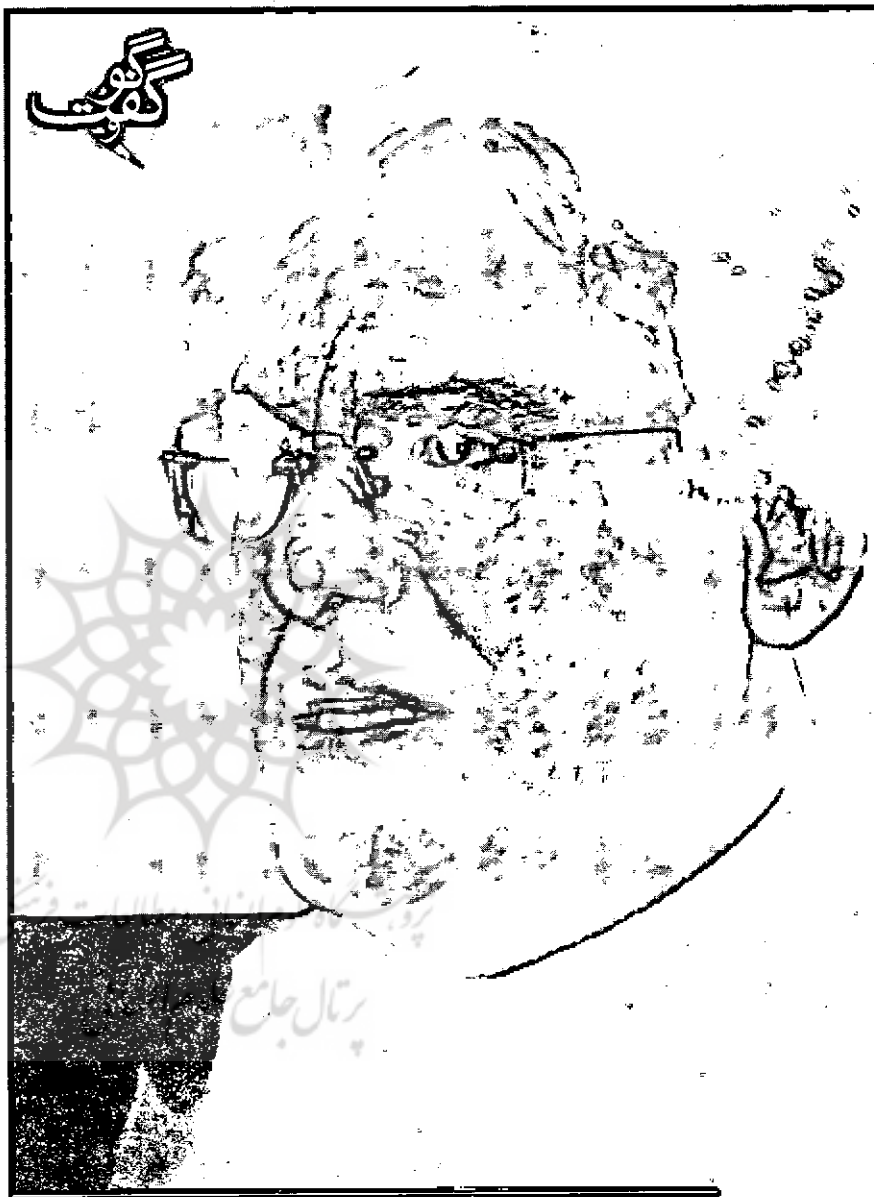
گفت‌وگو



انکار حقیقت جنایت است

گفت‌وگو با «دکتر قطب‌الدین صادقی» نویسنده، کارگردان و مدرس تئاتر مهدی نصیری

اجازه بدهید گفت‌وگویمان را با آغاز آشنایی شما با تئاتر شروع کنیم. از چه زمانی و چگونه وارد کار تئاتر شدید و این کار را چگونه ادامه دادید؟

نخستین نمایش‌هایی که در آن‌ها بازی کردم کارهایی بود که بچه‌های محلهٔ ما با برادرم بعد از دیدن فیلم‌های سینما مبین، سینمای آن زمان سنندج، که یک سانس مخصوص بچه‌های محصل داشت، بازی می‌کردند. ما توی کوچه این فیلم‌ها را دوباره‌بازسازی می‌کردیم. البته من همان زمان هم تحت تأثیر نمایشی بودم که در هفت هشت سالگی دیده بودم. آن زمان (دههٔ چهل) تمام دبیرستان‌های سنندج، هر کدام یک سالن تئاتر مجهز به صحنه و پشت صحنه و اتاق گریم و حتی جای سوفلور و تمام دبیرستان‌ها، انجمن نمایش داشتند و بعدازظهر پنج‌شنبه هر هفته چند قطعه موسیقی، دکلمه و نمایش اجرا می‌کردند و یک بعدازظهر فرهنگی بسیار زیبایی داشتند. من هم به وسیله برادرانم می‌توانستم وارد دبیرستان بشوم و این برنامه‌ها را از نزدیک ببینم. این روزها در آن سن و سال برای من یک روز فرهنگی فوق العاده بودند.

بعدها که به دبیرستان رفتم وارد گروه تئاتر شدم و در نمایش‌های زیادی بازی کردم.

به یاد دارید که آن سال‌ها در چه نمایش‌هایی بازی کردید؟

یکی از نمایش‌هایی که در آن بازی کردم نمایش «قرعهٔ مرگ» بنویسندگی «واهه کاچا» ـ یک نویسنده ارمنی الاصل لبنانی ـ بود که یکی از معلم‌های ما به نام آقای یوسف عرشی که الان بازنشسته شده آن را تنظیم کرده بود و من در آن بازی کردم. این سرآغاز حضور من در نمایش‌های جدی‌تر بود. بعدها «از خود گریخته» محسن عرفانی بود که باز آقای عرشی کار کردند. یوسف عرشی، بعدها به اداره فرهنگ و هنر (به مدیریت آقای خاکسار) رفت و برای نخستین بار یک گروه حرفه‌ای از بهترین بچه‌های تئاتری دبیرستان‌های سنندج تشکیل داد که من یکی از آن‌ها بودم. نخستین نمایشی که این گروه برای کار انتخاب کرد «پهلوان اکبر می‌میرد» بیضایی بود. من کلاس یازده بودم و چون درشت بودم و قد و قامت و صدای خاص، و نیز تجربه‌های خوبی داشتم، نقش پهلوان اکبر را به من دادند.

بعدها، نمایش‌های دیگری مثل «زاویهٔ» دکتر غلام‌حسین ساعدی، «سگی در خرمن‌جا» نصرت اله نویدی، «پیک نیک در میدان جنگ» فرناندو آرابال به کارگردانی خود من، «بام‌ها و

زیر بام‌ها»ی دکتر ساعدی، «افعی طلایی» که در آن بازی داشتم و خودم آن را کارگردانی کردم هم توسط این گروه اجرا شد. همین طور فعالیت‌های زیادی داشتیم. ما یک گروه هنری خوب، در فرهنگ و هنر سنندج بودیم که به سرپرستی آقای عرشی کار می‌کردیم. بعدها «آشتی» بهرام‌بیضایی، «پلنگ نیم‌روز» سلحشور را هم، کارکردیم. خلاصه مجموعه فعالیت‌هایی که در دبیرستان داشتم فعالیت‌های خوب و مؤثری برایم بود.

در این زمان آیا به مطالعه تئاتر و پی‌گیری مباحث نظری هم می‌پرداختید یا اینکه فقط بازی می‌کردید و کارگردانی؟

برای کارهایمان مطالعه هم داشتیم. در فاصله میان دبیرستان و یک سال قبل از دانشگاه برای آنکه من، دیپلم شهریور بودم و نتوانستم بلافاصله در کنکور شرکت کنم باز هم فرصت مطالعاتی بسیار خوبی ایجاد شد ـ در این محدوده ـ که به مدت یک سال نمایش کار کنم و مطالعه. کلاً با یک مجموعه اجرایی خوب وارد دانشگاه شدم. فرصت مطالعاتی برایم فراهم بود برای اینکه اطلاعات نظری زیادی در مورد تاریخ تئاتر ایران داشتم و نمایشنامه‌های زیادی خوانده بودم و به هر حال موقعی که وارد دانشگاه شدم (۱۳۵۰) دست خالی نبودم.

شما سال ۱۳۵۰ وارد دانشگاه تهران شدید و چند سال بعد هم، برای تحصیل به فرانسه رفتید. در فاصله میان این سال‌ها، یعنی در زمان تحصیل در دانشگاه تهران چه فعالیت‌های تئاتری کردید؟

در سال ۱۳۵۰ وارد دانشکده هنرهای زیبا شدم و خیلی هم جدی بودم. حقیقت امر را بخواهید چیزهایی که تا آن زمان خوانده بودم در هم و بر هم بود و هر چه به دستم آمده بود، خوانده بودم و مطالعاتم نظم خاصی نداشت و سرچشمه‌ها را زیاد نمی‌شناختم. این بود که تصمیم گرفتم برای جبران مافات با یک سیر تصاعد هندسی هر آنچه را که تا پیش از این باید می‌خواندم و کتاب‌هایش را پیدا نکرده بودم بخوانم. اصلاً یادم نمی‌رود که پیش از این بارها و بارها برای خرید کتاب‌های تئاتر از سنندج به تهران آمده بودم.

بنابراین مطالعات جدی و سختگیرانه‌ای در دوران دانشجویی برای خودم برنامه‌ریزی کردم و هیچوقت یادم نمی‌رود که بعضی روزها هفده، هجده ساعت مطالعه می‌کردم. می‌خواستم ببینم که چه چیزهایی را از دست داده‌ام. حالا که آمده بودم و کلاس‌ها و استادها را دیده بودم مسیرها روشن شده و کما بیش تابع نظمی بودم و می‌دانستم که کجاها، چه چیزهایی را کم دارم. این بود که علاوه بر تئاتر جهان، تاریخ تئاتر و نمایشنامه‌های ترجمه‌شده‌ای که تا به حال نخوانده بودم، مهم‌ترین چیزی که به سراغ آن رفتم ادبیات فارسی بود. شاهنامه، مثنوی، نظامی، منطق الطیر و آثار دیگری را خواندم که خیلی به من کمک کرد تا یاد بگیرم چگونه درست صحبت کنم، درست بنویسم و چطور به سرچشمه‌های تئاتر ملی ایرانی و فرهنگ کهن خودمان علاقه پیدا کنم. مطالب زیادی درباره اساطیر ایرانی خواندم و این بخت را داشتم که در همان سال دوم دانشجویی با عنوان مربی در کانون پرورشی و فکری استخدام شوم. آن زمان کانون پرورشی، زیر نظر «دان لافون» می‌خواست کلاس‌های مربیگری تئاتر بگذارد و برای کتابخانه‌های کانون در تهران، مربی‌هایی بفرستند که درس تئاتر بدهند. به همین دلیل آمدند و از میان بچه‌های تئاتر دانشگاه تهران دوازده نفر را انتخاب کردند که یکی از آن‌ها من بودم و به مدت سه سال مربی تئاتر شدم. یک مدت به کرمانشاه رفتم، مدتی در کتابخانه جهان‌پناه در میدان خراسان، و مدتی در کتابخانه نیاوران تئاتر تدریس کردم و علاوه بر این، چون قلم خوبی داشتم یکی از استادهایم مرا به «نادر نادرپور» که از شعرای بزرگ ماست (و روحش شاد) معرفی کرد. نادرپور، گروهی به نام «ادب امروز» را سرپرستی می‌کرد که در رادیو و تلویزیون برنامه‌های هفتگی داشتند. این برنامه در مورد هنر و ادبیات بود و به نقد و نظر جریانات ادبی و هنری می‌پرداخت. نقد و تحلیل کتاب‌های تئاتری و نمایش‌های روی صحنه، به من سپرده شد و از سال دوم یکی از کارهایم علاوه بر مربیگری تئاتر، همین بود.

این مقالات و نقدها را هنوز هم دارید؟ فکر می‌کنم اسناد ارزشمندی برای مطالعات تئاتری باشند؟

از آن دوره هنوز حدود دویست و بیست مقاله و نقد دارم که اخیراً آن‌ها را جمع‌آوری کرده‌ام. این فعالیت‌ها برایم خیلی خوب بود و واقعاً یاد گرفتم که تمام فوت و فن نقد را تجربه کنم. کتاب‌های زیادی خواندم و مخصوصاً با بزرگان کار کردم. کسانی که افتخار کار کردن با آن‌ها را داشتم عبارت بودند از : دکتر فتح‌اله مجتبایی، نصرت رحمانی، محمد قاضی، گلستان، حسین منزوی، اصغر واقدی و خیلی‌های دیگر.

همکاری شما با این افراد در حوزه ادبیات هم بود، یا اینکه فقط کار تئاتر می‌کرده‌اید؟

من فقط راجع به کتاب‌های تئاتر و نمایش‌های روی صحنه می‌نوشتم و وارد حوزه‌های دیگر نمی‌شدم. هر حوزه‌ای از رمان گرفته تا شعر و سینما و ... هر کدام متخصص و نویسنده‌ای داشت.

به جز این‌ها، در آن زمان تجربهٔ کار عملی تئاتر هم داشتید؟

بله، کار تئاتر هم می‌کردم. مثلاً به یاد دارم موقعی که به تهران آمدم چون چند تجربه کارگردانی کسب کرده بودم، رفتم پیش حمید سمندریان و گفتم می‌خواهم دستیار شما باشم. آقای سمندریان گفتند دیر شده! و تا یک هفته دیگر اجرایی به اسم «کرگدن» داریم و پیشنهاد کرد که من در آن نمایش بازی کنم. من هم رفتم و نقش کوچکی در آن نمایش گرفتم ولی بعد از آن دستیار دکتر محمد کوثر شدم در نمایش «لورنزا چیو»، که اثری از «آلفرد دو موسه» درام‌نویس دوره رمانیتک فرانسه بود و دکتر کوثر خودش آن را ترجمه کرده بود، از طریق این نمایش بسیاری از بازیگران مثل امین تارخ، اصغر همت، حبیب دهقان نسب، مجید جعفری و تربیت شدند.

دکتر کوثر مرد بسیار پویا و اهل تفکری بود و من چیزهای زیادی از او یاد گرفتم.

بعد از آن دیگر فعالیتی در حوزه اجرایی تئاتر نداشتید تا اینکه در سال ۱۳۵۴ برای ادامه تحصیل به فرانسه رفتید...

بله، چون رتبه اول دانشکده بودم این بخت را داشتم که بتوانم ادامه تحصیل بدهم.

از استادان دوره تحصیلتان در دانشکده هنرهای دراماتیک کسانی هستند که بخواهند نام آن‌ها را ذکر کنید؟

بله، از جمله کسانی که من در دانشگاه حرمت زیادی برایشان قائل بودم این عزیزان هستند؛ دکتر حسن رهاورد که تحلیل نمایشنامه و تاریخ تئاتر درس می‌داد؛ دکتر پرویز ممنون بود که تاریخ تئاتر تدریس می‌کرد؛ دکتر هرمز فرهت، که آشنایی با موسیقی شرق و غرب از دروس او بود؛ دکتر میرفندرسکی مبانی هنرهای تجسمی درس می‌داد؛ بهرام بیضایی، که تئاتر شرق و تئاتر ایران را تدریس می‌کرد؛ آقای شمیم بهار، که سال چهارم تحصیل، در حوزه نقد تئاتر، چیزهای زیادی از ایشان یاد گرفتم. استادان دیگری هم، آن

زمان بودند که من افتخار نداشتم که سر کلاس آنها باشم، مثل داریوش آشوری که فلسفه درس می‌داد و دکتر غفار حسینی که جامعه‌شناسی تدریس می‌کرد، هوشنگ گلشیری که ادبیات داستانی کار می‌کرد و ... البته کنجکاوی من در دوران تحصیل سیری‌ناپذیر بود؛ برای همین چند واحد، درس نثر و نظم دوره مشروطیت را هم در دانشکده ادبیات با دکتر اسماعیل حاکمی، استاد ممتاز دانشگاه تهران، گذراندم.

برای من خیلی جالب است که استادان آن دوره بسیار فرهیخته و بزرگ بودند. صاحب‌نام، صاحب تحصیلات عالی و علاوه بر این‌ها صاحب تألیفات و تحقیقات بسیار زیاد. هر کدام از این‌ها در زمان خودشان وزنه‌ای بودند.

بر اساس آنچه که گفتید ظاهراً نخستین نشانه‌های علاقه شما به ادبیات کهن پارسی از زمان تحصیل شما در دانشگاه شکل گرفت و مطالعه آثار ادبی کلاسیک این علاقه را تقویت کرد. همین زمینه هم احتمالاً باعث شکل سبک و گرایش ویژه کارهای شما به سمت ادبیات کهن پارسی و تئاتر ملی و ایرانی شد. خودتان این جریان را تأیید می‌کنید؟

البته، من قبل از آمدن به دانشگاه تهران راجع به ادبیات و هنر شفاهی کردستان تحقیقات زیادی داشتم. وقتی هم که به تهران آمدم از ادبیات کلاسیک فارسی، خیلی خوب استفاده کردم. همان طور که گفتم در این دوران یک دور شاهنامه و مثنوی خواندم، نظامی را خوب مطالعه کردم؛ موقعی که از کردستان بیرون آمدم فرهنگ و ادبیات کردی را خیلی بیشتر فهمیدم و بهتر متوجه شدم. چهارسالی که در تهران بودم خیلی مطالعه می‌کردم. زبانم خیلی شیرین و فصیح شده بود و خیلی خوب می‌نوشتم. وقتی که رفتم به فرانسه، حالا فرهنگ و ادبیات ایرانی را خیلی بهتر می‌شناختم. هر وقت یک کم فاصله می‌گرفتم بهتر می‌فهمیدم. خیلی جالب است. حتی موقعی که از فرانسه برگشتم و از آنجا فاصله گرفتم، فرهنگ فرانسه را هم خوب هضم کردم و فهمیدم. تا موقعی که آدم تو دل قضیه است زیاد متوجه آن نیست. یک ضرب‌المثل لاتینی هست که می‌گوید: «ماهی آب را نمی‌بیند.» من با عنوان این ضرب‌المثل یک نمایشنامه هم نوشته‌ام. موقعی که آدم در محیطی است که او را احاطه کرده، نمی‌تواند آن را درست ببیند، باید کمی فاصله بگیرد تا بتواند خوب آن را مشاهده و مسائلش را تجزیه و تحلیل کند و من در این دو سه فاصله‌ای که از نظر تاریخی و فرهنگی گرفتم، هر بار هم فرهنگ کرد و هم فرهنگ ایرانی و هم فرهنگ اروپایی را خیلی خوب فهمیدم.

پس رفتن شما به فرانسه باعث نشده که پیش‌زمینه و تعلقات خاطرتان نسبت به ادبیات ملی و ایرانی تحت تأثیر فرهنگ و آموزش اروپایی کم‌رنگ شود؟

حتی می‌توانم بگویم شدیدتر شد. من موقعی که فرهنگ اروپایی را شناختم تازه متوجه داشته‌ها و نداشته‌های خودمان شدم؛ تازه زمانی که به آنجا رسیدم و به سرچشمه‌ها رفتم متوجه چیزهای تازهٔ دیگری شدم. واقعاً می‌خواستم در این دوران پاسخ آخرین پرسش هایم را بگیرم؛ در مقطع لیسانس، پاسخ برخی از پرسش‌هایم را گرفته بودم اما، می‌خواستم به شکل تکامل‌یافته به این سوالات در محیط اروپا برسم، بخت مرا یاری کرد وارد محیط سوربن شدم. آنجا هم‌زمان که داشتم زبان و فرهنگ فرانسه و فرهنگ (به قول خودشان) کارتزینیسم یا دکارتی را مطالعه می‌کردم و متدولوژی می‌خواندم و روش درست به کار بردن عقل و خرد را در پدیده‌ها یاد می‌گرفتم، تازه به این پرسش رسیدم که خوب، تئاتر ملی ما کجاست؟ چرا این‌ها دارند و ما نداریم. حتی اصرار من برای اینکه جبران کنیم و تئاتر ملی‌مان را بسازیم بعد از این دوران بیشتر هم شد. من زمانی به اروپا رفتم که ذهن و تفکر و شخصیتم شکل گرفته بود. من می‌رفتم که یک چیزی را کامل کنم و مثل بچهٔ خامی نبودم که به سرعت خودم را ببازم. تناقض‌های زیستن در اروپا ممکن است برای هر کسی مسئله‌ساز باشد. اما این تناقض‌ها و تضادها مرا در خوشان حل نکردند، این من بودم که آن‌ها را حل کردم. من با یک تحلیل منطقی و ایمان و باور به آنچه که می‌خواهم انجام بدهم و پروژه‌ای که برای آینده داشتم، آنچه را که سودمند بود با همهٔ وجود گرفتم تا بیایم آنچه را که دوست دارم و در محیط خودم مثبت و مفید می‌دانم، انجام بدهم. بنابراین، هر چقدر که ذره ذره بر عمرم افزوده شد و کتاب‌های بیشتری خواندم و دانشکده‌ها و تئاترهای بیشتری دیدم، به این نتیجه رسیدم که ما آنچه را که لازم داریم خیلی کم آفریده‌ایم. آنچه که مهر هویت و تفکر و جان‌مایه معنوی تجربه هزاران‌ساله نیاکان ماست و خیلی هم خوب و مثبت است. من به جنبه‌های منفی آن کاری ندارم وآن جنبه‌های مثبت و سازنده فرهنگی آن را برداشت می کنم و بازمی‌آفرینم. ما باید روی این جنبه‌ها کار می‌کردیم. آن‌ها را به تئاتر می‌آوردیم. باید به نحوی با پلی به گذشته وصل می‌شدیم و مصالح و زیبایی‌شناسی آن را وارد چرخه خلاقیت معاصر روز می‌کردیم. برای اینکه قرار نیست ما همیشه، کارهای خارجی را ترجمه و اجرا، و یا اینکه از روی آثار دیگران تقلید کنیم. ما باید یک جایی خودمان باشیم.

در فرانسه در چه رشته و گرایشی ادامه تحصیل دادید؟

باز هم در رشته تئاتر، درس خواندم و مدرک فوق لیسانس را در زمینه تئاتر پداگوژیک و در ادامه همان تجربیات سه‌ساله که در کانون پرورشی و فکری به عنوان مربی تئاتر با کودکان و نوجوانان انجام داده بودم، گرفتم. آنجا رفتم و دوره‌هایی را دیدم و به مدت دو سال در یک دبستان، یک دبیرستان و یک هنرستان مربی بودم. با بچه‌های فرانسوی کار تئاتر می‌کردیم. در چندین دوره کارآموزی خارج از دانشگاه که توسط سازمان‌های هنری و وزارت آموزش و پرورش فرانسه برگزار می‌شد شرکت کردم و با دستاوردهای آن‌ها در این عرصه آشنا شدم. به هر حال کار اساسی و عملی خیلی خوبی را تجربه کردم. برای دوره دکتری هم آمدم روی یک پدیده‌ای به نام تئاتر «کوتدین» یعنی تئاتر روزمره کار کردم. این تئاتر یک موجی بود که از باواریای آسمان و با نویسندگانی مثل «اکسافر کروتس» و چند نویسنده دیگر مثل «هنکن» که سوئیسی بود و نویسنده‌ای مثل «ویناور» و «میشل دویچ» و «ژان پل ونزل» فرانسوی برخاسته بود. این‌ها موجی شده بود که به دنبال ریزه‌کاری‌های زندگی روزمره می‌رفت که انباشته و سرشار از تناقضات سیاسی و اجتماعی

آدم‌هاست. دنبال خطوط ریز تاریخ بودند. من یک سال روی این موضوع کار کردم و دوره ما قبل دکتری را، با آن گذراندم. اما مدارکم در سفری که در دوران جنگ به ایران کردم از بین رفت. (در یک پست بازرسی یک سرباز آن‌ها را از من گرفت و چون به زبان دیگری بود و متوجه آن نمی‌شد دیگر آن‌ها را به من پس نداد.) بنابراین وقتی که به پاریس برگشتم دیگر رساله دکتری را روی تجزیه و تحلیل ژانر کمدی در جهان و به خصوص در ایران کار کردم. بعدها فکر کردم که این موضوع ناخودآگاه چقدر تعیین‌کننده بوده و چقدر به من کمک کرده. در دوره‌ای که همه جا جنگ و بمباران و موشک باران بود و همه‌جا مرگ بود من راجع به ژانری کار کرده بودم که راجع به شور و شادی و زندگی و امید بود. ژانری که نوید می‌داد که مشکلات بالاخره حل خواهند شد. و بی‌اختیار یک‌جور انرژی زندگی و امید از آن گرفتم که بعدها متوجه آن شدم.

در زمان تحصیل در فرانسه آیا فعالیت‌های حرفه‌ای تئاتر هم داشته‌اید؟

فعالیت حرفه‌ای تئاتر نداشتم. ولی دستیار دوم استادم بودم برای اجرای نمایش «الفاف و آلبرت» نوشته «هنکل» که آقای «ژاک لوسال» آن را کارگردانی کرد. بیشتر از این، فعالیت حرفه‌ای اجرایی دیگری نداشتم.

این دوران چه مدت طول کشید؟

ده سال طول کشید. البته در این مدت چندین بار به ایران آمدم و برگشتم، اما در مجموع سال ۱۳۵۴ به فرانسه رفتم و سال ۱۳۶۴ به ایران برگشتم.

نخستین فعالیت شما پس از بازگشت به ایران فعالیت آموزشی و تدریس تئاتر بوده است. هم‌زمان با بازگشت وارد دانشگاه شدید؟

بله، آن زمان فعالیت‌های تئاتری مرده بود و هیچ خبری نبود. تنها چیزی که وجود داشت تدریس تئاتر در دانشکده میراث فرهنگی و فرهنگسرای نیاوران بود و من هم در این مراکز تدریس می‌کردم.

نخستین بار چه زمانی به کارگردانی حرفه‌ای تئاتر روی آوردید؟

دو سال بعد نخستین نمایشی که کار کردم «آژاکس» سوفوکل بود. بالاخره یک فرهنگ دانشگاهی غربی داشتم و خیلی هم علاقه‌مند بودم که از آثار کلاسیک شروع کنم. بعد از آژاکس هم «مده»، «هملت»، «نیرنگ‌های اسکاپن» را پشت سر هم کار کردم و لابه‌لای این نمایش‌های خارجی «آرش» بیضایی را کارگردانی کردم که توقیف شد و فقط توانستیم سه روز و آن هم با لباس تمرین آن را برای دوستداران هنر در خانه نمایش اجرا کنیم. ولی سال ۱۳۶۹ «سیمرغ، سیمرغ» را نوشتم و کارگردانی کردم که این نمایش آغازگر گرایش من به طور جدی به ادبیات و هنر و تاریخ و اسطوره‌های ایرانی بود.

«سی‌مرغ، سیمرغ» علاوه بر اینکه نخستین تجربه کارگردانی یک متن ایرانی توسط شما محسوب می‌شود، نخستین تجربه کارگردانی یک متن ایرانی توسط شما محسوب می‌شود، نخستین تجربه حرفه‌ای‌تان در حوزه نمایشنامه‌نویسی هم هست. این طور نیست؟

بله، می‌شود گفت. البته پیش از آن چند نمایشنامه مثل «شب‌های شهر یونس» و «بیا تا نشانت دهم شاهین چگونه پرواز کرد» و چند کار دیگر هم نوشته بودم. ولی این نمایشنامه‌ها اجرا نشده بود.

پس می‌توان گفت که قبلا روی نمایشنامه های ایرانی تمرین کرده بودید...

بله، اما جدی این کار با سیمرغ شروع شد و بعد از آن این روند را رها نکردم تا اینکه بالاخره به اینجا رسید که سی و هشت، نه، کارگردانی و نزدیک به سی نمایشنامه کار کردم.

در این فاصله چیزی نزدیک به ده سال هم مشغول فعالیت‌های پژوهشی و نقد تئاتر بودید. از جمله آنکه مدت‌ها در مجله آدینه نقد و مقاله نوشتید. این جریان چگونه در حوزه فعالیت‌های تئاتری‌تان آغاز شد؟

من آن‌ها را نمی‌شناختم، روزی به خانه من آمدند. در میان آن‌ها بهنود را می‌شناختم اما بعداً با علی‌نژاد، غلام ذاکری و سرکوهی آشنا شدم. گفتند: «ما یک مجله‌ای به نام آدینه داریم و می‌خواهیم تو برایمان نقد تئاتر بنویسی!»

پرسیدم:» مرا از کجا پیدا کرده‌اید» گفتند: «تحقیق کرده‌ایم؛ بچه‌های دانشجو گفته‌اند اطلاعات تو بد نیست و در این زمینه می‌توانی به ما کمک کنی!» و همین آشنایی باعث شد که من ده سال و تا زمانی که مجله آدینه تعطیل شد، نقد تئاتر بنویسم. علاوه بر این، برای دل خودم و بعضی وقت‌ها هم به سفارش فصل‌نامه هنر، شروع کردم به پژوهش و تحقیق که تا الان حدود شصت مقاله پژوهشی دربارهٔ موضوعات مختلفی مثل «اقتصاد و تئاتر»، «مدخلی بر نمایش آیینی»، «بقال‌بازی آخرین جلوه نمایش دوران فئودالیته»، «دیالوگ در تعزیه از نقطه‌نظر درام‌شناسی» و ... نوشته‌ام. در مورد ملودرام و چخوف و کارگردان‌های مختلف در مورد نقد تئاتر و مقوله‌ها و مبحث‌های گوناگون هم مقالاتی نوشته‌ام که حالا قرار است مجموعه این مقاله پژوهشی، ان شاء ا... در دو مجلد چاپ شود.

اما در کنار این‌ها علاوه بر تدریس، کارگردانی و نمایشنامه‌نویسی یکی از کارهایی که من در آن دوران به طور جدی انجام می‌دادم نقد و پژوهش بود که تا به الان هم این ترتیب ادامه دارد و همچنان آن را انجام می‌دهم.

البته ظاهراً فعالیت‌های پژوهشی و نقدنویسی شمار در سال‌های اخیر و در حاشیه تدریس و اجرای تئاتر انجام می‌گیرد. به ویژه اینکه مدت‌هاست که زیاد نقد نمی‌نویسید؟

راستش را بخواهید نقد نوشتن را رها کرده‌ام. برای اینکه من اول باید از یک کاری خوشم بیاید. این خوش آمدن یعنی اینکه نمایش تکنیک و اندیشه داشته باشد؛ آنچه که بر روی صحنه اجرا می‌شود دارای مفهوم میزانسن و دارای سبک، و در مجموع یک اتفاق هنری باشد. اما، اغلب کارهایی که الان اجرا می‌شوند این طور نیستند؛ بازیگران متنی را حفظ می‌کنند و یک لباسی می‌پوشند و با یک دکور و نوری، بالاخره نمایشی را اجرا می‌کنند. اما واقعاً زیبایی‌شناسی و ساختار درونی ندارند. من باید تحت تأثیر قرار بگیرم و یک حرفی برای گفتن داشته باشم. نمی‌توانم به طور روتین و الکی کار کنم.

آن زمان که نقد می‌نوشتم، مجله آدینه واقعاً یک نشریه وزین در حوزه کار خودش بود. هیچوقت یادم نمی‌رود. مجله به محض انتشار تا روز بعد بیست و پنج هزار نسخه می‌فروخت و بعد تنها مجله روشنفکری زمان خودش بود. الان دیگر مجله‌ها هیچ وجهه روشنفکری تحلیل‌گرایانه ندارند و هیچ کس آن‌ها را نمی‌خواند. این مجله‌ها بیشتر ارگان چند تا اداره و دوست و رفیق شده‌اند و کارشان فقط تعارف‌کردن به همکاران و تعریف از رفقایشان است. نقد آگاهانه‌ای که در حکم یک وجدان بیدار باشد؛ ناظر زمانه باشد و پدیده‌ها، و ارتباط تئاتر را با جامعه و جریان‌های بزرگ تجزیه و تحلیل کند کمتر دیده می‌شود.

البته من در مجله نمایش و چند مجله دیگر مقالاتی نوشتم. مثلاً از نمایش هنر خوشم آمد و راجع به آن نقد نوشتم. راجع به چند نمایش دیگر هم که آثار خوبی بودند همین طور؛ مثلا نمایش «دقیقه سکوت» محمد یعقوبی بود که آن را با چهار پنج نمایش دیگر مثل «زن‌کشی» میرباقری یا نمایش «مهر» حمید امجد مقایسه کردم. چون که پنج نمایش بودند که شخصیت مرکزی آن‌ها یک روشنفکر بود آن را یک جا تحلیل کردم که، رویکرد کارگردان و نویسنده ما نسبت به روشنفکر در این زمانه چگونه است. و از طریق تحلیل آثارشان اصلاً تفکر یک دوره را تجزیه و تحلیل کردم. ببینید یک اثر باید این گونه باشد و جایگاهش را در کل حرکت فرهنگی جامعه پیدا بکند. نقد فقط این نیست که بگوییم، از این بازی خوشم آمد یا این‌حرف خوب بود یا خوب نبود. باید جریان نقد را به فرهنگ اصلی و

بطن حوادث بزرگ اجتماعی و رویدادهای بزرگ سیاسی ما ارتباط داد. تئاتر این است و از یونان تا به امروز، از مجموعه این حوزه‌ها، و از رویدادهای فرهنگی و فلسفی جدا نبوده است.

حالا چند نفر می‌روند و چهار تا نمایش را از ماهواره می‌بینند و تقلید می‌کنند که نه راجع به ماست، نه راجع به مسائل اجتماعی است، نه راجع به بحران جوان‌ها و دل‌مشغولی‌های گذشته ما و نه حتی یک اثر ارزشمند خارجی است و فقط ادا و اصول است. خوب، من راجع به چنین نمایش‌هایی چه نقدی می‌توانم بنویسم؟

یعنی شما معتقدید که کارهای خوب این چندساله آن قدر کم بوده‌اند که...

کارها زیادند، اما این آثار دارای کیفیت نیستند. کیفیت فکری، مضمونی و کیفیت زیبایی‌شناسی و شکلی ندارند. من می‌بینم همهٔ جوان‌ها به دنبال انتخاب و تولید نمایش‌هایی هستند که خارجی‌ها از آن‌ها خوششان بیاید و برای جشنواره‌ها و اجراهای مختلف دعوتشان بکنند. حرف‌ها را کم می‌کنند، سکوت می‌آورند، یک جا پرفورمنس می‌کنند، و ... این‌ها به هیچ وجه برخاسته از یک اصالت فرهنگی درونی نیست. به هیچ وجه برخاسته از ضرورت‌های اجتماعی و تاریخی نمی‌باشد! و بعد جالب این است که این شکل تئاتر از مرکز تحولات اجتماعی دور شده و در نتیجه توده‌های مردم به دیدن این آثار نمی‌آیند. الان شده نمایشی که فقط خود تئاتری‌ها آن را می‌بینند.

همان طور که قبلاً گفتید سال ۱۳۶۵ وارد ایران شدید. در این زمان شرایط برای کار کردن در دانشگاه، تئاتر حرفه‌ای و ... چقدر برایتان فراهم بود؟ با توجه به اینکه شما از دانشگاه سوربن در رشته تئاتر فارغ التحصیل شده بودید و ما آن زمان استادان زیادی با ویژگی‌های شما هم نداشتیم؟

من آن زمان، شرایط سختی داشتم و اجازه بدهید که نگویم چرا! برای اینکه در آن موقع، تازه دانشگاه‌ها باز شده بود و راجع به تحصیل‌کرده‌ها و روشنفکرها به هیچ وجه نظر خوبی اعمال نمی‌شد. به علاوه، من شرایط خاص دیگری هم داشتم که برای خیلی از آقایان مسئله بود. در حالی که من برای تئاتر آمده بودم. من در اوج جنگ و در حالی که همه (سال ۱۳۶۴) داشتند فرار می‌کردند، از قلب پاریس برگشتم و به این افتخار می‌کنم که تمام زیبایی‌ها و آرامش و کار GNRS ـ مرکز ملی تحقیقات علمی فرانسه ـ را به عنوان پژوهشگر داشتم، رها کردم و به ایران بازگشتم. من حتی در فرانسه استخدام شده بودم چون که دکترای من با تخزونقابل بود که بالاتر از درجه الف است. اما من به آن‌ها نه گفتم و گفتم که در سرزمین خودم با وزارت علوم قرارداد دارم و برگشتم. نتیجه‌اش این شد که تا الان حتی رسمی هم نشده‌ام. می‌خواهم این را بگویم که در شرایطی که همه دار و ندارشان را می‌فروختند و با هر بدبختی از ایران خارج می‌شدند من در آن شرایط برگشتم و شروع کردم به مطالعه کردن زیر نور شمع!

ولی خوب، آنچه که کارها را خراب کرده، تکثیر قارچ‌گونهٔ دانشگاه‌های ریز و درشت است. الان چیزی در حدود چهارده پانزده دانشکده داریم، منهای دانشکده‌هایی که فقط فوق دیپلم دارند، خیلی جالب است که سر یکی از کلاس‌هایم در دانشگاه که کلاس دانشجویان سال سوم بود راجع به «خانه عروسک» صحبت کردم و جالب اینکه این دانشجویان حتی نمی‌دانستند «خانه عروسک» چیست و نوشته کیست! گفتم: «تو هنوز اسم ایبسن را نشنیده‌ای؟» بعد پرسیدم که تو تا به حال کجا بوده‌ای؟ و بعد فهمیدم که دانشجو، دانشجوی مراغه بوده است. بعد از استریندبرگ که هم دوره ایبسن است صحبت کردم و دیدم که حتی اسم استریندبرگ را هم نشنیده است. اصلاً مأیوس شدم و گفتم ببخشید من درس نمی‌دهم. این کثرت قارچ‌گونه دانشکده‌های ریز و درشتی که فاقد بنیه علمی‌اند باعث شده که یک رشته تحصیلات تقلبی و مدارک بی‌ارزش دست عده‌ای دانشجو بدهند و تحقیقات تقلبی هم، تحت عنوان رساله تولید کنند. همه چیز مدام دارد به سطح می‌آید. الان دیگر همه می‌توانند درس بدهند؛ همه استادند؛ آن موقع مگر می‌شد به این راحتی به کسی استاد گفت؟! کسی که نه تألیفی دارد، نه تحقیقی دارد و نه تجربه‌ای و ...

البته زیاد شدن دانشجویان تئاتر، با دیدی خوشبینانه می‌تواند ظرفیت و درخواست برای رشد را لااقل به لحاظ کمی...

نه، نه! اذیتم نکنید. بزرگ‌ترین اشتباه این است که ما همیشه کیفیت را فدای کمیت می‌کنیم. همیشه دل به آمارهای سطحی و کاذب می‌بندیم. حکایت است که شاه عباس یک شب داشت با لباس درویشی می‌گشت از پشت دریچه‌ای دید که یک پیرمرد و پیرزن نشسته‌اند و دارند تنها غذا می‌خورند. رفت پیش آن‌ها و نشست و گفت: «چرا شما تنهایید؟» گفتند: «والله ما هفده تا پسر داریم اما همه آن‌ها سربازان شاه عباس هستند.»

شاه عباس گفت: «ماشاالله، هفده تا پسر! کاش یک پسر داشتید و همان یکی شاه عباس می شد!» ما سرباز داریم تا شاه عباس. من به دنبال شاه عباس هستم. این است که باید گفت بس است. اینکه مدام دنبال کمیت برویم نتیجه همین می‌شود که حالا هست. من به این شیوه اعتقاد ندارم. در دوره‌ای که ما دانشجو بودیم، دانشکده هنرهای زیبا بیست و پنج نفر پذیرش داشت و حدود بیست نفر هم دانشکده دراماتیک و تا سال هفتاد هم، همین طور بود. اما حالا، بوشهر، اراک، مراغه، تبریز، تنکابن و... آن وقت ببین چه اوضاعی درست شده است.

البته برخی از این شهرها، الان هیچ امکاناتی هم برای حتی یک تئاتر ندارند!

خیلی جالب است، الان در شهری دارند فوق لیسانس درس می‌دهند که در طول سال دو تا نمایش در آن روی صحنه نمی‌رود. آخر این دیگر چه بازی است. این جزیره متروکهٔ مشکوک چیست که آنجا درست کرده‌اند؟ ببینید در دانشگاه‌های بزرگ، همین که دانشجو پایش را از دانشگاه بیرون می‌گذارد باید با جریان فرهنگ بزرگ قاطی بشود. در همین تهران وقتی که دانشجو از دانشگاه تهران، یا هنر و معماری یا سوره بیرون می‌آید، حداقل پانزده نمایش در تالارهای مختلف شهر، پیدا می‌شود. در پاریس همیشه پانصد نمایش روی صحنه بود، در لندن هر شب سیصد نمایش اجرا می‌شود. اینجا چطور؟ آخر در نوشهر و مراغه چه اتفاقی می‌افتد؟ بعد هم استادان بزرگی هم، آنجا نیست!

قصدم اصلاً بی‌حرمتی به آن‌ها نیست، آن‌ها هم برادر و دوست من هستند. اما هیچ نام بزرگی در میان آن‌ها نیست. اصلاً الگوی بزرگی نیستند تا دانشجو را به حرکت درآورند. نتیجه‌اش این می‌شود که دانشجویی آمده و سال سوم است و هنوز اسم «خانه عروسک» را نشنیده است. نتیجه‌اش این است که در یک کلاس چهل و دو نفره کارگردانی، فقط دو نفر چخوف را می‌شناسند، آن هم ناقص و ابتدایی! این جریان منجر نمی‌شود به اینکه دانشجو تبدیل به متخصصی بشود که گوشه‌ای از نیازهای عملی فرهنگ تئاتر را بگیرد. یک بازیگر بزرگ و یک درام‌نویس و کارگردان خوب میان آن‌ها نیست! بعد هم همه آرزوهای بزرگ دارند و برای پیشرفت می‌آیند و میان‌بُر، می‌زنند و از راه ایجاد ارتباط‌های آن چنانی پشت درهای بسته تعظیم‌ها می‌کنند و از طریق روابط امتیاز به دست می‌آورند. یک‌بار هم که وارد تئاتر شهر بشوند، بار دوم دیگر هیچ کس را قبول ندارند. این دیگر فاجعه است.

به نظر من این کثرت قارچ‌گونه رشتهٔ تئاتر، به نحوی، باعث شده که شایسته‌سالاری و علم‌گرایی

اساساً مخدوش بشود و ما مشکل پیدا کنیم. راستش را بخواهید من به هیچ وجه خوشحال نیستم و این موضوع را در کل به ضرر تئاتر ایران می‌دانم. به ویژه آنکه از نظر فیزیکی تئاترهای ما هیچ گونه توسعه‌ای هم ندارند. مثلاً به نسبت این همه دانشجو که سالانه فارغ التحصیل می‌شوند، ما حداقل الان می‌بایست چهارصد سالن تئاتر در تهران داشته باشیم اما پنج سالن داریم. خوب این دانشجو کجا باید جذب بشود. جالب است برایتان بگویم که راننده آژانس من، سراغ دانشگاه فوق‌لیسانس هنر را از من می‌گرفت وقتی بیشتر در موردش کنجکاو شدم گفت: «آخر من لیسانس هنر دارم!»

همه فارغ التحصیلان تئاتر، راننده و کارگرهای فنی، و یا کارمند شده‌اند و از مدارکشان در ادارات استفاده می‌کنند. این‌ها باید یک نقشی در حیات فرهنگی ما ایفا کنند که نمی‌کنند.

ولی خوب یک بخشی از این مشکل به سیستم آموزشی مربوط می‌شود. خیلی‌ها دوست دارند که تئاتر بخوانند. ما که نمی‌توانیم جلوی علاقه آن‌ها را بگیریم. می‌توانیم؟

نه، قرار نیست که همه در این رشته تحصیل کنند. اول برای فارغ التحصیلان باید امکان کار فراهم کنند. در تئاترها، استخدامشان بکنند. به آن‌ها بودجه بدهند. در تمام ایران سالن‌های تئاتر، راه بیندازند و بعد ظرفیت‌ها را هم، با توجه به امکانات افزایش بدهند.

برگردیم به فعالیت‌ها و کارهای تئاتری خود شما. در مورد کار تئاتر در همان سال‌های ۱۳۶۵ و ۱۳۶۶، یعنی زمانی که تازه کارگردانی حرفه‌ای را شروع کرده بودید بگویید. آن زمان کار کردن آسان‌تر و بهتر بود یا حالا؟

ما خیلی درگیر جنگ و معیشت روزمره بودیم که تئاتر واقعاً امر سخت و دشواری شده بود. مثلاً درگیر مسائل فنی مثل نبود برق بودیم و کمتر کسی واقعاً به فکر هنر می‌افتد. شاید برایتان جالب باشد که من، آژاکس را با موتور برق اجرا کردم. من و ایرج راد هم‌زمان با چراغ گازی و شمع، نور صحنه را تأمین می‌کردیم. خیلی مشکل بود. برق نبود و پول نبود. در نمایش آژاکس ما شش هفت ماه تمرین کردیم و زمان کارمان مجموعاً هشت ماه طول کشید. دستمزد خود من هزار و نهصد تومان بود و بقیه بچه‌ها هر کدام نهصد تومان. لیست آن را هنوز دارم. اصلاً کسی برای پول نمی‌آمد. اصلاً پولی نبود. من فراموش نمی‌کنم که دستمزد میکائیل شهرستانی در نمایش سیمرغ بیست هزار تومان بود. در نمایش «مده آ»، خانم «شهین علیزاده» پانزده هزار تومان دستمزد گرفت. بقیه هم، ده هزار تومان تا سه هزار تومان دستمزد گرفتند. ما به شدت درگیر جنگ بودیم و توی مملکت اصلاً پول که هیچ، اصلاً کسی برای هنر ارزشی قائل نبود. قضایا، بسیار حاد بود و بسیاری از کارخانه‌ها تعطیل بود و مردم برای سیگار و شیر و صابون باید توی صف می‌ایستادند. مردم از چهار صبح توی صف‌ها بودند و از پنج بعدازظهر همه جا خاموشی بود. اصلاً کسی توی خیابان نبود. یک سیاست دیگر هم اعمال شده بود که تمام تئاتری‌ها را رانده بودند. خیلی‌ها، به تلویزیون و سینما رفتند که هم پول بیشتری می‌داد و هم شهرت بیشتری داشت. تئاتر هم مانده بود دست آماتورها! شرایط خیلی سختی بود. ولی ماها، در آن سال‌ها تمام تلاشمان را می‌کردیم که نگذاریم چراغ تئاتر خاموش بشود. انگیزه داشتیم. عاشق این کار بودیم و من هم برای همین برگشته بودم. ضمن اینکه باید بگویم که آن زمان بیشتر تئاترهای تبلیغاتی و مناسبتی را می‌پسندیدند و با دید خوبی هم به ما نگاه نمی‌کردند. به هر حال آن موقع هم شرایط و سختی‌های خودش را داشت.

چقدر به موضوع و مسئله‌ای که در تئاترتان به آن می‌پردازید اهمیت می‌دهید؟ تا چه اندازه به فکر معاصر بودن و مهم بودن موضوعات نمایش‌هایتان هستید؟

در یک دوره خیلی به این مسئله فکر کردم و به این نتیجه رسیدم که نمایش‌هایم اولاً باید بازگوکنندهٔ مسائل زندهٔ جامعه امروز باشند و در درجهٔ دوم باید از چیزی صحبت کنند که اهمیت و عظمت مطرح شدن را داشته باشد. مثلاً در آن زمان خیلی فکر کردم و جست‌وجو کردم و بالاخره به این نتیجه رسیدم که بزرگ‌ترین مسئله عصر ما، نسل‌کشی است که از هر واقعیتی تکان‌دهنده‌تر است. این بود که نمایشنامه «دوران بی‌گناهی» را در سال ۱۳۷۵ نوشتم، که راجع به کردهای عراقی است. بعد «بعد زنان صبرا، مردان شتیلا» را نوشتم، که راجع به کشتار فلسطینی‌هاست حتی نمایشی به اسم «سرود مترسک پرتغالی» را کار کردم که نوشتهٔ «پیتر وایس»، و درباره استعمار کشور پرتغال در موزامبیک و آنگولاست.

بعد از مدتی دیدم که واکنش‌ها زیاد خوب نیستند. یک عده فکر کردند که « زنان صبرا و مردان شتیلا» را کسی به من سفارش داده است. در حالی که این متن هیچگاه به من پیشنهاد نشده بود و تازه سه سال بود که اصرار می‌کردم تا اجرایش کنم.

ماجرا از این قرار بود که یکی از هم‌کلاسی‌های سوری من، یک‌روز با چشمان گریان درباره سفرش به لبنان و قتل عام صبرا و شتیلا، با من صحبت کرد و به من گفت؛ آنجا با رفتن مردها که کارت دریافت سهمیه‌های ارتزاق و پول در دست آن‌ها بوده، زن‌ها و بچه‌ها بدون سرپرست و پول مانده‌اند و روسپی سربازان آمریکایی شده‌اند. من آن لحظه از شنیدن چنین واقعه‌ای به هم ریختم و ماجرای نوشتن و کار کردن نمایش هم، از آنجا شروع شد. اما برخی از آدم‌های کج‌فهم تولید این نمایش را پیشنهاد و سفارش تلقی کردند. بنابراین قدری اذیت شدم و گفتم که من حوصله دردسر ندارم. یک‌بار دیگر به سراغ نمایش‌های ایرانی آدم و «آرش» را که توقیف شده بود برای بار دوم کار کردم و بعدها فهمیدم ایرانی‌ها چقدر خودشیفته‌اند. اشکال ندارد اما بهتر بود که از چیزهای مثبت صحبت بکنیم. زمانی هم مرا متهم می‌کردند که با نمایش‌هایم برای فرهنگ منحط ایران پیش از اسلام تبلیغ می‌کنم و با همین اتهام یک بار «آرش» را توقیف کردند، اما خوشبختانه، بعدها شرایط اجرای

نمایش در فضای بازتری برایم فراهم شد. این بود که یک‌بار دیگر به سراغ تئاتر ملی برگشتم و فهمیدم که در این شرایط کار بر روی آثار معاصر، اصلا دردسرآور است. «عکس یادگاری» هم دچار همین سرنوشت شد. یعنی انگار قرار نیست حرف روز زده بشود و بهتر است هر حرفی که داریم در همان فضای تئاتر کلاسیک مطرح کنیم.

بعد از موفقیت آثاری چون «دخمهٔ شیرین»، «سحوری» و «مویه جم» نمایش «عکس یادگاری» و «عادل‌ها»ی شما تا اندازه‌ای مورد انتقاد قرار گرفتند و انتظارات را برآورده نکردند. این نمایش را در پروندهٔ کاری‌تان چگونه ارزیابی می‌کنید؟ برخی می‌گفتند این نمایش تاریخ مصرف داشت؟

به نظر من «عکس یادگاری» در زمان خودش فهمیده نشد، برای اینکه موضوع مهمی را مطرح می‌کرد و اصلاً تاریخ مصرف‌دار نبود. این نمایش در مورد یک مسئله ازلی صحبت می کرد.

راسل می‌گوید: «قدرت لذت لذت‌هاست و با همهٔ آدم‌ها هست.» واقعیت این است که انسان هرگز از جدل قدرت برکنار نبوده است. اینکه در نمایش همه مردم حتی عاشق صندلی یک دیکتاتور هستند و دوست دارند یک لحظه روی آن بنشینند یعنی اینکه آمادگی برای چنین گرایشی در همهٔ آدم‌ها وجود دارد. «عکس یادگاری» این موضوع را مطرح می‌کرد و چنین موضوعی هرگز از بین نمی‌رود.

این موضع ربطی به زمان و مکان خاص ندارد و در «عکس یادگاری» هم من نه زمان را مطرح کرده بودم و نه مکان را. به نظر من هیچ وقت قضاوت درستی در مورد این نمایش نشد. دو اجرای شتاب‌زده در جشنواره، ملاک خوبی برای قضاوت نبود. این نمایش از روی صبر و حوصله اجرا، نقد و تحلیل حسابی نشد. ان شاء الله، زمانی این اتفاق بیفتد. این نمایش اتفاقاً انتقاد گروتسکی از دوران‌ها را نشان می‌داد؛ که چرا این دیکتاتورها، می‌مانند. صدام حسین تا آخرین لحظه ماند، برای اینکه تک‌تک عراقی‌ها ابعاد کوچک‌تر خود صدام بودند. اگر این آمادگی در آدم‌ها نباشد هیچ دیکتاتور ظالمی نمی‌تواند در یک جامعه ماندگار بشود. کجای این موضوع تاریخ مصرف دارد؟

شاید نشانه‌هایی که از صدام داده می‌شود.

حتی یک کلمه از صدام صحبت نشده است. هیچ جای نمایش هیچ اسمی برده نمی‌شود؛ شخصیت‌ها عکاس، نقاش، پیرزن، ورزشکار و ... هستند. حتی نگفتیم مال کدام کشور هستند. و البته این گفته می‌شود که مردم غارتگر شده‌اند. روس‌ها هم رفتند به گرجستان و نخستین کاری که کردند غارتگری بود ـ سه سال بعد از عکس یادگاری ـ همه‌جا این قضیه هست.

منتقدان و مخاطبان آثار شما همچنان «مویه جم» را جزء بهترین آثار شما و البته از بهترین نمایش‌های سه دههٔ اخیر می‌دانند. نظر خودتان چیست؟

کارهای آدم مثل بچه‌هایش هستند و نمی‌توان به راحتی میان آن‌ها تفاوت قائل شد و یکی را از دیگری بهتر دانست. واقعاً نمی‌توانم بگویم کاری کرده‌ام که دوستش ندارم. مگر «سحوری» کار خوبی نبود، «دخمه شیرین» بد بود؟ من نمی‌توانم چنین تفاوتی را بین آن‌ها قائل شوم. اما به نقد و نظر دیگران احترام می‌گذارم و دوست دارم کارهایم هم، نقد شوند و مثلاً بدانم که چرا یک اثر بهتر است؟ دلیل برتری و خوبی‌ها و محاسن این اثر یا ضعف‌های اثر دیگر چیست؟ و ...

بعد از «عادل‌ها» دو سال کارهای متعددی را شروع کردید و به مرحله اجرا رساندید اما موفق به اجرای این آثار نشدید. حتی «یادگار زریران» هم یک سال قبل از اجرا، با همین مشکل مواجه شد دلیل این تأخیرها و مشکلات چه بود؟

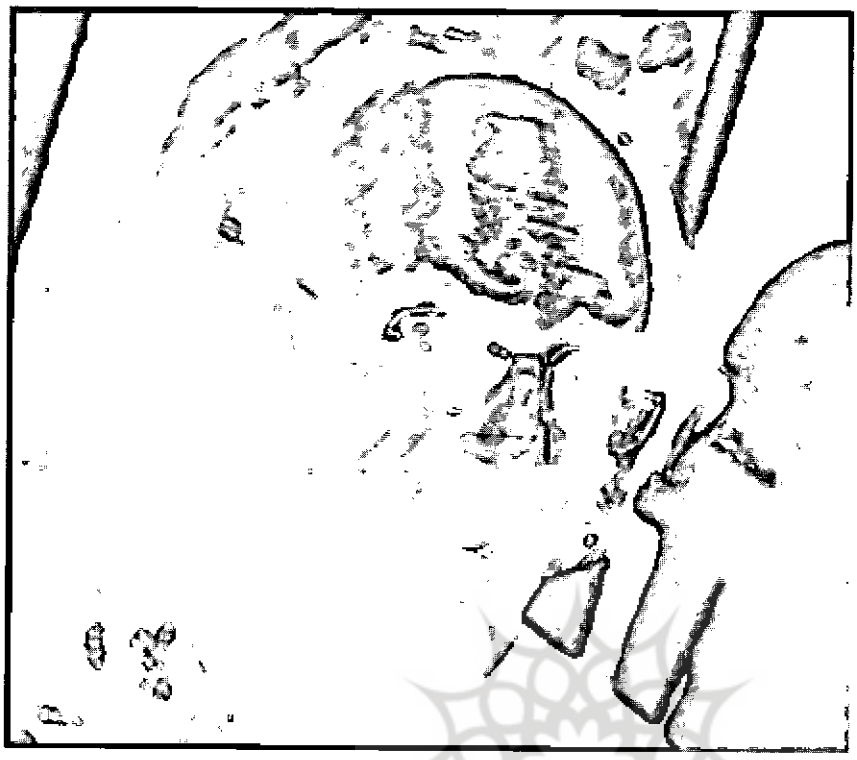
والله، من دو، سه تا دعوا با مرکز هنرهای نمایشی داشتم که یکی از آن‌ها بر سر ITI بود. من نماینده منتخب ITI ایران بودم. این مسئله چهل و شش سال پشت گوش انداخته شده بود. ITI که اساساً باید یک چیز غیر دولتی باشد در این سال‌ها، دولتی بوده است. بعد از چهل و شش سال انتخابات برگزار شد و من انتخاب شدم، اما مسئولین همه چیز را به هم زدند. مسئله دوم اخراج شصت نفر از هنرمندان انجمن نمایش بود که مرا به عنوان نماینده انتخاب کردند و برای دادخواهی و اعاده حقوق آن‌ها به وزارت کار و دادگستری و دیوان محاسبات و مجلس و ... می‌رفتم که این به مذاق آقایان و مدیران خوش نیامد. به خصوص که من خیلی هم بی‌پروا و بی‌پرده حرف می‌زنم. این مسائل به علاوه یک رشته تفاوت‌های فکری باعث شد تا هفت کار من در عرض دو سال توقیف بشود. هفت کار، در هفت مرحلهٔ متفاوت! مثلاً «عکس یادگاری» آماده بود و حتی پوستر آن پخش شده بود و ما آمادهٔ دکور زدن بودیم. «یادگار زریران» در حال تمرین متوقف شد. «مده‌آ» و «نبرد» تمرینات را پشت سر گذاشته بودند و فقط کافی بود که لباس تنمان کنیم و روی صحنه برویم. نمایش «شاه سلیم بازی» را سفارش داده بودند تا برای جشنواره آیینی و سنتی آماده شود، اما توقیف شد. «سرود صد هزار افیلیای عاشق» هم با انصراف، تعطیل شد. و مسئله هم من بودم که فکر می‌کردند این کارها مبارزه با من است، در حالی که من درست در همان زمان داشتم یکی از بهترین کارهایم به اسم «سبدی پر از ماه گم‌شده» را که بر اساس چریکه‌های کردی است برای تلویزیون کردستان کار می‌کردم. این اثر در جشنواره تولیدات صدا و سیما، نه جایزه اول متن، بازیگری، کارگردانی، طراحی، تهیه‌کنندگی و ... را دریافت کرد. در این دوران بی‌کار نبودم. هم‌زمان در دانشگاه تدریس می‌کردم، عضو فرهنگستان هنر، و عضو فرهنگستان زبان و ادب پارسی و عضو کمیسیون تألیف کتاب‌های درسی آموزشی بودم، پژوهش می‌کردم، نقد می‌نوشتم و ... از همه مهم‌تر در این دو سال هشت نمایشنامه بزرگ نوشتم. آن‌ها فقط توانستند جلوی اجرای تئاتر مرا بگیرند و تازه آن هم موقتی بود. بعد هم خودشان فرستادند دنبالم، زنگ زدند و عذرخواهی کردند و برای جبران، گفتند یکی از کارهایم را اجرا کنم. الان قرار است که «مده آ» را هم دوباره اجرا کنیم. به هر حال این تأخیرها خودخواسته نبوده و از کم‌کاری من یا تنبلی تئاتری من نیست. هیچکس به اندازهٔ من برای این کار انرژی ندارد. به قول یکی از گزارشگران رادیو که می‌گفت: «تو زندگی خصوصی نداری؟ این همه کار داری؟» این طور تلقی نشود که ما نتوانسته‌ایم یا نخواسته‌ایم که کار کنیم. متأسفانه همیشه در هر دوره‌ای به یک عده آدم پول می‌دهند که کار کنند و به عده‌ای پول می‌دهند که جلو کار آن‌ها را بگیرند. و متأسفانه من در این دو سال قربانی سوء تفاهم و تحلیل اشتباه مدیران بودم.

به شما گفتند که یکی از کارهای آماده‌تان را اجرا کنید یا اینکه «یادگار زریران» را برای اجرا انتخاب کردند؟

نه، با هم صحبت کردیم که کدام کار خوب است و تحلیل من این بود که در این دوران که هویت ما هم از خارج و هم در داخل مورد تهدید است، این بهترین کار است. الان هم «میرنوروزی» و «شاه سلیم بازی» را به همین دلیل نوشته‌ام.

قبل از اجرای «یادگار زریران» فکر می‌کردید که نمایش در ارتباط با مخاطب در میان منتقدان موفق باشد؟

همه، این نمایش را دوست داشتند. فکر نمی‌کنم هیچ کس کاری را بنویسد و فکر کند که کار بدی را دارد می‌نویسد. یا کاری که اجرا می‌کند بد است. اما خوب قبول دارم که «یادگار زریران» نمایش متفاوتی بود ولی این را هم بگویم که تنها مسئله در تفاوت آن نبود. پشت این کار یک پژوهش بزرگ فرهنگی ایرانی، هم از نظر زبان، هم از نظر اسطوره‌ها و هم از نظر آیین‌ها وجود داشت و همه اینها را با یک زبان شسته



رفته و بازیگری مدرن توأم کرده بودم. من هرگز از بُعد اجرایی مدرن غافل نبودم. این طور نیست که فقط دل بستهٔ یک رشته مفاهیم و نشانه‌ها و المان‌ها و اسطوره‌های کهن باشم. مهم‌تر از آن، نحوهٔ آداپته کردن و آوردن آن به روزگار ماست. و اینکه این را تکیه‌گاهی بکنیم برای فهم درست تئاتر در دوران خودمان! تکیه‌گاهی بکنیم برای فهم درست ریشه‌هایمان، برای فهم درست دیالوگ و تفاهم ملی‌مان و خلاقیت‌های اصیل که نشان دهندهٔ تئاتر خودمان باشد. من قبل از نوشتن هر متنی، تحقیقات وسیع انجام می‌دهم و الکی دل به دریا نمی‌زنم. قبل از کارگردانی هم تحقیقات زیادی انجام می‌دهم. یعنی تمام کارگردانی‌های من، متکی به پژوهش‌های نشانه‌شناسی صحنه‌ای و بازیگری و کارگردانی است. من راجع به همه این‌ها فکر می‌کنم.

کارتان با بازیگران نمایش‌هایتان چگونه است؟

بازیگران مرا می‌شناسند و می‌دانند که آن‌ها را به بی‌راهه نمی‌برم. ولی سرشار از پرسش‌اند شاید باور نکنید که روخوانی متن دو، سه هفته طول کشید. شاید هر جلسه سه، چهار ساعت دربارهٔ تمام اطلاعات فرهنگی موجود در این متن صحبت کردم؛ که ما از کجا آمدیم، به کجا می‌رویم، چرا این قدر به ما حمله کردند؟ چرا در نمایش، درخت زندگی داریم؟ چرا هنوز در مراسم امروزه از این استفاده می‌کنیم؟ توجیه این بازیگران را برای برقراری ارتباط فرهنگی معقول با ریشه‌های مضمونی و شکلی، بسیار لازم می‌دانستم و بعد از تکمیل این بخش، به آن‌ها میزانسن دادم. و تازه هیچ میزانسنی را بدون توضیح به آن‌ها ندادم. به آن‌ها دلایل و معانی را گفتم و توضیح دادم. می‌خواهم بگویم تمام روش‌های اصولی تئاتر را در متن رعایت نمی‌کنم، بلکه در میزانسن هم، می‌آورم. حتی در میزانسن، دیدم چند قطعه زاید دارم و آن‌ها را حذف کردم. آنجا را که من می‌بایست جابه‌جا کنم، جابه‌جا کردم؛ میزانسن به من گفت، چه‌کار کنم.

نظرتان در مورد جریان نقد تئاتر در کشور ما چیست؟

من در سمینار نقد معاصر، تئاتر معاصر که سال گذشته به همت کانون ملی منتقدان برگزار شد، مقاله‌ای داشتم و در آن تمام نقطه‌نظراتم را راجع به نقد گفتم. انواع نقد را توضیح دادم و دربارهٔ وظایف منتقد صحبت کردم. ما یک نقد دانشگاهی داریم که بیشتر ما به ازاهای معیارهای آکادمیک برایش مهم است. خوب، من این نقد را زیاد بالنده نمی‌دانم. این نقدی است که به دنبال تطبیق اثر با اصول و سبک‌هاست و بیشتر تجزیه و غرض‌ورزی وجود دارد. این نقد بیشتر گزارش است و نقد تأثیرگذار نیست. نوع سومی که من خیلی به آن اعتقاد دارم نقد هنری است که سه چیز در آن خیلی مهم است؛ اول اینکه این نقد باید بسیار ابژکتیو و عینی‌گرا، و خردورز باشد و چون پشت آن دانش و مطالعات تئاتری و فرهنگ عمومی و دیدگاه اجتماعی و سیاسی هست، پس جامع است. نمایش را هم در ارتباط با کل پدیده‌های دیگر بررسی، و با کل فعالیت‌های سال با یک دوره مقایسه می‌کند. اولین تأثیر نقد بر هنرمندان است. بی‌تعارف به آن‌ها می‌آموزد و نه تنها به هنرمندان که به مدیران هم می‌آموزد. از طریق نقد، رفیع بودن یا نبودن جایگاه تئاتر، که بدون هیچ تردیدی ناشی از مدیریت درست یا غلط مدیران است برملا می‌شود. یعنی شیوهٔ باز، بازیگر با نوع انتخاب متن کارگردان بدون ارتباط با مدیریت نیست. کیفیت اجرایی یک تئاتر، وابسته به کیفیت مدیریت است. بنابراین، نقد خوب، نقدی است که هم بر هنرمندان، هم بر مدیران و از همه مهم‌تر بر مردم اثر بگذارد. مردم تمام سؤالات بالقوه و بالفعلشان را بعد از دیدن اثر، از طریق نقد، به دست می‌آورند. به هر حال مردم این توان را ندارند که دانشگاه بروند و استاد داشته باشند و کتابخانه‌های بزرگ در دسترسشان باشد. بنابراین در مواجهه با یک اثر طریق مفاهیم پیچیده، برتر و غنی اثر دراماتیک، از طریق نقد و تجزیه و تحلیل و دانشی مضمونی و دانش فنی‌ای که نقد از تئاتر تفسیر می‌کند، منتقل می‌شود. بدین ترتیب است که فرهنگ تئاتر جامع و گسترده می‌شود. تماشاگر، بار دیگر که به دیدن تئاتر برود، با توشه‌ای که از نقد گرفته نگاهش را تصحیح، و تفاهم بیشتری با اثر پیدا می‌کند. بنابراین بهترین نقد نقدی است که در آن واحد، بر این سه قشر اثر بگذارد و به نظر من حتی اگر بر یکی از این‌ها اثر نگذارد باخته است. اگر نقدی فقط به کارگردان تملق‌گویی کرده باشد، خواننده را اذیت می‌کند. مردم می‌فهمند و از آن بدشان می آید. مدیران هم از آن دلگیر می‌شوند. حتی هنرمندان هم می‌فهمند و ناراحت می‌شوند. چنین نقدی، تأثیری نمی‌گذارد و زمانی یک نقد، درست است که تأثیرگذار باشد. نقد بزرگترین واسطه میان آثار بزرگ و توده‌های مردم است. شما نگاه کنید برای فهمیدن حافظ و فردوسی چقدر کتاب نوشته شده است! هر قدر نقدها بهتر می‌شود، فردوسی را بهتر می‌شناسیم و بیشتر دوست می‌داریم. ببینید، منتقد، پای اساسی این فرهنگ است. بدون نقد خوب فهم درستی از تئاتر وجود نخواهد داشت و فرهنگ جابه‌جا نمی‌شود و دیدها و افق‌ها توسعه پیدا نمی‌کنند. بدون هیچ تعارفی بگویم که یکی از

نشانه‌های بد بودن تئاتر در یک دوره، بد بودن نقدهاست و بالعکس.

شما بعد از حدود بیست و پنج سال کارگردانی حرفه‌ای در این حوزه خودتان را چقدر نقدپذیر می‌دانید؟

من خودم منتقد بوده‌ام و ده سال نقد نوشته‌ام و به این کار اعتقاد دارم. واقعاً کسانی هستند که نکاتی را برمی‌شمرند که خیلی جالب است. مثلاً منتقدی یک‌بار نکته‌ای را در مورد کارهایم به من گفت که خیلی خوشم آمد، چون خودم قبلا به آن فکر نکرده بودم، او گفت آقا شما هر نمایشی که کار کرده‌اید راجع به شخصیت‌ها و قهرمان‌های بزرگ است؛ آژاکس، هملت، مده، آرش، سیمرغ و ... خوب این منتقد ناگهان چیزی را برای من آشکار کرد که خودم نمی‌دانستم. و چقدر ممنونش شدم. بله، من آدم های بزرگ را دوست دارم و به آن‌ها ادای احترام می‌کنم چون اگر بشر چیزی دارد مدیون آدم‌های بزرگ است.

شما خیلی راحت صحبت می‌کنید، نقد می‌کنید و موضع شخصی در مقابل مدیریت‌ها، مسئولین و جریان‌ها دارید. این صراحت و بعضاً مخالفت‌ها باعث نشده که احساس تنهایی بکنید؟ یا اینکه هیچ وقت به عنوان یک مدیر یا گروهی همکار نباشید و ...

اجازه بدهید چیزی به شما بگویم؛ هر کسی را برای چیزی ساخته‌اند. من به درد مدیریت نمی‌خورم. طبیعت من یک طبیعت آرامی نیست. من آدم کمالگرا هستم و دوست دارم در هر چیزی کمال را پی‌گیری و پیدا کنم. نقدهایی هم که می‌نویسم در همین جهت است. حرف‌هایی هم که می‌زنم حرف‌های بزرگی نیستند، این بقیه هستند که شهامت‌ها را از دست داده‌اند و در مورد کوچک‌ترین حقایق چشم‌هایشان را می‌بندند و سکوت می‌کنند. آخر گفتن اشتباه یکی دو تا مدیر میانی یک وزارتخانه، که شهامت زیادی نمی‌خواهد! من کسی نیستم که دیگر بخواهم تملق‌گویی کسی را بکنم. اگر هم بگویم دیگر کسی از من قبول نمی‌کند. شخصیت و کارهایم از من این را ساخته است. من نباید دروغ بگویم. یک جمله قشنگ از برشت هست که می‌گوید: «آدم دانا اگر حقیقت را انکار کند جنایت کرده است.» آدم نادان اگر بگوید، خوب نادان است. اما آدم دانایی که انکار یا پنهان کند جنایت کرده است. «نفس آگاهی، مسئولیت‌آور است»، این جمله را آلبر کامو گفته و من خیلی دوستش دارم. من اگر جایی اشتباهی می‌بینم باید بگویم، این مسئولیت من است. ولی این را نمی‌گویم که خدای ناکرده کسی را خراب بکنم. هدفم فقط حفظ اصول و یادآوری اصول و رفع کاستی‌هاست. مسائل را صادقانه در میان می‌گذارم. مطلب دیگر اینکه واقعاً به درد مدیریت نمی‌خورم. من اگر پشت یک میز قرار بگیرم باید تمام چیزها را از دید آن ببینم و این توانایی در من نیست. به همین دلیل طرفدار هیچ حزبی نیستم برای اینکه باید از نگاه ایدئولوژی آن حزب به همه چیز نگاه کنم این مشروط است .... این کشف را سارتر کرده است. سارتر می‌گوید: «نمی‌گویم ما فوق طبقه باش!» ولی نباید واسطهٔ ایدئولوژی باشی!» در چنین حالتی دیگر نمی‌توان نقد کرد و نگاه تحلیلی داشت. در این صورت همه چیز از زاویه منافع آن ایدئولوژی دیده می‌شود. اروپایی‌ها به این می‌گویند: «وجدان بیدار».

پیتر وایس که نمایشنامه «سرود مترسک پرتغالی»اش را کار کردم و آلبر کامو که «عادل‌ها»ی او را به صحنه بردم و ژان پل سارتر که نمایشنامه «چرخ‌دندهٔ» او را کارگردانی کردم جزء این دسته وجدان‌های بیدار هستند. این‌ها خودشان را بیرون می‌کشند و از بیرون به همهٔ جریان‌ها نگاه می‌کنند. ما این وجدان‌های بیدار را، برای جامعه‌مان نیاز داریم. نمی‌گویم که من کسی هستم، ولی تلاش می‌کنم که در حد همین کارهای کوچک کاردانی و نمایشنامه‌نویسی و نقد، این وجدان بیدار را در خودم نکشم و دنبال پول و شهرت هم نیستم که اگر بودم با این تلاشی که می‌کنم باید تا به حال چندین برابر آن را به دست آورده باشم. من دنبال چیزهایی هستم که روحم را ارضاء کند. دنبال تفاهم و فرهنگ و کمی عدالت هستم.

اما ممکن است خیلی‌ها متوجه این دغدغه‌ها، دل‌مشغولی‌ها و نگرانی‌های شما نباشند در ضمن همه این‌ها ممکن است به خود شما لطمه بزنند. مثلاً همین که هفت کار آماده نمایشی‌تان در دو سال توقیف شده‌اند ...

بله، ممکن است لطمهٔ مالی به من وارد شود و با این کار نتوانم پیشرفت اداری بکنم. می‌دانم. خودم می‌دانم ولی جاه‌طلبی پیشرفت اداری در من نیست. شاید باور نکنید ولی من چند پست بسیار حساس هنری پیشنهادشده را هم در سال‌های گذشته رد کرده‌ام. من به درد میز نمی‌خورم. نمی‌گویم کار بدی است. یکی از مهم‌ترین چیزهایی که ما لازم داریم مدیران فرهیخته و فهمیده است. اما من به درد این کار نمی‌خورم. من در خودم آزادی بیشتری را آرزو می‌کنم. دوست دارم رها باشم. دوست دارم آزاد باشم و هر چه را که خواستم بدون اینکه زبانم بریده باشد بنویسم و هر چه خواستم روی صحنه ببرم. نمی‌گویم حسن است یا ضعف! ولی یک بخش از آدم‌های جامعهٔ ما، این طوری هستند. چه اشکالی دارد، بگذاریم باشند!

چهار نمایش را در بروشور نمایش قبلی‌تان به عنوان کارهای آینده گروه معرفی کرده‌اید. فکر می‌کنید بتوانید همهٔ آن‌ها را اجرا کنید؟

امیدوارم بتوانم. الان که قصد داریم برای جشنواره فجر «میر نوروزی» را کار کنیم. این نمایش «مده آ» و «تبرد» را هم با بچه‌های دانشجو آماده کرده بودیم که قرار است در خانه کوچک نمایش دانشگاه آزاد اسلامی اجرا کنیم.