، بعد از اینکه به زمین آمد تازه فهمید چه بلایی بر سرش آمده است و این عشق و این درد کهنه در او آتشی برافروخت و او را برای وصال حق آماده کرد.

پس من در نمایشنامه‌ام از نقطهٔ بحران شروع می‌کنم. یعنی در زنان مهتابی، مرد آفتابی، مردی هست که یک شب مانده تا عارف بشود و اگر آن یک شب را بگذراند، عارف می‌شود. همان شبی که قرار است عارف شود، یک زن مرده در حجره‌اش می‌بیند و نمی‌داند آن زن مرده از کجا آمده و داستان به این ترتیب شروع می‌شود. شب بعد دوباره زن مرده‌ای دیگر و شبهای بعدی هم به همین صورت. پس داستان از نقطهٔ بحران شروع شده است. عطار و تمام اهل تصوف ما در داستانشان از رمز، روایت و تمثیل خیلی بهره می‌گیرند و من این رمز را در تمام آثار نمایشی می‌بینم. اینکه گفتم عطار نقطهٔ تلاقی لاهوت و ناسوت را انسان قرار می‌دهد، پس انسان معیار است. مگر می‌شود نمایشی وجود داشته باشد اما درگیریهای انسان با خودش مطرح نباشد. کشمکش نمایشی من هم کشمکش انسان با خویشتن است. آن زن تمثیلی چیزی است که این فرد از آن می‌ترسد و وقتی با هم شروع به گفت‌وگو می‌کنند به اینجا می‌رسند که شوخی بردار نیست و تا این دنیا را نپذیری، تا این هدیه‌ای که به صورت زندگی دنیایی به تو ارائه شده به عنوان عشق زمینی نپذیری، نمی‌توانی آیینهٔ وجودت را برای انعکاس عشق الهی صاف کنی. اما اینها با شعار و شعر جور در نمی‌آید، اینجاست که من از نثر استفاده کردم و همیشه سعی می‌کنم که نثرم شبیه نظم شاعری باشد که از او بهره می‌گیرم تا لااقل کیفیت نوشته از بین نرود. یعنی مجبورم همهٔ نوشته‌های آن فرد را بخوانم و آن وقت به صورت نثر از آن استفاده کنم. چرا نثر؟ چون مخاطب امروز ما نمی‌تواند فقط با شعر ارتباط برقرار کند، مگر اینکه یک نمایش توأم با موسیقی ببیند که آن ژانر دیگری است. اما وقتی من یک نمایشنامه می‌آفرینم که با نقطهٔ بحران شروع شده و کشمکش یک انسان یعنی یک مرد و یک زن دربارهٔ مفهوم والای عشق است مجبورم از نثر استفاده کنم، البته نثر پالایش شده.

مسئله مهمی که باید دربارهٔ قابلیت نمایشی بگویم این است که من زمان را کاملاً بی زمان در نظر می‌گیرم، یعنی ساختار نمایش را ساختار حلقوی در نظر می‌گیرم و انتهای نمایش، می‌تواند ابتدای نمایش باشد، ابتدای نمایشی دیگر. اتفاقی که در آخر نمایش رخ می‌دهد، خودش تلنگری است بر اینکه همهٔ این اتفاقات به نحو دیگری تکرار شود که این ساختار را ما در تئاتر ساختار حلقوی می‌نامیم.

من همهٔ این مثالها را زدم تا برخورد خودم را با متن «زنان مهتابی، مرد آفتابی» بگویم. اما در «دو مرغ آخر عشق» عطار را کاملاً نوع دیگری دیدم. فکر کردم سی مرغ مانده‌اند و از این سی مرغ، بیست و هشت مرغ پر زدند و رفتند و ناامید شدند و ایمانشان را به ادامهٔ راه از دست دادند. دو مرغ ماندند، دو مرغ آخر عشق.

اگر قصه گویی بماند و اگر قصه‌ای بماند این دو مرغ آخر عشق مجبور هستند بمانند و قصه را نقل کنند. آن دو مرغ آخر عشق، تمثیل انسان امروزی در این دنیا است، در جهانی که به تدریج از معنویت تهی می‌شود. یعنی تعهد ماست به اینکه بمانیم و به رغم همهٔ مشکلات و سختی راه هنر و شوق و ایمانمان را به هنر ادامه دهیم. «دو مرغ آخر عشق» دربارهٔ ایمان به ادامه دادن راه است به رغم تمام مشکلات. اما زبان، زبان عطار است. اتفاقات، اتفاقاتی است که شاید در **منطق‌الطیر** ببینیم، اما کاملاً امروزی شده است. اینجاست که ما باید بتوانیم در قابلیتهای نمایشی بزرگان خط ربطی بیابیم. در آثار دکتر صادقی هم همیشه خط ربطی میان آن اتفاق قدیمی و جامعهٔ امروز وجود دارد. در «بهرام چوبینه» که ایشان روی آن کار می‌کنند این خط ربط وجود دارد. بهرام چوبینه می‌تواند تمثیلی از مسائل امروز جامعهٔ ما هم باشد. «دو مرغ آخر عشق» هم می‌تواند تک تک ما باشیم. اینجاست که آثار تصوف و عرفان معنایی فرا زبانی می‌یابد و اینجاست که هنوز که هنوز است در جهان، مولانا به دلیل خاصیت فرازبانی‌اش پرفروش‌ترین است. من با این نگاه وارد دنیای عطار شدم و دیدم خود **الهی نامه** تئاتر است. بحران، کشمکش و تضاد شخصیتها را دارد و مهم‌تر از همه اینکه شخصیت فاصله گذار هم همان مردی است که داستان را می‌گوید و به همین دلیل از تکنیک فاصله‌گذاری استفاده کردم، یعنی با تماشاگر آشکارا تک گویی می‌کند. بعضیها این کار را نمی‌کنند، از همسرایان استفاده می‌کنند. عده‌ای که آوازی می‌خوانند و دیالوگهایی می‌گویند. آن هم یک سبک است و قابل احترام، اما من از تکنیک فاصله گذاری استفاده می‌کنم و فکر می‌کنم در آثار کهن ضروری است که شخصیت اصلی افکارش را با مردم در میان بگذارد.

□ **محمدخانی:** خانم یثربی به زبان نمایشی آثاری اشاره کردند که بر اساس متون کهن شکل می‌گیرند و گفتند که این آثار باید مطابق با نیازهای جامعهٔ امروز و اندیشه‌های امروزی باشد. به نظر می‌آید که زمینه‌های عرفانی این آثار باید با نیازهای معنوی روزگار ما هماهنگ شود. پرسشی که هست این است که آثاری که در این حوزه شکل گرفته چقدر به این دو مسئلهٔ زبان و عرفان روزگار ما توجه داشته و تا چه اندازه مخاطب را با خودش همراه کرده است؟

■ **پری صابری:** من فکر می‌کنم هر ملتی یک تداوم

تاریخی دارد، الگوهایی هستند که به هم پیوسته‌اند. همان طور که وقتی به هر جای دنیا برویم وقتی یک ایرانی را ببینیم از نگاه و چهره‌اش می فهمیم که ایرانی است، افکار ما هم نسل به نسل با ما حرکت می کنند. یعنی من به هیچ عنوان با حافظ غریبه نیستم. ممکن است زبان خیلی فاخری داشته باشد که من نتوانم با آن زبان صحبت کنم، ولی افکارش کاملاً برای من قابل درک است و برای همین است که شما در هر خانهٔ ایرانی، **دیوان حافظ** را می‌یابید و همه آن را می‌خوانند، چون این ارتباط قطع نشده است. یعنی الگوهای فکری ما الگوهای نفتالین خورده‌ای نیستند که در صندوقچهٔ مادربزرگ مدفون باشند و گاهی ما بتوانیم با آنها ارتباط برقرار کنیم. آنها دائم با ما زندگی می کنند و زمان را می شکنند. چون اندیشه هایشان فرای زمان حرکت می کند. حافظ همیشه زنده است، مولانا همیشه سبز است. چطور می شود که مولانا در قرن ۲۱ در کشوری مثل امریکا که آن سوی جهان قرار دارد و اصولاً هم بیشتر در

مادیات پیش رفته، این چنین رخنه کند؟ چون فکر و اندیشه‌اش قابل ارتباط است، این ارتباط هرگز قطع نمی‌شود. یا فردوسی؟ فردوسی شناسنامهٔ ایرانی بودن است، من یک شناسنامه‌ای دارم که می گوید سنم چقدراست، کجا به دنیا آمده‌ام. اما فردوسی شناسنامهٔ ابدی بی زمان را به ملت ایران اهداء کرده است و تمام مسائل، مصائب، شادمانیها، قصه ها، جهان بینی ایرانی تکرار می شود. برای همین است که گاهی کاری کهن را عرضه می کنید و مردم می گویند دارد دربارهٔ مسائل امروز ایران حرف می زند؟! چون این ارتباط هست. این ارتباط بایگانی شده نیست و ذهن ایرانی همیشه نوع تجلی خاص خودش را همراه دارد که قابل شناخت است. البته روزگار حافظ با روزگار ما شاید مقداری متفاوت باشد، اما تحلیلی که از آدمها می شود، آدمهایی که حضور دارند کم و بیش یکسان عمل می کنند، با الگوهای رفتاری خاص ایرانی. خبیث ایرانی، والا صفت ایرانی، ظالم ایرانی، عادل ایرانی و ... رفتار کهنه نمی‌شود. بعضیها فکر می کنند رفتن به دنبال فردوسی، یعنی رفتن به دنبال چیزی که دوره‌اش گذشته است. اگر دوره‌اش گذشته باشد، قابل ارتباط نیست و مردم پیگیری نمی کنند. اگر پیگیری می کنند، بُعدی از وجود خودشان را می بینند. برای من تمام این گنجینه ها آینه هایی هستند که ذهنیت قوم ایرانی را برای ابد ضبط کرده‌اند و هر بار شما خودتان را در برابر این آینه ها می بینید، می شناسید و علاقه‌مند می شوید تا بیشتر خودتان را بشناسید.

■ **چیستا یثربی:** ما واقعاً در اینکه آثار نمایشی را بر اساس آثار عرفا و ادبیات غنی خودمان خلق بکنیم فقر داریم اینکه مخاطب ما در هر دو سطح ـ مخاطب عمومی و مخاطب روشنفکر ـ راضی بشود، خیلی سخت است و اتفاقی است که در تئاتر ما کمتر رخ می دهد. شاید یکی از دلایلش این باشد که کمتر کسی به خودش این جسارت را می دهد که وارد این حیطه ها شود، به خاطر اینکه خیلی راحت‌تر است یک متن خارجی در دست بگیرد و آوازهٔ نام نویسندهٔ خارجی مثلاً چخوف به او کمک کند. بعد هم ساخت و سبک مناسب در آوردن که ساختار کهنه‌ای نباشد و فقط از شیوه‌های واقعه‌خوانی ونقالی الهام نگرفته باشد. می توانم از افراد بسیاری نام ببرم که در این زمینه ها کار کردند اما کارشان نقالی بود، مثل قهوه‌خانه های سابق که پرده‌ای می گذاشتند و می آمدند داستان رستم و سهراب را روی آن نقل می کردند و همه در حال چای خوردن بسیار شیفته و مفتون می شدند و بسیار لذت می بردند. حتی من در کتاب آقای بیضایی خواندم، که به پرده خوان پول می دادند که آخر نمایش را عوض کند تا مثلاً سهراب کشته نشود یا مثلاً لیلی ومجنون به هم برسند. این همیشه وجود داشته، اما اگر من امروز بیایم و **منطق الطیر** یا داستان «زن پارسا» ی عطار را یا «عروس و شوهر جوانمرد» را با پرده‌خوانی و نقالی بیان کنم کار خاصی نکرده‌ام. حدس می زنم سؤال شما این است که چطور می شود با نیازهای مخاطب امروز یک تئاتر مدرن روی صحنه بیاوریم که از اندیشه های عرفا هم در آن استفاده شده باشد. این بسیار مشکل است. تلاشهایی دارد صورت می گیرد. خانم صابری، دکتر صادقی و آقای رفیعی در این زمینه پیشکسوت هستند. اینها کسانی هستند که تلاش می کنند تا این پیوند شکل بگیرد، از جوانها نیز افراد بسیاری هستند. منتها مسئله اینجاست که مردم خودشان معیار مناسبی هستند. یعنی اینکه مردم چقدر از این کار استقبال می کنند. پس مردم بهترین منتقدان هستند و ما باید با ذوق عامه حرکت کنیم. به نظرم مردم شناخت و دید تشخیص درست از غلط را دارند، حداقل در حیطهٔ تئاتر، و کاری که خوب است، توسط مردم جذب می‌شود و وقتی می بینیم که مردم صف می بندند تا نمایشی را دربارهٔ حافظ برای بار سوم یا چهارم ببینند این نشان دهندهٔ آن است که ما داریم سرچشمه هایی را به مردم ارتباط می دهیم. اما با همهٔ اینها هنوز در اول راه هستیم. تعداد پیشکسوتان این زمینه بسیار اندک‌اند و من فکر می کنم تنها کسی که مصرانه به این راه ادامه می دهد، خانم صابری است که به رغم تمام محدودیتها این کار را انجام می دهند، اما جوانها دست به عصا حرکت می کنند. هر بار که من این نوع نمایشها

را نوشتم، گفته‌اند اینکه نمایش نیست، داستان عطار را برداشته و نوشته است. نوشتن داستان عطار مهم است و اینکه چگونه نظم را به نثر و نثر را به نمایش دربیاوریم. فقط امیدوارم تعداد این نمایشها آنقدر زیاد بشود و آنقدر نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان به این سمت بروند که ما نه اینکه کار خارجی نبینیم، بلکه با آثار وطنی خودمان و با آثار ملی و حماسی خودمان و با اسطوره‌های ایرانی بیشتر آشنا بشویم.

□ **محمدخانی:** خانم صابری چون بیشتر کار شما بر نظم است و عمدهٔ زمان نمایشها هم طولانی است، می‌خواستم بدانم واکنش بازیگران در مواجهه با آثار کلاسیک چگونه است، هم در نظم، هم در نثر و با کدام متن راحت‌تر بوده‌اند و در کار با چه مشکلاتی برخورد کرده‌اند.

■ **پری صابری:** چون عادت بر این بود که بازیگران متن نوشته شده به نثر را کار کنند، شاید در ابتدا برایشان راحت‌تر باشد بیایند و متن به نثر در اختیارشان قرار بگیرد و آن را یاد بگیرند و شروع به کار کنند. اما به تجربه به من ثابت شد بازیگرانی که قابلیت گوناگون داشته باشند، که هم بتوانند بازی کنند، هم بتوانند بخوانند و هم بتوانند شعر را زیبا و درست بخوانند، وقتی به طرف این نوع کار می‌آیند، اول کمی جا می‌زنند و پس می‌کشند. اما به مرور آنقدر اشتیاق آنها زیاد می‌شود و به قدری فضای گسترده‌تری در مقابلشان باز می‌شود که با تمام وجود شروع به کار می‌کنند. چون این نوع کار مثل یک اقیانوس بی انتها است که هرچه در آن شنا کنید، باز هم جای شنا کردن دارید و آدم کمتر می‌تواند به عمق اندیشه‌های این بزرگان دست یابد. شما نزدیک آن می‌شوید اما هرچه این عمق، وسعت بیشتری داشته باشد، تلاش شما و رغبت شما بیشتر می‌شود. درست مثل اینکه مرا در یک حوضچه بیندازند و بگویند شنا کن تا اینکه بگویند برو در اقیانوس شنا کن. این نوع نظم، به خصوص وقتی از زبان عرفا و شاعرانی مثل مولوی، حافظ، نظامی، جامی و... گفته می‌شود انرژی گسترده‌ای را با خود حمل می‌کند و این مخزن نیرو شما را به شوق می‌آورد و شما را وادار می‌کند که تلاش کنید. اما پیدا کردن این نوع بازیگر مشکل است. میان بازیگران ما کمتر کسانی هستند که هم بتوانند از بدنشان خوب استفاده کنند، هم از صدایشان و هم از بازی‌شان. این شیوهٔ کاری، تخصص بالاتری را می‌طلبد. من با قشر جوان کار می‌کنم و اغلب هم وقتی کاری را شروع می‌کنم، اعلام می‌کنم و مشتاقان می‌آیند و من بازیگرم را پیدا می‌کنم، اما هنوز کم هستند. به هر حال یک بازیگر کامل باید تمام این قابلیتها را داشته باشد. یعنی هم بتواند خیلی خوب حرکت کند، هم بتواند خیلی خوب حرف بزند، هم بتواند خیلی خوب بازی کند، هم بتواند خیلی خوب شعر بخواند و هم بتواند خیلی خوب آواز بخواند و ما این بازیگران را در ایران کم داریم. ولی کم کم پیدا می‌شود. در کارهایی که کردم، مشکل آنچنانی برای پیدا کردن این نوع بازیگران نداشتم.

این سبک کار به بازیگر ذوق و شوق بیشتری را القاء می‌کند که تلاش بیشتری بکند و سرسپردگان عاشق تئاتر این پنجه‌افکنی را دوست دارند! چون سخت است. مثل این است که شما بخواهید از قلهٔ دماوند بالا بروید یا از یک تپه در فرحزاد. برای رسیدن به قلهٔ دماوند، باید تلاش بیشتری کرد که جاذبه و لذت بیشتری هم دارد.

■ **چیستا یثربی:** من فکر می‌کنم ما در این زمینه به پرورش یک نسل جدید بازیگر محتاج هستیم. من در معترضه جمله‌ای عرض کنم، یکی از خانمهای مطرح کارگردان دربارهٔ زنان مهتابی، مرد آفتابی کار می‌کرد، اما بازیگر پیدا نمی‌کرد. بازیگری که هم بتواند بخواند، هم بدنش خوب باشد، هم شعر بشناسد. هر بازیگری هم که پیدا می‌کرد، می‌گفتند از بازیگران خانم صابری است. یعنی کسانی که در این زمینه کار می‌کنند، اینقدر محدود هستند که جذب کارگردانانی می‌شوند که به این اسم شناخته شده‌اند. واقعاً بازیگر وجود ندارد. بازیگران مطرح ما یکی یکی می‌آمدند تا تست بدهند. به محض اینکه می‌گفتیم کار دربارهٔ عطار است، انصراف می‌دادند، بعد که می‌گفتیم به زبان عادی و روزمره است و شعر نیست، می‌آمدند

و می‌گفتند چرا بحران نمایش اول آن است. ما در تئاتر عادت داریم یک گره افکنی اول نمایش باشد، بعد بحران و کشمکش شروع شود و به نقطهٔ بحران برسد و بعد گره گشایی باشد. این ساختار ارسطویی تئاتر است. بعد می‌خواندند و می‌گفتند واژه‌ها سخت است و نمی‌توانیم. مهم‌تر از همه چون قرار است یک صحنهٔ عظیم را دوتا بازیگر پر کنند و یک زن و یک مرد جای ده نفر بازی کنند، جای ده نفر واقعه بخوانند، جای ده نفر وارد بازی در بازی بشوند، باید بدن خیلی خوبی داشته باشند. ما چنین بازیگرانی نداریم. دو ـ سه بازیگر داریم که آنها هم جذب کارهای خانم صابری یا دکتر صادقی می‌شوند. برای همین هم کارها می‌ماند. جوانها و تازه‌کارها هم، شناخت و دانش آن را ندارند و هنوز احتیاج به تعلیم دارند. مثلاً شاید جوانی بدن خوبی داشته باشد، اما اصلاً عطار نخوانده و نمی‌تواند حتی درست از روی متن بخواند. هیچ بازیگری پیدا

نکردیم، تا اینکه بازیگران من که زن و شوهر بودند تصمیم گرفتند در خانه تمرین کنند و توانستند این کار را اجرا کنند. در دانشگاهها و کلاسهای بازیگری باید نسل بازیگری را تربیت کنیم که به منابع کلاسیک ما واقف باشند و بتوانند حرکات موزون را به خوبی روی صحنه نمایش دهند.

اما در مورد مخاطب، به نظرم مخاطب از این گونه نمایشها به خوبی استقبال می کند و سرانجام با چشم پر از اشک از این سالنها می رود، چون با پیدا کردن ریشه ها و رگه های فرهنگی، خودش را با دنیایی که در صحنه می بیند، مرتبط می یابد.

□ **محمدخانی:** با توجه به اینکه شما در زمینهٔ سایکودرام یا تئاتر درمانی صاحب نظر هستید، اگر از این جنبه هم به آثار عطار نگاه کرده‌اید، توضیحاتی بفرمایید و اینکه زمینهٔ تئاتر درمانی تا چه حد در آثار کلاسیک نمود دارد؟

■ **چیستا یثربی:** مگر می شود عطاری که واقعاً عطار بوده و عطاری که اول پزشک جسم مردم بوده و بعد پزشک روح آنها، به درمان روحی مردم فکر نکرده باشد. به نظرم یکی از منابع غنی درمانی یعنی تئاتر برای شفا، **الهی نامهٔ** عطار است. یعنی دقیقاً شفا می بخشد. این شش بخش و اتفاقی که بین این پدر و پسران می افتد و اینکه مرحله به مرحله با قصه های تودرتو اینها را به جواب و به حقیقت نزدیک می کند، دقیقاً کاری است که در تئاتر درمانی از آن استفاده می شود. مهم تر اینکه ما می توانیم با عمل و بازی کردن جواب حقیقی را پیدا کنیم. من در «دو مرغ آخر عشق» در **زنان مهتابی، مرد آفتابی** نمایش دوم را کاملاً بر اساس فنون سایکودرام نوشتم. اما هیچ جا این را عنوان نکردم، مگر کسانی که می دانند و می شناسند.

«دو مرغ آخر عشق» را اگر بخوانید تکنیکهایی دارد، مثل اتاق تاریکی که فرد می تواند در آن فریاد بزند و حرف دلش را بگوید. تکنیکی مثل صندلی داغ، صندلی‌ای که آدم روی آن می نشیند و صندلی باعث می شود شخص خاطرات گذشته اش را به یاد بیاورد، همهٔ اینها غیر مستقیم در آن استفاده شده است.

این سؤال باعث شد یک جواب انتهایی هم بدهم. مقاله‌ای نوشته شده که در آن یک پروفسور فرانسوی به این نتیجه رسیده که تئاتر درمانی بیشتر در شرق است و در منابع اهل تصوف، مثل مولانا و عطار. پس مگر می شود از عطار صحبت کرد و در آن شفای روحی مردم که می گفتند عطار استاد شفاست، مد نظر نباشد.

■ **پری صابری:** به هر حال هنر در مرحلهٔ بالا چه در اندیشه و چه در اجرای عملی و عینی اش «بشارت» است. همان طوری که اگر شما وارد یک باغی بشوید که پر از گلهای معطر باشد، حالتان خوب می شود ، وقتی وارد اندیشهٔ والایی هم می شوید ، حالتان خوب می شود و بزرگان اندیشه، این ویژگی را با خود دارند. یعنی شما را به بشارت دعوت می کنند . دردتان را می گویند و به بالا می برند!

گاه بعضیها می گویند مردم که متوجه نمی شوند؟ من به این طرز فکر اعتقاد ندارم و فکر می کنم: معدل فکری مردم خیلی خوب و هوشیارانه عمل می کند. زمانی که دست اندر کار راه اندازی نمایشی هستم، هرگز فکر نمی کنم که نمایش را باید در یک جمع متخصص ارائه بدهم، چون تنها متخصصین قادر هستند درک کنند و بفهمند. چنین چیزی را اصلاً قبول ندارم و خودم هم این طوری عمل نمی کنم. کار را برای مردم می آورم وگرنه در خانهٔ خودم می نشینم و اندیشه‌ام را روی یک کاغذ می آورم و چند متخصص و دوست هم دعوت می کنم و کارم را به آنها ارائه می دهم. کار من برای مردم است و مردم را هرگز دست کم نگرفتم و هرگز فکر نمی کنم معدل فکری شان خیلی پایین تر از من است. اگر چنین فکری را بکنم، نمی توانم با آنها ارتباط برقرار کنم. ارتباط موقعی برقرار می شود که شخص از موضع تفرعن نگاه نکند و من هرگز نمی توانم این کار را بکنم. یعنی فکر می کنم آدمی که خیلی معمولی است و تحصیلات عالی هم ندارد اگر بیاید و در سالن بنشیند، قلب و روح و فکرش می تواند با من ارتباط برقرار کند و من دنبال چنین ارتباطی هستم. اگر این ارتباط درست برقرار شود، فکر می کنم مردم همراه ما حرکت می کنند و این دلیل بر این نیست اگر کاری جمعیت زیادی را به خودش جذب کرد پس کار خوبی نیست؟! البته ممکن است در زمانی کاری را ارائه دهید که از مردم جلوتر باشد و مردم برای مدت کوتاهی با شما همراه نشوند، نه در ایران، که در همه جای دنیا همین طور است. موقعی که فرضاً تئاتر «پوچی» با اسمش را بگذاریم تئاتر «دلهره» به اجرا درمی آمد مورد پسند قرار نمی گرفت. اولین کارهای اوژن یونسکو که بعدها قلهٔ تئاتر پوچی شد، گاهی اصلاً تماشاگر نداشت و فقط یک نفر می آمد و کار را تماشا می کرد. نمایش مدتها ادامه پیدا کرد تا مردم آرام آرام این نوع تئاتر را پذیرفتند. به خصوص وقتی سبک را می شکنیم، عادت مردم را می شکنیم، بعضی اوقات واکنشها منفی است، ولی این دلیل بر این نیست که مردم از یک فرهنگ پایین تر یا شعور پایین تری برخوردار هستند.

■ **چیستا یثربی:** در مورد مسئله‌ای که خانم صابری فرمودند، من فکر می کنم که ارتباط از موضع برابر امکان پذیر است. چگونه ممکن است من و شما خودمان را با هم برابر ندانیم و آن وقت با هم دیالوگ داشته باشیم.

دربارهٔ عطار و آثار شفابخشی آن یک موضوع را فراموش کردم بگویم. **منطق الطیر** که اصلاً حماسهٔ حرکت روح آدمی است به سمت کمال، می گوید انسان از جنس اُنس است، وقتی می تواند به کمال برسد که ویژگی اُنس وجودش را تکمیل کند. **منطق الطیر** نمایشی است که کاملاً مثل مراسم شفابخشی است. اغراق نمی کنم و من با این نگاه به **منطق الطیر** می نگرم. **مصیبت نامهٔ** عطار هم شرح یک مسافر سرگشته است مثل همهٔ ما که از همه چیز می تواند ناامید شده باشد، ولی دنبال پیری می رود و به حقیقت می رسد. اینها همه درمان و شفا است. اما فقط دانستن آن کافی نیست. مهم این است که در صحنهٔ تئاتر بتوانی آن «آن» را پدید بیاوری. آن «آنی» که تماشاگر بگوید نگاه کن دربارهٔ زندگی امروز من می گوید و فقط دربارهٔ لاهوت و ناسوت حرف نمی زند. اگر این مسئله در آثار کارگردانان امروز ما اتفاق بیفتد حائز اهمیت است.