



گفت‌و‌گویی مجید اسلامی، فرشته حبیبی، کیومرث مرادی یا

مروزی کلی بر کارنامه مستمر و نسبتاً طولانی رحمانیان تنوع سلیقه او را آشکار می‌کند. کافیست تنها دو کار اخیرش را کنار هم بگذارید تا شک کنید که این دو نمایش محصول اندیشه یک نفر است. اما وقتی پای حرف‌هایش می‌نشینید و در درونش کندو کاو می‌کنید ریشه‌های پنهان همه این گرایش‌ها در هم می‌پیچند. از نمایش‌های مذهبی‌ای همچون بل و اسب‌ها گرفته تا رویکردی نامتعارف‌تر و شاید تجربی در مثلاً مصاحبه، از ترکیب مینی‌مالیستی این هر دو در عتقه گرفته تا نمایش یکسری کلاسیک فنز و حتی نمایش‌های ایرانی‌تری همچون مجلس‌نامه یا شهادت خوانی قدمشاد مطرب. خودش با خونسردی کمیابی همه این‌ها را به هم مربوط می‌داند و در تحلیل‌هایش همه‌چیز را با سینما می‌سنجد. در پاسخ ما که می‌پرسیم با این همه تنوع مگر می‌شود دچار تعارض نشود، با خنده می‌گوید: «از کجا می‌دانید دچار تعارض نیستیم؟» خب، شاید این هم یک جور فاصله‌گذاری است.

ف.ح.

هم هست، مثل معرفی شخصیت‌ها با ذکر نام مادران‌شان و یا حتی این‌که نمایش به «مادران‌مان» تقدیم شده.

رحمانیان: درباره پیوند حضرت خدیجه و فروغ، گمان نکنم چنین قصدی در میان بوده باشد. من فقط سعی کردم با نشانه‌هایی از امروز، مفاهیم کهن نمایش را برای تماشاگر کمی آسان‌تر کنم و فاصله بعید تاریخی را از میان بردارم. برای این امروزی کردن به هر چیزی که ممکن بود متوسل شدم، از یک زنبیل سفید که خانم‌ها به دست می‌گیرند تا یک چرتکه در قطع بزرگ، تا استفاده از اشعار فروغ. با این کار فاصله تاریخی از بین می‌رفت و تماشاگر به سرعت وارد فضای معاصر می‌شد. نکته بعد این‌که به هر حال فروغ هم به عنوان یک زن تاریخ ادبیات معاصر، زندگی‌اش دارای فراز و نشیب‌های جذابی است و شعرش به شدت منتج از زندگی‌اش. دوره‌های مختلف شعریش را می‌توانید با دوره‌های مختلف زندگی‌اش قیاس کنید. البته می‌شد حتی این کار را درباره امیلی دیکنسون کرد، ولی دستمایه فروغ به دلیل آشنا بودن بیش‌تر تماشاگر بود.

اسلامی: اخیراً کتابی از گلی ترقی درآمده به نام بزرگ‌بانوی هستی که بخشی از آن به تأویل شعرهای فروغ اختصاص دارد. من فکر می‌کنم عامل پیوند حضرت خدیجه و فروغ مفهوم «بزرگ‌بانوی هستی» است، که یک مفهوم یونگی است. روح زنانه‌ای که در فروغ آشکار است و شما آن را به حضرت خدیجه

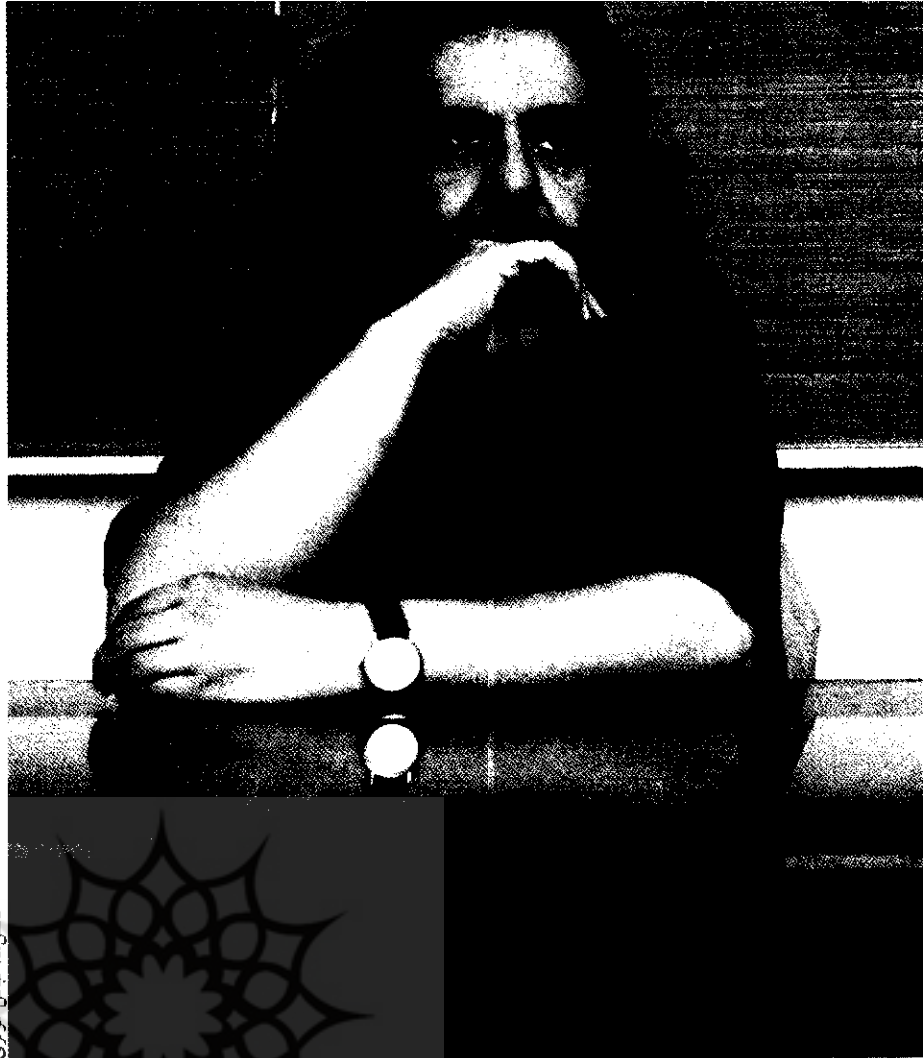
حبیبی: اشاره کردید به یادداشت‌های تان درباره زنان صدر اسلام. این‌ها اغلب تصویر وردپای مجوی در تاریخ دارند. اسم و نشان دارند، ولی شخصیت‌هایی چندبعدی نیستند. حالا شما در عتقه نوعی زنانگی به شخصیت تاریخی حضرت خدیجه تزریق کرده‌اید که برجسته‌اش می‌کند.

رحمانیان: همه تاریخ را که بگردید بیش از دو صفحه درباره‌اش پیدا نمی‌کنید، بقیه‌اش پرداخت دراماتیک ماست. چیزهایی که درباره‌اش هست خیلی کلی است، از جمله این‌که در آن دوره تاریخی خودش به خواستگاری یک مرد می‌رود، مردی که از او جوان‌تر است، بخشی از بازرگانی حجاز را در آن سال‌ها در اختیار داشته و تمام ثروتش را برای یک نهضت سیاسی‌اجتماعی می‌گذارد. درست مثل ایو طالب، عده‌ای درباره اسلام آوردنش به یقین نرسیده‌اند. چندبار ازدواج می‌کند که البته تاریخ متأخر شیعه به این قول معترض است، از جمله دکتر جعفر شهیدی. ما تاریخ متقدم‌تر شیعه و اهل تسنن را بررسی کردیم و به مجموعه‌ای از اطلاعات بالا رسیدیم. آن چیزی که شما می‌گویید تزریق زنانگی، در واقع یک جور تزریق دراماتیک است.

حبیبی: این هم هست که سعی کرده‌اید حضرت خدیجه را به فروغ پیوند بزنید. شاید خواسته‌اید بیش‌تر رنگ و بوی یک نمایش زنانه را داشته باشد. پارامترهای دیگری

حبیبی: آقای رحمانیان عشقه از دنیای نمایش قبلی تان فنز خیلی فاصله دارد. گرچه ممکن است بتوان نمونه‌های دیگری از متون نمایشی با تم مذهبی یا آدم‌های مذهبی در کارنامه تان پیدا کرد. مثل بل و یا اسب‌ها، ولی عشقه نسبت به آن‌ها اساساً در جایگاه متفاوتی قرار می‌گیرد. متن عشقه و نطفه اولیه‌اش چگونه شکل گرفت؟

رحمانیان: با یک پیشنهاد از مرکز هنرهای نمایشی شروع شد و پس از آن خودم پیگیری‌اش کردم. یادداشت‌هایی داشتم درباره سه تن از زنان صدر اسلام. حضرت خدیجه، حضرت زینب و ام‌البینین و قیامش در مدینه به عنوان اولین قیام زنانه در تاریخ اسلام. زمانی که قرار شد راجع به صدر اسلام نمایشی بنویسم با گروه یعنی حبیب رضایی، علی عمرانی، مهتاب نصیرپور و دیگران مشورت کردیم و تصمیم به اجرای یک نمایش زنانه گرفتیم. با همه آموخته‌هایی که از نمایش‌هایی مثل شهادت خوانی قدمشاد مطرب داشتیم. آن نمایش یک شب بیش‌تر اجرا نشد و می‌توانم بگویم اصلاً دیده نشد. بخشی از آن یادداشت‌ها را که یک‌سال‌ونیم رویش کار کرده بودیم و اولین تجربه مشترک من و حبیب رضایی بود، دوباره روی کار آوردیم و به این شکل آرام‌آرام تم اصلی عشقه پیدا شد. بعد از دعوت بازیگران، شروع کردیم روی همین طرح کار کردن و تقریباً ده روز پیش از اجرای نهایی (در جشنواره) متن تمام شد.



پرویز پیمان

این خط، عبور کنیم. در همان نمایش پل که اشاره کردی، اولین ممیزی این بود که چرا امام حسین (ع) این قدر شوخی می‌کند. مجبور شدیم از کتاب‌های مختلف قسمتهایی را انتخاب کنیم درباره شوخی‌های پیامبر، که بعضی‌هایش اتفاقاً خیلی هم تند هستند. مثلاً پیامبر وارد یک مجلس زنانه می‌شود و پیرزنی می‌آید. پیامبر می‌گوید خداوند هیچ پیرزنی را به بهشت راه نمی‌دهد. پیرزن می‌رنجد و پیامبر دلجویی می‌کند. یا داستان معروف خرما خوردنش با علی (ع) که هر چه می‌خورد، هسته‌اش را می‌گذرد برای علی (ع) و بعد می‌گوید یا علی چه قدر تو پر خوری؟ علی (ع) می‌گوید پر خور کسی است که خرماها را با هسته‌اش می‌خورد. من این شوخی‌ها را از این‌جا و آن‌جا جمع کردم. کار برز حمتی هم بود برای توجیه شوخی‌های پل. خوب همین تجربه‌ها به من گفت که در عشقه اگر پیامبر را نبینیم بهتر است.

مرادی: البته شوخی‌ها در پل یا عشقه تأثیر دیگری هم دارند. می‌توانند به شخصیت‌ها بعد بدهند و آن‌ها را از حالت تیپ خارج کنند.

اسلامی: محدودیت‌ها هم همیشه بد نیست. رحمانیان: این محدودیت خودخواسته است. صد سال پیش مردم همین نمایش‌ها را درباره ائمه، بدون روپنده بازی می‌کردند و من فکر می‌کنم از نظر تقیدات دینی نسبت به مردم امروز معتقدتر بودند. سیاسی کردن این ماجرا و فتوای متعدد راجع به این نمایش‌ها، باعث شد ریشه‌اش قطع شود. آن موقع همین نمایش‌ها اجرا می‌شد و کسی هم معترض نمی‌شد. حالا چرا ما دچار این محدودیت‌ها شده‌ایم؟ چرا باید مدام تصاویر مان مینی‌مالیستی باشد؟

حبیبی: اگر منظور تان اجرای بدون روپنده در تعزیه است، که خوب آن فاصله‌گذاری باز هم مانع همذات‌پنداری می‌شده و شما هم می‌توانستید استفاده کنید.

رحمانیان: در تعزیه هنوز هم هست. ولی در اجراهای رسمی، ما اجازه نمایش چهره ائمه را نداریم. شما نگاه کنید به کتبی که درباره تعزیه هست. ببینید چه قدر راجع به سیمای ظاهری کسانی که نقش علی‌اکبر را بازی کرده‌اند حرف زده شده، چون در روایت هست که ایشان بسیار زیبا بوده. یا بر سیمای ظاهری امام حسین (ع) چه قدر تأکید شده است. در مورد شخصیت‌های زن اگر دیده نشدن وجود داشته، به خاطر این بوده که مرد این نقش را بازی می‌کرده و به همین دلیل روپنده استفاده می‌شده است. در ایرای پکن هم چیزی شبیه همین را داریم. پس این‌ها دیده می‌شده‌اند. روپنده‌ای در کار نبوده و مردم با دیدن چهره‌های این‌ها حتی حس همذات‌پنداری نیز می‌کرده‌اند. البته حرف آقای اسلامی درباره محدودیت صحیح است. این که گاهی منجر به استعدادیابی، شکوفایی، تلنگر یا جرقه از جای

فرستادم و گفتم من این مفهوم را می‌خواهم. می‌گوید: «آن چنان خشک می‌کند که هیچ نم بشریت در آن نماند و هر چه آن می‌ماند الهی است.» من به این معنا استفاده کردم. از همان ابتدا ما با این واژه سروکار داشتیم. از دو سال پیش، یعنی زمانی که قرار بود نمایش به شکل میدانی اجرا شود که نشد. محسن شاه‌ابراهیمی طرحی زده بود برای صحنه، که با یک دستگاه مکانیکی بالا آمدن یک عشقه را در طول نمایش می‌دیدیم.

مرادی: وقتی اسم عشق می‌آید باید دو قطب وجود داشته باشد. عشقه فاقد حضور تأثیرگذار پیامبر است. انگار اکتی از سوی پیامبر نداریم. در حالی که در مثلاً نمایش پل امام حسین (ع) را داشتیم. داخل پرانتز بگویم این نمایش به نظرم یکی از نقاط عطف خیلی مهم در نمایش‌های مذهبی ما بود، چرا که تا آن زمان هیچ‌وقت کسی روپنده ائمه را روی صحنه بر نداشتند بود. نبودن یک قطب نگران تان نمی‌کرد؟

رحمانیان: اصلاً قرار بر این بود که نمایش زنانه باشد. می‌خواستیم از زاویه دید یک زن به ماجرای زندگی و دو سال آغازین رسالت پیامبر بپردازیم. در پل هم از دیدگاه پل‌ساز واقعه را می‌دیدیم و در نمایش اسب‌ها هم زاویه دید دیگری داشتیم. من وقتی می‌دیدم این قدر نشان دادن چهره ائمه مسئله دارد، ترجیحاً اصرار نداشتیم. این زاویه دیدها کمک می‌کرد که از

نسبت داده‌اید. این پیوند به مفهوم اسطوره هم مربوط است. به قول آقای بیضایی جهان معاصر به اسطوره نیاز دارد.

رحمانیان: اسطوره زن در اساطیر ایران معمولاً اسطوره‌های دیگر را تکمیل می‌کند. اسطوره امام حسین (ع) بدون اسطوره شهربانو تقریباً برای ما بی‌معنی می‌شود. چون اسطوره امام حسین (ع) مربوط به سرزمین‌های خشک است و اسطوره شهربانو اصلاً اسطوره‌های ایرانی و دارای مفهوم آب. با پیوند دادن این دو، اسطوره قابلیت تکمیل شدن پیدا می‌کند. نقش زن در اسطوره‌ها با مفاهیمی همچون باروری، بالندگی، آبادانی و عمران عجین است. پیوند سرزمین‌های خشک با باران، چشمه و مفاهیمی از این دست یا پیوند زمین (خشکی) و آسمان (آب) همه با اسطوره زن ارتباط دارند.

اسلامی: خود مفهوم «عشقه» کی وسط آمد؟

رحمانیان: عشقه گیاهی است که می‌پیچد دور تنه درخت و خشکش می‌کند. این همان مفهومی است که همه از عشقه می‌شناسند. حتی وقتی از شاعرمان خواستیم (پیش از خواندن نمایش‌نامه) درباره عشقه شعر بگوید، مفهومی تلخ و بدبینانه در ذهن داشت. اما من آن مفهومی را که سهروردی از عشق می‌گیرد در نظر داشتیم که خیلی غریب است. همین قسمتی را که از شیخ سهروردی انتخاب کرده بودم، به همراه کتاب فی حقیقه عشق برای شاعرمان، سپیده ذهنی

دیگر می‌شود.

اسلامی: من البته منظورم توجیه همه نوع محدودیت نیست. در سینما هم وقتی مسیح را همچون یک سایه نمایش می‌دادند، یا مثلاً



ادامه پیدا می‌کرد و مسیروش تا سینما هم کشیده می‌شد، بسیاری از مشکلات را نداشتیم. در عشقه من با ترنندهای سینمایی فیلم محمد رسول الله شوخی کرده‌ام. در این فیلم پیامبر را به صورت سسویزکتیو نشان می‌دادند. در عشقه هم تصویر روی پرده داریم و نگاه می‌کند توی دوربین.

مرادی: شما وقتی روی آثار تاریخی کار می‌کنید، زبان شخصیت‌های تان خیلی جذاب است و به خودی خود منجر به جذب مخاطب می‌شود. اغلب فیلم‌ها یا نمایش‌های تاریخی زبان‌شان دافعه ایجاد می‌کند.

رحمانیان: تجربه زبان را با نمایش امیر شروع کردم. زبان آن نمایش بسیار مشکل بود، در عین حال دلم می‌خواست نمایش با مخاطب ارتباط برقرار کند. بعداً در پل راه بهتری پیدا کردم. در کنار کلمات سنگین مثل خیام (جمع خیمه) دیالوگ‌های به‌روز به کار بردم و سعی کردم نوعی اختلاط زبانی

بعضی از بازیگران شما بلد، پرویز پرستویی ناخودآگاه یادآور نقش‌های خوب دیگری است که بازی کرده است. نواقص بازی او به کارگردان برهنه گردد.

و دوگانگی داشته باشم. این دقیقاً مدل روضه‌الشهدای ملاحسین واعظ کاشفی بود. در نمایش اسب‌ها پیچیدگی‌های خود نمایش مانع از ادامه این تجربه شد و دوباره از زبانی شبیه امیر استفاده کردم. اما در عشقه مطلقاً فکر کردن به مقوله زبان را کنار گذاشتم. اصلاً می‌خواستم با دیالوگ‌های امروز و با زبان نمایش امروز و پوزسیوین‌های نمایش امروز کار کنم. مثلاً پوزسیوینی که ستاره اسکندری در صحنه مرگ حضرت خدیجه حرف می‌زند. ما حتی در تمرین‌ها سیکار دستش داده بودیم، برای این که یک پز کاملاً امروزی بگیرد.

اسلامی: می‌شود گفت زبان هم جزو



من خودم را نمایش‌نامه‌نویس مدل حمید امجد، نقبه‌نویس یا محمد چرم‌شیر نمی‌دانم. چیزهایی می‌نویسم که بتوانم اجرا کنم و هر جا احساس کنم محبت نیاز دارد، کسی می‌تواند کمکش بکند.

عناصر فاصله‌گذارانه است. رحمانیان: می‌خواستم از زبانی که تماشاگر انتظار دارد در نمایش‌های تاریخی یا با موضوع مذهبی با آن‌ها برخورد کند، فاصله بگیریم.

مرادی: ولی این زبان برعکس زبانی که در فنز هست، من مخاطب را به چالش وادار می‌کند. یعنی به من تصویر و تخیل می‌دهد، به شخصیت‌ها بعد می‌دهد، اکت نمایش و

فرض کنید فیلمی مثل بن‌مور که به حاشیه زندگی مسیح می‌پردازد، این‌ها فیلم‌های موفق تری هستند. بهترین مورد باراباس است. خیلی نمونه خلاقیت است.

رحمانیان: در سینما وضع کمی فرق می‌کند. شخصاً فکر می‌کنم خود سینما اساساً به خاطر حضور دوربین یک جریان فاصله‌گذارانه است. گاهی فکر می‌کنم اگر آن نوع نمایش‌های بدون پرده‌پوشی و روبنده همان‌طور

قصه را برای من جذاب‌تر می‌کند، در حالی که در فنز اصلاً این اتفاق‌ها نمی‌افتند. در فنز زبان گاهی به ترجمه نزدیک می‌شود. انگار متنی را ترجمه کرده‌اید.

رحمانیان: در فنز ما با یک خانواده در منچستر روبه‌رو هستیم. راه‌حل من برای گفت‌وگو نویسی این است که بهترین ترجمه میبل را از مرگ فروشنده بخوانم. بهترین ترجمه نیل سایمن و اونیل را بخوانم. این زبانی است که مجبورم به خاطر موضوعی که انتخاب کرده‌ام، به‌اش برسیم. با هر زبان دیگری این نمایش محکوم به شکست بود.

اسلامی: در عشقه شما سطح ارجاعی به زبان روزمره را جزو عناصر فاصله‌گذارانه می‌آورید و ما کاملاً آن را به شکل عامدانه می‌پذیریم. ولی در چارچوب فنز، وقتی با یک نمایش کلاسیک روبه‌رو هستیم، آن زبان دیگر امتیاز محسوب نمی‌شود. این درست مثل موسیقی عشقه است. اگر کسی بگوید موسیقی عشقه نازل است، من می‌گویم چه‌طور متوجه عامدانه‌بودنش نشدی؟ یا حتی در مورد ارجاعات به شعر فروغ، زبان فنز سطح ارجاعی‌اش به ترجمه‌های میبل در چارچوب گرایش کلی نمایش که کلاسیک بود، شکل نگرفته بود.

رحمانیان: این تنها راه پیش روی ما بود در فنز. زبانی که من در نمایش آواز قوی چخوف هم به سراغ آن رفتم از همین جنس بود. اگر زبانی پرگو است، به این علت است که لازم است این‌جا بیش از جنبه‌های زیبایی‌شناختی، شکل اطلاع‌رسان داشته باشد. یک زبان ساده روزمره اطلاعات‌دهنده است و داعیه‌ای هم ندارد.

اسلامی: اگر فنز را با گرایش عشقه اجرا می‌کردید، چه می‌شد؟

رحمانیان: کاملاً یک نمایش دیگر می‌شد. مسئله انتخاب است. من در نمایش خروس می‌توانستم چیز این‌جایی‌تری انتخاب کنم، ولی به خاطر کار جذابی که می‌خواستم روی زبان انجام دهم و روی موقعیت آدم‌ها، افغانستان را انتخاب کردم. در چارچوب همان قراردادها، از تماشاگر می‌خواهم که افغانستان را باور کند.

اسلامی: وقتی نمایش اسم را دیدم، اولین برداشتم این بود که شما موفق شده‌اید این‌گذار را از سالن اصلی (نمایش‌های محافظه‌کارانه) به سالن چهارسو یا سالن‌های پایین (نمایش‌های تجربی‌تر) طی کنید. ولی نمایش فنز دوباره این تصور را شکست.

رحمانیان: چون علاقه من فقط به یک گونه نمایشی نیست. همین الان دارم نمایشی می‌نویسم که هیچ ربطی به هیچ کدام از کارهایی که تا حالا کرده‌ام ندارد. یک نمایش مستند است، به نام مانیفیست چو پر از تصاویر ویدئویی و گفت‌وگوهای مستند. در مورد فنز توضیحی که باید بدهم این است که همیشه آرزویم بود نمایش‌نامه‌ای مدل نمایش‌نامه‌های میبل بنویسم. نگره آزرین برایم خیلی مهم بود. آزرین با این که بنوعی تالی جریان نمایش‌نامه‌نویسی ویلیامز، اونیل و... است، ولی یک شور بریتانیایی مختص خودش دارد. من این

را خیلی دوست داشتم و سعی کردم قهرمان فنز به قهرمان پرخاشجوی آزرین نزدیک باشد.

اسلامی: در فنز، نوع بازی پرویز پرستویی به نظر می‌رسد اساساً متعلق به یک گرایش دیگر تئاتری است. انگار از سال ۶۵ پریده به صحنه تئاتر امروز. در خود همان نمایش با مدل بازی مینی مال مهتاب نصیر پور تضاد دارد.

رحمانیان: خب این که بد نیست. در یکی از فیلم‌های درخشان تاریخ سینما یعنی پدر خوانده تنوع بازیگری از این خیلی بیش‌تر است. تعداد زیادی بازیگر در فیلم می‌بینی یا مدل‌های مختلف بازیگری با گرایش‌های مختلف. به نظر می‌رسد همه این‌ها به نوعی قبل و بعد رابرت دنیرو هستند یا مارلون براندو. فلاش‌بک‌اش لی استراسبرگ است و فلاش‌فوروردش آل پاچینو. در همان فیلم هر کدام از این‌ها مدل خودشان را بازی می‌کنند. علاوه بر فنز ما در عشقه هم با تعداد زیادی بازیگر مواجهیم، که هر کدام به مدل خود بازی می‌کردند. نحوه نزدیک شدن ستاره اسکندری به نقش با مهتاب نصیر پور فرق دارد و هر دوی این‌ها با سیما تیرانداز.

اسلامی: به نظر من در عشقه موفقیت‌آمیز بوده، چون جزو قوانین بازی است. یکی از ویژگی‌های دیگر عشقه این است که هفت نفر یک نقش واحد را بازی می‌کنند و هر کدام بعد جدیدی به آن شخصیت اضافه می‌کنند. ستاره اسکندری قرار نیست ستاره نباشد. حتی اسمش هم ستاره است. اما ترانه علیدوستی در چار چوب فنز قرار نیست یادآور ترانه باشد یا پرویز پرستویی که اصلاً دارد تیپ آژانس شیشه‌ای را ارائه می‌دهد.

رحمانیان: به‌رحال بعضی از بازیگران شما بلدند. پرویز پرستویی ناخودآگاه یادآور نقش‌های خوب دیگری است که بازی کرده است. نواقص بازی او به کارگردان برمی‌گردد. ارجاع من به آن شخصیتی است که خودم دوست داشتم، شخصیت پرخاشجوی آزرینی با تاسی از نمایش‌نامه با خشم به یاد آر. من از پرستویی می‌خواستم به این درجه از سببیت و خشونت برسد و فکر می‌کنم موفق شده‌ایم چون شما بعد از دو سال و نیم که از اجرا می‌گذرد، هنوز یادتان مانده.

مرادی: من برعکس آقای اسلامی معتقدم که با چار چوب آن نمایش، هدایت پرویز پرستویی درست بوده. اما علتی که باعث شد به‌رغم استقبال گسترده از نمایش فنز مخاطب جدی و علاقه‌مند آثار شما راضی از سالن نمایش فنز بیرون نرود، این بود که مدام از خودش می‌پرسید پس ارجاع‌ها کجاست؟ در صحنه؟ در بازی؟ در نمایش‌نامه؟ حتی در طراحی صحنه فنز هم هیچ حرکت تجربی‌ای دیده نمی‌شود. مثلاً نمی‌شد همین ویدئو پروجکشن را در فنز هم استفاده می‌کردید؟

رحمانیان: شاید می‌شد. مثلاً در طبقه دوم صحنه با ویدئو پروجکشن صحنه‌های فوتبال را پخش می‌کردیم. اما به نظر من نمایشی قراردادهای خاص خودش را می‌طلبد. من دلم می‌خواست گرایش یک نمایش با تعاریف میلر در برادوی را دنبال کنم. خب این انتخاب

و راه‌حل من بود. نمایش هملت را بروک به ده‌ها شکل اجرا کرده. از گروه صد نفره گرفته تا گروه پنج نفره که یک بازیگر سیاه‌پوست نقش هملت را بازی می‌کند. نمایش توقان را بیش از بیست نوع اجرا کرده، از جمله یک اجرای زنانه که تمام بازیگرانش زن‌اند. من معمولاً نگاه می‌کنم به جنس نمایش و شیوه‌های متناسب برای اجرا انتخاب می‌کنم. نمایش‌های تجربی‌تر هم کار کرده‌ام. در مصاحبه یک بازیگر روی صحنه بود و در تمام مدت پنجاه دقیقه روی صندلی نشسته بود. نور هم خیلی کم بود. من در واقع یک کلوزآپ می‌خواستم از بازیگر که رو به دوربین باشد. تفاوت من و آتیلا پسینی در این است. آتیلا، چخوف را هم با انگارهای خودش کار می‌کند، مثلاً از باغ آلبالو فقط پیرز را انتخاب می‌کند. ولی من فکر می‌کنم باید بخشی از چخوف را نگه دارم و به‌اش وفادار باشم.

اسلامی: آقای رضایی به نظر شما فاصله‌گذاری قرار است حس را از بین ببرد؟ مثلاً آقای سمندریان می‌گوید فاصله‌گذاری یک دوره‌ای و کارکردی داشته و حالا دورانش به سر رسیده است.

رحمانیان: بله آقای سمندریان به شدت مخالف نوع فاصله‌گذاری عشقه بود و جالب است بگویم که فنز را خیلی دوست داشت.

رضایی: متن‌هایی که آقای رحمانیان می‌نویسند، چون صرفاً برای اجراست خیلی چیزها درش لحاظ شده. فقط کافی است به آن‌ها بپردازد. در خود متن عشقه بازیگران به اسم خودشان نامیده می‌شوند و دیالوگ به اسم تک‌نشان نوشته شده، می‌شود گفت نوعی هدایت بازیگر، خودبه‌خود وجود دارد. آشنا دارد و جبهی از قهرمان را نشان می‌دهد با خلق و خوی شخصی‌اش و ستاره وجه دیگرش را. وقتی از فاصله‌گذاری حرف می‌زنیم معنی‌اش در خود واژه هست؛ یعنی فاصله این فاصله ممکن است بعضی‌ها را دور و بعضی‌ها را متوجه کند. فاصله‌گذاری فرصت مناسبی است برای دیدن همه آن‌چه که دوستش داریم نه دور شدن. ما می‌خواستیم در این نمایش همه‌چیز در کلیت دیده شود. ضمن این که نوعی افشرد کردن مد نظر ما بود که اتفاق نمی‌افتاد، مگر با فاصله‌گذاری.

اسلامی: من احساس می‌کردم ما داریم هفت نمایش می‌بینیم، که در هر کدام یک بازیگر نقش حضرت خدیجه را بازی می‌کند و نمایش دارد به ما می‌گوید نیازی نیست هر هفت قصه را ببینید. کولازی از آن‌ها ارائه می‌دهد. حضرت خدیجه را در ستاره اسکندری می‌بینید که وجه زمینی‌تر و زنانه‌تری است و در مهتاب نصیر پور می‌بینید که وجه ماورایی‌تری به نقش می‌دهد. کولاز این‌ها کلیتی را به وجود می‌آورد که تک‌تک آن‌ها نیست.

رحمانیان: نحوه قصه‌گویی قرآن و تورات را اگر مقایسه کنید، می‌بینید شیوه ما به قصه‌گویی قرآن نزدیک است. در تورات همه قصه اتفاق می‌افتد و تعریف می‌شود ولی در قرآن نه. مثلاً در یوسف و زلیخا داستان از یک جایی ناگهان کات می‌شود به زندان.

اسلامی: ... می‌گوید این را که می‌دانی. رحمانیان: بله من حتی این جمله را هم گذاشتم که



صد سال پیش مردم همین نمایش‌ها را دربارهٔ ائمه بدون روئیده بازی می‌کردند و من فکر می‌کنم از نظر تقبیدات دینی نسبت به مردم امروز معتقدتر بودند.

«شما که این را در فیلم مصطفی عقاد دیده‌اید!»
حبیبی: از قرآن به عنوان منبع برای نوشتن نمایش‌نامه استفاده کرده‌اید؟

رحمانیان: در ده جای نمایش‌نامه اتفاقاتی هست که به‌نوعی پیشگویی آیات قرآن است. در واقع چیزهایی در دل دیالوگ‌ها قرار داده‌ام که با آن به استقبال یک واقعه مربوط به یکی از آیات رفته‌ام. مثلاً در صحنه ابولهب می‌شنویم: «لاگر یکبار دیگر بشنوم به آدم‌های این خانه دست‌درازی کنی، جفت دست‌هایت را می‌برم.» که ترجمه آیه معروف «تبت بدی ای لیب و تب» است. در مورد فاصله‌گذاری، نکته‌ای که باید بگویم این است که سینما هم این را دارد و بعضی وقت‌ها نمونه‌هایی به‌یادماندنی از آن دیده می‌شود. مثلاً صحنه گریستن بی‌بی‌اندرسن در پرسونا و ناگهان پاره شدن فیلم. من همیشه فکر می‌کنم، اگر آن صحنه نبود اصلاً این امکان به ما داده نمی‌شد که بخش دوم فیلم را به‌راحتی درک کنیم. از همان صحنه پاره شدن فیلم ناگهان جهان پررمز و راز پرسونا رو می‌شود، شخصیت‌ها مخلوط می‌شوند و عوض می‌شوند.

اسلامی: مثال خیلی معاصر فاصله‌گذاری در عین تأثیرگذاری، داگ ویل است. حالا به نظر تان عشقه هم همین‌طور است؟

رحمانیان: بله عشقه براساس یک جهان قراردادی به‌شدت فاصله‌گذارانه نوشته شده است. هم‌ا‌ش هم مدیون تعزیه و نمایش ایرانی نیست.

حبیبی: با این حال به نظر می‌آید اصرار داشته‌اید تلفیقی از نمایش‌های ایرانی را هم در عشقه داشته باشید. از تعزیه و تخت‌حوضی گرفته تا بازی‌های زنانه.

رحمانیان: من در چند نمایش از جمله **مجلس نامه**، **شهادت خوانی** **قدمشاد مطرب** و **عشقه** سعی کردم این نکته را توضیح دهم که ما دو جور نمایش ایرانی نداریم. کلیه نمایش‌های ایرانی یکی هستند که از دل همدیگر زاده می‌شوند. تخت حوضی ادامه‌تجزیه است. سعی کردم در **مجلس نامه**، که برایم حالت یک مانیفست داشت این را بگویم. غلام‌سیاه نمایش تجزیه در تجزیه شهادت همان سیاهی است که بعدتر در تخت حوضی می‌بینیم. حتی بازی‌های زنانه هم همان نمایش تجزیه زنانه است. که در دوره احمدشاه متأسفانه از بین رفت. در **عشقه** صحنه‌ای که خویلد برای دخترانش خط و نشان می‌کشد دقیقاً با تپ و شمایل حاجی و میزانشن نمایش تخت حوضی نوشته و اجرا شده است. در تخت حوضی چیزی تحت عنوان «پشت دری» داریم که حاجی پشت در و سیاه داخل خانه است و سؤال و جواب‌های بی‌ربطی با هم دارند. این دقیقاً به شکل یک‌نکه سیاه‌بازی در **عشقه** هست. ما شکل‌های مختلف فاصله‌گذاری برشتی و دورنمایی را هم تجربه کردیم. در مدل دورنما، برخلاف برشت که بازیگر جدا می‌شود و می‌آید داستان را تعریف می‌کند و می‌شود نقال، دقیقاً همان بازیگر است، ولی سنت فاصله‌گذاری را اجرا می‌کند. مثلاً سن کلود در نمایش **از دواج می‌سی‌سی‌پی** همان سن کلود است که می‌گوید من الان تیر خوردم و...

مرادی: البته نوع فاصله‌گذاری شما بعضی جاها به اغراق تبدیل می‌شود. مثلاً بازیگران با صدای بلند می‌گویند: «صحنه دوم». اغراق در بعضی قرار داده‌ها ما را از قلب نمایش دور می‌کند.

رحمانیان: تلاش من و حبیب این بود که قرار دادهایمان را همان اول با تماشاگر بگذاریم. مثلاً بازیگری با لباس غیر امروزی و دیالوگ‌های امروزی دارد از میدان حسن‌آباد و اداره ثبت احوال حرف می‌زند. آن یکی دارد از عمه پیغمبر حرف می‌زند که پنجاه‌سال‌اش است، ولی هنوز شعر عاشقانه می‌گوید و بعد می‌گوید: «آن وقت من به مادرم می‌گویم برویم سینما، می‌گوید از من گذشته!»

همه این‌ها می‌تواند اغراق‌آمیز به نظر آید، اما امکاناتی است که من سعی دارم با آن تماشاگرم را با خود همراه کنم. با این پیش‌درآمد، این امکان را هم می‌یابم که زمان و مکان را بشکنم و مثلاً با چرخشی یک‌دفعه بگویم این‌جا غار حراست و تماشاگر بیدرد. نکته‌ای که تو گفتی اتفاقاً به نظرم تکنیک خوبی است برای این‌که تماشاگر، صحنه فعلی را از ذهنش دور کند و وارد پذیرش صحنه جدید شود. این کار این‌قدر به نظر خودم جالب آمده که نمایش جدیدی که نوشته‌ام به نام **سیگار کشیدن و سیگار نکشیدن** (اسمش را از آن رنه گرفتم) دوباره همین کار را کرده‌ام. چون فقط یک صحنه دارم و هر ۲۴ پرده نمایش در همین یک صحنه اتفاق می‌افتد. مثلاً می‌گوید: «سیگار کشیدن سیگار نکشیدن، سلام، روز خوش.» این پرده اول است، و بعد پرده بعدی، این، جای بستن پرده یا رفتن نور را می‌گیرد.

اسلامی: نمایش عشقه با فیلم‌های **پست‌مدرنیستی** مشابهت دارد. فیلم‌هایی مثل ای برادر کجایی، مرد مرده، گوست داگ

و... که سطوح ارجاعی دارند، تلفیق عناصرند، **لحن‌شان مدام تغییر می‌کند**، فاصله‌گذاری موسیقایی دارند.

حبیبی: ضمناً طنزی که غالباً به هجو تبدیل می‌شود، به خصوص در نماهای **ویدئوپروجکشن** این ایده را تقویت می‌کند.

رحمانیان: فراموش نکنید که دوتا آدم عشق فیلم روی‌روی‌تان نشسته‌اند. ما هیچ گفت‌وگویی جز سینما نداریم. طبعاً دیدن فیلم تأثیر گذاشته. ضمن این‌که ما اگر چیزهایی می‌خوانیم، با هم مبادله می‌کنیم و فکر می‌کنیم خواندن و دیدن هر چیز خوبی در کارمان ممکن است تأثیر داشته باشد. نمایشگاه‌های نقاشی و خیلی چیزهای دیگر... این کنار هم قرار گرفتن منجر به اتفاقات خوبی می‌شود. درباره طنز، خب بخشی‌اش به گرایش خود من برمی‌گردد. حکم زنگ تفریح را دارد. این را از سارتر گرفته‌ام. در یادداشتی که بر **شیطان و خدای مهربان** نوشته‌ام، می‌گوید: «برای صحنه مرد جذامی و گوئتنس زیاد انرژی مصرف نکنید. بیش‌ترین انرژی‌تان را بگذارید روی صحنه بعدی، مونولوگ گوئتنس.» من خودم در نمایش‌نامه‌نویس مدل حمید امجد یا نغمه ثمنینی یا محمد چرمشیر نمی‌دانم، یک چیزهایی می‌نویسم که بتوانم اجرا کنم و هر جا احساس کنم صحنه نیاز دارد، سعی می‌کنم کمی شوخ‌وشنگی وارد کنم، مضافاً بر این‌که شخصیت‌ها هم این امکان را می‌دهند. مثل شبیه مضحک در تجزیه، که در آن کاری نداریم جز این‌که اشقیار دست بیندازیم.

اسلامی: همجواری لحن‌ها هم جزو همان ویژگی‌های پست‌مدرنیستی است. شما در **فاصله‌گذاری برشت دهه ۱۹۵۰**، لاقلاً با یک **لحن یکسان** رویه‌روید. ولی حالا **مدام توی شوک هستید**.

رحمانیان: در برشت هم این تقابل لحن‌ها هست. مثلاً در **ننه دلاور** یک صحنه گروتسک وجود دارد که منجر به مرگ می‌شود، ولی کاملاً خنده‌دار است. چون ننه دلاور دارد چانه می‌زند بر سر پولی که قرار است بدهند تا پسرش آزاد شود، ولی زمانی این پول را می‌دهد که کار از گذشته صحنه‌ای خنده‌دار و هول‌آور یعنی ماکبر، سارتر هم در دست‌های **آوده** به‌شدت سینمایی است. نحوه برخوردش با فلاش‌بک زمانی که هوگو از زندان آزاد شده و چندتا آدم حزبی آمده‌اند سراغش، شما را به یاد سینما می‌اندازد. البته سارتر تجربه فیلم‌نامه هم دارد، مثل چرخ‌دنده، این‌ها فرزندان توأمان هستند.

مرادی: چون انتخاب بازیگر تخصص آقای رضایی است، می‌خواهم سؤال کنم انتخاب این هفت بازیگر بر چه مبنایی صورت گرفت، از مهتاب نصیرپور و ستاره اسکندری و سیما تیرانداز می‌رسیم به بهناز جعفری و آشا محرابی و بعد بازیگرانی که قدرت بازی این‌ها را ندارند.

رضایی: به‌جز مهتاب نصیرپور که عضو گروه است، بقیه براساس توان‌مندی‌هایشان انتخاب شدند. اتفاقاتی هم افتاد که اجتناب‌ناپذیر بود و به‌هر حال روی کار تأثیر گذاشت. شبنم فرشادجو را چند شب مانده به اجرا از دست دادیم و مجبور شدیم بخش‌هایی از بازی او را میان بقیه تقسیم کنیم.

اسلامی: چیزی که به ذات این نمایش برمی‌گردد، رقابتی است که بین این بازیگران جلوی چشم تماشاگران اتفاق می‌افتد. تلاش برای جلب توجه توسط این بازیگران، به نظرم رقابت اصلی بین مهتاب نصیرپور و ستاره اسکندری است. البته پدیده دیگری هم که جلب توجه می‌کند آشا محرابی است. کسی که کم‌تر از سطح توقع من بود، بهناز جعفری بود.

رحمانیان: بهناز جعفری یکی از بهترین‌های بازیگران ماست. در دو نمایش از جمله **اسب‌ها** یا او کار کردم. اتفاقاً هم‌زمان با اجرای خودمان بازی دیگری از او دیدم، در نمایش **آنتیگونه** در نیویورک که خیلی عالی بود.

اسلامی: علی‌عمرانی چه‌طور؟ می‌توانیم بازیگر دیگری را به جای او تجسم کنیم؟
رحمانیان: با علی‌عمرانی سال‌هاست کار کرده‌ام و تپ‌های مختلفی را چه در تلویزیون چه در تئاتر برای من ساخته. اولین‌اش **مجلس‌نامه** بود و دیدم که چه‌قدر به نقش افزود، بدون این‌که یک کلمه پس‌وبیش کند.

مرادی: پیتر بروک در جمله معروفی به سه چیز اشاره می‌کند، که نمی‌توان در آن‌ها با کسی شریک شد. یکی از آن‌ها کارگردانی است. می‌گوید کارگردانی دیدگاه و امضا و حق من است، یعنی همان تئوری مؤلف. در کارگردانی دونفره مرزها چگونه معین می‌شود؟

رحمانیان: من هم جمله برادران کونن را به شما می‌گویم که گفته‌اند: «روابط مساعطف‌پذیرتر از عنوان‌بندی توی تیتراژ است.» در طی ده‌سال‌ی که ما با هم کار می‌کنیم چه در نمایش‌هایی که اسم حبیب به‌عنوان کارگردان آمده و چه آن‌هایی که نیامده مطلقاً این رابطه وجود دارد. من قبل از شروع هر کار باید با دو نفر مشورت کنم، حبیب رضایی و محسن شاه‌ابراهیمی.

مرادی: ولی ظاهراً آقای رضایی خیلی با شما جدل ندارند، چون خودشان گفتند که آقای رحمانیان همه‌چیز را در نمایش‌نامه می‌نویسند به‌طور دقیق. حالا جاهایی که اختلاف نظر وجود دارد، چه اتفاقی می‌افتد؟

رضایی: چون هدف مشترک است و همه چیز در راستای آن هدف ویژه رخ می‌دهد، خیلی سخت نیست.

رحمانیان: گاهی هم به نفع هم کنار می‌کشیم. مثلاً من خیلی موافق با این فرم نشستن تماشاگران نبودم، ولی حبیب اصرار داشت که جایگاه تماشاگران یک طرفه باشد. در ضمن استنباط تو در مورد جدل کاملاً اشتباه است. اصلاً حضور حبیب رضایی برای همین بحث و جدل‌هاست. فکر می‌کنی چرا ما بعضی کارها را دونفری کارگردانی می‌کنیم و بعضی‌ها را یک نفری؟ گاهی اصلاً من اصرار دارم بعضی متن‌ها را حبیب کارگردانی کند.

مرادی: خب کی قرار است خودتان کارگردانی کنید؟

رضایی: من عجله‌ای ندارم. مسئله من کمک به خلق

یک اثر نمایشی است که دارد برایم اتفاق می‌افتد. نیازهای من در این نوع تعامل برآورده می‌شود.

مرادی: آقای رحمانیان شما کی یک نمایش نامه از دیگران کار می‌کنید؟

من این کار را کرده‌ام. لباس برای مهمانی اصلاً بر اساس نمایش نامه دعوت است. نمایش گلدونه خانم خلج را به نام گلدان‌های شکسته گلدانه برای اجرا بازنویسی کرده‌ام، که تلفیقی از همه زنان نمایشنامه‌های خلج است با ساختار نمایش گلدونه خانم. از پشت شیشه‌های رادی را برای یک نمایش تجربی بازنویسی کرده‌ام. کاری که او در این نمایش با صورتک مگس می‌کند، امکان خیلی خوبی است که رادی در سال‌های ۴۴-۴۵ کشف کرده بود.

اسلامی: چه قدر به شکاف گرایش سنتی در سالن‌های طبقه بالا و گرایش تجربی در سالن‌های پایین معتقدید؟

رحمانیان: در هر دو سالن کارهایی شده که جمله شما را نقض می‌کند. به نظر من این خط‌کشی درست نیست. اجرای بیضایی را چه دوست داشته باشیم چه نه، متعلق به سالن‌های پایین است. گرچه در سالن اصلی اجرا رفت. سالن اصلی اساساً قناس است و من با نمایش اسب‌ها این را تجربه کردم و می‌شناسم و دیگر هرگز حاضر نیستم برگردم. ترجیح می‌دهم در سنگلج اجرا داشته باشم و در اصلی نه. تنها کاری که در اسب‌ها می‌توانستم بکنم، این بود که صدای‌های دو طرف را بیوشانم که تماشاگر آن‌جا ننشیند. چون اصلاً دید ندارد. آکوستیک‌اش هم خراب است و بازیگران مجبورند داد بزنند.

اسلامی: ما خط‌کشی نمی‌کنیم، ولی انگار نمایش‌های این‌ور و آن‌ور به نوعی حزب بدل شده‌اند. کار همدیگر را نمی‌بینند و قبول ندارند.

رحمانیان: حتی می‌دانم که اعضای هریک از دو گروه می‌روند و سر کار گروه دیگر با صدای بلند می‌خندند. این یک آفت بزرگ در آسیب‌شناسی تئاتر ایران است.

اسلامی: و چیزی که این مبحث را تکمیل می‌کند، نبود سنت نقدنویسی در تئاتر ایران است. ما انجمن منتقدان تئاتر داریم، ولی نقد تئاتر نداریم.

رحمانیان: کسی که خبر و گزارش می‌نویسد هم وابسته به آن انجمن است. در صورتی که اصلاً مقوله خبر و گزارش یا نقد کارآمد فرق دارد. نقد باید امکان کشف خطاها را بدهد.

اسلامی: البته دلیلش روشن است. اگر سنت نقد سینمایی داریم علتش این است که توانسته‌ایم استانداردها را با ترجمه متون غربی همسان کنیم. الگوی من برای نقد سینمایی، پرویز دوابی نبود، داندل ریچی بود. در تئاتر وقتی شما اجرا را هرگز ندیده‌اید چه طور می‌توانید مطلب ترجمه‌شده‌اش را بفهمید؟ نقد تئاتر در این شرایط بیننده را ترغیب نمی‌کند.

حبیبی: شاید به همین دلیل بیش‌تر به سمت گزارش تمایل پیدا کرده. تئاتر خیلی کم‌تر از سینما دیده می‌شود و وقتی هم که اجرا



یک دیگران نمایش

الان ممکن نیست کسی قیصر را بشناسد ولی در جریان جدال قلمی نجف دریابندی و کاووسی راجع به آن قرار نگرفته باشد. این‌ها بخشی از حافظه سینمایی این مملکت هستند. اما در تئاتر فاقد این حافظه و آرشینو هستیم. مجله‌های تئاتری هنوز همان مقالاتی که از پنجاه سال پیش مانده چاپ می‌کنند. انگار که در جهان تئاتر هیچ اتفاقی نیفتاده. اگر هم جسته‌گریخته آدم‌هایی هستند تبدیل به جریان نشده است. همین جریان تئاتر تجربی، شما کدام نقد تحلیلی را سراغ دارید که وقتی من به دیدن تیغ و ماه می‌روم، با آن خودم را برای دیدنش آماده کنم و بتوانم قراردادش را درک کنم؟ ▶

به پایان رسیدید، دیگر هرگز امکان دیدنش وجود ندارد. بنابراین منتقد باید پارامترهای بسیاری را در نقدش در نظر بگیرد، این که کار دیده نشده یا هرگز دیده نخواهد شد، این که اصولاً محبوبیت تئاتر در ایران خیلی کم‌تر از سینماست، این که امکانات و شرایط دیدن تئاتر برخلاف فیلم برای اغلب آدم‌ها فراهم نیست و...

رحمانیان: با این حال به نظر من در همین شرایط هم شدنی است. مگر در سینما همین اتفاق نیفتاده. گاهی خواندن مقاله‌ای درباره‌ی ازو از دیدن فیلم‌های سخت‌تر است. مثل مقاله بابک احمدی، «تنهایی ازو».