گفتگو با آربی اوانسیان

– گروه تئاتر شما بر چه اصلی به‌وجود آمده وچه هدف ، یا هدفهایی را دنبال می‌کند ؟

= در وهلهٔ اول چون کار تئاتر یك کار دسته‌جمعی است و کار انفرادی نیست، برای اینکه کارهای تئاتری که ما می‌کنیم جنبهٔ انفرادیش را از دست بدهد مهم است که یك روحیهٔ گروهی به وجود بیاید . اگر یك گروهی بتوانند مسائل تئاتری را با هم تقسیم کنند طبیعتاً رشد و تأثیر آن در پیدایش تئاتر سازنده‌تر خواهد بود. چون فقط فکر واحد یك نفر یا سلیقهٔ یك نفر نیست که در رابطه با دیگران قرار بگیرد و گروهی راکه ما به‌وجود آوردیم ، چه ازنظر امکانات وچه ازنظر روحیه واستعداد ، یك مسیر بخصوص‌را دنبال‌نمی‌کند. اعضای این گروه از بازیگران کاملاً حرفه‌ای و سابقه‌دار تا افرادی که هیچگونه سابقهٔ تئاتری نداشته‌اند تشکیل شده است و هدف از این اختلاط پیداکردن یك رابطهٔ درست تئاتری است ، منظور یك محیط‌کاری تئاتری‌که سازنده باشد. این مهم نیست که ما همه یك سلیقه داشته باشیم، برای ما مهم است که در تفاوت‌هایمان به چه‌چیز واحدی می‌رسیم و درچه ارزشهائی توافق می‌کنیم. عملاً دیدیم که دراین برخورد همیشه وقتی مشکلات حل‌شدند نتیجه عمیق‌تر بوده و ماندنی‌تر ، چون واقعاً اگر یك زمینهٔ کاری سالم برای عده‌ای به‌وجود نیاید ؛ نه نویسنده ، نه بازیگر ونه کارگردان هیچکدام رشد نمی‌کنند. یکی از هدف‌های ما امکان به‌وجود آوردن موقعیت‌هائی است که این افراد بتوانند رشد کنند.

افرادی که در حال‌حاضر در این گروه هستند، تقریباً هستهٔ اصلی گروه را تشکیل می‌دهند، اما این هسته ، بسته نیست . همیشه امکان دارد که افراد دیگری به‌گروه ملحق بشوند یا از گروه جدا بشوند. اما این عده که الآن هستند، با هم فعالیت سازنده‌ای دارند و به‌همین دلیل اساس کار ما روی این‌عده قرار دارد.

درانتخاب نمایشها ، امکانات تکرار ریرتوار ، امکانات تکرار اجرا (نه به‌این مفهوم‌که محدود بشود)، اگر کمبود داشتیم با دعوت از کسانی‌که می‌توانند این‌کمبود گروه را جبران کنند همکاری می‌کنیم. یکی‌ازهدف‌های این‌گروه ایجاد یك مجموعهٔ نمایشی‌است‌که هم تماشاگر و هم‌گروه بتوانند دربرخورد بایکدیگر رشدکنند و به‌شناختهائی برسند. این‌طبیعتاً نمی‌تواند فقط با نمایش‌های اروپائی جبران بشود. همانطورکه نمی‌تواند فقط با نمایشهای ایرانی به‌نتیجه برسد. در نتیجه جستجو در هردو زمینه موازی هم پیش می‌رود..

– پس فکر می‌کنید که می‌توان یك‌نمایش ایرانی به‌وجود آورد. دراین صورت تئاتر باید چه سیری را برای رسیدن به‌آن طی کند؟

= با دانستن این‌که ادبیات نمایشی غیرایرانی به مفهوم وسیع‌آن غنی است و ادبیات نمایشی ایران فقیر . در نتیجه مسیر جستجوی ما ، مسیر حرکت ما، تحت تأثیر این موقعیت است. ما بدون این‌که ازادبیات نمایشی غیرایرانی تقلیدکنیم باید بتوانیم نمایش ایرانی به‌وجود بیاوریم و این بنظرمن غیرممکن خواهد بود تا زمانی‌که رابطهٔ دسته‌جمعی‌کسانی که درتئاتر کار می‌کنند وکسانی‌که به تماشا می‌آیند به یك همبستگی واقعی برسد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

– بنظرشما این‌رابطه درحال‌حاضر تا حدودی وجود ندارد؟

= من فکرنمی‌کنم‌که یك نمایشنامه صرفاً اگر موضوع ایرانی داشته باشد یا شخصیت‌های آن ایرانی باشند و یا از سنت مایه گرفته باشد ایرانی خواهد بود. این رابطه همان اندازه ناخالص است که یك اثر ادبی نمایشی غیر ایرانی به‌فارسی اجرا بشود. به‌خاطر اینکه اصلاً این نوع رابطهٔ تئاتری‌که ما امروزه درشهر به‌عنوان تئاتر می‌شناسیم، کاملاً غیرایرانی است. ورابطهٔ تئاتری‌که در تعزیه و روحوضی هست درشهرها دیگر غیرعملی است. پس آنچه را که ما امروز انتخاب می‌کنیم چه‌بشکل غیرایرانی وچه به شکل ایرانی، غریبه خواهد بود. درهردومورد شناخت

آرمی اوانسیان

آنچه که واقعی است با آنچه که فقط ظاهری است مسأله‌ای است که در اجراهائی که می‌کنیم مورد تردید وبررسی قرار می‌گیرد. ومجموعهٔ نمایشی را که از ادبیات غیرایرانی سعی‌کردیم به‌وجود بیاوریم، در یك روال بخصوص نبوده. و فقط سعی دراین بوده که کیفیت کار در حال رشد باشد.

ما دیگر نمی‌توانیم در شهر روحوضی واقعی یا تعزیهٔ واقعی داشته‌باشیم. درمورد نمایش‌های فرنگی‌هم امکانات شناخت درست روحیهٔ فرنگی را نداریم. پس از هردو کم داریم فقط تنها چیزی‌که وجود دارد این است‌که از نظر تاریخی می‌دانیم که این ادبیات نمایشی غیرایرانی در چه دوره‌هائی چه رابطه‌هائی داشته‌اند.

– پس اگـر امکان تکامل در هیچکدام از این موارد را نداریم چرا به‌آنها عمل می‌کنید و چطور رابطه‌ای را درآنها جستجو می‌کنید؟

= هردو اینها نقائصی‌دارند ولی‌نقائص متضاد است . دربرخورد این نقائص متضاد ممکن است به رابطه‌ای برسیم که لازمهٔ پیدایش تئاتر واقعی امروزی ایران است. بدون‌اینکه ازنمایش اروپائی یا ایرانی تقلید کنیم. یعنی به‌یك نوع برخوردی برسیم که نقطهٔ اصلی باشد، که البته هنوز نمی‌دانیم این نقطهٔ اصلی چه خواهد بود.

– با درنظر داشتن این تضاد باید درانتخاب نمایشنامه، برای اجرا، نکات خاصی مورد توجه باشد. مثلاً برای شما درانتخاب‌نمایشنامه‌های‌ایرانی چه مسائلی اهمیت بیشتری دارند؟

= درمورد ایرانی‌ها، نمایشهائی‌که درساختمانشان، یا درمسائلی که مطرح می‌کنند کمترقالبهای‌غیرایرانی‌مطرح‌باشند. مثلاً نمایشنامه‌های «عباس‌نعلبندیان» برخلاف عقیدهٔ‌اکثریت‌که فکرمی‌کنند شکل‌غیرایرانی دارند ، کاملاً ایرانی هستند.

– چه ویژگی‌هائی درنمایشنامه‌های «نعلبندیان»هست‌که شما آنها را «کاملاً ایرانی» می‌دانید؟

= ریشه‌های شخصیت‌سازی، صحنه‌سازی‌ونوع‌برخوردشخصیت‌ها دراین نمایشنامه‌ها بر پایهٔ اصول درام‌نویسی غربی نیست. اکثراً رابطه‌ها انفرادی‌است، در یك تسلسل واحد قرارگرفته و بااینکه دارای رنگ‌های گوناگون است، درام شخصیت واحدی را بیان می‌کند. به‌جای این‌که درام برخورد شخصیت با شخصیت باشد، که اساس درام‌نویسی غربی‌است.

- این را برای ایرانی بودن یك نمایشنامه کافی می‌دانید؟

= تشبیهات تصویری و ذهنیات شخصیت‌ها، ریشه در ادبیات قدیمی ایرانی دارند و اگر کلمه یا اسمی اروپائی یا غیرایرانی در متن بیاید هیچوقت اصلی را تشکیل نمی‌دهد، بلکه مثل خیلی‌چیزهای دیگری است که از غیرایرانی در زندگی امروز به عاریه گرفتیم. نطفهٔ درام در جائی قرارگرفته که ظواهر شناخته شدهٔ ایرانی را ندارد، اما وقتی واقعاً به‌آن پرداخته می‌شود، روحیه‌ای‌که متولد ومتبلور می‌شودکاملاً غربی‌است ومعمولاً این‌نوع متن‌ها اگر به‌دست ما برسد، ما مورد استفاده قرار می‌دهیم وآزمایش می‌کنیم؛ گاهی درحد آزمایش می‌ماند وگاهی به اجرا درمی‌آید. اگرکسی درقالب «استریندبرگ»، «ایبسن» یا «چخوف» بنویسد، حتی اگر کاراکترها ایرانی باشند و دربارهٔ مسائل ایرانی صحبت‌کنند، نمایش نمی‌تواند ایرانی باشد به‌خاطر اینکه آن‌قالب خودش این رابطه را نقض خواهدکرد.

یکی از آرزوهای من این‌است که آنقدر رشد ذهنی تماشاگر ایرانی زیاد بشود که بتواند متن‌های تعزیه را به‌صورت نمایشی اجراکند، همانطورکه متن‌های مذهبی غیر ایرانی در دنیا به‌صورت تئاتری اجرا می‌شوند. این مثل نمایشهای یونان وقرون وسطی‌است، حتی روتوش هم شده. وفکرمی‌کنم ازنظر اجرا چیزفوق‌العاده‌ای خواهدشد چون یکی‌از امکانات کشف زنده در چنین برخوردی است. متأسفانه ما هنوز چنان رشد ذهنی اجتماعی‌نداریم‌که بتوانیم چنین مسأله‌ای را بپذیریم. درنتیجه چنین عملی روی صحنهٔ تئاتر مطلق است.

- و فکر می‌کنید اگر امروز بتوانیم متون تعزیه‌را اجراکنیم به‌نتیجهٔ مثبتی خواهیم رسید و آیا امروز هم می‌توانیم مثل‌گذشته باتعزیه‌رابطهٔ درستی برقرار کنیم؟

= بهرحال این رابطه واقعی خواهد بود. رابطه با آنچه که بوده، این رابطه یا زنده‌است یا مرده. اگرزنده باشد، به شناخت جدیدی می‌رسیم. اگر مرده باشد اشکال درجای دیگری است‌که باید به‌دنبال‌آن بگردیم.

این مثل یك‌کلمه‌ای است که وقتی دیگر مفهومی نداشته باشد، اززبان خارج می‌شود. ولی اگر هنوز زنده است مورد استفاده قرار می‌گیرد. نمایشنامه‌ها هم همینطورند و اجراهـا آن حالت استعمال را دارند. یعنی امکاناتی هستندکه این‌کلمه دراستعمال قرار بگیرد. بازیگر، کارگردان و تمام کسانی‌که در تئاتر هستند همین وظیفه را دارند، که رابطه‌ای برقرارکنند بین‌زمان‌گذشته وزمان‌حال. که طبیعتاً بدون رابطه با آمیزه نیست.

– در مورد نمایش‌های فرنگی چه مسائلی اهمیت بیشتری دارند؟

= درمورد نمایش‌های اروپائی، یا اینکه موضوع یا مفاهیمی که دراین متن‌ها مورد بررسی قرار گرفته، به‌تعداد قابل‌توجهی برای گروه، و تماشاگر، قابل‌فهم است را کار می‌کنیم و یا اینکه از نظر درام‌نویسی در استحکام یا تبلورکاملی قرار دارند. برای نمونه باغ آلبالوی چخوف یا طلبکارها از استریندبرگ متن‌هائی هستندکه دربارهٔ ارزش‌های ادبی ونمایشی‌آنها نمی‌توان شك داشت. برخورد بازیگر، کارگردان وتماشاگر به‌کمك این متن‌ها همیشه سازنده است، حتی اگر اجراء کاملاً موفق نباشد. هدف همیشه رسیدن به‌بیانی است‌که درچنین متن‌کاملی پیشنهاد شده . نمایش‌هائی مثل کالیگولا یا انسان، حیوان وتقوا ازنظردرام‌نویسی درحدپائین‌تری قرارگرفته‌اند اما هردوی‌این‌متن‌ها مسائل وبرخوردهائی را مطرح می‌کنندکه برای بازیگر وتماشاگر قابل فهم وقابل بررسی‌است. و به‌دلیل اینکه مسائل شناخته شده است می‌توان با مقایسهٔ معایب این متن‌ها، به‌ارزش‌های واقعی ادبیات نمایشی پی برد.

نتیجه این می‌شودکه وقتی ما درسه سطح مختلف به‌اجرای‌تئاتر می‌پردازیم می‌توانیم با مسائل تئاتری از ناشناخته تا شناخته درگیری پیدا کنیم و اگر بتوانیم این درگیری را مدتی ادامه دهیم شاید قالب ومسائل واقعی تئاتری امروز ما خودش را نشان بدهد. دراین صورت ما از قالب‌های غیرایرانی تقلید نکرده‌ایم، قالب‌های مردهٔ سنتی را عاریه نگرفته‌ایم و از برخوردهای زنده به‌بیان خود رسیده‌ایم. یعنی درواقع ما زبان خودمان را پیدا خواهیم کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

– این‌سه‌سطح مختلف‌که دراجراها درنظر دارید دقیقاً چیست؟

= نمایش‌هائی‌که هنوز درمسیرساخته شدن هستند، درام‌نویسانی که هنوز درمسیر به‌وجودآمدن هستند و درام‌نویسانی‌که شکل خودرا گرفته‌اند وحد متوسط این‌دو.

– با درنظرداشتن‌اینکه شما درآن واحد چند نمایشنامه در برنامه دارید، نحوهٔ عملی‌کارگروه به چه ترتیب‌است؟

= نمایش‌ها با این دلایل و امکانات اجرائی گروه، انتخاب و برنامه‌ریزی میشوند و درموقعیتهای آزاد تمرین می‌شوند و کنار گذاشته میشوند. برمی‌گردیم، روی آنهـا کار می‌کنیم و همیشه همان هدف سازندگی و رسیدن به‌چیزی‌که کامل‌تر و بهتر باشد مطرح است. ممکن است یك نمایشنامه که در برنامه هست سالها فقط گاهی خوانده بشود

بدون اینکه مستقیماً به عمل دربیاید، فعل وانفعالهای گروه این‌را نشان می‌دهد. رابطه یا از نظر پرورش بازیگر، یاشناخت درام‌نویس، یا ازنظر شیوهٔ کار نویسنده و بازیگر مهم است و همیشه روش‌کار ما از نمایش تا نمایش کاملاً دگرگون می‌شود. ممکن است یك نمایشنامه ماهها دور میز خوانده شود و گاهی یك نمایشنامه فقط عمل بشود. بعد متن مطرح بشود و گاهی این عمل موازی انجام می‌شود، یعنی درمفهوم دنبال تئوری بخصوصی نیستیم ، آنچه‌که بیشتر کمك می‌کند تایك رابطهٔ تئاتری، زنده بشود را ما با کمك می‌گیریم. این‌گاهی درخواندن کتابها است، گاهی درتماشای خیابان‌است یا درتماشای یکدیگر، گاهی رقصیدن است و گاهی آواز خواندن.

– آیا در مدتی که این گروه را تشکیل داده‌اید به‌نتایج کلی در ایجاد رابطه با تماشاگر رسیده‌اید؟

= ما کار می‌کنیم که ببینیم چه نوع رابطه‌ای برقرار می‌شود ونتیجه بگیریم. این می‌تواند قاعدتی سازنده باشد. اما از اول نمی‌دانیم که فلان برنامه رابطهٔ مثبت برقرار می‌کند یا نه . اما بهرحال یکی از نتایج گرفته شده این‌است‌که برای رابطه برقرارکردن با تماشاگر بیشتر و با تماشاگر مختلط (به مفهوم ازطبقات مختلف)، نمایشنامه‌هائی‌که ساختمان انتزاعی دارند ناموفق هستند واین خیلی عجیب است چون ادبیات ما بیشتر انتزاعی است. مثلاً باغ آلبالو یا طلبکارها بخاطر این‌که حداقل داستانی داشته‌اند، حتی انقدرساده‌که می‌توان در یك‌سطر خلاصه بشود بیشتر فهمیده شده‌اند ونمایشی مثل «کالیگولا» که از نظر اجرائی در آن پر از شیوه‌هائی است‌که ممکن است مشکل پذیرفته بشود کوچك‌ترین‌عکس‌العملی‌را به‌وجودنیاورد. بطوری‌که وجود دوکالیگولا در صحنه برای هیچکس مسألهٔ مهمی نبود.

– دراین صورت «کالیگولا» چرا برای اجرا انتخاب شده؟ اگر جنبهٔ سادهٔ داستانی آن مطرح بوده چرا در اجرا جنبهٔ انتزاعی گرفته؟

= به خاطر این‌که روحیهٔ کسانی‌که درمتن‌کار مورد بررسی قرارگرفته برای بازیگران و تماشاگران قابل لمس است. درگیریهای شخصیت‌های نمایشنامهٔ کالیگولا بااینکه درظاهر درتاریخ قرار گرفته‌اند امروزی است. ممکن‌است بعنوان مسأله‌کهنه باشد اما از نوع‌کهنگی است که هرجوانی در یك دوره به‌آن می‌رسد و بعد ازآن رد می‌شود. ممکن

است از نظر تاریخ اجتماعی کهنه باشد اما بعنوان برخورد فرد با فرد و زندگی همیشه درعمل است.

اما از نظر شیوهٔ اجرا، مکانی که نمایش درآن اتفاق می‌افتاد تغییر کرده . مسألهٔ قالب و حرف است. به نظرم می‌رسید حرف کامو در قالبی که انتخاب کرده خفه میشود. بخصوص که این قالب امروز کاملاً مرده است. درحالیکه مسأله‌ای که کامو مورد بررسی قرار داده زنده است. مسألهٔ اجرائی ما پیدا کردن قالبی بود که به‌آن قسمتی از کامو که هنوز زنده است امکان زندگی زنده‌تری بدهد. من فکرمی‌کنم اصلاً اجرای یك نمایشنامه یعنی پیداکردن امکانات زنده‌ای که بتوانند با نطفه‌های زنده‌ای که دراثر هستند رابطه پیدا کنند.

سوسن تسلیمی ومصدرالدین زاهد بازیگران نمایشنامه کالیگولا

گفتگو کننده : لاله تقیاد