گفت‌وگو با اصغر دشتی، کارگردان نمایش «دن کیشوت»

فوتبال، تعزیه و دن کیشوت

جشن چهارصدمین سال انتشار رمان دن کیشوت در پنج قارهٔ جهان و جشنی کوچک در تالار قشقایی مجموعهٔ تئاتر شهر به بهای افتتاحیه اجرای دن کیشوت به کارگردانی اصغر دشتی. به محض ورود به جشن، شاخهٔ گل رزی را دریافت می‌کنیم. سالن به‌تمامی پر نشده. جشن با مجری‌گری پر از اشتباه خانم فریبا کامران شروع می‌شود، متنی از نجف دریابندری دربارهٔ ترجمهٔ محمد قاضی از دن کیشوت. یک دقیقه سکوت به احترام محمد قاضی که دیگر در بین ما نیست. یکی از بزرگان تعزیه به‌تازگی مرده است. یک دقیقه سکوت به احترام او. کاوه میرعباسی، مترجم، دقایقی در مورد دن کیشوت صحبت می‌کند و درنهایت خانم فهیمه راستکار فصل اول رمان را می‌خواند. تیتر‌های خانم کامران تا لحظهٔ شروع اجرا ادامه دارد. تنها کاری که نکردیم، گرفتن جشن بود برای دن کیشوت و ادای احترام با یک دقیقه سکوت به سروانتس. بگذریم. اصغر دشتی با نمایش قبلی‌اش مجلس شبیه‌خوانی شازده کوچولو نام آشنایی برای خوانندگان مجلهٔ هفت است. او این‌بار نیز با یک اثر معروف دیگر تجربه‌های خود را دنبال می‌کند. شاید صحبت‌های او جای بحث و کنکاش بیش‌تری را طلب می‌کرد؛ مضاف بر آن‌که بعضی از مباحث علمی تئاتر امروز جهان را می‌شد در لابه‌لای حرف‌های ساده‌تر او جست‌وجو کرد و مرزها را مشخص‌تر. اما امکان ما در اختصاص‌دادن صفحات بیش‌تر به او، اجرای دن کیشوت و مباحث مورد نظر محدود بود. شاید بماند برای اثر بعدی او و گروهش.

بی‌تا ملکوتی

عکس: عباس کوثری

قبل از شروع اجرای دن کیشوت، صحبت‌هایی شد مبنی بر این‌که ما شاهد تمرین شما هستیم. این یعنی چه؟ می‌شود توضیح بدهید.

تمرین و اجرای توأمان. منظور ما این بود که به اجرایی برسیم که مرده و بسته نباشد. یعنی در دل اجرا، امکان تمرین، تعویض و جبران خطا را داشته باشیم. قدرت اجرای ما، به جبران خطاهای ما در حین اجراست. در همان لحظه.

یعنی تمام آن لحظاتی که شما سوت می‌زنید و بازیگران دن کیشوت عوض می‌شوند، در لحظه اتفاق می‌افتد و از قبل پیش‌بینی نشده؟

بله، در حقیقت تنها چیزی که می‌دانیم این است که لحظاتی قطع می‌شود، بازیگر عوض می‌شود، تذکری داده می‌شود، اما این‌که کی و در کدام لحظه، هیچ‌کس نمی‌داند. بازیگرهای **دن کیشوت** باید در طول نمایش از ابتدا تا انتها آمادگی حضور در صحنه را داشته باشند، تا هر لحظه که کارگردان خواست جای خود را به دیگری بدهند.

این مدل، از نوع تربیت بازیگری بازیگران ما خیلی دور است. این‌که در هر لحظه‌ای که خطا کند باید جای خود را به بازیگر دیگری بدهد.

بازیگران ما در ایران یاد گرفته‌اند که خیلی خودخواهانه، نقش‌شان را دوست بدارند. اما در اجرای ما بازیگر مجاز نیست که خیلی به نقش‌اش وابسته شود. هر نقش مال همهٔ اعضای گروه است. اصلاً شکل‌گیری همهٔ نقش‌ها توسط همهٔ بازیگرهای گروه انجام شده. همهٔ بازیگران گروه برای همهٔ نقش‌ها، چه فرعی و چه اصلی، پیشنهاد دادند.

یعنی آن بازیگری که نقش سانچو را بازی می‌کند در هر لحظه می‌تواند نقش دن کیشوت را ادامه دهد و یا آن‌که نقش قاطرچی را بازی می‌کند؟

دقیقاً.

برای رسیدن به این نقطه، چه‌قدر تمرین کردید؟

حدود چهارپنج ماه از قبل از جشنواره. البته این تجربه برای همهٔ ما خیلی تازه بود و برای اولین‌بار به این صورت تمرین می‌کردیم. درنتیجه در مواردی به آن چیزهایی که مطلوب‌مان بود نرسیدیم. یکی از نقاط تشابه فوتبال و تعزیه با این اجرا هم، همین است. این‌که تئاتر بتواند امکان باز و گسترده‌ای را برای ما فراهم کند. اجرای **دن کیشوت** یک اجرای بسته و فریزشده نیست. همچون شبیه‌خوانی که همهٔ شبیه‌خوانان امکان خواندن همهٔ شبیه‌ها را دارند و یا در بازی فوتبال که همهٔ بازیکن‌ها امکان قرارگرفتن در تمامی پست‌ها را دارند، ولی هر کس که توانایی بیش‌تری دارد در پست حساس‌تری قرار می‌گیرد. آن کسی که در خط دفاع بازی می‌کند، دلیل بر این نیست که نمی‌تواند در خط حمله بازی کند. فقط توانایی‌اش در خط دفاع بیش‌تر است. تقسیم‌بندی ما در این اجرا هم بر همین مبنا بود. بین فوتبال و شبیه‌خوانی و کلاً تئاتر شباهت‌هایی وجود دارد. ارتباطی که بین بازیگران و تماشاگران وجود دارد. مثلاً در شبیه‌خوانی، تماشاگران با اعتقاد به تماشا می‌نشینند مانند هواداران فوتبال. بازیگران فوتبال احتیاج به تشویق و عکس‌العمل‌های تماشاگران خود دارند، همین‌طور که شبیه‌خوانان. هم در فوتبال و هم در تعزیه امکان خطاکردن وجود دارد و امکان جبران‌کردن آن خطا. معین‌البکا در تعزیه، خطای تعزیه‌خوان را می‌گیرد و نکاتی را به او گوشزد می‌کند. کاری که در فوتبال، داور می‌دهد. مربی ضرباهنگ بازی را در دست دارد. می‌تواند آن را کند و یا تند کند و یا چیدمان بازی را عوض کند.

کارگردان **دن کیشوت** می‌خواهد از این امکان استفاده کند. بده‌بستان بازیگران من در زمین باید آن‌قدر خوب باشد که بتوانند گل بزنند. تعویض بازیگران من در صحنه می‌تواند جریان بازی را عوض کند و یک نفس تازه به بازی بدهد. مخاطب مجاز است که از بازیگری بدش بیاید و از آن یکی خوشش بیاید. باید این اختیار را داشته باشد. تماشاگر می‌تواند نشان بدهد که این بازیگر را عوض کن و آن یکی را توی صحنه بیاور. تماشاگر باید وارد این تقابل بشود. به همین خاطر می‌گویم تمرین و اجرا. این تمرین می‌تواند تبدیل شود به یک پیشنهاد اجرایی.

در مورد بحث مشارکت تماشاگر با اجرا، تجربه‌هایی از این دست در دهۀ شصت (اواخر شصت و اوایل دهۀ هفتاد) صورت گرفته. ریچارد شکنر با Performance Group و با اجرای دیونیزوس ۶۹ به این مفهوم نظر داشته. او بحث مفصلی دارد دربارۀ رابطۀ ورزش با پرفرمانس.

من نظر او را نخوانده‌ام، ولی خیلی پیش از این‌ها، برشت نظریه‌هایی در این مورد داشته است. در مورد تشابه‌های فوتبال و تئاتر، اما به‌لحاظ مفهومی و نه اجرایی و تکنیکی. حتی یادم می‌آید در جایی خواندم یکی از توریست‌های خارجی در سال‌های خیلی قبل، بعد از گردش در ایران در سفرنامه‌اش نوشته: تماشاگران تعزیه در ایران دچار همان احساس و هیجانی می‌شوند که تماشاگران ما از فوتبال. اما من بیش‌تر به‌لحاظ فرم و تکنیک به دنبال این تشابه‌ها هستم.

منظورم این است که این تجربه در اروپا و آمریکا شده است حتی در کارگاه، نمایش در دهۀ پنجاه، اما شاید در سال‌های اخیر تازه باشد. نه در حیطۀ نمایش‌های سنتی و آیینی، بلکه در حیطۀ تئاتر. نمی‌دانم چه‌قدر مخاطب ایرانی به این روش دموکرات و باز جواب بدهد. عکس‌العمل نشان دهد. فریاد بزند. تشویق کند و یا حتی فحش بدهد. مخاطب ایرانی هنوز این شهامت را ندارد. شهامت شریک‌شدن با اجرا را...

این ایده‌آل من است. دوست دارم این مشارکت اتفاق بیفتد. اما این که آیا این اتفاق می‌افتد یا نه، باید شرایطش را فراهم کنیم. تماشاگر هم، باید نسبت به این گونه اجرا آگاه شود و یا به‌نوعی تربیت شود. تماشاگر فوتبال از دیرباز عادت کرده که برود استادیوم و احساس‌ها و هیجان‌های خود را بروز دهد. لذت و یا نفرت و انزجار خود را نشان دهد. این در تئاتر آن‌جا هم، اتفاق می‌افتد. **اما تماشاگران ما به خود اجازه نمی‌دهند که حتی بخندند.** خندۀ خود را هم کنترل می‌کنند. این سختی از درون آن‌ها می‌آید. از تجربۀ تئاتر دیدن‌شان می‌آید. بارها دیده‌ام که کسی در تئاتر می‌خندد، اما نفر جلویی چنان برمی‌گردد و با اخم به او نگاه می‌کند که انگار بی‌ادبی کرده است. انگار تئاتر جای خندیدن نیست. انگار تئاتر فقط یک مکان ساکت است که تنها بازیگران حق شکستن این سکوت را دارند. ما به این اصول و قواعد نانوشته عادت کرده‌ایم.

این متن حاضر دن کیشوت **چه‌طور شکل گرفت؟ تلفیق رمان عظیم و دوجلدی سروانتس با آن‌همه اجزاء یا مسائل امروز جامعه؟ آیا براساس اتودهای گروه بازیگران نوشته شده و یا از قبل نوشته شده بود و در طول تمرین براساس اتودها دچار تغییر و بازنویسی شده؟**

اصلاً اتود برای شکل‌گیری نمایش‌نامه نداشتیم. بیش‌تر اتودها برای شکل‌گیری مدل اجرایی و مدل بازی‌ها صورت گرفت. رسیدن به یک نوع امکان فیزیکی، رسیدن به کاریکاتورهایی از نقش‌ها. متن روند جداگانه‌ای طی کرد؛ براساس پیشنهاد اجرایی مورد نظر نوشته شد. درحقیقت شکل اجرا، شکل نمایش‌نامه را به نمایش‌نامه‌نویس نشان داد.

درحقیقت نمایش‌نامه در طول تمرین کامل شد.

بله، اما در تمرین به جست‌وجوی دیالوگ‌ها نبودیم. دیالوگ‌های کار جداگانه نوشته شد، اما در متن، تکنیک‌های شبیه‌خوانی را وارد کردیم، همین‌طور مضحکۀ شبیه را، و تکنیک‌های بازی فوتبال، همه، آرام‌آرام در دل نمایش‌نامه جای گرفت. این نمایش‌نامه برای خواندن نوشته نشده، فقط برای اجرا نوشته شده. اگر قرار باشد روزی هم چاپ شود باید عنوان‌اش «تئاتر نوشت» باشد، یعنی متنی که از روی اجرا نوشته شده است.

قسمت‌های انتخاب‌شده از دن کیشوت **بر چه مبنایی بوده؟ براساس چه ایده‌هایی بخش‌هایی از کتاب، آن هم کتابی با آن حجم انتخاب شده؟**

کار خیلی سختی بود. به دو علت، اول این که وقتی رمان **دن کیشوت** را می‌خوانی، نسبت به آن احساس علاقۀ شدیدی می‌کنی و به آن وابسته می‌شوی. بعد خیلی سخت می‌شود که آن چیزی را که دوستش داری کنار بگذاری. ما سر **شازده کوچولو** هم با این مشکل مواجه بودیم. خیلی از آن قسمت‌هایی که دوست داشتیم، کارکرد صحنه‌ای نداشت، درنتیجه مجبور شدیم که آن‌ها را کنار بگذاریم و نکتۀ دوم آن‌که کتاب سروانتس آن‌قدر به ما امکان می‌داد، اعم از فضا، لحظه و گفتار که نمی‌دانستیم کدام را انتخاب کنیم. به یک نقطۀ اتصال رسیدیم، یک دریافت کلی. و آن این بود که سروانتس، **دن کیشوت** را در هجو زمان خود می‌نویسد. ما از این موضوع الهام گرفتیم که چه‌طور از **دن کیشوت** استفاده کنیم برای هجو زمانۀ خودمان. اما نمی‌خواستم که این هجو محتوایی باشد. می‌خواستم تبدیل شود به یک تکنیک. وقتی **دن کیشوت** را با دقت خواندیم متوجه شدیم، سروانتس نه‌تنها نسبت به شخصیت‌های رمانش بی‌رحم است، بلکه نسبت به خودش هم خیلی بی‌رحم است. خودش هم خودش را مسخره می‌کند. نمونه‌اش را هم وارد نمایش‌مان کردیم. در صحنۀ دزدیده‌شدن خر سانچو. در رمان، در فصلی سروانتس می‌نویسد که خر سانچو را می‌دزدند، اما در چند فصل بعد دوباره سانچو را سوار بر خر نشان می‌دهد. محمد قاضی در پاورقی نوشته انگار آقای سروانتس یادش رفته که خر سانچو را دزدیده بودند. اما در جلد دوم خود سروانتس متوجه می‌شود که چه سوتی‌ای داده است. راوی را عوض می‌کند و می‌گوید: «چه‌قدر نویسندۀ جلد اول بی‌سواد است چون اول می‌گوید خر سانچو را دزدیده‌اند بعد دوباره سانچو را سوار بر خر نشان می‌دهد.» ما هم در این تئاتر، نسبت به خودمان تا این حد بی‌رحم بوده‌ایم. یعنی هجو را از خودمان شروع می‌کنیم و این هجو را با همان تیتراژ نشان می‌دهیم. ضمن این که در جلد دوم متوجه اتفاق زیبایی شدیم. آدم‌هایی که در جلد دوم قرار می‌گیرند، همه جلد اول را خوانده‌اند. در جلد اول، دن کیشوت و سانچو در تقابل رویدادها، اشیا و آدم‌های واقعی قرار می‌گیرند. در جلد دوم چون شخصیت‌ها دن کیشوت را می‌شناسند، می‌توانند او را راحت مورد مضحکۀ خود قرار دهند و از طریق او شادمان شوند. در صحنه‌ای آن دو را به کاخ دوک و دوشس می‌برند و آن‌ها را اسباب‌بازی خود می‌کنند. چکیدۀ این فصل را در صحنۀ اسب پرنده در اجرای ما می‌بینید. دن کیشوت و سانچو چنان این بازی را باور می‌کنند که این پرواز را توصیف می‌کنند. جلد اول در سال ۱۶۰۵ نوشته شده و جلد دوم در سال ۱۶۱۵. در این فاصلۀ ده

ساله، کشیشی جلد دوم **دن کیشوت** را می‌نویسد، چون جلد اول فروش بسیار بالایی داشته. وقتی سروانتس ماجرا را می‌فهمد، خیلی ناراحت می‌شود. در جلد دوم سروانتس آن کشیش را به مضحکه می‌کشد و می‌گوید: «من در جلد دوم، دن کیشوت را می‌کشم تا کسی جرأت نوشتن ادامه‌اش را به خود ندهد.» خود سروانتس هم **دن کیشوت** را براساس دست‌نوشته‌های مرد عربی به‌نام سیدحامد آنجَری نوشته است. همهٔ این‌ها به ما الهام داد. ما بنای کار را رقابت کشیش با آن دانشجو که در کار ما پدر و پسر هستند و تلاش خانوادهٔ دن کیشوت برای بر سر عقل آوردن دن کیشوت و بازگشت او به خانه قرار دادیم. کشیش نمایش ما، کارکردی دوگانه دارد. هم همان کشیشی است که خانوادهٔ دن کیشوت به‌سراغ او می‌روند تا از او طلب کمک کنند و هم همان کشیشی است که جلد دوم **دن کیشوت** را در آن زمان می‌نویسد.

شما در اجرای دن کیشوت **از تکنیک‌ها و مدل‌های مختلف نمایشی استفاده کردید. از یک‌طرف، صحنهٔ گرد، ورود و خروج بازیگران و بعضی از حرکات بازیگران، تحت تأثیر تعزیه است. از طرفی از تکنیک‌های میم و پانتومیم استفاده کردید. جای پای کمدی دل‌آرته نیز دیده می‌شود. از فاصله‌گذاری برشت استفاده کردید (اگرچه تئاتر برشت خود متأثر از تمام این‌هاست.) و از طرف دیگر نوع موسیقی استفاده‌شده آدم را یاد فیلم‌های وسترن می‌اندازد اما در کل، هیچ‌کدام از این‌ها از قاب نمایش بیرون نمی‌زند. همهٔ عناصر و اجرا در یک هماهنگی بصری هستند.**

شکل‌گیری این کار، مدیون تمرین‌های ماست. برای رسیدن به یک مجموعهٔ هارمونیک، همهٔ گروه خیلی تلاش کردند. کار خطرناکی بود. چون درنهایت قرار بود کار، کمدی از آب درآید. خود کمدی کارکردن، خطر بزرگی برای یک گروه تئاتری است. اما برای واردشدن به این بحث از جای دیگری شروع می‌کنم. من تا یک سال پیش، از فوتبال متنفر بودم. نه هرگز در کودکی و نه در بزرگسالی فوتبال بازی نکرده‌ام و نه هیچ‌وقت فوتبال می‌دیدم. تنها یک بازی دیده بودم آن هم بازی ایران و استرالیا بود. آن هم به‌خاطر جو عمومی جامعه. اما از زمانی که برانکو ایوانکوویچ وارد این کشور شد، نگاه من را به فوتبال عوض کرد. خودم را خیلی مدیون او می‌دانم. چون او هوش و ذکاوتی را وارد فوتبال کرد که اگر این هوش و ذکاوت وارد تئاتر ما بشود، اتفاق‌های فوق‌العاده‌ای می‌افتد. او با شعور بالایش وارد مملکتی شد که بسیار نگاه سنتی و کلیشه‌ای به مسائل دارد. برانکو در فوتبال، چهره‌های غول و بزرگ را کنار گذاشت و از چهره‌های گمنام‌تر استفاده کرد و اولین چیزی که به آن‌ها یاد داد این بود که تیم مهم است نه یک فرد. نکتهٔ مهم دیگر که به آن‌ها یاد داد این بود که از زمان از دست‌رفته نترسیم. چون بازی نود دقیقه است. با خودم فکر کردم چه‌قدر خوب که این نکته‌ها را وارد تئاترم کنم. اگر بازیگرم ریتم کار را بیندازد، عوض‌اش می‌کنم، آن هم در لحظه. نمی‌گذارم کار تا لحظهٔ آخر ویران پیش رود. اگر بازیگران خوب پاس کاری کنند، آن جنس کمدی که مورد نظر است درمی‌آید و مخاطب هم عکس‌العمل نشان می‌دهد.

از نگار عابدی شاهد بازی متفاوتی هستیم آن هم در نقش سانچو پانزا. خودش به این زبان بدنی رسید؟

همهٔ بازیگران، همهٔ نقش‌ها را اتود زدند. بعضی از آن‌ها پیشنهادهای بهتری برای اجرای آن نقش داشتند. بهترین پیشنهادها را نگه داشتیم ولی باور کنید الان نمی‌توانم به یاد بیاورم این پیشنهاد اولین‌بار از کی بود. مثلاً ده روز همهٔ بازیگران سانچو را بازی کردند. آن‌قدر سانچو دیدم که آن وسط‌ها سانچوی اجرا در آمد که نگار عابدی بود. اما هر کدام می‌توانند نقش یکدیگر را بازی کنند در هر لحظه. مثلاً نگار عابدی سه نقش را تمرین کرد. نقش خواهرزاده، کدبانو و سانچو. اما درنهایت من برای نگار، سانچو را انتخاب کردم، ولی هرگز نگفتم این انتخاب نهایی من است. ممکن است فردا شب عوض‌اش کنم. حتی اگر یکی از بازیگران نقش فرعی من، امروز بگوید «می‌شود فردا نقش دن کیشوت را بازی کنم؟» حتماً این امکان را به او می‌دهم.

به نظرم بازیگران، هر کدام جدا از دیالوگ، میمیک، لباس، گریم و همهٔ عناصر دیگر به یک زبان بدنی رسیده‌اند. زبانی که مستقل از تمام عناصر دیگر می‌تواند با مخاطب ارتباط برقرار کند.

می‌خواستم به جنسی از کمدی برسم که همان زبان بدن است. رسیدن به یک زبان بدنی کاریکاتورگونه و پرهیز از کلیشه‌های رایج، که در طول تمرین‌ها به این زبان رسیدیم چون در اوایل کار، تفاوت‌ها خیلی زیاد بود و نظرهای متفاوت. اما سرانجام به یک هماهنگی نسبی رسیدیم. درضمن نمی‌خواستم این تئاتر به جهان سینما نزدیک باشد. می‌خواستم به خود تئاتر نزدیک باشد مضاف بر آن‌که آزاد و رها باشد.

لباس‌ها هم بیش‌تر در جهت کاریکاتور به‌نظر آمدن شخصیت‌هاست.

ابتدا مژگان عیوضی برای طراحی لباس، اتودهایی برای من آورد از همان لباس‌های چهارصد سال پیش اسپانیا. اما به جنس کار نمی‌خورد. آرام‌آرام همه‌چیز را به جنس کار نزدیک کردیم که همان کاریکاتور است. با هم زیاد کاریکاتور دیدیم و درنهایت به این لباس‌ها رسیدیم. موسیقی هم به‌عنوان یک بازیگر، هم‌جنس کار است. و انحصاری این اجراست.

در اجرای ما بازیگر مجاز نیست که خیلی به نقش‌اش وابسته شود. هر نقش مال همهٔ اعضای گروه است. اصلاً شکل‌گیری همهٔ نقش‌ها توسط همهٔ بازیگرهای گروه انجام شده. همهٔ بازیگران گروه برای همهٔ نقش‌ها، چه فرعی و چه اصلی، پیشنهاد دادند.

به نظرم دن کیشوت **تجربهٔ کامل‌تری نسبت به شازده‌کوچولوست.**

برای **شازده‌کوچولو** ایده‌هایی داشتیم که باید از ریشه‌های خود تعزیه شروع می‌شد، شعر و آواز و همهٔ نشانه‌های آشنای تعزیه. اما در **دن کیشوت** از امکان‌های اجرایی آن استفاده کردم بدون آن نشانه‌های آشنا. این یک سیر است که می‌تواند و باید ادامه پیدا کند. خود تعزیه در دوران قاجار هم به دنبال نوآوری در خودش بود. می‌رفت به‌سمت کمدی. شبیه مضحک به‌وجود می‌آمد. به جایی رسید که حتی تعزیه‌خوانان معتقد حاضر نمی‌شدند به‌روی صحنه بروند. کریم‌شیره‌ای در تکیهٔ دولت مردم را می‌خنداند. اما با همین تکنیک تعزیه. کلی نسخهٔ شبیه مضحک به‌وجود آمد مثل نسخهٔ مالیات گرفتن معین‌البکاء. منظورم این است که می‌توان همچنان دست به تجربه زد و نترسید. کار بعدی‌ام هم در راستای همین تجربه‌ها است. ◀