تئاتر

شاخص بازیگری ما متأسفانه همین هاست . . . !

نصرالله قادری

نقد حضوری «نمایش پرنده سبز»

نویسنده: *بنوبه سون*
مترجم و کارگردان: دکتر محمود عزیزی
بازی: *غلامحسین لطفی، اکبر رحمتی، علیرضا خمسه، عباس توفیقی* و...
تالار سنگلج، اردیبهشت ۱۳۷۱.

● بسم‌ا... با تشکر از اینکه وقتتان را در اختیار ما قرار دادید. در این جلسه، راجع به نمایش «پرنده سبز» که به ترجمه و کارگردانی شماست، صحبت می‌کنیم. با توجه به اینکه می‌دانم شما نمایش پرنده سبز را پیش از این، چند بار برای صحنه آماده کرده بودید، در آغاز بفرمایید که این رویکرد جدید کارگردانان ما به طرف کمدی؛ نیرنگهای اسکاپن، پیروزی در شیکاگو و پرنده سبز به چه علت است؟

■ خوب، خود شما اشاره کردید که این متن را من پنج سال پیش، ترجمه کردم و پنج سال پیش قرار بود چاپ شود که در گیر و دار قفسه‌های اداری بین چاپخانه و مرکز هنرهای نمایشی، بدون اینکه چاپ بشود، مجدداً به دست خودم رسید. بارها برنامه‌ریزی شده بود که این را کار بکنم. یعنی، خارج از آن نشانه‌های حاکم که شما برشمردید، در رابطه با گرایش به سوی متون کمیك؛ این متن حداقل باید چهار سال پیش روی صحنه می‌رفت. اگر چهار سال پیش روی صحنه رفته بود، الان من جزو آن دسته از آدمهایی نبودم که می‌شد از او سؤال کرد: چرا به سوی کمدی کشیده شدی؟ ولی به هرحال، این متن، خارج از تمام این مسائل، اگر بخواهیم به آن عنوان بدهیم، مناسبتی هم در بردارد و کیفیتی است که، مورد توجه من بوده است. من درواقع، یك جایی می‌خواستم با ترجمه، چاپ و اجرای این نمایشنامه، این حرف را بزنم که ساختار نمایشی، از محتوا و شکلی استفاده می‌کند که به طور مطلق به شکل «کمدیا دلارته» و به شکل تئاتر روحوضی ماست. اگر این بتواند همچون یك ابزار یك کاسه کلیدی برای نیروهای جوان ما مطرح بشود؛ من فکر می‌کنم به نتیجه‌ای که

می‌خواسته‌ام، رسیده‌ام.

● با توجه به اشاره‌ای که خودتان در بروشور داشتید، پرنده سبز، براساس نمایشنامه «عشق و سه نارنج» نوشته شده که خود آن بازنویسی یا اقتباس از نمایشهای کمدیا دلارته است. سؤال من این است که آیا «پرنده سبز»، یك آدابتاسیون نویسنده است؟ یا نه، وفاداری به اصل با منظر نگاهی نو؟

■ نه.بنوبه سون، درواقع، یك اقتباس کرده و یك فکر را، به اصطلاح، از صافی وجود خودش به عنوان یك انسان پایان قرن بیستمی، عبور داده و نگاه خودش را از جهان بیرونش، در قالب این نمایش عرضه کرده است.

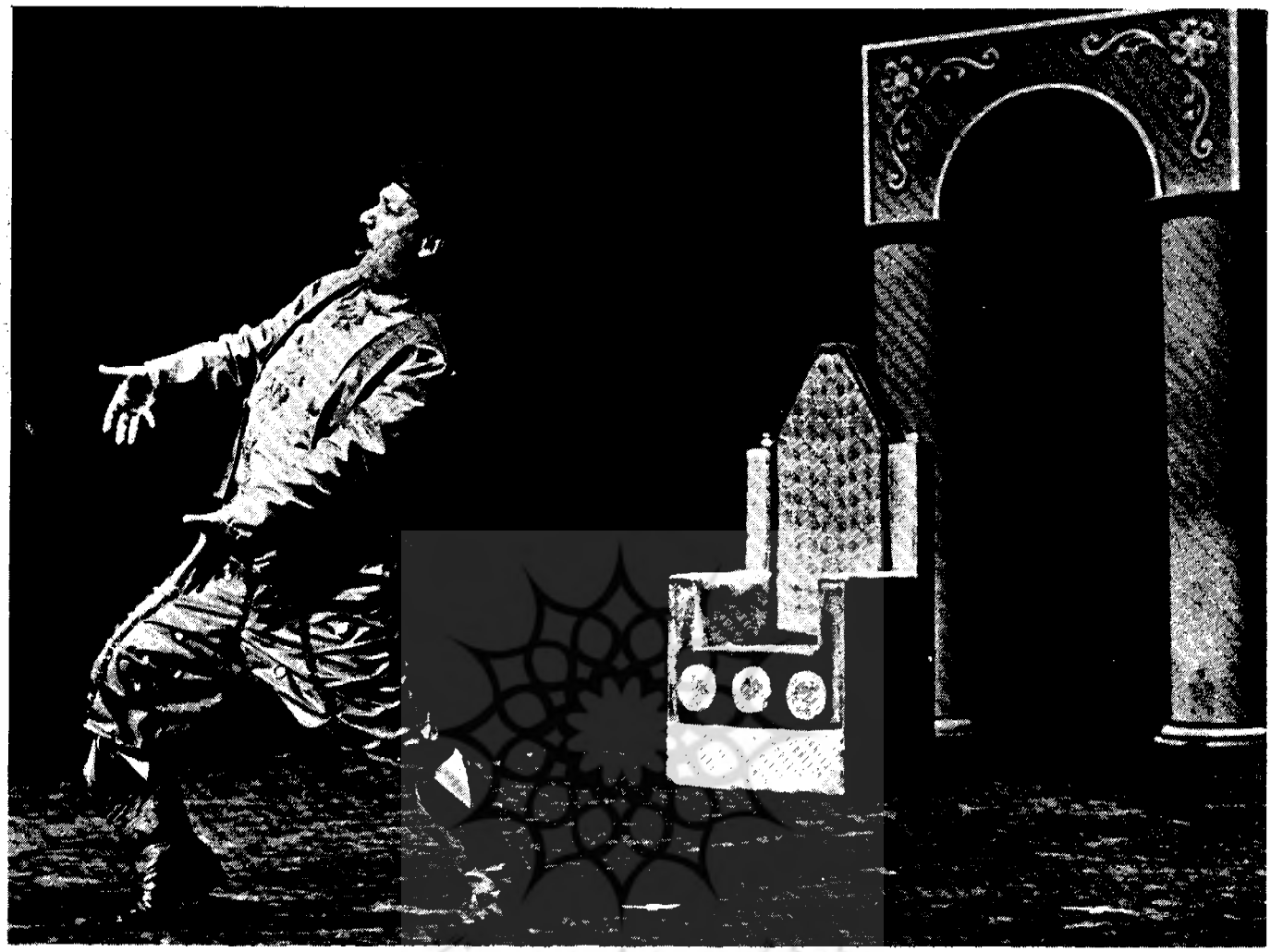
● نویسنده سعی دارد این نمایشنامه را برپایه کمدیا دلارته پیش ببرد، همان طوری که خود شما بهتر از من می‌دانید، کمدیا دلارته، یك قصه ثابت و مشخصی دارد که برای بازیگران تعریف می‌شود و بازیگران، آن را با توجه به موقعیتها و بداهه سازی پیش می‌برند. با این تعریف، چطور نویسنده توانسته به اصول کمدیا دلارته وفادار بماند و متن از پیش نوشته شده را به بازیگر بدهد؟

■ درواقع، وقتی متن در یك شکل نمایشی که مبتنی بر بداهه سرایی است ارائه می‌شود، دیگر آن بداهه سرایی نیست؛ به همان صورتی که حتی در تهران خودمان، آقای افشار در کاری شرکت می‌کنند. دیگران درواقع تبعیت از شخصیتهای نمایشی خودشان می‌کنند و همزمان که تبعیت می‌کنند، درواقع ناچار هستند که در بخش مراوده با آقای سعدی افشار، حجمی را به بدیهه سرایی که عمق محور این شخصیت شکل می‌گیرد، اختصاص دهند. آقای بنوبه سون، درواقع ابزار کار کمدیا دلارته را به کار گرفته و نه شکل بدیهه سرایی او را. لذا، از زمانی که متن را پیشنهاد می‌کند و اشخاص، بازیگرهایی را برای نقشهای مشخص انتخاب می‌کنند، دیگر درواقع، آن کمدیا دلارته‌ای نیست که نهایتاً ما می‌توانیم در گروههای دیگر ببینیم که از آن تقلید می‌کنند یا در عصر خود کمدیا دلارته موجود بوده است.

● آیا شما معتقدید که نویسنده به پارامترهای اساسی کمدیا دلارته در شخصیت پردازی وفادار بوده است یا نه؟

■ بله، هم در فرم و هم در شکل. منتها درواقع، ترسیم شده است و در قالب قرار گرفته است. لذا یك میدان وسیعی نیست که در آن بازیگر بتواند تاخت و تاز کند.

● خود کمدیا دلارته از «آته له نیا» گرفته شده و ما چهار شخصیت یا تیپ اساسی در



این شیوه داریم که عبارتند از: *ماکوس*، بوکو، *پاپوس* و *دوسنوس*. در نمایش شما هم ما این چهار شخصیت را می‌بینیم: احمقی پرخور. پیرمردی ساده‌لوح را می‌بینیم و عارف و فیلسوفی مضحک؛ با این تفاوت که این فیلسوف شما، در جنسیت، دو شکلی شده است. این تقسیم‌بندی با تقسیم‌بندی کمدیا دلارته تا یك جایی با هم پابه‌پا می‌آیند. ولی در تقسیم‌بندی شخصیت فیلسوف به دو جنسیت زن و مرد، از اصول کمدیا دلارته تخطی می‌کند، آیا نویسنده عمدی در کار داشته است. و چه مفهومی را می‌خواسته به مخاطب منتقل کند؟

■ آن را من نمی‌دانم. این فرصت را هم نداشتم که از آقای به سون سؤال بکنم. ولی به نظر من، اگر مسئولیتی بین انسان مذکر و مونث هست، چه بهتر که هریك، خودشان درواقع سخن‌گوی خودشان باشند. اینجا در تفکر فلسفی و در نشانه تفکر فلسفی، هردو مشترك هستند، ولی نوع نگاهشان متفاوت است و در لحظاتی دقیقاً مثل سفسطه بازی در فلسفه، میزان یا رقم مسئولیت را پاس می‌دهند به همدیگر. در این دو جنس نوعی شیطنت فیلسوف مآبانه (تفکر فلسفی) به نظر می‌رسد از طرفی هم کمتر اتفاق افتاده است که در تاریخ، متفکرین زن، زیاد مطرح شده باشند. شاید قصد و نظر بنوبه سون، این بوده و شاید می‌خواسته با نگاه فلسفی و طنزآمیز خود بگوید که سهم زنان در تاریخ نادیده گرفته شده یا حجم و حضور زنان کمتر بوده است. این بازی درواقع می‌تواند نگاه دوستانه بنوبه سون باشد و حضور این خواهر و برادر می‌تواند درواقع، یك جایی کلمبی‌های کمدیا دلارته باشد. یعنی دختر جوان کمدی دلارته است.

● خود شما، به عنوان یك کارگردان، چه دیدگاهی راجع به زن در اجرا داشته‌اید؟

■ البته، از نقطه نظر دیالوژیك که نمی‌شود بحث کرد. به هرحال، هرکدام بافت دیالوژیکی خاص خودشان دارند، که آن، سؤال مورد نظر شما نیست و من هم قصد پاسخ دادن به آن را ندارم. اگر نظر شما برابری حضور در حجم کلی کار است، من از این جنبه، به نقطه نظرات موجود در خود متن و مناسبت تقسیم بندیهایش در چهارچوب دیالوگها و حجم حضور زن و مرد محدود بودم. از طرفی دیگر، خودم به عنوان یك انسان که این را ابزار کار قرار داده، دوست داشتم که هرکسی در آن فضای تعیین شده، بتواند میزان تواناییهای خودش را بیان کند و بدون اینکه درواقع، چوب آن چکش فیل باشد، حضور داشته باشد.

● ولی زن در نمایش شما حالت نگاه زن،

به عنوان کسی که مرد را فریب می‌دهد و او را به دام می‌اندازد، دارد. اگر به اسطوره رجعت کنیم، در تمام مذاهب، این حوّاست که آدم را به اشتباه می‌اندازد و مجبورش می‌کند تا از آن میوه ممنوعه بخورد. در اینجا هم پیشنهاد، اول توسط خواهر به برادر داده می‌شود.

■ ببینید در تمام تفکرات موجود، همان گونه که در بحث قبلی هم عرض کردم، معمولاً ما زن را و حضورش را به عنوان متفکر، کمتر در تاریخ می‌بینیم. یا به هرحال نسبت حضورش را. اینجا هم درواقع، هرچند زن چون مرد، به هرحال، می‌نویسد ولی مرد است که دارد تعیین تکلیف می‌کند. مرد است که تا به امروز، متفکر است یا متفکر معرفی شده است. اینجا هم درواقع زن را به عنوان یك انگیزه و ایجاد کننده هوس و هوس باز دارد مطرح می‌شود و باز، در رابطه با زن، دید مردانه‌ای است. ولی زن در اینجا شعورمندانه‌تر عکس العمل نشان می‌دهد. یعنی، به همان نسبتی که مرد *رانزو* سعی می‌کند که بار مسئولیت تصمیم‌گیریها را بردوش زن بیندازد. زن هم به همان نسبت، از همان حجم برخوردار است و سعی می‌کند که درواقع، این توپ را به زمین فوتبال *رانزو* بیاندازد. اینجا یك بده و بستان درواقع روشنفکرانه است. این بده و بستان، نهایتاً رابطه انسانی‌تری را مطرح می‌کند تا یك رابطه یکسویه.

● باز، این نوع نگاه که زن به عنوان جنسیت مطرحه، بیشتر مورد توجه نویسنده و شما در اجرا قرار گرفته تا زن به عنوان یك تفکر! این طور نیست؟

■ من فکر می‌کنم، اگر دقت کرده باشید، در اینجا زن به عنوان جنسیت و در اجرا تحت شرایطی به عنوان یك شیء مصرفی مطرح نشده است. همان طور که در پاسخ قبلی خدمتتان عرض کردم، در واقع ظرایف ذهن یك زن در چهارچوب تعریف شده تفکر زمینی یا الهی را مشخصاً دارد و اینهایش را مشخص می‌کند و ناتوانی‌هایش را دارد بروز می‌دهد. البته چون مرد و زن در یك اجتماع نمایشی هست، این نگاه همیشه می‌تواند باشد. این نگاه مصرف می‌تواند به دو سو باشد؛ مردی که مصرف می‌شود و زنی که مصرف می‌شود. یا به نسبت عادلانه‌ای با هم سهمی را به اشتراك می‌گذارند. البته، نگاه این اجرا درواقع، نه کسر تعاریف تعیین شده در رابطه با زن و مرد است، نه برجسته کردن برتری یکی بر دیگری و نه ایجاد عدم تعادل طبیعی حضور در یك اجتماع. بلکه صرفاً رفتار اجتماعی و تفکر فردی است که حالا متأسفانه ما داریم می‌گوییم؛ زن یا مرد. به هرحال، انسانهای روی صحنه، درحال زندگی هستند و مسائلشان را ما می‌بینیم و می‌شنویم که اصلاً در آن قصد تبعیض نیست. اگر تبعیضی برای تماشاگر استخراج می‌شود، در رابطه با نگاه خصوصی خودش است. این، در رابطه با معرفت خودش است که می‌خواهد در آنجا این تبعیض را ببیند و گرنه، تبعیضی که غیرعادلانه باشد و تعریف نشده باشد، در روابط انسانی بین اشخاص نمایش وجود ندارد. شما مثلاً اگر *اس مه رالدینو* و *تروفالدینو* را نگاه بکنید، ما درواقع، زندگیشان را نمی‌بینیم. ما فقط آن بخش از زندگی هردو را می‌شنویم و می‌بینیم که در رابطه با «عطوفت» و «مهربانی» و حس انسان دوستی و غیره و غیره است و می‌بینیم که در شرایط خاصی که مشکلات بر آنها وارد می‌شود، حتی این حس، به صورت ظریفی، زیر علامت سؤال می‌رود. وگرنه ما هرگز زندگی خصوصی این دو نفر را نمی‌بینیم و نمی‌شنویم. اینها درواقع به عنوان انسانهای اجتماعی که در مقابل تماشاگر دارند، اعتراف به زندگی خودشان می‌کنند یا تاریخ خودشان را دارند نقل می‌کنند. ما هرگز به بخش خصوصی اینها دست نمی‌زنیم. اگر دست نمی‌زنیم، یعنی، اصلاً جایش نیست که دست بزنیم وگرنه آنجا بود که ما می‌توانستیم بگوییم تفاوت بین حضور زن و مرد و تفاوت قدرت تفکر مرد و زن چگونه است. در صورتی که این را نمی‌بینیم. حتی بین یك زوج دیگرمان که همان دو فیلسوف جوان باشد، ما رابطه خصوصی اینها را در رابطه با عشق، محبت و نفرت نمی‌بینیم. موقعیت اجتماعی اینها را یا حضور آنها را در اجتماع و در مقابل مسائل و مشکلات می‌بینیم. یعنی، تنها چیزی که اتفاقاً توی این نمایشنامه بحث نمی‌شود و نشان داده نمی‌شود، آن حجم مرتبط با زندگی خصوصی افراد است.

به جز مرحله‌ای که درواقع، پدر، شاه پدر است. شاه تنها عنصری که تحت عنوان عشق، تحت عنوان «زن وسیله»، تحت عنوان عبور از یك شیئی به شیئی دیگر مطرح می‌شود؛ به عنوان یك قدرت پوشالی که در واقع صداقتش دروغ مناسبتی است. احساساتش مناسبتی است. جنگش مناسبتی است. صلحش هم مناسبتی است. یعنی، منهای این تنها شخصیت و رابطه‌اش با مادرش، ما هیچ یك از اشخاص زن یا مرد نمایشنامه را نمی‌بینیم که بخش زندگی خصوصی مرتبط با عشق و ترحّم و جنگ و ستیزشان مطرح شود. ما فقط اشخاص را در موقعیت اجتماعی‌شان می‌بینیم. و لذا در این جا جنسیت دیگر معنایی ندارد. مگر شاه!

● با توجه به توضیحاتی که شما دادید، من آن را باور دارم که در نمایش شما به زندگی خصوصی افراد پرداخته نمی‌شود. ولی اگر ما نگاه بکنیم، شما «مسائل ممنوعه»‌ای را که سالها بود که نمی‌شد روی صحنه مطرح کرد، طرح کرده‌اید. من به این دلیل معتقدم که اگر مخاطب به طرف تفکر «زن، جنسیت» او می‌رود، همه تقصیرها به گردن او نیست. چند نمونه را مثل می‌زنیم. مادر شاه دوست دارد که به عنوان «زن، جنسیت» از او تعریف بشود. به عنوان کسی که زیباست و جوان است و هنوز می‌تواند دلبری کند یا لحظه‌ای که برادر یا خواهر با هم هستند، برادر که من این را توی متن قبلاً ندیده بودم می‌گوید؛ اگر عشق یا چیزی داری بگو، زیرا که من عین برادرهای غیرتی نیستم.

■ ... این درواقع، به اصطلاح آن وجه تمایل بازیگر است که به جای اینکه سالن را متاثر بکند، خود از سالن متاثر می‌شود. در این جا درواقع، چند کلمه‌ای که یك دیالوگ کوچك را تشکیل می‌دهند، اصلاً مطرح نیست. در کلّیتش. یك روز هست، یك روز نیست. این به مناسبت یك موقعیت یا به

اصطلاح حضوری یا عدم حضوری ظاهر می‌شود، یا منها می‌شود یا یك بار مصرف می‌شود و دیگر تکرار نمی‌شود. اگر آنها به سوی بازار یا به سوی میدان حسن‌آباد می‌رفتند یا یك جایی دیگر، حتماً یك چیز دیگر می‌شد، ولی اینها واژه‌هایی هستند درست مثل آن عطسه ناخواسته‌ای که در قالب شخصیت نیست. مثل آن نفس گرفتن، مثل آن چیزهایی که خارج از نشانه‌هایی مورد طلب شخصیت نمایش است و رویشان نمی‌شود متکی بود. ولی در بخشی که مسائل ممنوعه را عنوان می‌کنید، ما مسائل ممنوعه‌ای را که بشود در سطح تئاتر و حجم آن مطرح کرد، به طور کلی نداریم. اگر ممنوع است، که خوب، ممنوع. ولی یك چیزهایی را ما خودمان به عنوان تماشاگر، توی ذهن خودمان ممنوع می‌کنیم که این ممنوعیتش مشروع نیست. ما این مشکلات خصوصی خودمان را نمی‌توانیم مشکلات عام اجتماع قلمداد کنیم. ما وقتی در چهارچوب عرف حاکم بر یك نظام نمایشی منطقه‌ای حرکت می‌کنیم، طبیعی است که اگر خلطی هم وجود داشته باشد، خلط متفکر نیست. لذا ما در حجم واژه‌های به کار رفته، تحت شرایطی نمی‌توانیم بگوییم که درواقع لای دست ممنوعیت عبور کرده‌ایم و حرفی را توانسته‌ایم بزنیم. آنچه که مربوط به مادر شاه است و شما می‌گویید که شاه شاعر از آن تعریف می‌کند و او خشنود و به عنوان یك زن لذت می‌برد. آن درواقع، به عنوان یك زن، درست است که می‌شود این طوری تعبیرش کرد، ولی شما باید به ساختار مجموعه لحظاتی که او را وادار می‌کند به نمایش این شادی توجه بکنید. این نمایش شادی، درواقع پوچی این لذت احمقانه است. پوچی بی‌بهایی، درواقع وسیله بودن است. یعنی حتی این شادی بودن هم یك وسیله است: وسیله‌ای است که اقتدار آن را رقم می‌زند. وگرنه خود شادی نیست، خود لذت نیست، خود جنسیت نیست.

● در این جا لازم است که من به همین نکته اشاره بکنم. وقتی مخاطب نمایشنامه را می‌خواند، با یك لبخند تفکرآمیز روبرو است. ولی وقتی نمایش را می‌بینیم، متأسفانه مخاطب این گونه لبخند ندارد. خنده‌ای دارد که خودش را می‌خواهد خالی کند. خیلی ساده با متن برخورد می‌شود. یعنی، آن زیر متنی که مفهوم اساسی نویسنده بوده، تو گویی به تماشاگر منتقل نمی‌شود. از این رو نمی‌تواند عکس‌العمل طبیعی و منطقی خودش را نشان بدهد.

■ نمی‌شود گفت منتقل نمی‌شود. چون به هرحال مجموعه واژه‌های موجود در یك

متن نمـایش بیـان می‌شود و چون بیـان می‌شود، قاعدتاً باید شنیده هم بشود. حالا اگر دریافت نمی‌شود. باید برویم دنبال یك مسئله دیگـر. ایـن مسئله، نیـاز روانی تمـاشـاگر و موقعیت نظام نمایشی در یك جامعه است که باید دید تعددش، امکاناتش و ارتباطش با مردم چگونه است. به علاوه، به مکـانـی که رویش اجـرا می‌شود و شنـاسنامه سالن و گروه بازیگران بستگی دارد. کارگردان، فردی که درواقع به عنوان میـانجی بین متن و واسطه است، کیست؟ تمـاشـاگـری که رزرو می‌کنـد و می‌آید، کیست؟ تمـاشاگری که همین طوری عبور می‌کند و می‌آید، کیست؟ اینها آن دسته از سؤالاتـی است که تحت هیـچ شرایـطی نمی‌شود الان به آن پاسـخ داد. مثلاً اگر شمـا بخـواهیـد تمـاشاگر تالار سنگلج را مطرح بکنید، تحت هیچ شرایطی نمی‌توانید بگویید که این تماشاگر گذری است یا این تماشاگر، تماشاگری است که رزرو می‌کند. لذا انتخاب می‌کند و قاعدتاً می‌بایستی تنها متأثر به اصطلاح از نشانه‌های رویی رفتار صحنـه‌ای نشـود، بایـد همـراه خودش با سنجشی بر گرفتـه از معـرفت خودش هم بتـوانـد، با لایه‌های زیرین معنای علمی و ذهنی شنیده‌ها و دیده‌هایش، ارتباط برقرار کند. اگر نمی‌کند، شاید به خاطر مشکلاتی است که دارد. یا شاید صرفاً به خاطر قولی باشد که به او داده شده و او شنیده که این کار حداقل می‌تواند وقت او را به هدر ندهد. او می‌آید که نهایتاً یك وجه‌اش را بگیرد. ما از این تماشاگر، توقع نداریم که وجه مورد طلب اجـرای یك نمایش را بگیرد. او شاید نظرش برایـن اسـت که بیـایـد بخش آموزنده‌اش را بگیرد، یا بخش تفریحی‌اش را و یا هردو آنها را. شاید در آن شبی که شما شاهد اجرای نمایش بودید، اکثریت به آن دسـتـه کشیـده شده بودنـد که فقـط می‌خواستند وجه تفریح قضیه را بگیرند، که تازه خود تفریـح به هرحال، آموزنده است.

● من به نکته دیگری اشاره می‌کنم. با توجـه به پاسخ خود شما که تماشاگر این تالار به خصوص، تماشاگری گذری نیست و تماشاگری است که انتخاب می‌کند و به سوی این کار می‌آید. من فکر می‌کنم یکی از دلایلی که نتـوانسته متن منتقل بشود، مدیـوم ارتبـاطی شما، یعنی بازیگر است. گروه بازیگران شما آدمهایی هستند که در کارهـای گذشتـه‌شـان از تمـاشـاگری که شنـاخت دارد خنده تفکر را نخواسته‌اند. این آدمهـا در سطح هستند. نه به عنوان شخصیت بیـرونی خود، بلکـه به عنـوان شخصیتی در کارهایی که از خودشان ارائه داده‌اند. به این دلیل است که تماشاگر در برخـورد با این آدمها، شاید به این سمت کشیده می‌شود.

■ احتمال دارد. چون به هرحال، وقتی ما به خاطر بازیگری به روی صحنه می‌رویم و معمـولاً اینجـا، به خاطر متن نیست. مگر اینکـه شکسپیـر باشد، مگر اینکه سوفکل باشد، مگر اینکه چخوف باشد. باز هم اگر هم بازیگرش باشد، هم متن آن، تکلیف یك تماشاگر و سطح توقعش متفاوت خواهد بود. من معتقد به این نیستم. چون فکر می‌کنم دوستانی که ما را در اجرای نمایش همراهی کردند، اتفاقاً در این کار، درواقع تا آنجایی که امکـان داشت، از نشـانه‌های شناخته شده و کلیشه‌ای پرهیز کردند. چون نه قد و قوّاره شخصیت نمایش اجازه می‌داد و نه نوع مسائل مطرح شده در قالب اشخاص نمایش، این اجازه را می‌داد که تا این حد به اصطلاح آدم بخواهد آن وجه سهل ایفای نقش را ارائـه بدهد یا عهده‌دار بشود. آن مشکلی که شما عنوان کردید، شاید به این خاطر است که چون ما به هرحال، با یك «یك گراند» فکری و پشتوانه ذهنی می‌رویم که آدمـهـا را در قالبی که دریـافت کرده‌ایم، مجدداً ببینیم و وجوه دیگر آن را فراموش می‌کنیم. می‌رویم به سوی شناخته شده‌ها. حتی اگـر او فریاد هم بکند، چون ما هرگز فریاد او را ندیده‌ایم، فریادش هم برای ما، خنده و شادی خواهد بود.

خوب، این مشکلی است که ما به هرحال، در این کشـور داریم. برای اینکـه، هرگـز خانـواده‌هـای تئـاتـری با شنـاسنامه‌های مشخص نداشته‌ایم. یك زمانی شاید می‌شد به این اشاره کرد که نهایتاً کارهایی که در «تـالار سنگلج» اجرا می‌شد، در بردارنده ایـن هوّیـت و ایـن قالب و محتـوا بود. یا کارهـایی که در کارگاه نمایشی بود از این کیفیت برخوردار بود و کارهایی که در سطح برنـامـه فوق برنامه دانشگاه، یا دانشکده هنرهای زیبا یا دراماتیك اجرا می‌شد، این ویـژگی‌ها را داشت و تماشاگرهای خاص خودشان را داشتند و نوع ارتباط خودشان را برقـرار می‌کردند. امروزه، ما متأسفانه این تقسیم‌بندی را نداریم. به همین دلیل هم است که عنوان واژه تئاتر حرفه‌ای در ایران، یك عنـوان نادرستی است. نه اینکـه خود عنوان نادرست باشد، مقطعی که این تعبیر مطرح می‌شود، جایش را ندارد و درواقع به کار بردنش، نوعی سهل انگاری در اندیشه است.

● بله. برگردیم به اصول کمدیا دلارته و نمایش خودتان. با توجه به اینکه در کمدیا دلارتـه موسـیـقی نمـایش به وسیله خود بازیـگـری که گیتـاری به گردن دارد زده می‌شود، در نمـایش سنتی سیـاهبـازی خودمان هم موسیقی به وسیله خود بازیگران و وسـایلی که در دست آنهـاست، نواخته می‌شود و شمـا براین پارامتر تأکید زیادی داشـتیـد. چطور در نمـایش موسـیقی، موسیقی زنـده روی صحنـه که به وسیله بازیگـر باشـد، نیست و به وسیله مدیـوم ارتباطی نوار پخش می‌شود؟

■ بله آن وقـت‌ها که جوانتـر بودم، به منـزل دوسـتـی می‌رفـتـم و با هم درس می‌خوانـدیم. این دوست من، مادربـزرگی داشت و دیگـر وابستگـان او در آن خانـه زنـدگی نمی‌کردنـد. ما برای اینکـه اذیت بکنیم، می‌گفتیم: خانم بزرگ، چرا برای ما چای درسـت نمـی‌کنـی؟ او می‌گفت: دلم می‌خواهـد، ولی جانش را ندارم. من این مثال را از این بابت خدمت شما عرض کردم که اگر شما درواقع به توان مالی این تولید و این اجراء آشنا باشید، شاید این سؤال را پس بگیرید. ولی به هرحال، کدام تهیه کننده و تولید کننده و عاشق کشف ادعایی است که نخـواهـد از مجمـوعه امکانات طبیعی اجرای یك نمایش به نحو احسن بهره نبرد و بخصوص کسی که عاشق «استتیك» تئاتر است. بخصـوص کسی که همیشـه سعی

کرده حداقل از کمترینها، بیشترین استفاده را ببرد. ما هم به نسبت تواناییهای موجودمان سعی کردیم. حالا اگر موفق نشدیم، مسئله دیگری است. ما سعی کردیم تا آنجایی که ممکن است از امکانات موجود، به بهترین نحو استفاده بکنیم وگرنه، این هیچ کاری نداشت، اگر ما امکاناتش را داشتیم. اگر حمل بر خودستایی نباشد، من قادر هستم هزار نفر را هم روی صحنه ببرم. اگر صحنه‌ای باشد، چه بهتر و اگر نباشد، می‌شود همان پروژه‌ای را که شما در برنامه‌اش شریك و مطلع هستید، مثلاً در ورزشگاه شیرودی پیاده کرد. به هرحال، اگر امکاناتی باشد ما می‌توانیم یك تئاتر کاملی را در آنجا اجرا بکنیم که از تماشاگران بیشتری برخوردار بشویم. اگر در آنجا امکاناتی باشد و ما نتوانیم استفاده بکنیم. شما می‌توانید یقه ما را بگیرید. اما وقتی نیست، دیگر کسی نمی‌تواند حرفی بزند.

● همین جا خارج از بحث نمایشمان، یك سؤال اساسی برای من مطرح است: در زمانی که من می‌بینم که گروههای دیگر می‌توانند گروه مشخص موسیقی حرفه‌ای و بهترین طراحهای صحنه و آفیش را در اختیار داشته باشند، چطور می‌توانم باور بکنم که رئیس مسئول اداره برنامه‌های نمایشی؛ اداره‌ای که قرار است نمایش را در این مملکت اجرا کند، امکاناتی در اختیار نداشته باشد و از حداقل‌ها نتواند استفاده کند. برای من جای این سؤال باقی می‌ماند که آیا این امکانات، داده نمی‌شود یا اینکه شما نمی‌روید به طرفش که بگیرید؟

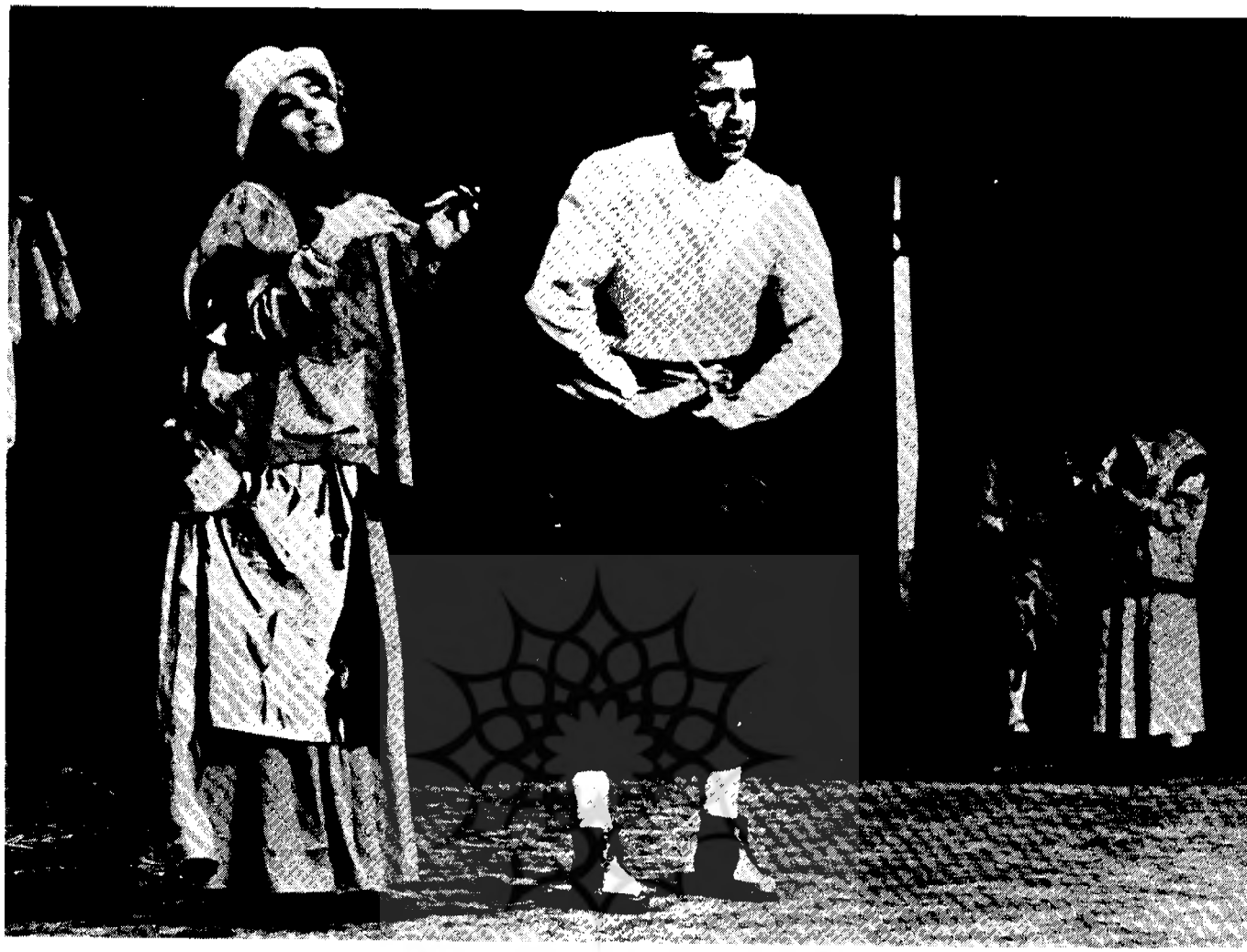
■ ببینید. پاسخ این سؤال مقداری پیچیده است. درواقع مثل داغی است که اگر بر دیگران بگذاری، خودت توی آن گرفتار می‌شوی و اگر نگذاری، سؤال انگیز می‌شود. حقیقت این است که این درواقع، اولین قرارداد من، به عنوان فردی در مرکز هنرهای نمایشی با مرکز بود. درباره رقم قرارداد هم، من ترجیح می‌دهم که اگر پاسخ را شما در مقایسه بیابید، بهتر می‌شود، تا اینکه من خودم عنوان کنم. شما می‌توانید هرگروهی را که دوست داشته باشید، در این چند ساله، سراغ بگیرید و کیفیت کار افرادی که درش شرکت دارند و جایی که اجرا می‌کنند، با کاری که ما کردیم مقایسه کنید. پاسخ من درواقع، همین مقایسه است و شما را دعوت می‌کنم به دریافتنش. از مکان دریافتش هم شما شخصاً مطلع هستید و می‌دانید کجا باید این ارقام را با هم مقایسه بکنید.

ولی در رابطه با امکانات انگیزه‌ها متفاوت است. یعنی، من هنوز قصد نکردم و شاید هنوز امکانش نیست. یا شاید هنوز جایش نباشد که نوعی از کار را که در آنجا اگر قرار باشد من ده تا «ویلون سلیست» را روی صحنه بیاورم. یا نُه تا هم روی صحنه نروم. ولی هنوز ما در آن مقطع نیستیم. هنوز تئاتر ما تعریف نشده است. هنوز آنچه که ما، تحت عنوان تئاتر مدرن بسیار خوب داریم و هنوز همگان طالب آن هستند. تئاتری است مدرن که کلاسیکش در جایی دیگر متولد شده و در جایی دیگر زندگی می‌کند. اگر در مجموعه کارهایم دقت کرده باشید، می‌بینید که من هنوز نتوانسته‌ام به عنوان تئاتر تجاری امکاناتی را طلب بکنم. من هنوز دارم فکر می‌کنم که می‌شود با امکاناتی که خودمان داریم و با شکل و شمایل نمایشی موجود در منطقه خودمان، برسیم به یك چیزی که شاید یك روزی بشود بهش گفت؛ شناسنامه تئاتر ایران. خیلی کسان دیگری بودند که پیشکسوت بودند و زحمت کشیدند و نشد. یا نتوانستند و یا نخواستند و یا دیگران نخواستند که بشود. به هرحال، من هم زور خودم را می‌زنم. نهایتش نمی‌شود. اما من سعی خودم را می‌کنم.

● برمی‌گردیم به خود نمایش. با توجه به اینکه در نمایش کمدیا دلارته اساس بر بازیگری است و بازیگری اگزژره است. در نمایش شما این هست. اما اگزژره را ما در دستها فقط می‌بینیم. این مشکل و معضل همیشگی بازیگران ایرانی است که نمی‌دانند روی صحنه با دستها چه کار بکنند. در نمایش شما هم خصوصاً در بازی رحمتی، رضوانی و خمسه، این حرکت غلو شده دستها را خیلی زیاد می‌بینیم، درحالی که از بقیه بدن، در راستای دستها استفاده نمی‌شده است، چرا؟

■ این مشکل، مشکل بازیگر نیست. درواقع مشکل، مشکل آموزش است. مشکل، مشکل خانواده تئاتری است. وقتی شما می‌خواهید شکسپیر را روی صحنه بیاورید، اولین دردتان این است که می‌خواهید با چه کسی کار بکنید. اصلاً مسئله امکانات و اینها را همه را فراموش می‌کنید، مسئله این است که اگر کسی بتواند با واژه‌های یك متن، اگر خوب ترجمه شده باشد، و تفکر حاکم بر یکی از متون نمایشی ارتباط شخصی برقرار کند، در وهله اول خوب، یك کمی دچار اشکال می‌شود. چه برسد به اینکه آن شخص، بعد از ایجاد ارتباط شخصی، بخواهد این ارتباط و این دریافت را تحت عنوان یك پیام خوب ارائه بدهد. ما متأسفانه این دست از بازیگران را نداریم. آن تعدادی هم که در مراکز آموزشی رسمی، آموزش می‌بینند، متأسفانه فرصت پیدا نمی‌کنند که این آموزش نظری را با بخش عملی در میدان طبیعی رشد شغلی خودشان، به نمایش بگذارند و در آن زندگی کنند و بیاموزند. در چهارچوب بازیگران موجود، ما کسی را نمی‌بینیم که متعلق به کلاس بازیگری خاصی باشد. درواقع هر بازیگری، به دلایل مختلف مثل آنهایی که شانس آوردند یا خواستند، یا توانستند یا... آمدند مهر استاندارد بازیگری را در سینما و یا در تلویزیون گرفتند. شاخص بازیگری پیدا می‌کند. شاخص بازیگری ما متأسفانه همین‌هاست. یعنی ما درواقع، به تئاتر می‌رویم که فقط بشنویم و چیزی برای دیدن نداریم و رفتار انسانیمان در تئاتر، درواقع، در قالب گفتارمان خلاصه می‌شود. این را شما به هرتئاتری که بروید، با آن مواجه می‌شوید. اینجا خوشبختانه دوستان محبت داشتند. این درواقع بیماری من است که نتوانسته‌ام بیشتر با بدن ارتباط برقرار کنم و واژه تا آنجایی که ممکن و فرصت باشد، در وهله دوم وسیله ارتباط قرار دارد.

در اینجا مجموعه دوستان، به هرحال، به نسبت بیش از حد طبیعی شغل بازیگری خودشان در کارهای دیگر، عرق ریخته‌اند و زحمت کشیده‌اند و پذیرفته‌اند که این طور



کار بکنند. من شما را دعوت می‌کنم به دقت در خاطره دریافتی خودتان در ارتباط با اجرای این کار. تا دوباره نروید و نگاه نکنید، نمی‌توانید ببینید میزان حرکت تک‌تک این بازیگران تا چه حدی است. لذا، ما هیچ عامل تقویت کننده مطالب را برای ارائه به تماشاگر نداریم. یعنی، درواقع صحنه ما صحنه لختی است و در یك صحنه لخت، با چه چیزی می‌شود تماشاگر را بیش از دو ساعت حفظ کرد و به اعتبار گفته خیلی‌ها، بدون اینکه آدم حس کند که این زمان برایش عبور کرده. به هرحال، این گونه رفتار اجتماعی اشخاص نمایشی ما آن چیزی بوده که ما می‌خواسته‌ایم، کارها، نه کمدیا دلارته و نه تئاتر روحوضی ماست؛ ولی چیزی است که میانه این دو راه و راهی است که مضاعف بر قاعده بازیگری در ایران است.

● اگر کمی تخصصی‌تر در این مسئله دقت بکنیم و نخواهیم به عنوان یك تماشاگر عادی با نمایشمان برخورد بکنیم، سایه کارگردان و سنگینی سایه او را در اجرا به خوبی مشاهده می‌کنیم. اگر کسی نمونه کارهای گذشته شما را در ایران دیده باشد، این سایه کارگردانی را روی صحنه هرلحظه حس می‌کند و درمی‌یابد که بازیگر مسائل را ملکه ذهن خود نکرده است و به همین دلیل، تحت تسلط کارگردان است. حتی هنگام اجرا که عموماً کارگردان هیچ نقشی را نمی‌تواند داشته باشد و خود بازیگر است که عمل می‌کند. در نمایش شما این طور نیست؛ اگر با یك نگاه تکنیکی نگاه کنیم، حتی هنگام اجرا هم حضور شما، به عنوان شخص کارگردان کاملاً قابل لمس است. ما می‌بینیم حضور شما است که دارد این را هدایت می‌کند. آیا این را شما باور دارید یا اینکه نه...؟

■ این مسئله باور نیست و درواقع، یك نوع داد و ستد است. یك کارگردان که در شرایط ایران بخواهد کار بکند، طبیعی است که از صددرصد توان طرح خیالی خودش نمی‌تواند استفاده کند و تا وقتی که آگاه از مشکلات انجام کار تئاتر است، صددرصد طرح خیالی خودش را متأثر می‌کند، قبل از اینکه بعداً بخواهد از آن کم کند و دل نگران باشد. لذا، با در نظر گرفتن همه این مسائل، تنها شادی کارگردان، ایجاد یك زبان مشترك است بین اولین تماشاگر کار گروه خود و گروه این زبان مشترك. من فکر می‌کنم خوشبختانه با تك تك بچه‌ها خیلی خوب و سریع ارتباط برقرار شد و توضیحاتی که بعد داده می‌شد، توضیحاتی بود که شاید بعضی مواقع تحت عنوان توضیح، با سختی آن تصاویر گرفته می‌شد و بازتابش

چیزی شد که نهایتاً من قبول کردم این کار آماده رفتن به صحنه است.

● با توجه به اینکه بیشتر بازیگران شما از قبل همین کار زندگی می‌کنند، هرچند که من معتقد نیستم که نام حرفه‌ای را به آنها بدهیم، اما متأسفانه بدیهی‌ترین مسائل این حرفه را روی صحنه رعایت نمی‌کنند. یک ویلونیست، یک پیانیست، عموما و دائماً با دستهایش کار می‌کند. چون اگر کارایی دست از میان برود، دیگر این ادم نمی‌تواند آن کار را انجام بدهد. یک بازیگر، بدن و بیانش را دارد. وقتی یک بازیگر به درستی نتواند روی صحنه، نفس بگیرد، خوب، طبیعی است که یک پارامتر مهمی را از دست داده است. متأسفانه بازیگران حرفه‌ای شما برخلاف بازیگر آماتورتان، آقای توفیقی، که خیلی قشنگ بازی می‌کند و نقش خود را زیبا برای مخاطب باورپذیر می‌سازد، بقیه، این بدیهی‌ترین مسائل بازیگری را روی صحنه رعایت نمی‌کنند و به همین دلیل، در بسیاری از مقاطع، صدای آقای رحمتی و «مادر» به تماشاگر نمی‌رسد. آیا شما به این مسائل توجهی داشته‌اید؟

■ صددرصد. ببینید شما چطور می‌توانید از یک هنرپیشه‌ای که می‌خواهید با کمترین دستمزد، به مدت سه ماه، دو ماه یا یک ماه؛ هرقدری که زمان تولید یک نمایش ایجاب می‌کند، بخواهید که هشت ساعت کار بدنی بکند و دائم در هنگام تمرین، حضور صرفاً کاری داشته باشد و از او بخواهید که فارغ از دغدغه فردای زندگی‌اش، بتواند کار بازیگری‌اش را بکند. شما خودتان خیلی درست اشاره کردید که درواقع اینها حرفه‌ای نیستند. حرفه‌ای از این نقطه نظر که درست است سعی می‌کنند از حرفه بازیگری در سینما، تلویزیون و تئاترمان زندگی بکنند، ولی واقعاً از قبل تئاتر و صرفاً تئاتر، اینها نان می‌خورند؟ من از شما سؤال می‌کنم؟ به هرحال، باز اینکه ما شرایطی داشته‌ایم که این آدمها در طول مدت کارمندی، یا بازیگری یا کارگردانی‌شان، مستمر کار کرده باشند؟ نه! معمولاً منقطع بوده و فواصلش بعضی اوقات برای بعضی‌ها، به دو سال یا سه سال هم کشیده است. خوب، یک بازیگری که سه سال کار نکرده است، درست مثل یک دونده‌ای است که بعد از یک سال، درست در ردیف اول مسابقه دهنده قرار بگیرد و از او هم انتظار داشته باشیم که جزو نفرات اول بشود. خوب، نمی‌شود. هر بدنی به هرحال، نیاز دارد که مستمر امادگی خودش را حفظ کند و تواناییهای خودش را بازشناسی، بازپروری نماید تا بتواند به هنگام نیاز از آن تواناییها استفاده کند. ما در شرایط فعلی همان طور که در سؤالات قبلی هم به آن اشاره کردم، شرایط تولید کار حرفه‌ای را نداریم. یعنی ما گروهی نداریم که اینها به طور مستمر، فقط کارشان آن باشد که صبح تا شب از طریق تولید و اجراء نمایش بتوانند زندگی کنند. در ثانی متأسفانه نمی‌دانم باعث این سیاست کی بوده است. شرایط طوری است که از کسی نمی‌شود بیش از آن چیزی که او در طبق اخلاص می‌گذارد، توقع داشت. یعنی، آن حد سقف طبیعی نُرم متعلق به یک سرویس تمرین. ما این را در هیچ گروه تئاتری نمی‌توانیم داشته باشیم. حتماً شما اخیراً شنیده‌اید و توی روزنامه‌ها خوانده‌اید که در چه شرایطی بازیگر خودش را آماده کرده و مونتاژ شده و کار به روی صحنه رفته است. خوب، اینها درواقع، غیر عادی بودن شرایط تولید است. این درواقع از توانایی سخن نمی‌گوید. این از عدم حضور یک سیستم برنامه‌ریزی شده و هدفمند تئاتری می‌گوید که من بتوانم در کمتر از چند هفته، در کمتر از چند روز، در کمتر از چند ساعت، توقعی را پاسخگو باشم. اگر هم بشود، اگر هم تصادفی بشود، باید شرایط روانی آن جامعه را در آن مقطع بخصوص، بررسی کرد.

● من این سؤال را دفعات گذشته هم از شما داشتم. سؤال همیشه من از شما این بوده، شما به عنوان یک آدم حرفه‌ای که در این زمینه زندگی کرده‌اید و باید بگویم، با کمال تأسف کاری را که در خارج از ایران کرده‌اید، با توجه به اینکه شناخت و مخاطب خود را در ایران ندارد، خیلی برد بیشتری داشته و خیلی قویتر از اینجا بوده است. شما هم متأسفانه در تار و پود این برنامه غلط، چنان گرفتار شده‌اید که هرروز یک کار خاصی را در یک راستایی که نقطه قوّت شما هست، انجام می‌دهید. این را من در خارج از کشور شاهد بوده‌ام که به دلیل همین نقطه قوّت خاص شما، خیلی زیاد به آن بها می‌دادند. و متأسفانه آن را پی‌گیری نمی‌کنند. خوب، وقتی آدمی با توان و با تخصص شما، که در برنامه‌ریزی هم دخالتی دارد، در این تاروپود گرفتار می‌آید، فکر می‌کنید سرنوشت تئاتر ما با این وضعیت به کجا خواهد رسید؟

■ من در برنامه‌ریزیها نقشی نداشته‌ام. ولی قبلاً همیشه پیشنهاد داشته‌ام و خصوصی بارها، راجع به شکل‌گیری یک جریان تئاتری، ارتباط با آموزش، درباره ایجاد کانون تئاتر سنتی مذهبی و جمع‌آوری امکانات نمایشی درواقع بومی صحبت کرده‌ایم. ما راجع به خیلی از مسائل که الان بر شمردنش، فقط صفحات را زیاد و حوصله خواننده را کم می‌کند، صحبت کرده‌ایم. ولی قانوناً هرگز حکم تصمیم‌گیری در اختیار ما نبوده است و به عنوان مشاوره، هرباری که فرصت بوده و یا خواسته‌اند، ما صحبتهایی کرده‌ایم و من نقطه نظرهای شخصی خودم را که برگرفته از تجربیات همه هم کیشان شغلی من بوده، عنوان کرده‌ام. و مشکل اساسی ما درواقع، همین عدم سیستم مشخص، با هدف مشخص و با برنامه مشخص، و بازوهای اجرائی مربوطه است که متأسفانه همیشه این ضد و نقیض بوده است. گاهی، برنامه خیلی خوب بوده. اما بازوی اجرایی، یا توان درک این برنامه را نداشته یا قادر نبوده که این برنامه را پیاده کند. (یا مسائل جنبی دیگری که خارج از برنامه و بازوی اجرایی بوده و جریانات بیرونی بوده) که متأثر کرده یا تحت الشعاع قرار داده و مانع از ایجاد حتی بخشی از این پیشنهادهای ما شده است. ولی اگر کسی بتواند این پیشنهاد را کامل و پربارتر بکند و پیش ببرد، که من فکر می‌کنم، طرحهایش در مرکز، موجود باشد، می‌توانیم امیدوار باشیم نیروهایی که وارد میدان می‌شوند، نهایتاً، در ارتباط با من دچار آن آسیب‌دیدگی که شما اشاره کردید،

نشوند.

● به عنوان آخرین سؤال، معضل همیشگی ما در تئاتر ایران این بوده است که به نیروها، با دید حرفه‌ای نگاه نمی‌شود. و به ضرورت از آنها استفاده می‌شود. یکی از این نیروها، دستیار کارگردان است. دستیار کارگردان، در حقیقت دست کارگردان است و کمك دهنده او. اوست که باید به کارگردان ایده بدهد. اوست که باید بتواند اگر کارگردان نبود، کار را اداره کند. متأسفانه تا به امروز کمتر من شاهد بودم که از دستیار کارگردان، به عنوان حرفه‌ای استفاده شده باشد. با توجه به این که دستیار شما دوست عزیز من و همشهری من است، چرا از ایشان به عنوان یك عامل حرفه‌ای در کارتان استفاده نمی‌کنید؟

■ ببینید. این هم باز برمی‌گردد به تمام مشکلات و معضلاتی که در راستای تولید یك کار موجود است. شما واقعاً نمی‌توانید به سراغ کسی بروید که در ذهنتان هست، ولی در امکانتان و توانتان نیست. مثل همان مادربزرگی که اشاره کردم. منتهی من سعی کردم فقط حداقل یادمان نرود که این عناوین در تئاتر هست. من خیلی دوست داشتم که یك دراماتورژ را به معنای رابط بین صحنه، کارگردان و مخاطب به کار بگیرم. ولی شاید انگیزه اصلی، عدم استفاده از این واژه، این بود که نتوانستم با شخص مشخصی که بتواند بخشی از این مسئولیت را پذیرا باشد، کنار بیایم. این بود که درواقع، مسئولیت را، یك جوری به مجموعه اعضای گروه واگذار کردم و همان طور که می‌دانید، یك متن ترجمه، باید تصحیح بشود تا در رفتار صحنه‌ای بتواند سهم کلامی خودش را پیدا کند. این مسئولیت را درواقع، تك‌تك دوستان بخصوص آن عناصر هسته آغازین گروه، عهده‌دار شدند و جملگی زحمت کشیدند و ما این متنی را که از دهان بازیگران می‌شنوید، درواقع مدیون همیاری و همکاری و زحمت تك‌تك این دوستان هستیم.

● سپاسگزارم از اینکه وقتتان را در اختیار من قرار دادید و شرمنده‌ام از اینکه خیلی صریح حرفهایم را زدم و تشکر می‌کنم که صادقانه پاسخها را دادید. امیدوارم که مخاطب از این گفتگو، به نتیجه دلخواه من برسد.

■ من هم از شما تشکر می‌کنم و برایتان آرزوی موفقیت دارم. □