



تصویری کاریکاتوری از حقایق تلخ

گفت و گو با مائده طهماسبی
درباره نمایش
خانواده ت



این نمایش من نقش مرد را بازی می‌کردم و دوستم نقش زن را. یک Dance theatre بود که روند رابطه بین یک زن و مرد را از آشنایی تا جدایی نشان می‌داد. چه‌طور به گروه فرهاد آئیش وصل شدید؟

همان سال‌ها آئیش نمایش تقصیر را آورده بود آلمان و در فرانکفورت اجرا داشت. دعوتش کردم که در برلن هم کارش را اجرا کند. آئیش آن موقع در برکلی گروهی داشت، خودش می‌نوشت و روی صحنه می‌برد. گروه خودم هم آرام‌آرام با گرفته بود. چند زن بودیم که با هم کار می‌کردیم. البته هنوز غیرحرفه‌ای بود و اجراها بیش‌تر حسی. دوسه سال بعد دوباره نمایش تقصیر را در آلمان اجرا کردیم. این بار من نقش زن را بازی می‌کردم.

این همان نمایشی است که بعدها در ایران هم اجرا شد؟
بله. اجرای این نمایش تجربه خیلی عجیبی بود برای من. موقعیت خوبی برای رابطه‌ام با آئیش بود و باعث شد تمام سوءتفاهم‌ها و عشق‌ها و دعواها بیرون بریزد. جدل زن و مرد نمایش در آن موقعیت نامتوازن نوعی آگاهی خاص به من داد. این نمایش اجراهای فراوانی داشت و به زبان‌های مختلفی ترجمه شد.

بین کار قبلی‌تان گزارش به آکادمی (۱۳۷۸) و نمایش اخیرتان خانواده ت هفت‌هفت سالی فاصله افتاد. قبل از گزارش به آکادمی کار دیگری به عنوان کارگردان از شما به خاطر ندارم.

گزارش به آکادمی اولین کار من در ایران بود. اما تئاتر برای من از خیلی قبل‌تر آغاز شده بود. آلمان بودم و در دانشگاه، تئاتر خواندم و گرچه ورک‌شاپ‌ها و کارهای گروهی متنوعی در این زمینه انجام دادم، ولی برای خودم متقاعدکننده نبود. سال ۱۹۸۷ با یکی از دوستان ایرانی‌ام که همخانه‌ام بود شروع کردیم به شکلی جدی‌تر تئاتر کار کردن. یک ایده کوچک را بسط می‌دادیم و اجرا می‌کردیم. تمرکزمان هم بیش‌تر روی مسائل زنان بود. سعی می‌کردیم ماحصل کار طوری باشد که به چشم تماشاگر غیرایرانی هم جذاب بیاید، شاید همین موضوع و اصرار برای برقراری ارتباط آسان با تماشاگر باعث شد که نمایش‌های مان صامت باشند، نوعی پانتومیم. یادم هست یک کار دونفره داشتیم که در بیش از ده شهر روی صحنه رفت. تبدیل شده بود به یک کار مناسبتی که در تمام هشت مارس‌ها اجرا می‌شد. در

اجرای نمایش خانواده ت اثر نمایش‌نامه‌نویس مجاری، ایشتوان آرکنی، به کارگردانی مائده طهماسبی را می‌توان ادامه تجربه‌های نمایشی او و فرهاد آئیش روی صحنه تلقی کرد. نمایش‌هایی که اغلب بسیار متکی به گیشه و طبعاً برخاسته از نوعی شناخت از سلیقه مخاطب عام است. وقتی می‌گوییم مخاطب عام مفهوم سخیفی به ذهن متبادر می‌شود، اما چیزی که در این جا منظور کلام را می‌رساند مجموعه‌ای از اقشار مختلف است. شاید بشود گفت این نمایش‌ها در حد میانه‌ای به لحاظ نوع نمایش در ایران جای می‌گیرند. نه در حوزه نمایش‌های تجربی سختگیرانه می‌گنجد که تنها مخاطب خاص را راضی می‌کنند و نه در حوزه نمایش‌های عامیانه (این بار با همان مفهومی که بار اول مدنظر نبود). به هر حال، این نوعی نمایش مختص این گروه است، با طنزی گزنده که راه به گروتسک می‌برد، با پارامترهایی از نمایش‌نامه‌های ابزورد، که تصویری کاریکاتوری از حقایق تلخ ارائه می‌کنند.

فرشته حبیبی

شاید برای این که مسئله نمایش، خیلی جهانی است. اصلاً خود رابطه خیلی مفهوم پیچیده‌ای است.

و به جز این، فرم نمایش خیلی جذاب است. فرمی که امکان ندارد به شکل دیگری اجرا شود. اغلب نمایش‌هایی که با فرهاد آئیش کار کرده‌ام و نوشته خودشان است طراح‌های شده که فقط به یک شکل می‌تواند اجرا شود. **تقصیر** دیالوگ‌های خیلی ساده روزمره دارد ولی حرکت‌های زن و مرد در این نمایش غیرقابل تغییر است. زن روی زمین نشسته و مرد یک پایش روی صندلی است و یک پایش روی شانه زن و همین‌طور دیالوگ‌هایشان را می‌گویند. زمانی که زن اعتراض می‌کند و شروع می‌کند به حرکت، با هر حرکت‌اش مرد تکان می‌خورد و از حالت ایستا درمی‌آید و تعادل‌اش به هم می‌خورد و شروع می‌کند به آرام کردن زن با گفتن کلمات عاشقانه. زمانی هم که مرد عصیان می‌کند و زن گریه می‌کند و می‌گوید «چرا باید تحمل کنم؟» می‌زنانس به‌گونه‌ای است که با فشار پای مرد، زن پایین می‌رود. محتوای این نمایش کاملاً در خدمت فرم است. اصلاً آئیش براساس فرم نمایشنامه را نوشته.

فکر می‌کنم این ایده فرمی در پنجره‌ها هم به‌کار گرفته شد. یعنی اول فرم اجرا شکل گرفته و بعد نمایشنامه.

همین‌طور است. آئیش یک ساختمان نه واحد را که سه طبقه بود در ذهن داشت چیزی که زلزله بتواند تکانش دهد. این ایده بود و بعد قصه‌ها شکل گرفت.

اگر اشتباه نکنم اولین نمایشی که به اتفاق هم به ایران آوردید هفت شب با مهمان ناخوانده بود.

قبل از آن نمایش **چمدان** هم در ایران به اجرای عمومی درآمد. آن موقع ما هنوز مقیم ایران نشده بودیم. نمایش‌هایی که کار می‌کردیم، به روال آمریکا و اروپا در شهرهای مختلفی اجرا می‌شد، یک‌جور تئاتر رونده بود، یک شب در نیویورک، شب بعد در نیوجرسی و شب بعدش در بوستون، و بعد این نمایش‌ها را به ایران هم آوردیم.

در هفت شب... آقای نصیریان هم بازی می‌کرد.

بله **هفت شب**... یک نمایش دو پرسوناژ بود که خود آئیش به همراه علی نصیریان بازی می‌کردند. تمرین‌ها را از آمریکا شروع کرده بودیم. شاید شروع کارگردانی برای من همان نمایش بود. آن دو روی صحنه بودند و تمام کارهای خارج از صحنه به‌عهده من بود. این اولین و بزرگ‌ترین پروژه‌ای

بود که به عنوان مشاور یا دستیار در کنار آئیش کار می‌کردم.

و بعدش ماندگار شدید؟

آقای نصیریان ماند. ولی ما چهار سال بعد به این نیت که این‌جا کار تئاتر بکنیم برگشتیم. اواخر سال ۱۳۷۷ بود و من تقریباً بیست سالی می‌شد ایران نبودم. فضای تئاتر این‌جا را نمی‌شناختم، تئاتری‌ها، مدیران تئاتر، امکانات و... همه و همه برایم ناشناخته و غیرقابل اعتماد بودند. در تئاتر شهر نمایش‌هایی می‌دیدم که شخصیت‌هایش باورپذیر به‌نظر نمی‌آمدند. شکل طراحی شخصیت‌ها به‌خصوص شخصیت‌های زن و نوع پوشش‌شان غیرواقعی و قراردادی بود، طوری که اصلاً قید بازیگری را زدم. حتی به این فکر کردم که بروم کار غیرهنری بکنم. مدام و با فاصله‌های کوتاه برمی‌گشتم برن به دنبال یک چیز گمشده که فکر می‌کردم آن‌جا گذاشته‌ام و پیدایش نمی‌کردم.

با این حساب چه اصراری به ماندن و کار کردن در این‌جا داشتید؟

کارهای ایرانی‌ای که خارج از کشور ارائه می‌کردیم دیگر ارضای‌مان نمی‌کرد. همه این‌جور اجراها نهایتاً چهارپنچ شبه تمام می‌شد. ما به جایی رسیده بودیم که یا باید می‌رفتیم در محیط کاملاً آمریکایی و به زبان انگلیسی کار می‌کردیم، یا می‌آمدیم ایران تا به زبان خودمان تئاتر کار کنیم. من در آلمان با دو گروه تئاتری همکاری می‌کردم، ولی هر دو آف‌تیته‌تر بودند. وقتی می‌خواهید جذب تئاتر حرفه‌ای بشوید، لهجه خیلی مهم است. در تئاتر نیاز به زبان فاخر دارید. به یک خارجی که به‌هرحال لهجه اصلی ندارد همیشه نقش‌های خاص سپرده می‌شود. خیلی زود فهمیدم که راهی به تئاتر حرفه‌ای آلمان ندارم، البته به عنوان بازیگر. آن‌جور نقش‌های خاص را هم زیاد تجربه کردم و دیگر جذابیتی برایم نداشت. در گروه آئیش اجرا به زبان فارسی بود و به‌هرحال ملموس‌تر بود.

نوع نمایشی که گروه شما اجرا می‌کرد چه قدر طرفدار داشت؟ نمایشی مثل تقصیر به‌نظر می‌رسد زیاد مورد توجه ایرانیان خارج از کشور نباشد. چیزی که ما از نمایش‌های ایرانی خارج از کشور می‌شناسیم شبیه نمایش‌های لاله‌زاری است.

موضوع این است که در هر شهری، چه در اروپا و چه آمریکا مگر چند نفر ایرانی هستند که اصلاً تئاتررو باشند. در خود برن ما نمایش **شام آخر** را اجرا کردیم که حداکثر هزار نفر ایرانی آن را دیدند. بیش

از این تماشاگر نبود و از سه شب بیشتر اجرا بی‌په‌په بود. لوس آنجلس که در آن تعداد زیادی ایرانی زندگی می‌کنند درست شبیه یک تهران کوچک است. تهران که دوازده میلیون جمعیت دارد طرفداران تئاترش بیش‌تر تئاتر بولینگ عبدو و گلریز را می‌شناسند. خوب، همین گروه را ببرید در لوس آنجلس در اشل کوچک‌تر. آن‌جا هم نیازش همان بولینگ عبدو و گلریز است. صیاد وقتی آن‌جا تئاتر کار می‌کند، «صمد» اش می‌فروشد. او کسی بود که قبل از انقلاب تئاتر کوچک تهران را بنیان گذاشت. مقاله‌های تئاتر را خوب می‌شناسد ولی مجبور است همچنان صمد را تکثیر کند تا زندگی‌اش بچرخد. هوشنگ توزیع و بقیه هم تئاترهای بینابینی ارائه می‌کنند که هر گروه مخاطبی را جذب می‌کند. نمایش‌های آئیش اغلب مخاطب خاص‌تری داشت و این پاسخگوی تلاش ما نبود.

اوایل صحبت‌تان درباره تئاتر دانشگاهی گفتید که اقتناع‌کننده نبوده و فقط شامل یک سری آموزش‌های کلاسیک می‌شده، در حالی که تصور ما از تئاتر دانشگاهی یک جور تئاتر خلاقانه و ساختارگریز است که خیلی متکی بر انرژی گروه‌های جوان است.

ببینید بین مدرسه بازیگری و دانشگاه تئاتر تفاوت بسیاری هست. من در دانشگاه تئاتر خوانده‌ام ولی در هیچ دانشگاهی یک بازیگر تئاتر تربیت نمی‌شود. این کار در اکتینگ اسکول رخ می‌دهد. این مدارس در اروپا دولتی هستند و شما باید در امتحانات بسیار سختی شرکت کنید و چند مرحله را پشت‌سر بگذارید تا وارد چنین مدرسه‌ای شوید. افرادی که قبول شده‌اند از اول شروع می‌کنند و همه چیز را یاد می‌گیرند، از ساز و موسیقی گرفته تا بدن و رقص و... انواع تئاترها از کلاسیک گرفته تا موزیکال را تجربه می‌کنند و از این فضاست که بازیگران معروف تئاتر سر برمی‌آورند. اکوزر استودیوی نیویورک هم همین‌طور است.

پس خود شما چه‌طور بازیگر شدید؟ خودجوش. کاملاً خودجوش. یعنی ادعایی روی بازی‌تان ندارید.

من خودم را بازیگر و کارگردان آکادمیک نمی‌دانم. در روند کار و به‌شکلی تجربی بازیگری را کشف کردم، نقاط ضعف و قوت خودم را شناختم و البته پس‌زمینه کار تئوریک دانشگاهی و حضور در شهری

که شهر پرشت بوده و هنوز می‌توانی انواع و اقسام نمایش‌ها و به‌خصوص آثار پرشت را هر روز در آن ببینی خیلی به من دیدگاه داد.

وضعیت اجرایی نمایش‌های متفاوت و به‌قولی با مخاطب خاص، در اروپا و به‌خصوص در خود جامعه آلمان چه‌طور است؟

موضوع تئاتر به‌رحال در آن‌جا خیلی جدی‌تر از این‌جاست. در بیش‌تر شهرها سالی یک‌بار جشنواره تئاتر برگزار می‌شود. یک جشنواره کاملاً حرفه‌ای آکنده از انواع نمایش‌ها. می‌توانید در عرض دو هفته بهترین کارهای اروپا را در این جشنواره‌ها ببینید. امکانات آف‌تیته‌تر خیلی زیاد است. گروه‌های جوان هیچ‌وقت در جایی مثل تئاتر شهر این‌جا کار نمی‌کنند. آن‌ها دوست دارند بروند جاهایی را پیدا کنند مثل زیرزمین‌هایی با فضاهای عجیب و غریب و تجربه‌شان را در آن فضا ارائه کنند. شما در برن حداقل با دویت گروه آف مواجه‌اید و هر شب می‌توانید بروید در سوراخ‌سنبه‌ها، تئاترهای عجیب و جالب ببینید. یک کارناوال همیشگی.

مخاطب را چه‌طور جذب می‌کنند؟

در مورد تکرار، باید بگویم تکرار همیشه هم بد نیست. فیلیپ گلس را می‌شناسی؟

مخاطب‌شان محدود است ولی دولت از شان حمایت می‌کند.

ممیزی چطور؟

اصلاً. هر کسی هر زمانی هر متنی را که دلش بخواهد می‌تواند در هر جایی اجرا کند. فقط باید مواظب باشید جایی که هستید آتش نگیرد!

برگردیم به اولین کارتان در مقام کارگردان. گزارش به آکادمی در زمانی که این‌جا اجرا شد، کار خیلی متفاوتی بود. یک مونولوگ عجیب و غریب از زبان یک میمون. رگه‌هایی از ایزوردیسم آن نمایشنامه در خانواده‌ت هم دیده می‌شود.

این متن را آئیش قبلاً در آمریکا اجرا کرده بود، ولی از آن اجرا راضی نبود. وقتی آمدم ایران، چون هنوز ارتباطات ما با گروه‌ها و مسئولان برقرار نشده بود، به فکر اقتادیم با کارگردانی من و بازی آئیش دوباره روی



چه تغییراتی مثلاً؟

همان‌طور که گفتم نمایش هفت‌هشت پرده بود و تعدد لوکیشن داشت. من نمی‌خواستم لوکیشن عوض شود و نظرم روی یک فضای ثابت رئال بود. به همین دلیل سه صحنه کامل را حذف کردیم. این صحنه‌ها یکی صحنه کلیسا بود که به جایش کشیش را به خانه آوردیم. یکی صحنه روان‌شناس بود که رخداد آن صحنه در مکالمه ماریشکا با کشیش آمده است و آخری صحنه ایستگاه قطار که تا حدی به جلوی خانه انتقال داده شده است.

چرا تغییر لوکیشن نمی‌خواستید؟ مقذور نبود؟

من صحنه‌های المانی نمی‌خواستیم. یک خانه واقعی می‌خواستیم با حیاط و باغچه و چیزی شبیه خیابان.

الان با شکل فعلی فکر نمی‌کنید بعضی از شخصیت‌ها فرعی‌تر شده‌اند و صحنه‌ها و اتفاق‌ها فدای این ایده دکوراسیون شما شده؟ مثلاً کشیش، یا خانم گیزی گزا چه قدر در نمایشنامه پرداخت شده‌اند و چه حجمی از آن در اجرا منعکس شده؟ شخصیت روان‌شناس هم که اصلاً به کلی با صحنه‌اش حذف شده است.

برای حذف شخصیت روان‌شناس دلیل قانع‌کننده‌ای لاقابل برای خودم داشت. در پرداخت این شخصیت یک وجه گروتسک هست که حالا در سال ۲۰۰۷ دیگر جواب نمی‌دهد. این شاید برای همان دهه شصت و هفتاد جذابیت داشته. در صحنه روان‌شناس، یک بچه با روروشک وارد می‌شود و روان‌شناس می‌گوید این بچه دکتر اگن برگز است. بعدش خدمتکار می‌آید و دست‌های روان‌شناس را که خودش بیمار روانی است از پشت می‌بندد و او را می‌برد! این‌ها مال آن دوره‌ای است که مد بود علم را نقد کنند و به‌سخره بگیرند. بقیه شخصیت‌ها مثلاً کشیش، لورینسکه و خانم گیزی گزا در خود نمایشنامه هم به همین اندازه حضور دارند و پرداخت‌شان تقریبی نکرده است.

دکور به آن چیزی که شما می‌خواستید نزدیک است؟ چون به لحاظ کاربردی خیلی دکور خوبی نیست. گذشته از اشکالات فنی مثل لرزش‌ها و بی‌ثباتی‌اش، در یک نگاه کلی به نظرم فضا هدر رفته. بخشی از بازی‌ها جلوی صحنه و بسیار نزدیک به تماشاگر انجام



ببرد. سال گذشته من سه نمایشنامه کوتاه از دیوید آیوز به مرکز هنرهای نمایشی ارائه دادم برای اجرا. خودم ترجمه‌شان کرده بودم و برای اجرای نقشه‌ها داشتم. اما مرکز هنرهای نمایشی متن‌ها را رد کرد و گفتند الان زمانش نیست. بلافاصله خانواده تتا را کاندیدا کردم و این‌بار، جواب مثبت بود.

چرا نمایشنامه برای اجرا بازنویسی شده؟

خانواده تتا را آقای کمال طاهری ترجمه و چاپ کرده. اصولاً این نمایشنامه خیلی طولانی است. حدود سه ساعت طول می‌کشد و چند لوکیشن مختلف دارد. ما ابتدا روی همان ترجمه دورخوانی را شروع کردیم، همان‌موقع من متوجه شدم که آن ترجمه گرچه ترجمه خیلی خوبی است، ولی مثل خیلی از ترجمه‌های دیگر تروی دهن نمی‌چرخد. برای اجرا نیست، بلکه برای خواندن ترجمه شده. از آئیش خواستم ویراستاری‌اش کند و هر چه قدر جلوتر می‌رفتیم، دیدیم نمی‌شود که هی خط بزیم و حذف کنیم. در نتیجه تصمیم گرفتیم آئیش تمام متن را دراماتورژی کند برای اجرا در سالن سایه. هم کوتاه‌تر، هم روان‌تر و هم ملموس‌تر. متن فعلی کاملاً به مفاهیمی که آرکنی در خانواده تتا ارائه داده وفادار است، البته با اندکی تغییرات.

چه کاری انجام دهم. وقتی نمایشی را کار می‌کنم که برایم یک اتفاق خاص باشد نه یک وظیفه که پی‌درپی انجامش دهم. وقتی هم تصمیم می‌گیرم کاری را انجام دهم، همه مسئولیتش را می‌پذیرم و بهایش را می‌پردازم. اجرای تقصیر در شرایطی بود که همه نشسته بودند پشت درهای مدیران و منتظر پول و قرارداد بودند. من و آئیش عادت به این‌جور چیزها نداشتم. چون همیشه مستقل و روی پای خودمان نتاثر روی صحنه می‌بردیم. نتاثرمان کولی‌وار و چمدانی بود و مدام از این شهر به آن شهر با خودمان برده بودیم‌اش، بدون چشمداشت مالی کار را روی صحنه بردیم.

اتفاقی که منجر به نمایش خانواده تتا شد چه بود؟

نمایشنامه را چند سال پیش زمان اجرای کمندی شام آخر سمیرا سینیایی که الان طراح صحنه و لباسم است به من معرفی کرد. سمیرا مادرش (گیزلا) مجار است و اشتوان آرکنی را از مجارستان می‌شناخت. آرکنی در اروپا جزو معروف‌ترین نویسندگان دهه‌های شصت و هفتاد است؛ هم‌دوره ابزوردیست‌های اروپا. این نمایشنامه‌اش به خیلی از زبان‌های دنیا ترجمه شده و در مجارستان هر سال اجرا می‌شود. من و سمیرا همیشه درصدد بودیم که یکی‌مان این نمایش را روی صحنه

آن کار کنیم و هر جایی که بشود حتی توی تریا و یا راهروی نتاثر شهر اجرایش کنیم. نمایش که آماده شد، از آقای پاکدل دعوت کردیم کار را ببیند و هر جایی که می‌شود به ما اجرا بدهد. با این‌که هنوز گریم آماده نبود، ولی آقای پاکدل خیلی از کار خوش‌اش آمد و گفت باید در چهارسو اجرا شود.

گریم بود یا ماسک؟

نه، گریم بود. درواقع تکه‌سازی شده بود. سر و پیشانی و فک و... همه ساخته شده بود و روی صورت قرار می‌گرفت. این نمایش کوتاه بود و استانداردهای نمایش در ایران را نداشت و بنابراین نمایش یک رابطه ساده را هم کنترش گذاشتیم. از این نمایش ۶۵ اجرا رفتیم و خیلی از آن استقبال شد، گرچه آن گریم سنگین دیگر داشت آئیش را اذیت می‌کرد.

تا رسیدن به این نمایش چندسالی به‌عنوان بازیگر چه در پروژه‌های فرهاد آئیش و چه در نمایش‌هایی با کارگردانی دیگران کار کردید. سری هم به تلویزیون و سینما زدید، این همه فاصله افتادن دلیل‌اش وسواس در انتخاب متن بود یا...؟

دلیل خاصی نداشت. من در هر دوره‌ای بیش‌تر به این فکر می‌کنم که دوست دارم

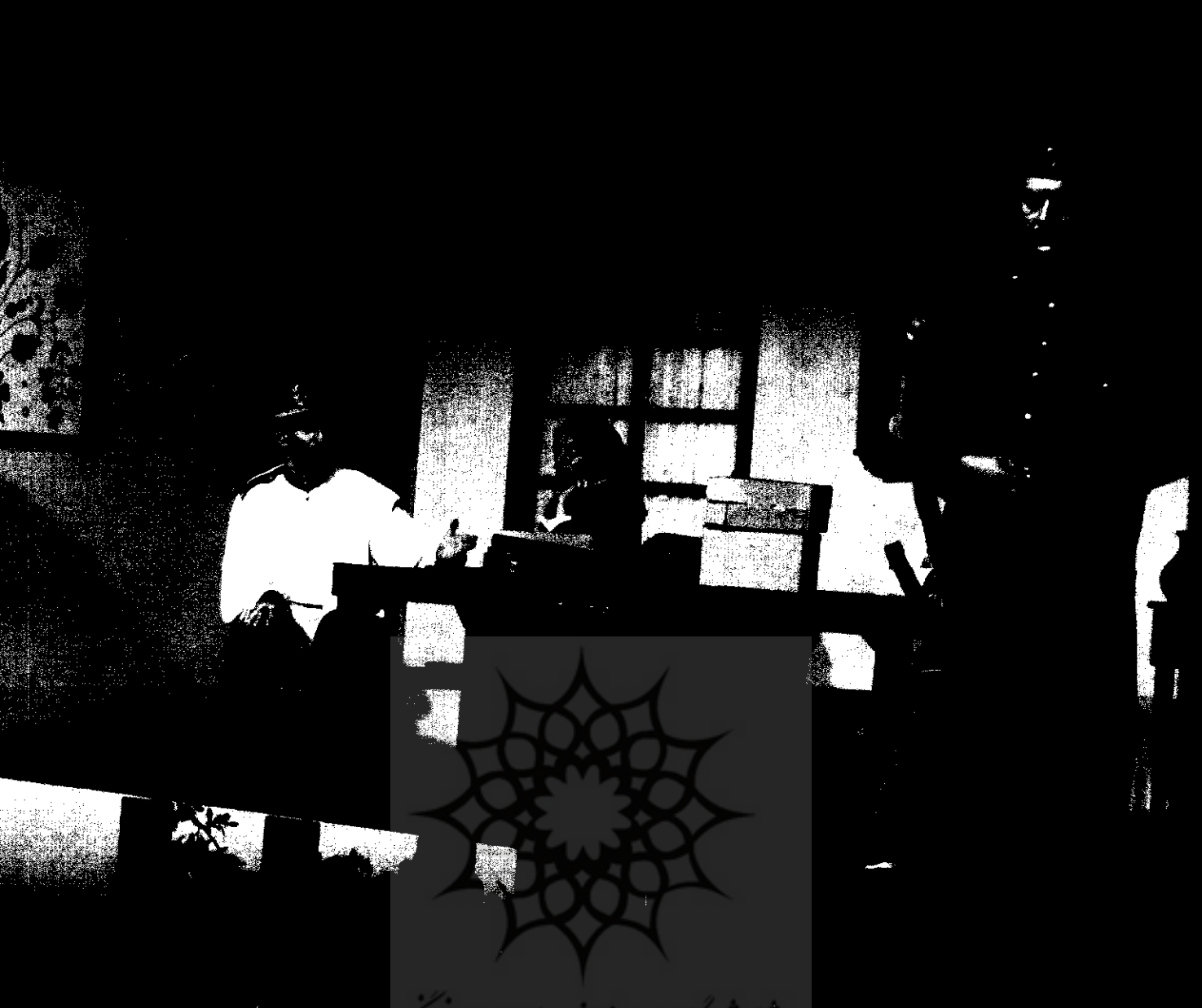
می‌شود و عمق صحنه کاملاً کور و مسدود است. فقط در صحنه‌هایی که توی اتاق بازی داریم، احساس بهتری از لحاظ بصری برای تماشاگر ایجاد می‌شود. قسمت جلوی صحنه که از قضا وقتی شخصیت‌های فرعی تر وارد می‌شوند مورد استفاده قرار می‌گیرد، شلوغ است و بازیگران جای مانور ندارند.

ایراد شما را می‌پذیرم. من دلم می‌خواست دکور دو سطح داشته باشد. یک اتاق در سطحی بالاتر و بعد باغچه و سپس خیابان. اما باغچه و خیابان خیلی نزدیک تماشاجی است. به خاطر اندازه سالن سایه، طراحی ما به مشکل برخورد. روی پلان متوجه این‌ها نمی‌شوی. بعد که دکور آماده شد مجبور شدیم بخش‌هایی از آن را ببریم. پنج روز از تاریخی که باید شروع می‌کردیم، اجرا را به تعویق انداختیم و لته‌ها هم بریده می‌شد و بیج می‌شد. روزهای آخر مدام به خودم می‌گفتم همه این‌ها را بریزم دور و فکر می‌کردم بیخود نیست که بچه‌ها می‌روند با یک صندلی و چند تکه چوب دکوری سوار می‌کنند و اجرا می‌روند. به مهمانان ویژه و دوستانم می‌گویم بروید و بسالا بنشینید و کار را ببینید. چون از صندلی‌های پایین با توجه به اوضاع صحنه، دید خوبی وجود ندارد.

شما با گروه‌های خارجی‌ای که نمایش به ایران می‌آورند کار کرده‌اید و حتماً بیش‌تر از من به این موضوع واقف‌اید که آن‌ها چه‌طور ابزارهای دکور را در اختیار می‌گیرند. مسئله دکور، مشکل خیلی از گروه‌های نمایشی ماست. بخش عمده نارسایی‌ها را به گردن اجرای دکور می‌اندازند. اما به نظر می‌رسد این مسئله تا حد زیادی متوجه خود کارگردان و طراح صحنه است. چرا که در وهله اول باید ایده طراحی صحنه خلاقه و برای اجرا بی‌نقص باشد.

ببینید من با روبرتو چولی کار کرده‌ام، او در هفت‌هشت سال گذشته یکی از گروه‌های مستمری بوده که به ایران کار آورده. اما این «گروه» یعنی چه؟ گروه تئاتر از یک متن، یک کارگردان، یک دراماتورژ، یک طراح صحنه و لباس، یک طراح گریم و بازیگران تشکیل می‌شود. آقای هاون، طراح صحنه گروه چولی ۲۵ سال است با او کار می‌کند. بالاخره در این ۲۵ سال یک زبان مشترک

علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال جامع علوم انسانی



پیدا می‌کنند و همین است که شما باغ آلبالو را در تالار وحدت می‌بینید.

دکورش آن قدر ساده است که در یک چمدان جا می‌شود. و از آلمان می‌آید ایران. من مجموعه تئاتر روهر را در آلمان دیده‌ام. یک تئاتر شهر کوچک است، از آرشو گرفته تا کارگاه دکور. تمام کارهایی که در بیست سال گذشته کرده‌اند، هر زمان که بخواهند دکور و لباسش در آرشیویشان موجود است و می‌توانند دوباره اجرای‌شان کنند. کم‌این که الان خیلی از نمایش‌هایی که می‌آورند این‌جا برای اجرا، کارهای جدیدی نیست.

را متر کرد. بعد گفت ساختمان سه طبقه در نمی‌آید، چون سقف این‌جا اجازه نمی‌دهد، ولی من جوری طراحی می‌کنم که شما سه طبقه را داشته باشید و بعد آن چیزی درآمد که دیدید.

در اغلب کارها طراح صحنه نمی‌آید سر تمرین تا ایده‌هایش را حک و اصلاح کند. چرا؟ به هزار و یک دلیلی که همه ما سرمان هزار جا گرم است. برای همین همه چیز لق می‌زنند. از اجرا و بازی و کارگردانی گرفته تا دکور و صحنه و در اتاق کوچک خانواده‌ت.

در عوض نوعی فانتزی و شادی در صحنه هست که از همان دکور متزلزل با رنگ‌هایش شروع می‌شود، در لباس‌ها دیده می‌شود و در بازی‌ها هم هست.

خب این فضای مجارستان است که سمیرا خوب آن را می‌شناسد. چیزهایی که او برای

این صحنه استفاده کرده مثل پیش‌بندها، لباس‌ها، عکس‌های روی میز و... اوریژینال است. فضا خیلی حس واقعی دارد. مستراح خیلی خوب است، درست شبیه مستراح‌های مجاری با پرده و...

در مورد بازی‌ها چه‌طور؟ این یکدستی بازی‌ها که فضایی کاریکاتوری از یک مشت آدم ساده‌دل را خوب ترسیم می‌کنند چه‌طور ایجاد شد؟ البته به نظرم پستیچی (رامین ناصر نصیر) از این قاعده خارج است. از بازی او یک‌جور تصنع و بی‌مزگی بیرون می‌زند.

من معمولاً در کارهای دیگری که با آئیش داشته‌ایم، انتخاب بازیگر را خودم انجام داده‌ام. انتخاب‌هایم بیشتر بر اساس نزدیکی بازیگر به نقش موردنظر است، بعد پای پارامترهای دیگر به‌میان می‌آید. از اول روی متن به بعضی از آدم‌ها فکر

کرده بودم. مثلاً برای نقش آگیکا (دختر خانواده) از اول به لیلی رشیدی فکر کرده بودم. فرشته صدر عرفایی انتخاب دوم برای نقش ماریشکا بود. فرشته گرچه قبلاً تئاتر کار نکرده بود، ولی یک‌جور سمپاتی همیشه به او داشتم و خوشحالم که انتخاب درستی کردم، چون او در نقش خودش خیلی خوب است. لورینسکه و کشیش نقش‌های کوتاهی هستند و من برای این‌ها که هر دو را مهدی بجستانی بازی کند یک ترفندی در نظر گرفتم. توجهی دراماتورژی‌اش این بود که این‌ها برادران دوقلو هستند.

در مورد نقش پستیچی خیلی با حرف شما موافق نیستم. به‌نظرم ناصر نصیر توانسته نقش یک پستیچی نیمه‌خل را که نامه‌ها را پاره می‌کند، نف می‌کند توی آب چاه و با ملافه مردم بینی‌اش را پاک می‌کند، دربی‌آورد. در واقع این نقش اصلاً ویژگی‌اش اغراق است و باید همین‌طور جلوه می‌کرد. ناصر نصیر باید خیلی پیش‌تر



سر می‌رود. صحنه‌های جعبه ساختن و درگیری یا سرگرد زیاد و یکنواخت است و مدام انتظار و انتظار برای بسته شدن این صحنه‌ها.

برخی دیگر از دوستان هم در مورد مدت اجرا به من اشاره‌هایی کردند. وقتی پنجره‌ها را کار می‌کردیم هم اغلب دوستان معتقد بودند کار طولانی است و حتی پیشنهاد می‌دادند که یک آنتراکت داشته باشیم. اما ساختار کلی طوری بود که اصلاً نمی‌شد کوتاهش کرد. نهایتاً می‌شد دوتا میزانشن را عوض کرد یا دو جمله را برداشت. ولی تأثیر عمده‌ای نداشت. **خانوادهٔ تت** یکی از طولانی‌ترین نمایشنامه‌های آرکنی است. متن اصلی در حدود سه ساعت است. یک بار کامل بازنویسی شد و هر چیزی به فضایی که مدنظر بود نمی‌خورد، حذف شد. درواقع این چکیدهٔ **خانوادهٔ تت** اصلی است و هر چه فکر می‌کنم کجای کار را می‌توانم کم و کوتاه کنم، به نتیجه‌ای نمی‌رسیم. یکی دوبار البته روتوش‌های مختصری کرده‌ام.

طولانی بودن کار یک امتیاز دارد و آن این است که پایان را باورپذیرتر می‌کند و درواقع تماشاگر آن‌قدر به خشم و نفرت می‌رسد که مثل آقای تت برای کشتن سرگرد انگیزه پیدا می‌کند. اما ریتم نمایش زیادی کند و تکرارها آزاردهنده است. جزئیات کم است و مدام یک‌سری مصالح مشابه نمایش را جلو می‌برند. همهٔ این‌ها ضرورت رجوع دوباره به متن را تشدید می‌کند.

در متن اصلی هم استیصال خانواده در دو صحنه بلند بیست دقیقه‌ای اتفاق می‌افتد. همان صحنه‌هایی که شب‌ها سرگرد با خانواده جعبه می‌سازد و خانه را به یک مکان نظامی تبدیل کرده، نقطهٔ عطف نمایش استیصال خانوادهٔ تت است. این صحنه‌ها را یک‌بار ورود کشیش و یک بار هم ورود خانم گیزی‌گزا می‌شکند. نمایش ما به متن وفادار است. متن هم همین‌جور پیش رفته. در مورد تکرار، باید بگویم تکرار همیشه هم بد نیست. فیلیپ گلس را می‌شناسی؟ یک موزیسین که در دههٔ شصت نوعی موسیقی آورد که فقط تکرار بود. بیش‌تر موزیک فیلم‌های مدرن می‌سازد. اولش که گوش می‌کنی دیوانه می‌شوی، ریتم یکنواخت است، اما آرام‌آرام تو را با خود می‌برد. تکرار تولید طنز هم می‌کند. بخشی از تکرارهای نمایش ما

درواقع شوخی‌های کلامی آتیش است که در مرحلهٔ بازنویسی یا تمرین به‌دست آمده. مثلاً وقتی سرگرد از تت می‌پرسد کلاه جلوی چشم‌ت را نمی‌گیرد و تت پاسخ می‌دهد اصلاً و ابداً. تکرار این جمله تولید طنز می‌کند. بخش دیگری از تکرارها اصلاً مال خود آرکنی است. طنزی است که در امتداد ابزورد بودن اثر است. مثل قهرهای پی‌درپی سرگرد و تلاش نوبتی و تکراری تت، زنش و دخترش برای بازگرداندن او. یا رفتار سرگرد که مدام این‌ها را سرکوب و تحقیر می‌کند. حتی سرآخر چراغ‌قوه را توی دهان تت می‌کند و به او می‌گوید: «تاراحت نباش، تو می‌توانی آن را بمکی، عین آب‌تبات ترش. بعدش هم به‌اش عادت می‌کنی، مثل دندان مصنوعی!» این‌ها از خود متن آمده است.

شوخی‌های کلامی آقای آتیش بعضی جاها کمی زائد به‌نظر می‌رسد، انگار دست ایشان را در طنز بداهه خیلی باز گذاشته‌اید. این چیزها آدم را به این نتیجه می‌رساند که خیلی به مخاطب عام نظر داشته‌اید. چیزی که در پنجره‌ها هم برایم آزاردهنده بود. خود شما در گزارش به آکادمی نوع خاص‌تری از مخاطب را انتخاب کرده بودید.

من سلیقهٔ یک‌وجهی ندارم. الان هم دوست دارم **هدا گابلر** یا **عروسک‌خانه** ایسن را کار کنم. ایسن انتخاب‌ها خیلی به شرایط بستگی دارد و همان‌طور که پیش‌تر گفتم، اتفاقات مرا به هر کدام از این نمایش‌نامه‌ها وصل می‌کند. گذشته از این، من شخصاً دلم می‌خواهد مخاطب عام داشته باشم. چون یاد گرفته‌ام که نمایش برای یک عده آدم خاص جواب نمی‌دهد. باید طوری طراحی شود که همه کنار هم بنشینند و تماشا کنند. داشتن مخاطب عام ارزش‌های نمایش را زیر سؤال نمی‌برد. من فکر می‌کنم باید یک بازنگری در فلسفه و فرهنگ دیداری‌مان داشته باشیم. و شاید داخل پراتز باید بگویم که مخاطب عام است که گیشه را می‌چرخاند و ما هم که اغلب کارهای‌مان قرارداد گیشه است. پس نمی‌توانم خیلی به مرکز هنرهای نمایشی و بیست نفر تماشاگر خاص تکیه کنم. خیلی مهم است که سالن نمایش پر باشد و به همین دلیل من سایت نمایش را پیش از اجرا راه‌اندازی کردم، و شروع کردم به تبلیغ کردن و تلفن و دعوت. تت می‌توانست قشقای را هم با ظرفیت دویست نفر پر کند.

چرا در سالن سایه اجرا رفتید؟

چون از این به بعد قرار است نمایش‌های ترجمه در سالن سایه اجرا شوند و ما اولین گروه بودیم.

به‌جز بازی‌هایی که در کارهای آقای آتیش داشته‌اید، با کارگردان‌های دیگری هم کار کرده‌اید. آخرین‌اش و شاید متفاوت‌ترین‌اش نمایش **درام‌های زندگی بود با بابک محمدی.**

آن نمایش برای خودم هم خیلی جذاب بود چون چندتا نقش داشتم. دو پیرزن وینی، یک زن نهرانی و یک زن جوان‌تر وینی و یک مادر آلزایمری عصا به‌دست وینی. با کوروش نیرمانی **والس مرده‌شوران** را روی صحنه بردیم و با محسن حسینی در **مده** به نقش مده همکاری کردم.

کار کردن با محسن حسینی که بیش‌تر متمرکز بر رقص و حرکت است، حال‌وهوای کارهای اولیه‌تان در آن گروه زنانه را زنده نکرد؟

چرا. ولی سال‌ها از آن زمان می‌گذشت و من واقعاً توان آن‌موقع را نداشتم. برای **مده**، روزی پنج‌شش ساعت کار می‌کردیم و فشار بدنی خیلی شدیدی به من وارد می‌شد و بعد این فشارها در

شخصاً دلم می‌خواهد

مخاطب عام داشته باشم.

چون یاد گرفته‌ام که نمایش برای یک عده آدم خاص

جواب نمی‌دهد.

والس مرده‌شوران تشدید شد، چون زن مرده‌شور کفش‌های لنگه‌به‌لنگه‌ای داشت که یکی‌اش یک کفش پاشنه‌سوزنی بلند بود که دو شماره برایش بزرگ بود و دیگری چکمه و خلاصه راه رفتن با این کفش‌های لنگه‌لنگه در طول اجرا حسابی لیتیم‌کرد

در اجرای عمومی مده نقش مده را گلاب آدینه بازی می‌کرد؟

خیلی وقت‌ها این‌طور می‌شود. محسن حسینی می‌خواست قبل از اجرا سه ماه تمرین برود که به نظر من مدت طولانی و غیرواقعی‌ای بود. بعد گلاب جایگزین شد. نمایش **خور از دست‌رفته** فرهاد اصلانی هم همین سرنوشت را داشت، چون زمان اجرای عمومی‌اش من مشغول کار دیگری شده بودم و نقشم در این نمایش کوتاه‌تر از آن بود که آن یکی کار را رها کنم. ▶