وقتی از تئاتر حرف می‌زنیم...

تکه‌هایی از سه گفت‌وگو با بهرام بیضایی

در تئاتر همه کار کرده‌ام![1]

در گفت و گو با کاوه رستگار

■ ... دیدیم که این فقط شرایطِ سینما نیست که می‌خواهد آدم را مسخ کند بلکه همه‌جا همین است و سینما فقط جزئی‌ست از یک جریان هنری بزرگ‌تر. من دست‌وپا زدم که خودم را بیرون بکشم و از این جاست که کارهای فردی و خصوصی و منزوی من، مثل تحقیق‌ها شکل پیدا کرد. این تحقیق‌ها اول یادداشت‌های شخصی بود و بعدها سه‌تای آن‌ها به‌صورتِ سلسله مقاله در مجله‌ی موسیقی درآمد و بالاخره شما آن‌ها را به‌صورت کتاب و با نام‌های نمایش در ژاپن، نمایش در ایران، و نمایش در چین می‌شناسید. می‌بینید که هرسه‌ی تحقیق‌ها درباره‌ی تئاتر است، اما پرداختنِ من به کارِ عملی در تئاتر در واقع آزادکردنِ آن نیرویِ محبوس و فعّالِ درونی بود که می‌خواست به‌صورتی شکل پیدا کند، و از طرفِ دیگر البته شناختنِ محیطِ نمایش بود؛ یعنی اداره‌ی هنرهای دراماتیکِ سال ۱۳۴۰ که جوان و فعال و زنده به نظر می‌رسید و جایی بود که تا حدودی درش مبادله‌ی ذهنی و فکری انجام می‌شد و محیطی بود که دیدم اگر باید جایی خود را مصرف کنم همین جاست.

□ ... **می‌گفتید که عملاً به محیطِ تئاتری سالِ چهل پیوستید، اما راجع به قبل از این دوره ما هنوز کم می‌دانیم. چطور تئاتر را شناخته بودید؟**

■ من تئاتر را تقریباً همزمان با سینما، و باید بگویم حتّی از طریق سینما کشف کردم و شناختم، از طریقِ فیلم‌هایی که از آثارِ شکسپیر دیدم. من برای فهمیدن آن فیلم‌ها در پی خواندن متن‌های شکسپیر برآمدم و در آن‌ها جذابیت و عمق دیدم. این‌که می‌گویم مربوط به دورانِ دبیرستان است. حتّی یادم است یک بار معلمی سرِ کلاس از ضعفِ سنّتِ

۱ - نقل از: ماهنامه‌ی رودکی، ۱۳۵۱.

نمایشنامه‌نویسی در ایران حرف زد، و این امر مرا به فکر انداخت. من تئاتر را با خواندن و نه با مشاهده، یعنی از طریق متن نمایشنامه‌ها و نه اجرا، شناختم. و راست که بگویم تماشای دو سه اجرای تئاتری ـ آن هم از آثار شکسپیر ـ مرا سخت نومید کرد. اما می‌دانید که یک جنبش تئاتر ملّی درگرفت، و مرا که شیفته‌ی هر تحرّکی بودم به شوق آورد، من دورادور گوش به‌زنگِ کارهای این‌ها بودم. اما تماشای یک دوره «تعزیه» در یکی از دهاتِ اطرافِ تهران بود که مرا دگرگون و متحیّر کرد، و وقتی در دانشکده‌ی ادبیات، استاد با اطمینان از نبودِ ادبیاتِ نمایشی در ایران حرف زد، من سخت به مقابله وارد شدم. مقاومتِ بی‌دلیلِ دانشکده در نگریستن به نمایش و این‌که آن را در حدّ خود نمی‌دانست، سماجتِ مرا برمی‌انگیخت. این افکار را نمی‌فهمیدم، مثل این‌که بگویند «نه، تو چیزی ندیده‌ای! تو فقط خیال کرده‌ای!» من دانشکده را رها کردم و در پی شناختنِ اجراها و متن‌های سنّتی ایران برآمدم، و این مرا به‌سوی نمایشِ شرقی و غربی، هردو، دقیق‌تر کرد. اما هنوز روی هیچ‌کدامِ آن‌ها جدّی نبودم، تا این‌که تجاهل و تغافل و انکار را در جامعه‌ی تئاتری هم دیدم. که البته تأثیرِ پذیرشِ دربستِ فرهنگِ غربی بود. و من دیدم که در این شرایط اعلام‌کردنِ وجودِ منابع شرقی یک کار و وظیفه‌ی جدّی‌ست. با این سیما بود که واردِ محیطِ تئاتر شدم، و آن‌جا را محیطی آماده برای کار و تجربه و بحث فرض می‌کردم، هرچند که بعد در عمل معلوم شد که زیاد هم این‌طور نیست. البته آن‌جا گاه کارهای باارزشی صورت می‌گرفت، ولی به‌نسبتِ قابلیتِ افرادی که در آن‌جا جمع شده بودند، ناچیز بود ـ برنامه‌ی مشخصی وجود داشت، و همه به آماده‌کردنِ نمایش‌های متوسطِ فرنگی برای تلویزیون مشغول بودند ـ به‌زودی معلوم شد که آدم‌ها فقط از لحاظِ قابلیتِ برنامه‌سازی‌شان درجه‌بندی شده‌اند، نه به‌لحاظ امکانات و قابلیت‌های نهایی‌شان، که امکانِ بروز نمی‌یافت. من به‌عنوانِ آدمی که از بیرون آمده، با خود مقداری پیشنهاد برای بازیافتنِ مفهومِ نمایش داشتم. من خواستم قابلیت‌های افراد را بهشان یادآوری کنم و بگویم که به چیزِ کمی قانع شده‌اند، و خواستم لزومِ مقداری تجربه و مطالعه و تحلیلِ از نو در نمایش را اثبات کنم، ولی تشکیلاتِ نمایشی خیلی بیش‌تر به کارهای مشابه و برنامه‌های هفتگی‌اش علاقه داشت، و به نظر می‌آمد که هر بحث و پیشنهادِ نویی کارِ برنامه‌هایش را مختل و آشفته می‌کند. آن‌جا هم معلوم شد که تشکیلات از طرفِ خودش حدّی برای فهمِ مردم معلوم کرده است، که از آن بالاتر نمی‌شود رفت، اما از آن پایین‌تر را می‌شود عذر آورد و توجیه کرد و لبخند زد. در این شرایط دوتا از تجربه‌های عملی من به‌علت غیرمتعارف بودن، و به‌علت پیروی‌نکردن از

حدّ تعیین‌شده، ممانعت شد و چندتای دیگرش توسطِ دیگران و کم‌وبیش در همان حدودِ تعیین‌شده عمل شد، که دیگر مطلقاً از من نبود. من خیلی دیر و خیلی به‌سختی، تا حدودی بعد از تغییرِ سازمانِ آن اداره، توانستم فقط یکی از تجربه‌هایی را که می‌خواستم عملی کنم و بر صحنه ببینم. ولی در موقع خودش چه باید می‌کردم؟ هیچ، فقط در حیطه‌ی نوشتن و نمایشنامه‌نویسی می‌شد طرحِ بعضی تجربه‌های اجرایی را ریخت. ما زیاد می‌نوشتیم و کم انتشار می‌دادیم و کم‌تر امیدِ اجرا داشتیم. نویسنده یا سازنده در تداومِ تجربه‌هایش و از طریقِ مواجهه با تماشاگر است که شکل می‌گیرد و کامل می‌شود، و این امکانی‌ست که در تئاتر برای ما ـ برای من ـ نبود. تجربه در فضای خالی، در خلاء، در تصوّر، در ذهن معنی ندارد. تجربه باید عینی شود، شکل پیدا کند، بر صحنه بیاید، و با دریافتِ تماشاگران مواجه شود، و آن‌وقت تجربه‌کننده سهمِ خود را از این مواجهه بگیرد.

ولی کوششِ ما، حرکت در فضای خالی بود. من در تئاتر همه کار کرده‌ام، پرده‌کشی، مدیریتِ صحنه، طرحِ لباس و دکور، تنظیمِ نور، طرحِ آفیش و بروشور، دستیاری کارگردان، و بالاخره کارگردانی تئاتر. و همه جا چیزهایی آموخته‌ام.

من فکر می‌کنم که فقط یک بار ملاحظه‌ی چیزی را کردم: در نوشتنِ اولین نمایشنامه‌ام. که بیهوده ملاحظه‌ی اجرا شدن در برنامه‌ی هفتگی را کرده بودم. و این اشتباهی بود که خیلی زود روشن شد. من دیگر در هیچ کاری ملاحظه‌ی هیچ چیز را نکردم، مگر ملاحظه‌ی خودِ اثر را، و ضرورت‌های تجربه‌ها و اندیشه‌هایی را که در سر داشتم. من هنوز فکر می‌کنم که چندتا از کارهایم را دوست دارم.

□ **راجع به اجراهای نمایشنامه‌های‌تان چطور؟ در مورد آن‌ها چه نظری دارید؟**

■ اجراها معمولاً خیلی دیر بود، هرکدام چند سال بعد. هر نمایشنامه در وقت و فضای مخصوصی ظاهر می‌شود، و مقداری از معنای فوری خود را از حضورِ عواملِ موجود در آن‌زمان می‌گیرد، یا بگوییم که در شرایطی که ظاهر می‌شود، معنای خاص‌تری دارد. اما این‌جا معمولاً هر اثر بعد از سپری‌شدنِ شرایط اجرا می‌شود؛ وقتی که تقریباً تماشاچی حس می‌کند ضرورت و فوریتی در آن اثر نیست، و آن ارتباطی را که باید، با اثر برآورده نمی‌کند. این ارتباط اولیه بسیار مهم است. و مقداری از بارِ معنای آینده‌ی اثر را هم به‌عهده می‌گیرد. از جهتِ دیگر که نگاه کنیم برای شخصِ نویسنده هم اجراها خیلی دیر صورت می‌گرفت. یعنی وقتی که نویسنده بدون این‌که عکس‌العمل و تجربه‌ی لازم را از اثرش دریافت کرده باشد، از آن رد شده بود، و دیگر به آن فکر نمی‌کرد، و حتّی در بعضی موارد از یادآوری آن

منزجر هم بود. درست در چنین لحظه‌ای بود که اجرایی درست یا غلط بر صحنه می‌آمد. و تجربه‌هایی که می‌داد دیگر مددکار نبود. نویسنده عصبی می‌شد که چرا در زمانِ خودش با اثر روبه‌رو نشده و آن‌چه را که باید نگرفته تا در کارهای بعدی‌اش آگاه‌تر و کامل‌تر باشد. و نویسنده فکر می‌کرد آیا این اجرای این‌همه دیر، برای به‌رخ‌کشیدنِ اشتباهاتش به او نیست، و آیا مقصود این نیست که ریشخندش کنند؟ بینِ ما فقط دکتر ساعدی این بخت را داشت که تعدادی از آثارش بلافاصله اجرا شود، وگرنه این‌که گفتم تقریباً اغلبِ اجراهای تئاتری را شامل می‌شود. من ندیدم که اجرای دیرِ یک اثر، نویسنده‌اش را راضی کرده باشد، و در موردِ خودم حتماً چنین است. اما از لحاظِ کارِ شخصی که نگاه کنیم، من اجراهای زیادی را به یاد نمی‌آورم. اولین اجراهای نوشته‌های من اغلب توسط «گروه هنر ملی» و به‌کارگردانی عباس جوانمرد صورت گرفت، و تجربه‌های آن گاه برای هر دوی ما گرانبها بوده است. جوانمرد به‌نظر من در اجرای **غروب در دیاری غریب** بسیار موفق بود. موفق بود به‌خاطر آن‌که تماشاگر را با معنا و تصویرِ دیگری از تئاتر آشنا و مواجه کرد، که با معنا و تصویرِ همیشگی و هفتگی او از تلویزیون یکی نبود و بُعد و حدّ دیگری داشت، و به‌این‌ترتیب وسعتی به‌مفهوم نمایشِ ملّی بخشید. البته من به‌عنوان نویسنده، با همه‌چیزِ آن اجرا موافق نبودم. جوانمرد معناهایی از خود داشت، که به‌گمانِ من با معنای کلّی اثر در تضاد بود، و همین تا حدودی کار را آشفته می‌کرد. امّا او به‌عنوان کسی که فنون تئاتر را بشناسد، موفق شد گاه از طریقِ خودش و گاه از طریقِ اثر تماشاگر را راضی و قانع کند. چیزی که در اجرای جوانمرد هم خوب و هم بد است فشارها و تأکیدهاست، که وقتی در خدمتِ معانی شخصی او می‌رود مسیرِ دیگری به نمایشنامه می‌دهد. او موفق می‌شود تعقّلِ تماشاگر را منکوب و مرعوب کند، و از طرفی صحنه، زیرِ یک سلطه‌ی عصبی، که از فشارِ بازیگران ناشی شده، تا حدّی روانی و انعطاف و مفهوم‌پذیری خود را از دست بدهد، و به‌جای آن نظم و شدّت و کوبندگی جایگزین شود. معانی شخصی جوانمرد به‌نظرِ من تا حدودی در خدمتِ این شدّت است، و با وجودِ این مهم است که او معانی شخصی دارد، و این از یک کارگردانِ بی‌هویت و بی‌اندیشه بسیار بهتر است.

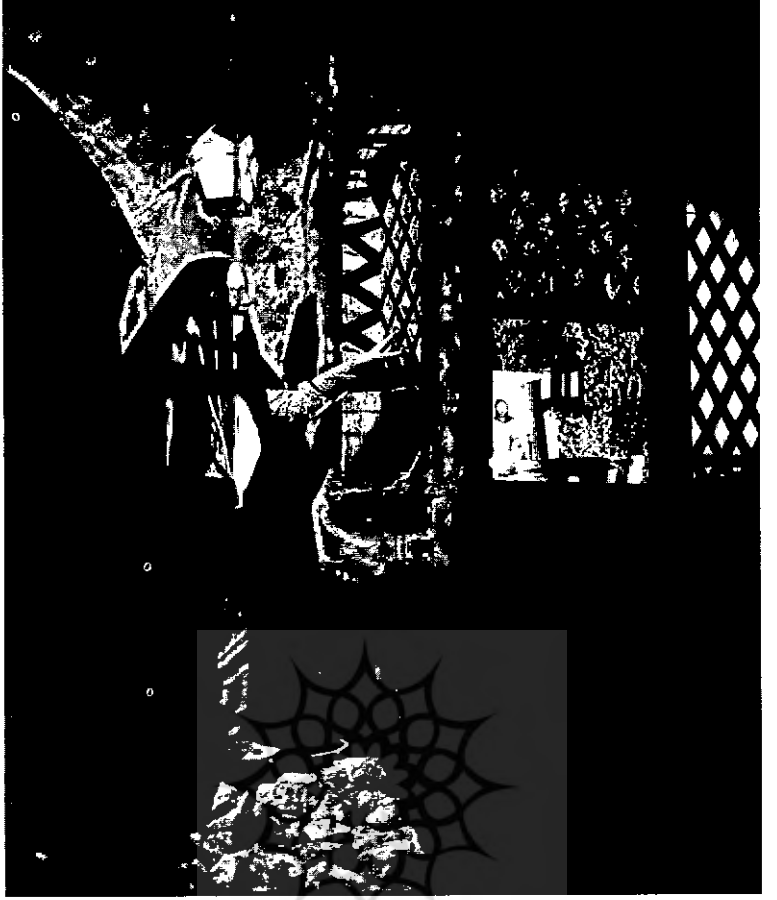
قصه‌ی ماه پنهان به‌نظر من اوجِ این شدّت بود. و اجرای آن هرچند از لحاظِ بصری خوب، و از لحاظِ بازی‌ها به‌همان اندازه غنی و قوی بود، ولی از نظرِ تأکید و فشارِ بسیارش، و از نظر تجمعِ شگردها و فنونِ نوری و صوتی با روحِ من مغایرت داشت. من دوستدارِ سادگی هستم، و بازی‌های نور و صدا وغیره و غیره به‌نظر من همه‌ی فکر و اندیشه و شعر

اثر را مدفون کرده بود.

پهلوان اکبر می میرد از این لحاظ بسیار بهتر و برتر بود، و در آن جوانمرد بیش‌تر وجوهِ معرفتِ انسانی خود را به نمایش گذاشت تا مهارت‌ها و دانشِ فنی خود را؛ هرچند متن و اجرا به‌نظرِ من برخلافِ هم می‌رفت. من خواسته بودم «قهرمان» را از هاله‌ی ستایش‌شده و افسانه‌ای اطرافش بیرون بکشم و چون وجودی انسانی به او نزدیک شوم. من خواسته بودم نشان بدهم که از یک «قهرمان»، وقتی تشریحش می‌کنیم، چیزی جز یک قربانی نمی‌ماند و اجرای جوانمرد در عینِ قدرت ولی برعکس، گِردِ این قهرمان هاله می‌تنید، و به‌جای نگاهِ واقع‌بین، نگاهِ ستایشگر داشت، و سعی می‌کرد از مراسمِ مرگ و نابودی هر نوع قهرمانی، یک حماسه بسازد.

این اجرا یک‌زبان ستوده شد. و حق هم بود. اما آن‌چه من از این نمایشنامه می‌خواستم برآورده نشد. البته من احتمالِ قوی می‌دهم که تماشاگر برداشتِ جوانمرد را بیش‌تر و بهتر بپسندد، چنان‌که همین برداشت و روشِ اجرای جوانمرد سرمنشاء مقداری تقلیدها در تلویزیون و سینما شد. به‌نظرِ من تقلیدهایی که گفته می‌شود از **پهلوان اکبر می میرد** شده، گرچه ظاهرِ متن را هم شامل می‌شود، ولی از لحاظِ معنی بیش‌تر تقلید از مفهوم و اجرای جوانمرد است تا مفهوم و معنای متن. درست هم این است، چون به‌هرحال اجرا چیزی بصری و قابل لمس است. شاید به روحِ نمایشنامه‌ای نتوان دست یافت، ولی ظاهرِ اجرای آن را می‌توان گرفت. به‌خصوص که بعضی تکه‌های اجرای **پهلوان اکبر می‌میرد** توسطِ جوانمرد، برای کسی که دیده، فراموش‌نشدنی‌ست. اما **چهار صندوق** توسط یک گروهِ دانشجو اجرا شد، و از طرفی خامی و ابتدایی‌بودن را داشت، امّا از طرفِ دیگر جنبه‌ی خودمانی و نزدیکِ آن رابطه‌ی ساده‌ای با تماشاگر برقرار می‌کرد. اجرای **چهار صندوق** اگر در نیمه‌ی دوم ناگهان آن‌همه جدّی گرفته نشده بود، خیلی موفق‌تر و پُرمعنی‌تر بود. من تصور می‌کنم اصولاً مسئله‌ی تفاهم با متن دست‌کم گرفته می‌شود. آدم می‌تواند اول درست درک کند و بعد بگوید آری یا نه، و پی تعبیرِ شخصی خود برود، ولی من این‌جا بیش‌تر ضعفِ همان درک را می‌بینم، و فکر می‌کنم اگر زیر و بم‌های متن درست درک شده بود اجرا چیزِ دیگری می‌شد. با وجودِ این شهامت و شور و شوقِ دانشجویان، منتهای توقعاتی که از تئاتر داریم، طعنه‌ای به تئاترِ محتاط و کم‌کارِ رسمی بود.

و اما در موردِ اجراهای خودم چه می‌توانم بگویم، جز این‌که همه‌ی آن‌ها تجربه‌های شخصی بود، بدون قصد اجرا، و اجرای آن‌ها اتفاقی و ناگهانی پیش آمد!



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● اجرای «پهلوان اکبر می میرد» به کارگردانی عباس جوانمرد

ترکِ غوغای دکان‌داران[1]

در گفت‌وگو با هژیر داریوش

□ **یادم هست در همان‌سال‌ها تمایلاتی نسبت به تئاتر نشان می‌دادید. فکر می‌کنم مقاله‌هایی درباره‌ی ریشه‌های سنّتیِ تئاترِ ما می‌نوشتید. و گاه این سوآل پیش می‌آمد که واقعاً هدفِ شما چیست؟ سینما یا تئاتر؟**

■ تئاتر انتخابِ من نبود. برعکس این من بودم که تئاتر انتخاب کرده بود. تئاتر وقتی کسی را نیافت هرطور می‌توانست خودش را سرِ راهِ من قرار داد. به‌صورتِ نوشته‌های دیوانه‌کننده‌ی شکسپیر، یا نویسندگانِ یونانی، یا شرقِ دور. من فریب نمی‌خوردم و می‌گریختم. تا سرانجام یک روز تئاتر به‌شکل تعزیه‌ای بر من ظاهر شد و مرا افسون کرد. و این درست زمانی بود که سینما با من جُور کرده بود. من خواستم از کارش سر دربیاورم، و این لحظه‌ای بود مهم. من تا آن‌روز نمایشی به‌این‌حد جذاب ندیده بودم. حس کردم باید بایستم، و بازگردم، حس کردم باید دلایلی را پیدا کنم که به او این‌همه فتنه‌گری و به من این‌همه شیفتگی داده است. او مرا متوجهِ فقرم کرد، مرا متوجهِ آن‌کسی کرد که من بودم. ناگهان دریافتم که از چه چیزها پشت‌سرم خالی‌ست، و زمینِ زیرِ پایم چقدر بی‌بنیاد است. دریافتم که با بزکِ دیگران جراحاتِ تاریخیِ من زیبا نمی‌شود، و آن‌چه را که ثروتِ گذشته‌ی من است چگونه از چشمم پنهان می‌کنند. من تاریخ خواندم و خود را وارثِ وحشتی عظیم یافتم، اما توانستم آرام‌آرام صدای مردمی را بشنوم که در تاریخ گفته نشده‌اند. من چهار سالِ تمام بر تئاترِ ایران شرحِ رموز نوشتم، تا آن‌روزِ عجیب آمد که فهمیدم خود محکوم به ایجادم. اوائل قبول نمی‌کردم، و بعد از دستش فرار می‌کردم. سنگ و تیپا بی‌فایده بود، از در می‌راندمش از دریچه می‌آمد. تا خوابِ مرا بست، و نان را بر من حرام کرد. من به نوشتن نشستم، و بیست‌سال است که عقبِ خوابِ گم‌شده‌ی خود می‌گردم...

□ **... آیا از شروعِ فیلمِ اول‌تان تئاتر را واقعاً ترک کرده‌اید؟**

■ ابداً. غوغای دکان‌داران را ترک کرده‌ام. و علتِ آن شروعِ فیلم نبود. علت را شما می‌دانید؛ تئاتر را می‌دیدم که خود را می‌فروخت. هوچیانِ چرب‌زبان آمده بودند، و همه‌چیز دم از فرهنگی متوسط می‌زد. ما همه‌چیزمان را برای جلب‌توجهِ خارجیان برق می‌انداختیم، و ظاهرسازی کارش بالا گرفته بود. یک عده به جانِ آن افتاده بودند که دستش را می‌بستند، و عده‌ای دیگر از بازگذاشتنِ دست تا حدی حرف می‌زدند که صندلی‌شان را محکم‌تر کنند.

۱ - نقل از: سینما ۶، شهریور و مهر ۱۳۵۶.

می‌دانید، من از آنانم که این جامعه‌شناسیِ متوسط حالم را به‌هم می‌زند، که مثل سکّه‌ی مستعملی در دستِ هر بی‌عمل نابابی‌ست، تا ذره‌ذره تغییر جهت‌دادنِ خودش را توجیه کند. نوری می‌تابید، و راه‌های توفیق روشن بود؛ کافی بود کمی دورو باشید، کمی زبان‌آور، هر برچسبی را بپذیرید، خودتان را در شبکه‌ی روابط جاکنید، نقشِ تزیینی‌تان را بپذیرید، فرهنگی متوسط داشته باشید که می‌تواند خانم‌های جوان را بفریبد و منجر به گرفتنِ شغل شود. این‌راه را بروید آن‌وقت بزرگ‌ترین دستگاهِ تبلیغاتیِ مملکت پشت سرتان است. وگرنه مجبورید برای ذرّه‌ای امکان در جنگی ابدی فرسوده شوید. من از این بلواکنار گرفتم. ولی موقّت و منتظر. من در خفاکار می‌کنم و کنار می‌گذارم. درس می‌دهم، و کسانی را تربیت می‌کنم که دستگاه‌های شما با درآمدِ مکفی جذب می‌کنند تا تفاله‌شان کنند.

کناره‌گیری از بازیِ عربده‌کشان[1]

در گفت‌وگو با اعضای انجمن سینمای جوانان ایران

□ **... و درباره‌ی تئاتر**

■ در مورد تئاتر هم دقیقاً همین است. چندی پیش متنی در مجلّه‌ی **رودکی** خواندم که [در آن] منتقد خیال می‌کرد چیزهای غیرواقع‌گرا «سبک» نیست؛ و راجع‌به شخصی می‌گوید که این [کارگردان] واقع‌گراست و می‌توان گفت که او تنهاکارگردانِ صاحب‌سبکِ ماست. بنابراین او از تمام سبک‌ها فکر می‌کند هیچ‌چیز غیر از واقع‌گرایی سبک نیست. این‌جا یک مشکل وجود دارد و آن این‌که واقع‌گرایی دو صورت دارد. یکی این‌که می‌توان ظاهرِ چیزها را نشان داد و همه را فریفت و دیگر این‌که می‌توان معنای واقعیت را گفت... ظاهراً کسی در حال حاضر نمی‌خواهد که شما معنا را بگویید...

□ **(در پاسخِ پرسش‌هایی در باره‌ی دلایلِ ترکِ کار در تئاتر)**

■ من فکر می‌کنم محیطِ تئاتری رکیک، بد و بی‌معنی شده بود یا به‌هرحال آن‌کاری را که من می‌خواستم انجام نمی‌داد. فکر کردم شاید آن‌کار را بتوان در سینما انجام داد. چون درواقع ما در محیطِ تئاتری اصلاً کار نمی‌کردیم. دوسوم نمایشنامه‌هایی که من نوشتم اصلاً روی صحنه نیامده است. وضع تئاتر روز به‌روز بدتر می‌شود. دلیلش این است که می‌گویند بازی، میزانسن، شعور و دانش هیچ‌کدام مهم نیستند... اما یک چیزی دارد جای تئاتر را

۱ - نقل از: هفته نامه جوان، چهار شماره پیاپی در فروردین و اردیبهشت ۱۳۵۷ .

می‌گیرد و آن کم و بیش عبارت از عربده‌کشیدن روی صحنه است و ادای مسئول‌بودن را درآوردن است... من فکر می‌کنم در این مملکت هیچ‌کس مسئول نیست و همه‌ی آن‌ها که ادعای مسئولیت می‌کنند به‌نظرِ من دروغ می‌گویند و دکان باز کرده‌اند. به‌هرحال ادای مسئولیت درآوردن و ادای همه‌چیز از جمله ادای تئاتر، جای تئاتر را گرفته. بنابراین من فکر می‌کنم به این چیز تعلق ندارم و اصولاً به این نوع ادا درآوردن نیازی ندارم. در سینما هم خیلی به‌زحمت تا آن‌جا که می‌شد به این‌کار ادامه دادم. چون سینما هم عیناً چنین میدانی‌ست. در سینما کم‌کم متوجه شدم که همه‌ی فرهنگِ مملکت تبدیل شده به ادای فرهنگ را درآوردن. به‌هرحال، حالا درست در این نقطه ایستاده‌ام که فکر می‌کنم که در سینما هم نمی‌شود. نمی‌دانم که بعداً چه خواهد شد.

□ **اگر معتقد باشیم که هر چیزی عوض بشود، باید همان‌طور که خودتان گفتید رو به تکامل برود، شما معتقدید که تئاتر تکامل پیدا نکرده و به‌هرحال باید راهش را عوض کنیم. اگر همیشه همان تئاتری که در گذشته بود ادامه پیدا می‌کرد، در نتیجه به تکاملی نمی‌رسیدیم.**

■ حالا هم به تکاملی نرسیده. با تغییر موافقم اما تغییری که براساسِ شعور باشد، نه نادانی. وقتی تئاتری را به صحنه می‌برند و کسی از آن‌ها می‌پرسد که چرا این‌طور است؛ می‌گویند «برداشتِ من از این تئاتر همین است که دیدید.» بعد که مطالعه می‌کنیم درمی‌یابیم که طرف اصلاً نمایشنامه را نفهمیده. چطور آدمی که نمایش را نفهمیده می‌تواند بگوید «برداشتِ» من این است؟ «برداشت» به زمانی تعلق دارد که خیلی در فهم کامل شده باشیم، یعنی درواقع باید در اوجِ شعور بود. این‌جا معمولاً این‌طور نیست. این جاست که تا وقتی گندش درنیاید ما به حقیقتِ تئاتر پی نخواهیم برد. مسئله‌ی دوم این‌که هر «تغییر»ی، تغییرِ درستی نیست. شاید فکر کنید که هر چیزی که رو به پیشرفت برود خوب است ولی این‌طور نیست. مثلاً ما اگر سرطان رو به پیشرفت داشته باشیم، این یک «پیشرفتِ سرطانی»ست. بنابراین هر پیشرفتی معادلِ معنای خوب نیست.

□ **شما به این مسائل آگاه بودید. شما و امثالِ شما که در تئاترِ ما پیر شده بودند و تجربه‌ای داشتند همه همین حرف‌ها را زدند و کار را کنار گذاشتند.**

■ نه من کنار نگذاشتم. من فقط می‌خواستم که توضیحم را بدهم.

□ **چه باید کرد؟**

■ می‌خواهم کمی با شما اختلاف داشته باشم. عده‌ای می‌گویند که ما تئاترهای فعلی را ندیدیم. امیدوارم یکی از آن‌ها که راست می‌گویند شما باشید. برای این‌که آن‌ها حتی

قبلی‌ها را هم ندیده‌اند. ولی من تمام این مدت که ساکت بودم کارِ تئاتر کردم؛ حتّی نمایشنامه‌ی آخرم [**ندبه**] را تا چندی دیگر چاپش می‌کنم. فکر می‌کنم به‌زودی دو نمایشنامه‌ی دیگر هم که تاکنون چاپ نکرده بودم و حتّی تاکنون روی صحنه نرفته بود، چاپ کنم و اگر شما کتاب می‌بینید آن‌ها را هم ببینید.

□ **کار روی صحنه. موضوع کتاب نیست...**

■ روی صحنه‌ی تئاتر، من درحال حاضر کار نمی‌کنم. به‌این دلیل که فکر می‌کنم هیچ‌کس روی صحنه کارِ درست انجام نمی‌دهد. آن‌ها تقریباً مثل همان لوله‌کشی هستند که برای تعمیرِ لوله به منزل می‌آید و عیبی هم بر عیبِ قبلی می‌افزاید تا دستمزدِ بیش‌تری بگیرد. باکمال تأسف تئاتر از نظرِ ظاهر از زمانی شروع به خراب‌شدن کرد که برشت به ایران آمد. برشت که ظاهراً باید یک اثر مؤثر و مثبت در این مملکت باقی گذاشته باشد که در همه‌جای دنیا می‌گذارد، بدترین اثر را ـ مثل هر چیز دیگر ـ گذاشت. در نتیجه دیگر کسی بازیگری نکرد و هر کسی که روی صحنه رفت شروع کرد به میزانسن‌دادن و کارگردانی و بازیگری‌کردن برای این‌که برشت را با بی‌استعدادی هم می‌شد بازی کرد و پشتِ نامِ او مخفی شد. الآن اگر شما نمایشی از برشت را با بدترین بازی و بدترین میزانسن روی صحنه ببرید، بزرگ‌ترین تماشاگران را خواهید داشت و همین جاست که کم‌کم پی می‌برید که بازی، فهم و میزانسن لازم نیست و به‌راحتی می‌توان تماشاگر را فریفت. شش هفت سال است که این اتفاق می‌افتد. بی‌استعدادترین آدم‌ها روی صحنه رفتند، بی‌استعدادترین میزانسن‌ها داده شد و همه پشتِ نامِ برشت مخفی شدند، پشتِ اسمِ تعهد مخفی شدند. حالا کار نداریم به این‌که این‌ها تا چه حد تعهد و مسئولیت دارند. ولی به‌هرحال عملاً بازیگری و میزانسن بدتر شد و درحال حاضر بازیگری که می‌خواهد به تئاتر بپردازد کم‌ترین وقتش را صرفِ این‌کار می‌کند. دیگر کسی به‌طور مرتب سرِ تمرین‌ها حاضر نمی‌شود. من یا هر کسِ دیگر به‌هرحال تا حدّی ظرفیت داریم. در چنین شرایطی تنها به خانه‌نشستن و نوشتن اکتفا می‌کنیم. هیچ اجباری نداریم که برای جماعتی که کارِ فرهنگیِ عمیق نمی‌خواهد کار کنیم. مردم تنها عربده می‌خواهند و من نمی‌توانم روی صحنه عربده بکشم؛ و فکر می‌کنم هر کس که نعره می‌زند دروغ می‌گوید. من در آن شرایطِ عربده‌کشی نمی‌خواهم کاری انجام بدهم. بنابراین در خانه می‌نشینم و می‌نویسم. در نتیجه کارِ نوشتنی انجام می‌دهم.

□ **در چنین شرایطِ اسفناکی که تئاتر پیدا کرده شما موقعی به مسئولیت‌تان عمل کرده‌اید که تئاتر واقعی را بشناسانید، نه این‌که خودتان را کنار بکشید. من فکر می‌کنم چنین مسئله‌ای**

نشان‌دهنده‌ی حسّ بی‌مسئولیتی‌ست. به‌نظر من اگر کسی به کاری روی آورد و دید که باطنِ آن درحالِ نابودشدن است باید محتوای آن را بیرون بکشد و چهره‌ی واقعیِ آن را به مردم نشان بدهد.

■ در چنین شرایطی فکر می‌کنید راهِ عملیِ این‌کار چه بوده؟

□ **به‌نظرِ من باید به کارتان ادامه می‌دادید. این تنها شما نیستید که به واقعیتِ این مسائل پی بردید. صد درصد کسانِ دیگری هم هستند؛ یا حداقل آن‌که در دانشکده‌ی هنرهای زیبا کسانی بودند تا شما را در راهِ به‌روی‌صحنه‌آوردنِ یک نمایشِ خوب یاری کنند.**

■ بگذارید آخرین تجربه‌ی تئاتری‌ام ـ پیش از آن‌که تئاتر را کنار بگذارم ـ را برای شما بگویم. (ضمنِ این‌که من خودم فکر نمی‌کنم تئاتر را کنار گذاشته باشم، تنها کارِ روی صحنه یا بهتر، کارگردانیِ تئاتر را فعلاً کنار گذاشته‌ام و مشغولِ نوشتن و تدریسِ تئاتر هستم بنابراین تئاتر را رها نکرده‌ام.)

□ **شاید بازیگرانِ نوشته‌های شما هم باز همان عربده‌کشان باشند؟**

■ اجازه ندادم دیگر نمایشنامه‌هایم را اجراکنند. به‌هرحال آخرین تجربه‌ی تئاتریِ من نمایشنامه‌ای بود به‌نام **گم‌شدگان**؛ [همان‌که این اواخر، چون اجازه‌ی اجرایش در تهران را ندادم] در جشنواره‌ی دومِ تئاترِ شهرستان‌ها سرش دعوا بود. [چند سال پیش] من شروع به تمرینِ این نمایشنامه ـ که بیست‌وسه نفر بازیگر داشت ـ کردم. پس از ده روز تمرین دیدم که هیچ موقع این بیست‌وسه نفر با هم سرِ تمرین نبوده‌اند. یک روز ده نفر و روز بعد سیزده یا چهارده نفر، اما نه همان‌هایی که دیشب بوده‌اند. هرگز تمام این نفراتِ را یک‌جا نمی‌دیدی و در نتیجه هرگز نمی‌توانستی تصمیم بگیری که چه نقشی را به چه کسی بدهی و تدریجاً متوجه می‌شدی این‌ها به‌جای این‌که بخواهند بدانند نمایشنامه درباره‌ی چیست،

• بهرام بیضایی، ۱۳۵۵

مشغولِ معامله‌ی اتومبیل هستند. روشن‌تر این‌که کم‌کم متوجه می‌شدی به‌جای بازیگر با یک عده دلّال روبه‌رو هستی که همه‌شان تا یک لحظه سکوت می‌افتد مشغولِ معامله‌ی اتومبیل می‌شوند و اصلاً کسی به تئاتر فکر نمی‌کند. کم‌کم برای من روشن شد که اصلاً آن‌جا غریبه‌ام و اگر نباشم آن‌ها بدون رودربایستی اتومبیل‌شان را معامله می‌کنند و من هم مثل یک وجدانِ معذّب، گروهی را بیخود به راهی می‌کشم که نمی‌خواهند. این بود که خداحافظی کردم و بیرون آمدم. من نمی‌فهمم آن‌جا ایستادگی‌کردن یعنی چه؟ ایستادن و گفتنِ این‌که نباید معامله‌ی ماشین کرد و باید به‌کارِ تئاتر پرداخت برای جماعتی که شما می‌گویید باید تئاترِ واقعی را به مردم معرفی کنند این سوآل را پیش می‌آورد: چه کسی می‌خواهد بداند تئاترِ واقعی چیست؟ آیا واقعاً کسی هست که بخواهد بداند تئاترِ واقعی چیست؟

آدم در خلأ مدتی داد می‌زند و بعد گلویش می‌گیرد. آن‌وقت است که فکر می‌کند نه؛ این راهش نیست. و در نتیجه من هم راهِ دیگری پیدا کردم که عبارت از این بود: بنشینم و در زمانی که قرار است چیزی به وجود نیاید، چیزهایی به وجود بیاورم. تنها راهی که به نظرِ من رسید همین بود. به‌رغمِ تمامِ اتفاقاتی که در بیرون می‌افتاد من مقداری چیز به وجود آوردم که در آن از دادزدن و شعاردادن خبری نبود. من تصور می‌کنم یکی از آدم‌هایی هستم که بیش‌تر از همه‌ی کسانی که ادعای مسئولیت می‌کنند نسبت به جامعه مسئول بوده‌ام؛ اما هر وقت صحبتِ مسئولیت شد به‌هرچه مسئولیت ناسزا گفتم. به‌خاطرِ این‌که نمی‌خواهم دکانِ مسئولیت و تعهد باز کنم. چراکه این مسائل در سال‌های اخیر بسیار رایج شده. من فکر می‌کنم که در این مملکت کسی برشت را نمی‌شناسد. در جلساتی مثل جلسه‌ی امروز من همیشه این حرف‌ها را می‌زنم. یعنی در همان سه دقیقه‌ی اول مشخص می‌کنم که این تئاتر واقعی نیست. اگر به کسانی که در چنین جلساتی بوده‌اند رجوع کنید متوجه خواهید شد.

□