# بانو آئویی

**نوشته‌ی میشیما یوکیو**

**کارگردان: بهرام بیضایی**

تئاتر شهر تالار قشقایی

پنجم فروردین تا پنجم اردیبهشت ۱۳۷۷

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

# بازاندیشیِ جهانِ کهن[1]

## گفت‌وگو با بهرام بیضایی

## درباره‌ی «بانو آئویی» و «کارنامه‌ی بُندار بیدخش»

حمید امجد

**□ سرانجام طلسم شکست و شما دو تئاتر به صحنه آوردید. در هردوی این تجربه‌ها ـ که فراهم‌شدنِ امکان و شرایط‌شان هم یکسان نبود ـ می‌شود ردّی از علایقِ دیرینِ شما دید؛ تجربه‌هایی که از چند دهه پیش، جزوِ دلبستگی‌های شما بود. در اوایلِ دهه‌ی چهل قصدِ اجرای یک نمایش «نو»ی ژاپنی ـ در شکل اصیلش و نه اقتباسِ مدرنی از آن ـ داشتید، که نشد. و فکرِ اجرای برخوانی‌ها باید حتّی قدیمی‌تر از این بوده باشد. حالا که به‌هر دلیل دوباره به آن ریشه‌ها برگشته‌اید، مایلید این بازگشت، تصادفی و ناشی از شرایط ارزیابی شود، یا دلخواهِ خودتان هم بوده، یا این‌که چون هر بار کوشیده‌اید فرصت‌های تصادفاً به‌دست‌آمده را به‌سودِ خواست‌های نمایشی و تجربه‌های دلخواهِ خود جهت دهید؟**

■ وقتی به من خبر دادند که ابرهای تیره سایه از سرِ صحنه برداشته‌اند و من هم می‌توانم گوشه‌ای از حقی را که سال‌ها از آن محروم بوده‌ام به‌دست بیاورم، دیدم حتّی بهترین نمایشِ جهان هم برایم جوابگوی هجده سال بیکاری نیست. هرکسی در چنین شرایطی معمولاً بالاترین سطحِ توقعِ خودش را بر زبان می‌آورد، من که دیگر از احدی توقع نداشتم، کم‌ترین را بر زبان آوردم. نمایشی که هیچ چیز نخواهد، با کم‌ترین بازیگران. که اگر جایی برای تمرین ندادند بتوانم در خانه برگزار کنم، و اگر جلویش را گرفتند، شرمنده‌ی همکارانِ



۱. نسخه ای کوتاه شده از این گفت وگو قبلاً در ماهنامه ی فیلم و سینما، اردیبهشت ۱۳۷۷ منتشر شده است.

← روی جلد برنوشتِ «بانو آئویی»، ۱۳۷۶.

کم‌تری باشم. برای من باورکردنی نبود که افرادِ پیشین که مسلّح به شبهه و رگِ گردن بودند، به‌کلّی کنار رفته باشند؛ و اطلاعاتِ بعدی هم نشان داد که مثلِ اغلبِ موارد فقط جابه‌جا شده‌اند. بنابراین گفتم نمایشی را انتخاب کنم که نمایش نباشد، که دشوار باشد و دوستدار نداشته باشد، که استقبال نشود و شکستِ آن حتمی باشد تا مبادا موفقیتِ آن کسانی را خشمگین کند و به جانِ زندگیِ من بیندازد. تنها متنی که همه‌ی این شرایط را داشت **کارنامه‌ی بُندار بیدخش** بود. می‌بینید که انتخابِ آن نه از علایقِ دیرینم می‌آید، نه هیچ چیزِ دیگر. تصادفی‌ست که لابه‌لای متن‌هایی که این اواخر کار می‌کردم، پسِ سی‌وچندسال، چند روزی وقت گذاشتم و آن را کامل کردم. **اما بانو آئویی** فرق می‌کند. مژده در سفری به تهران ناگهان دریافت که آخرین فرصتش برای گذراندنِ پایان‌نامه است. من هیچ‌وقت فکر نکرده‌بودم او علاقه‌ی خاصی به نمایشِ ژاپن دارد. ولی ناگهان متوجه شدم پژوهشِ نظری‌اش را درباره‌ی «کیوگن» گرفته و پایان‌نامه‌ی عملی‌اش را **بانو آئویی**. و کارهایش را آغاز کرده بود؛ ترجمه‌ی آن و تمرینِ این. اما تمرین به خاطر گرفتاری‌های خانه‌داری متوقف شده بود که من از سفر رسیدم. و این‌بار او گفت که پذیرفته‌اند من استادِ راهنمای کارِ عملی باشم. **کارنامه‌ی بُندار بیدخش** باز به سه ماهی بازی‌دادن و به‌جنون‌رساندن گذشت، **اما بانو آئویی** در خانه تمرین می‌شد. بودجه‌ای هم برای تدارکِ آن نبود مگر لطفِ دوستانِ دور و نزدیک. و وقتی دربرابر یکی دو درخواستِ تلفنیِ ما بخشِ فرهنگیِ سفارت ژاپن پذیرفتنِ هر کمکی را رد کرد، فهمیدیم چرا میشیما حق داشت خودکُشی کند. خُب، روشن است که وقتی هرکدام از این تمرین‌ها جدّی شد، اندیشه‌های تجربه‌نشده‌کم‌کم جای خود را به تجربه‌های مناسبِ این‌کارها دادند. پس برگردم به سوآل: آیا تصادفی‌ست؟ آیا دلخواه است؟ آیا تصادف را به‌سودِ خواستِ خود جهت داده‌اید؟ ـ جواب کوتاه این است: هرسه!

□ **در این فاصله چقدر از فکرهای قدیمی برای اجرا حفظ شده، و چه فکرهایی افزوده شده، و از چه فکرهایی صرف‌نظر کرده‌اید؟ چقدر به تجربه‌ای که سال‌ها در ذهن‌تان بوده، نزدیک شده؟ و نتیجه ـ مجموعاً ـ چقدر برای خودِ شما راضی‌کننده بوده؟**

■ این که نسلِ نویی شکلِ دیگری از نمایش دید، نسلی که مرا بازخواست می‌کند چرا کار نمی‌کنید، و حالا به‌این خوبی به کاری که به‌هرحال شده پاسخ داد، برای من هم راضی‌کننده بود و هم شگفت‌انگیز. نسلی که هم امیدِ من است و هم با امیدی که به من بسته مضطربم می‌کند. تلخیِ این شیرینی آن جاست که از خودم می‌پرسم چرا این تجربه‌ها سال‌ها پیش نشده...؛ وارد بحثش نشویم. ولی به‌هرحال اگر سال‌ها پیش این آزمون‌ها شده

● «بانو آئویی»، ۱۳۷۷.

بود حتماً چیزی بود تا حدودی متفاوت. من سال‌ها پیش خواسته بودم **آتسوموری** نوشته‌ی سه‌آمی را کار کنم که یک نمایش «نو»ی باستان و متعلق به شش قرن پیش است؛ ولی این‌بار این یک «نو»ی معاصرشده بود مالِ میشیما. گرچه باز براساسِ **بانو آئویی** نوشته‌ی سه‌آمی که تصادفاً من اصلِ «نو»ی باستانی‌اش را ترجمه و چاپ کرده بودم. البته وسوسه‌های قدیمی هرگز به‌کلّی از میان نمی‌رود و تجربه‌های نشده جایی در کمینِ شدن‌اند؛ هرچند دیگر دور جلوه‌کنند یا ما دل‌چرکین باشیم که چرا به‌موقعِ خودشان انجام نشده‌اند. اما فکر می‌کنم دقیق گفتم که تجربه‌های نشده جای خودشان را به تجربه‌های مناسبِ این‌کار دادند. هرچه هست شما یک تئاترِ کاملاً امروزی می‌بینید که آن‌ها که کنجکاوترند می‌فهمند ارجاعاتش همه به نمایش «نو»ی باستانی‌ست. درواقع نبوغِ سه‌آمی در شش قرن پیش در تصحیح و اجرای **بانو آئویی** در این است که چیزی را که مجرّد است و پیکرِ بیرونی ندارد، یعنی حسادتِ خانم روکوجو را، به‌صورتِ یک «شخص» پیکرِ انسانی می‌دهد و بر صحنه می‌آورد، ولی شخصیتی را که واقعی‌ست و جسمانیت دارد و صراحتاً روی صحنه آزار می‌بیند، تنها با گستردنِ یک کیمونو بر کفِ صحنه نشان می‌دهد. یعنی گرچه خانم

روکوجو از صحنه غایب است، ولی حضورِ حسادتش بر صحنه چون یک شخص واقعی‌تر از حضورِ خانم آئویی‌ست که زیرِ سنگینیِ آزارهای او، به‌لحاظِ روحی از صحنه غایب است. این جسارتی‌ست در طرح دعوای واقعی و غیرواقعی که من نمی‌توانستم به آن احترام نگذارم. هدفِ همه‌ی ارجاع‌هایی که گفتم همین احترام است. ضمناً گفته باشم که این اقتباسِ میشیما از **بانو آئویی** قرار بود فقط یک بار و یک جلسه به‌عنوانِ پایان‌نامه نشان داده شود و نه بیش؛ بنابراین برای اجرای خصوصی‌تر و دانشگاهی‌تری کار می شد و اصلاً به اجرای عمومی‌اش فکر نمی‌کردم؛ و خوشحالم که تماشاگران چنان به‌خوبی جذبش کردند که تبدیل به نمایشِ عمومی شد.

□ **به‌هرحال نتیجه این شده که برای نخستین‌بار کارگردانیِ شما را بر متنی که نوشته‌ی خودتان نیست، می‌بینیم. نزدیک‌کردنِ این تجربه‌ی اجرایی به خواست‌های متنِ میشیما چقدر شدنی و اصلاً چقدر مهم بود؟ چقدر مهم بود که به میشیما وفادار بمانید و چقدر کوشیدید با خودتان منطبقش کنید؟**

■ به‌دلیلِ نظارتی که این سال‌ها احترام به افکارِ عمومی خوانده می‌شود، و خودِ افکارِ عمومی هم مدت‌هاست از آن‌سر درنمی‌آورد، ولی همه خواسته و نخواسته موظف به اجرای آن شده‌اند، نمی‌توانستم همه‌ی آن‌چه را که در موردِ متنِ میشیما فکر می‌کردم بر صحنه بیاورم. آن‌چه می‌بینید راهی‌ست میان‌بُر از میانِ نظارتِ موصوف، خواست‌های متنیِ میشیما، و خواست‌های غیرمتنیِ خودم. می‌دانید که میشیما میانِ ۱۹۵۰ و ۱۹۵۵ ـ پنج نمایش «نو»ی کهن را با درکی تازه و مناسبِ فضای زندگیِ امروزیِ ژاپن ـ و تقریباً با همان نام‌های اصلی‌شان ـ اقتباس و بازنویسی کرد. یعنی **کوماچی دِیرنشین**، **طبلِ کتانی**، **کانتان**، **بانو آئویی**، **بانو هان** [از اصلِ هاناکو]. و بعدها اقتباسی هم از **دوجوجی** با نام **گنجه** به آن افزود که شد «شش نوی امروزی‌شده». **بانو آئویی** اقتباسی‌ست از متنِ شش قرن پیشِ سه‌آمی موتوکیو. و آن خودش اقتباس است از داستان مشهورِ ده قرن پیش **افسانه‌ی گِنجی** اثرِ خانم موراساکی شاکیبو. اگر میشیما داستان را امروزی دیده، چه عیبی داشت که ما هم اجرای آن را جهانی‌تر ببینیم؟ و بااین‌همه اجرای ما بیش از اغلبِ اجراهای جهانیِ این اثر، بیش‌تر به ریشه‌های این‌کار، یعنی به **تئاتر** «نو»ی ژاپن، ارجاع می‌دهد. «پرستار» مثل یک آی‌کیوگنِ «نو» گاهی به دلقکی می‌زند؛ «هیکارو» مثل یک واکیِ «نو» چند دقیقه‌ای به نقطه‌ای خیره می‌ماند و انگار درونِ خود را سیر می‌کند؛ و «روکوجو» گاهی حرکاتی شیوه‌دار و پرداخت‌شده با شکل‌هایی غیرروزمرّه دارد که جایگزینِ حرکاتِ رقص در

صحنه‌ی نهاییِ نمایش «نو»ست.

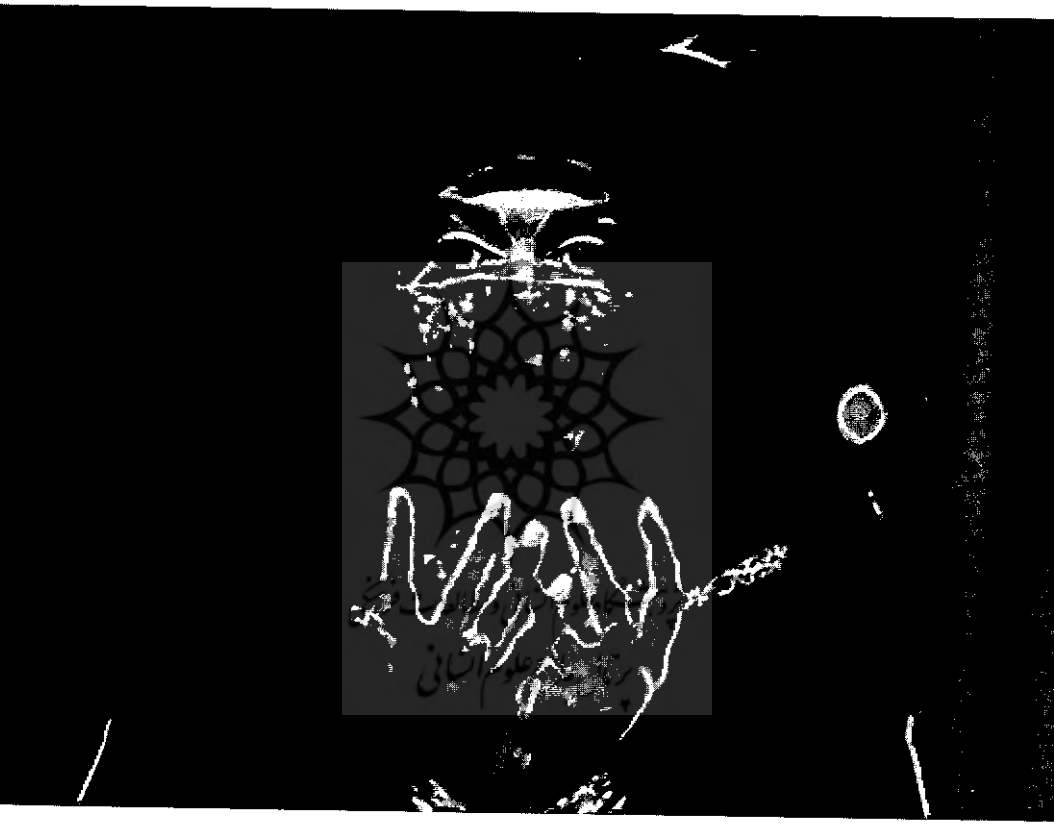
□ **گرچه هر دو متنِ کهن و نوی بانو آئویی به‌فارسی برگردانده شده و می‌شود آن‌ها را با اجرای شما مقایسه کرد، ولی تفاوت‌های اساسی در خودِ آن دو متن، و اجرای شما که به هردو برمی‌گردد، مشخصاً کدام‌هاست؟**

■ در متنِ سه‌آمی شوهر ـ شاهزاده‌گِنجی ـ بر صحنه نیست و در متن میشیما هست؛ و البته نه یک شاهزاده، که یک تاجرِ امروزِ ژاپنی‌ست و اسمش درواقع لقبی‌ست که شاهزاده‌گِنجی‌ست: هیکاروکه یعنی «درخشان» و این‌جا عملاً جای احضارکننده‌ی روح در متنِ سه‌آمی را می‌گیرد ضمنِ آن‌که همه‌ی داستانِ پسزمینه‌ایِ عشقِ گِنجی/ روکوجو را ـ که چون تماشاگرانِ سنّتی «نو» می‌دانند در متنِ سه‌آمی نیست ـ و باعثِ آزارِ آئویی‌ست، این‌جا باکمکِ روکوجو، بازسازی می‌کند. همچنین پاکمردی که در متنِ سه‌آمی با خواندنِ اوراد در بهبودِ بانو آئویی می‌کوشد، این‌جا پرستاری‌ست که به‌عکسِ پاکمرد، مشغولیتِ ذهنی‌اش همه جنسی‌ست. و صحنه به‌جای دربار، اتاقی‌ست در بیمارستانی معمولی در توکیوی امروز. در یک‌سومِ پایانیِ متنِ میشیما، خانم آئویی به آزاری که می‌بیند عکس‌العمل می‌دهد تا بمیرد؛ درحالی‌که در متنِ سه‌آمی او در نوعی اغماست و بدونِ عکس‌العمل؛ و در پایان هم به نظر می‌رسد بهبود خواهد یافت؛ همچنان‌که به نظر می‌رسد روکوجو ـ یا حسادتِ مجسّمِ او ـ از آزار دست کشیده و آرامش یافته. اجرای ما به متنِ میشیما دست نمی‌زند و در قالبِ معاصرشده‌ی اوکار می‌کند، با آن‌چه البته من بهتر و صحنه‌ای‌تر می‌دیدم. نمونه‌اش این‌که در متنِ میشیما، خانم روکوجو که معادلِ «شیته» [بازیگرِ اصلی] در متنِ سه‌آمی و تئاترِ «نو»ست، فقط یک بار ظاهر می‌شود، و در صحنه‌ی پایانی فقط صدایش را می‌شنویم. برعکس، من مثل ظهورِ دوباره‌ی شیته در تئاتر «نو» ـ که شیته دو بار و با دو چهرک بر صحنه ظاهر می‌شود ـ او را دوباره برای پس‌خواستنِ دستکش‌هایش بر صحنه آوردم، و چهرکِ تازه‌ی او این‌بار چهراندازی سیاه است بر سرش؛ اما، مهم‌تر، دستکش‌هایی‌ست به‌رنگِ خون در دستش. دیگر این‌که در متنِ میشیما، خانم آئویی سراسرِ نمایش بر تخت افتاده؛ و پرستار ـ و برعکسِ معادل‌هایش در متنِ سه‌آمی که همه‌ی نمایش بر صحنه‌اند ـ فقط در یک‌سومِ آغاز دیده می‌شود ـ در اجرای ما، من در دوسومِ آغاز به‌احترامِ متنِ کهن، که درواقع در آن بانو آئویی را ـ بدون حضورِ جسمانی‌اش ـ فقط با پهن‌کردنِ کیمونویی بر کفِ صحنه نشان می‌دادند، بر تختِ بیمارستان فقط کیمونو و چهرکِ آئویی را قرار دادم. از طرفِ دیگر، پرستار را با همه‌ی پیچیدگی‌های روانی‌اش، از

آن‌چه در آغاز بود یعنی یک «واکی‌تسوره» [همراهِ بازیگرِ دوم] به یک «آی‌کیوگن» [تنوع‌دهنده] که شخصیتی‌ست سرزنده و شوخ و عامه‌پسند نزدیک‌تر کردم، که گرچه طبقِ نوشته‌ی میشیما پس از یک‌سومِ نمایش از صحنه می‌رود، ولی درواقع در اجرای ما، بازیگرش بعداً و در یک‌سومِ آخر، باکیمونو و چهرکِ آنویی بر تخت قرار می‌گیرد، و این با روحِ «نو» نزدیک‌تر است که در آن «شیته» و «شیته‌تسوره» ـ اگر بانو آنویی را «شیته‌تسوره» بگیریم ـ دو بار و به‌دو صورت بر صحنه ظاهر می‌شوند. و برای این ورود دوباره حتّی از دری شبیهِ «درِ شتاب» نمایش «نو» کمک گرفتم. تغییرِ دیگر در صحنه‌ی خاطره‌گویی‌ست. می‌دانید که صحنه‌های خاطره‌گویی، خودش از اصلِ نمایشِ «نو» می‌آید. در متنِ میشیما، در صحنه‌ی رویا یا خاطره، قایقِ بزرگی به‌شکلِ قو باید به صحنه وارد شود و تختِ آنویی را بپوشاند و دو شخصیتِ دیگر بر آن سوار شوند، و در پایانِ صحنه‌ی خاطره، آن‌ها بمانند و قایق آرام از سمتِ دیگر خارج شود. آوردنِ قوی بزرگ بر صحنه با موسیقیِ مربوط به آن ـ گذشته از این‌که نمایش را به «شو» تبدیل می‌کرد ـ برای ما که سکُنجِ خانه تمرین می‌کنیم و در تالارهای فراموش‌شده‌ی متروک نشان می‌دهیم، اصلاً ناممکن بود. و حتّی اگر فضا و امکاناتش را هم داشتیم، من ترجیح می‌دادم رویا از آن‌چه روی صحنه هست جان می‌گرفت و این البته به سادگیِ نمایش «نو» نزدیک‌تر هم بود. در اجرای ما دو شخصیت هنگامِ خاطره‌گویی چون قایقی بر تختِ آنویِ بیمار سوار می‌شوند، و گویی با خاطرات‌شان او را لگدکوبِ داستان‌های مِهر و کینِ خود می‌کنند. این‌طور گذشته و حال را یک‌جا برصحنه‌آوردن با برداشتِ من از نمایشنامه بیش‌تر می‌خواند. این‌طوری شاید همه‌ی این داستان تصوراتِ مالیخولاییِ پرستار باشد، که با خروجش از صحنه، کابوسِ خودش را برای ما باقی می‌گذارد؛ یا شاید همه‌ی این داستان خیالاتِ شوهر ـ هیکارو ـ باشد؛ یعنی حرف‌های خیال‌انگیزِ پرستار و آمد و رفتِ روکوجو. و شاید همه‌ی این داستان آخرین کابوسِ بانوی بیمار ـ آنویی ـ باشد پیش از مرگش؛ که در آخرین لحظه‌ی نمایش رخ می‌دهد. می‌دانیم که نمایش «نو»ی کهن همین امروز هم بر صحنه است و زنده است. پس یعنی معاصر هم هست، و میشیما ـ برعکسِ ما که نمونه‌های درستِ نمایش‌های سنّتی‌مان را در اختیار نداریم ـ سالی سیصدوشصت‌وپنج روز می‌توانسته آن را ببیند؛ و کتابِ «شش نوی امروزی‌شده»ی او درواقع یکی از نتیجه‌های همین داد و ستد میانِ گذشته و حال است. من این داد و ستد را در پردازش و اجرا هم دنبال کردم و گسترش دادم.

□ **داستانِ بانو آنویی در بستری واقع‌گرایانه اتفاق می‌افتد، و غیرمتعارف‌بودنِ واقعه‌ی اصلی**

به‌همین دلیل است که برجسته‌تر می‌شود. با افزودنِ تصویرسازیِ شما به این نکته ـ و شاید به‌اضافه‌ی این‌که حافظه‌ی عمومی تماشاگران، فضا و بسترِ واقع‌گرایانه را بیش‌تر در فیلم‌های‌تان به یاد می‌آورد تا تئاترهای‌تان ـ جنبه‌ای در اجرا تقویت‌شده، که گروهی از تماشاگران آن را سینمایی دانسته‌اند. خودتان چقدر این اجرا را به سینما نزدیک می‌بینید؟ اصلاً آیا هیچ الهامی از سینما در این اجرا دخیل بوده؟



● «بانو آئویی»، ۱۳۷۷.

■ نه، هیچ‌جور. احتمالاً این سوءتفاهم از آن‌جا می‌آید که بعضی سینمادوستانی که در روزهای جشنواره‌ی فیلمِ فجر می‌آمدند **بانو آئویی** را می‌دیدند، شوخی و جدی می‌گفتند بهترین فیلم جشنواره‌ی فجر تا این لحظه تئاتری‌ست به‌نام **بانو آئویی**! ـ و البته این از روی تعارف و محبت بود. اما سوءتفاهمِ بزرگ‌تر که اصلاً هم تعارف نیست، این است که بعضی

نظرشان نسبت به تئاتر آن‌قدر منفی‌ست که وقتی تئاتری خیلی خوب است، می‌گویند سینماست! و بدتر این‌که فیلم‌هایی را که کُند و راکِد است می‌گویند تئاتری‌ست! تقصیری ندارند و احتمالاً نمایشِ خوب ندیده یا کم دیده‌اند. حالا بسیاری از این‌ها که در **بانو آئویی** حتّی فرصت نکرده بودند پلک بزنند، در پایان که نفس‌شان آزاد شد، گفتند چقدر سینمایی‌ست! البته این نوع تحسین ممکن است آدمی را چند لحظه‌ای سربلند کند ولی، به‌زبانِ فصیحِ هواشناسی کمی تا حدودی تأسف‌آور است؛ آن‌هم درحالی‌که می‌دانیم سالانه چند درصدِ محصولاتِ سینمای جهانی آشغال است و من چندین انبارِ آن‌ها را به یک «نو»ی ژاپن یا «کاتاکالیِ» هند نمی‌دهم.

□ **در بانو آئویی و کارنامه‌ی بُندار بیدخش، تقریباً همزمان دو نسل از بازیگران را کارگردانی کرده‌اید. هر گروه چقدر از عهده‌ی اجرای خواست‌های شما برآمدند؟ این دو تجربه کمکی می‌کند که بتوان امتیازها و کمبودهای دو نسل را در قیاس با هم شمرد؟**

■ بازیگری سن‌وسال ندارد. می شود بازیگرانِ جوانی را پیدا کرد که از همان اولِ کار پیرند؛ یعنی خسته و بسته‌اند، یاکهنه‌اندیش. و می‌شود بازیگرانِ به‌سال‌رسیده‌ای را هم پیدا کرد که در سنینِ بالا هنوز جوان‌اند، یعنی سرزنده و کوشنده، که به استقبالِ هر خطر و تجربه‌ی نویی می‌روند. اجرای **کارنامه‌ی بُندار بیدخش** دربست یک خطر بود، و بازیگری که آن را قبول می‌کرد بدون تردید به خطری دست می‌زد. اگر بپرسید می‌گویم که من از لحظه‌ای که صحبتِ اجرای این‌کار شد، هیچ دو بازیگرِ دیگری را جز همان‌هاکه این متن را بازی کردند، برای دو نقشِ متن، در نظر نداشتم. خوشبختانه هردو خطر را پذیرفتند. فرصت‌کافی بود، اما وقتی ما همه درکمالِ آمادگی بودیم قراردادِ این‌کار بسته نشد؛ و وقتی ما همه از بازی‌دادمشدن‌های پیاپی به خشم و جنون و دلسردی رسیدیم و به‌کلّی آن راکنار گذاشتیم، یکباره با تغییرِ مدیریتِ مربوطه قراردادِ اجرا بسته شد؛ و حالا دیگر فرصتِ چندانی نبود و بازیگران درگیرِ کارهای دیگر شده بودندکه بخشِ مهمی از همین فرصت را هم می‌گرفت. و این‌که هر دو بازیگر همه‌ی توانِ خود راگذاشتندکه اجرا به‌موقع برسد واقعاً از هرکسی ساخته نبود. اما من از بازیگرانِ جوانِ **بانو آئویی** هم واقعاً راضی‌ام، که اصلاً اجرای **بانو آئویی** محصولِ پیشنهاد و شوق آن‌هاست. خوشبختانه آن‌ها هم آماده‌ی تجربه و فراتررفتن از آموخته‌ها بودند. و اصلاً این‌که نسلی با دیدنِ چشم‌اندازِ تیره‌ی نسلِ پیش‌ترَش هنوز حوصله‌ی پیوستن به این حرفه‌ی سیلی‌خورده را دارد، خودش شگفت‌آور است؛ و اگر زودتر از آن‌که به کمال برسند دلسردشان نکنند، همه‌شان سرمایه‌های تئاترِ

جدّیِ این کشورند. به‌هرحال در چشمِ شما تماشاگران و من، هرکدام از این دو نسل در قلمروِ تجربه‌ای که به آن دست زدند درخشیدند و من خوشحالم.

□ **چه ارتباط یا شباهتی می‌توان میانِ بازآفرینیِ نوینِ سنّت‌های نمایشی و متونِ کهنِ ژاپن ـ چون کارِ میشیما ـ با بازآفرینیِ نوینِ سنّت‌های نمایشی و ادبیاتِ کهنِ ایران ـ چون کارِ شما ـ جست؟**

■ نه؛ ما یک کار نمی‌کنیم. میشیما نمایشیِ کامل و درست پشتِ سر داشت؛ نمایشی با مضمونِ قوی و ساختِ مناسبِ «نو» که او شکلِ امروزی به آن می‌داد. آیا من نمایشی پشت سرم دارم؟ یا حتّی صورتِ درست و کاملِ اسطوره‌ها را در دست دارم؟ همچنان‌که گفتم او سالی دوازده‌ماه می‌توانست نمایشِ «نو» را بر صحنه ببیند؛ و در کشورش و جاهای دیگر ده‌ها مرکزِ پژوهشی در موردِ نمایشِ ژاپنی هست که در حفظِ ذره‌ذره‌ی ابزار و اسباب و طرح‌برداریِ نقش‌ها و چهرک‌ها و پوشاک و سازها و متن‌ها و پردازشِ صحنه‌ایِ آن می‌کوشند؛ آیا من نباید پژوهش را هم خودم و به‌خرجِ جیبِ خودم بکنم؟ و جایی که او بود همه‌ی دیگرگونه‌های نمایش سنّتی ـ مثل بونراکو، کابوکی، کیوگن و غیره ـ هم حیّ‌وحاضر مثل قرن‌های پیش در دسترسِ او بود، آیا من شبیه‌خوانی و تخت‌حوضیِ دست‌نخورده در اختیار دارم؟ میشیما نیازی به کشف و تبیینِ موادِ ریشه‌ایِ هنرِ خود نداشت، او فقط آثارِ قبلی را به‌نفعِ واقعیت‌های امروز اسطوره‌زدایی می‌کرد. من بخشی از کارم کشف و بازیابیِ صورتِ درستِ آن چیزهایی‌ست که دیگران در تخریب و معدوم‌کردنِ آن‌ها کوشیده‌اند، و کمبودِ آن‌ها و بی‌خبری از آن‌ها برای ما نوعی بی‌تکیه‌گاهی، بی‌دانشی، و بی‌ریشگی آورده. این داستان طولانی‌ست و حتّی ممکن است این حرف عجیب باشد، ولی باور کنید این‌روزها تماشاگرانِ ما، با دیدنِ همان فیلم‌های ژاپنیِ تکه‌تکه‌شده، از فرهنگِ کهنِ ژاپن بیش‌تر تصویر دارند تا از فرهنگِ کهنِ خودشان. پس نه، این درست نیست که به نظر می‌رسد ما کاری شبیهِ هم می‌کنیم، ولی هردو مشکلِ مشابهی داریم که در یکی دو قرن پیش از روبه‌روشدنِ ناگهانیِ فرهنگ و تمدن‌های بزرگ و جامانده، با فرهنگ و تمدنِ ناگهان‌پیش‌افتاده‌ی غربی پیدا شد. ظاهراً هرکدام ما به‌سودِ زندگیِ امروز، جداگانه در کارِ بازاندیشیِ جهانِ کهن هستیم، که او آن‌قدر آن را در دسترس داشت که با همه‌ی کِشِش از آن می‌گریخت، و من آن‌قدر از دسترسم دور است که با همه‌ی بیزاری باید خودم را در آن پرت کنم برای کشفِ آن‌که واقعاً چه بوده که مرا به این‌روز انداخته.

□ کارنامه‌ی بُندار بیدخش **نمونه‌ی خوبی از رویکردِ شما به اسطوره و سنّت است. زبانِ**

**این اثر ـ که به‌گمانم میانِ زبان‌های سه‌بَرخوانی ممتازترین است ـ کوششِ فوق‌العاده‌ای در بازآفرینیِ شکلِ کهنِ زبانِ پارسی و به‌ویژه ساخت‌بخشیدن به «شکلِ گفتاریِ» آن نشان می‌دهد. عناصرِ شنیداری و دیداریِ اجرا نیز همه رو به‌سوی بازآفرینیِ ریشه‌ها و اصلِ نمایشیِ اسطوره دارند؛ و از جمله چیزهایی که در اجرا برایم بسیار جالب بود، ساختنِ ساز ـ برای آواهای موسیقاییِ آغازِ نمایش ـ از کدوی توخالی و سنگریزه بود؛ درحالی‌که این ساز حتّی بر صحنه دیده نمی‌شود، و شاید می‌شد شبیه به صدای آن را با سازهای جدید هم تولید کرد. اما وسواسِ شما در حفظِ اصالت باعث شده از نمونه‌ی مشابهِ سازهای اولیه‌ی بشر استفاده کنید. پرسشم این است که فرآیندِ انتقالِ مفاهیمِ معاصر در آثار شما، چگونه با این اصرار در حفظِ اصالت کنار می‌آید و حتّی از آن به‌سودِ خود بهره می‌گیرد؟ آیا شده که این‌دو مزاحمِ هم باشند؟**

■ مزاحم؟ نه؛ خیال نمی‌کنم. این تجربه‌ها، یا کوشش‌ها برای بازشناسی، بخشی از کنجکاویِ ارضانشده‌ی من برای داشتنِ چیزهایی‌ست‌که پیش از آن‌که فرصتِ درک‌شان را داشته باشم، از دستبردِ روزگار، ناپدید شدند. با دستِ خالی نمی‌شود کار کرد و با سرمایه‌ی دیگران هم نمی‌شود احساسِ بی‌نیازی کرد. به من یاد داده‌اند که

● «کارنامه بندار بیدخش»، ۱۳۷۶.

دست در جیبِ دیگران نکنم و با سرمایه‌ی خودم به بازار بروم. من به بازشناسیِ همه‌ی چیزهایی که در موردشان پژوهش می‌کنم نیاز دارم. پدرم تعریف می‌کرد که در تعزیه‌ی آرانِ کاشان برای هیبت‌دادن به صحنه‌های جنگ یا آمدنِ دیو، سازی داشتند که گمانم نامش «دُرّه» بود؛ کدو تنبلی بود توخالی و خشک که تویش شن می‌ریخته‌اند و صدا می‌داده‌اند. من سال‌ها دنبالِ این ساز ـ که نمایشگران به‌طورِ خودجوش و محضِ نمایش ساخته بودند ـ گشتم و کسی از آن خبر نداشت، ولی نیاز به تجربه‌ی صوتیِ آن در من بود. این بخشی از گنجینه‌ی صوتیِ نمایشِ ما بود که گم شده بود؛ و بی‌تردید جایگزینِ اصواتِ جنگی بود که نمایشگران سازهایش را نداشته‌اند. همین‌طور، پدرم از «سنگ‌کوبیِ» همان نواحیِ آران حرف زده بود ـ «سنگ‌کوبی» اجرای دسته‌جمعیِ دو چوب را به‌هم‌کوبیدن است؛ چوب‌های گِردشده‌ای شبیه پایه ـ و نه دسته‌ی ـ گوشتکوب، که طرفِ گوژِ آن بَندینکی داشت که انگشتِ وسطی به‌راحتی در آن‌جا می‌گرفت. هر سنگ‌کوب، دوتا از این سنگ‌ها داشت و سنگ‌کوبی را دسته‌های بزرگی اجرا می‌کردند با پرش‌ها و حرکت‌های بدنیِ جمعی که به رقص مانند بود؛ بالا و پایین و پشت و جلو و از زیرِ هر پا با جهشی. نمی‌شود چنین حرکاتِ رقصیِ هیجان‌انگیزی را به عزاداری‌های مذهبی نسبت داد؛ و حدس می‌زنم که در زمانِ دورتر و پیشین‌تری این مراسم، نوعی آیینِ دفعِ شرّ ارواحِ موذی از شش جهت بوده، یا حرکتِ آمادگیِ رزمی. آن‌چه در این سازها برای من مهم بود ضمناً بدویتِ صداها بود؛ و چرا برای این صداها باید وامدارِ سازهای جدید و اصلاً موسیقی بود؟ در **کارنامه‌ی بُندار بیدخش** ما «دُرّه» را بازساختیم و شش‌تا از این سنگ‌های چوبی از آرانِ کاشان به دست آوردیم ـ من احساسِ خوشی داشتم، که تجربه‌ی صوتیِ این سازهای دست‌سازِ نمایشگرانِ پیش و آیین‌گردانانِ پیش‌تر به نسلِ نو منتقل می‌شود.

□ **بسیاری از تماشاگرانِ کارنامه... در شخصیت‌های جم و بُندار، کهن‌الگوهای قدرت و خِرد، یا حکومت و روشنفکر را بازشناخته‌اند. از دیدِ من، شما در این اثر هم مانند بسیاری آثارِ دیگرتان ـ مشخصاً چون آرش و اژدهاک و مرگِ یزدگرد ـ دارید وارو یا نقیضه‌ای بر یک صورتِ پذیرفته‌شده‌ی اسطوره می‌سازید، و آن‌سوی اسطوره یا امکانِ دیگرش را هم نشان‌مان می‌دهید. در تحلیلِ امکان‌های مختلف، آن‌چه را ممکن است بر جمِ پادشاه و بُندارِ خِردورَز گذشته باشد، بازسازی می‌کنید، [و در این مسیر، به درونمایه‌های همیشگیِ آثارتان چون جابه‌جاییِ موقعیت‌ها، و این‌که هر چیز ـ از قدرت و دانش تا خودِ رویینه‌دژ ـ امکانِ دیگرش را به نمایش می‌گذارد و عکسِ خود عمل می‌کند، و... ، برمی‌خوریم] تا سرانجام**

به کشفِ رازِ «جام» برسیم؛ خُب ـ مسلّم است که وجودِ خودِ این جام در دوره‌های مشخصِ تاریخی ثبت نشده و در افسانه‌ها آمده و تحلیلِ شما نشان‌مان می‌دهد که اگر این اسطوره حقیقت می‌داشت، چگونه شده که از میان رفته و به افسانه پیوسته است. پس شکل‌دادن به ساختمانِ اثر باید حاصلِ غلبه بر یک دوگانگی در «معنا»ی قصه بوده باشد: معنای نمادینِ جام که مجموعه‌ی خِرد و دانشِ بشری‌ست و موضعِ شما نسبت به آن و تداومش طبعاً جانبدارانه است، و معنای واقع‌گرایانه‌اش، که طبقِ فرض داستان، چیزی بوده و دیگر وجود ـ و تداوم ـ ندارد. به‌عبارت دیگر، آشتی برقرارکردن میانِ این‌که بُندار ـ درمقام روشنفکر ـ خواهانِ حفظِ دانش و باقی‌ماندنِ جام است، و این‌که عاقبت آن را می‌شکند، عنصرِ اصلیِ وحدت‌بخش به معنای اثر است. آیا رسیدن به چنین نتیجه‌ای در «معنا»ی اثر باعث شد که نوشتنِ پایانی بر آن، سی‌وچهار سال به تعویق بیُفتد، یا عاملِ این تعویق، مشکلاتِ ساختاری یا زبانی و... بوده است؟

■ همان‌که گفتید؛ مشکلاتِ معنایی. سال‌ها دلم نمی‌خواست که بُندارِ بیدخش جام را می‌شکست، شکستنِ جام در نظرم ضدروشنفکری بود، که با آن بُندارِ بیدخش خودش را هم می‌شکست، و این بیش از حد تلخ بود؛ و بااین‌همه اگر نمی‌شکست ـ در جهانی که او می‌شناخت ـ شاید ممکن نبود از جام بهره‌ای جز به‌ناخواستِ او ببرند؛ و او همدستِ هر بهره‌ی نامردمی بود که از آن می‌بُردند. این بن‌بست نگذاشت هرگز آخرِ این نوشته را بنویسم: تجربه‌های این سال‌ها کمکم کرد. چند تجربه‌ی پشت هم باعث شد کارنامه‌ی بُندار بیدخش از پشتِ سال‌ها مرا صدا بزند. این‌بار قانع شدم که گرچه شکستنِ جام ضدروشنفکری‌ست و سازنده‌اش با شکستنِ آن خودش را هم می‌شکند، ولی درعین حال آن‌چه می‌کند خودش نوعی روشنفکری‌ست که نتیجه‌ی دانشِ خود را در اختیارِ بهره‌برداریِ نامردمی از آن قرار نمی‌دهد. این‌بار تمامش کردم، گرچه این پایان تلخی‌اش را کم‌تر نمی‌کرد.

□ متنِ کارنامه... نه‌فقط دربرابرِ تماشاگران، که روی کاغذ هم طنینِ کاملی از یک نوشته‌ی باستانی دارد. با ایجازِ فوق‌العاده، حذفِ هرگونه دستورالعملِ اجرایی در متن، و ساختِ روایتیِ هر بند که با «گفتم» شروع می‌شود، وشباهتِ قالبِ نمایشِ روایتی ـ که روایت‌گران، حادثه را پس از وقوع با صرفِ گذشته‌ی افعال بازمی‌گویند ـ با لحنِ الواح و سنگ‌نبشته‌های باستانی را یادآوری می‌کند (وشاید به ریشه‌ی واحدِ هر دو در جهانِ باستان اشاره دارد). این متن می‌تواند جدا از جنبه‌های نمایشی، بازنوشتِ یک متنِ باستانیِ «ادبی» هم محسوب شود. پرسشم این است که برای شما ـ چه در مواردی مانندِ برخوانی‌ها و چه به‌طور کلی ـ یک «متنِ

**نمایشی» تا چه اندازه «متنِ ادبی» هم محسوب می‌شود و چقدر سهمِ «وجهِ اجراییِ» آن خواهد بود؟**

■ من خیلی عادت به این تقسیم‌بندی‌ها ندارم؛ و ضمناً این‌ها مغایرتی با هم ندارد. اثر می‌تواند یک‌جا هم ادبی باشد و هم اجرایی و نمایشی و امکانی برای بازیگری، و کسی که می‌نویسد وقتِ نوشتن به درست‌بودنِ نوشته فکر می‌کند نه چیزی دیگر. آن‌وقت‌ها، یعنی سال ۱۳۴۰، من وسوسه‌ها و پرسش‌های بی‌جوابِ بسیاری داشتم. بَرخوانی‌ها کوششی‌ست برای یافتنِ راهی غیریونانی در نمایش. راهی که بر ما منطبق باشد و بر تجربه‌های تاریخی که گذرانده‌ایم. مختصر بگویم نمایشِ آن‌یکی دو قرنِ طلاییِ یونان نتیجه‌ی آزاداندیشیِ حکومتی مردم‌مدار است؛ نتیجه‌ی فرهنگی که در آن گفت‌وگو وجود داشته، و هرکس «شخص» یا فارسی‌تر بگویم «کَس» بوده است و شخصیتش با وابستگیِ قومی و قبیله‌ای و دینی تعریف نمی‌شده. دیدم ما نمی‌توانیم قوانینِ نمایشی را که در آن گفت‌وگو هست، و آزادیِ گفتن، و مردمش «شخص» هستند، و در قالبِ مشائیون و رواقیون و کَلبیون و غیره و غیره گفت‌وگوی فلسفی و سیاسی دارند را بر مردمِ کشوری تطبیق دهیم که در آن زندگی را خدا می‌دهد ولی زبان‌بستن حفظ می‌کند. در کشورِ ما گفت‌وگو جایی نداشته، و همه‌ی تاریخ یک تک‌گویی‌ست؛ و شخصیت‌سازی هم جایی نداشته وقتی‌که مردمش دائم درحالِ پنهان‌کردنِ شخصیتِ خود بوده‌اند تا جایی‌که قرن‌ها اصلاً «شخص» نبوده‌اند و با عنوانِ کلّی «مَوالی» و سپس «رعیت» و مانندهایش به قلم می‌آمده‌اند ـ می‌بینید که تنها ثنویت در این فرهنگ، و فقط در سطح بالا، وقتی‌ست که قدرتِ مطلق دو پاره می‌شود: نظامی و دینی؛ که گفت‌وگوی میانِ آن‌دو، یک‌درمیان به‌شکلِ قهر و آشتی، جدایی و آمیختگی، و تفوّقِ یکی بر دیگری‌ست. در کشورِ ما قرن‌ها همه در خلوتِ خود و با خود حرف می‌زدند. گفت‌وگو در سرزمینِ ما تازه اندک‌اندک از مشروطه به این‌طرف آغاز شد. پس من نمی‌توانستم تصورِ تطبیقِ قوانینِ نمایشِ عصرِ طلاییِ یونانی بر موضوع‌های پیش از معاصر را داشته باشم؛ و داشتم پیِ راهی می‌گشتم برای آغازی که باور کنم. هریک از سه **بَرخوانی** [**اژدهاک**، **آرش**، **کارنامه‌ی بُندار بیدخش**] قدمی و جست‌وجویی برای یافتنِ نمایشِ ایرانی‌ست. جست‌وجوی زبان به‌عنوانِ بخشی از این کاوش، خواسته و نخواسته در آن می‌آمد و قصد از آن ادبیات‌نویسی نبود.

□ **در گفت‌وگو درباره‌ی سیاوش خوانی اشاره کردید که به‌دلیل ناممکن‌شدنِ اجرای خودِ اسطوره، اجرای فقیرانه‌ی مردمی ساده از اسطوره را موضوعِ اثر قرار داده‌اید. به‌نظر می‌رسد**

# Théâtre en Iran

## Le renouveau du théâtre : symbole du dégel culturel

*Depuis l'accession, en août 1997, à la présidence de la République islamique d'Iran, de Mohammad Khatami, l'Iran présente des signes d'ouverture dans le domaine culturel. Cet ancien ministre de la culture (de 1981 à 1992), élu sur le thème de la liberté d'expression, veille aujourd'hui au développement des arts, des lettres, du cinéma et du théâtre. Les jeunes et les femmes, qui ont constitué la majorité de son électorat, sont aujourd'hui les acteurs de ces réformes. A côté de la production de grandes mises en scène au Théâtre de la Ville, nombreuses sont les petites troupes théâtrales qui ont vu le jour depuis un an.*

Il est 15 heures, et déjà une rumeur enfantine se promène devant le théâtre de la Ville situé sur la grande avenue Vali Asr à Téhéran. Femmes en tchador, jeunes étudiantes du Nord de la capitale parchées sur leurs hauts talons, pères de famille, professeurs de lettres... Ils attendent sous l'ouverture des guichets. La plupart sont venus acheter des billets pour la pièce tant attendue de Bahram Beyzaï, *Le testament de Bandar-e-Bidarsi*. Et pour cause : cet auteur dramatique est considéré (notamment de *Bashu le petit étranger*) est resté interdit de mise en scène pendant dix-sept ans. Contestataire du régime des mollahs, il a longtemps été discrètement tenu à l'écart de toute manifestation culturelle. Aujourd'hui, l'autorisation de monter sa pièce relève presque du miracle. *"J'ai entendu du mal à le réaliser, explique le dramaturge. Au début, je n'y croyais pas. Il semble qu'aujourd'hui les limites peuvent se déplacer et que l'occasion est donnée à la culture de s'exprimer"*. Le *Testament de Bandar-e-Bidarsi* est en fait le fruit d'un travail de longue haleine. Commencée il y a trente-sept ans, la pièce n'a été achevée qu'en 1996. *"Je voulais attendre que mes pensées mûrissent avant de publier cette pièce. Je préférais avoir plus d'expérience avant de la terminer. En fait, c'est émanant car cette pièce est à la fois la première et la dernière de mes œuvres"*, raconte Bahram Beyzaï. Ecrite dans un style persan très pur, cette pièce utilise le procédé du théâtre traditionnel iranien : chacun des deux personnages est le conteur (hakâti) de sa propre histoire. Il y a d'un côté la prêtre, qui incarne le pouvoir, et, de l'autre le savant, dépositaire du savoir.

Parabole sur le pouvoir et les intellectuels, ? L'interprétation est laissée libre aux spectateurs, mais dans les mêlées averties, on murmure que l'auteur se serait inspiré d'un fait bien d'actualité. Il y a environ deux ans, la télévision d'Etat diffusait un programme, intitulé Noryat (Idioties) destiné à dénoncer les intellectuels iraniens, dont les thèses s'écartaient de celles du pouvoir. Cette émission avait alors porté un coup de plus aux libres penseurs, en les présentant comme des opposants politiques ou encore des espions américains.

Le choix d'une forme théâtrale traditionnelle n'est pas non plus innocent. Dotés de hautes barbes, un maquillage et des costumes rappelant ceux de la Perse antique, les comédiens incarnent la revendication d'une identité proprement iranienne, en opposition à l'islam.

De leur côté, les jeunes Iraniens, qui n'ont connu que la République islamique d'Iran (c'est en 1979 que la révolution religieuse renversa le régime monarchique du Shah d'Iran), s'attèrent de s'emparer sur la nature du pouvoir. Nombreux sont les étudiants à l'université qui achètent quotidiennement *Jame'e*, un journal indépendant lancé le 5 février dernier. Ils y trouvent des articles traitant de liberté d'expression, de démocratie, de société civile... Autant de termes qui ne leur étaient pas familiers il y a encore quelques années. Ainsi, toujours dans le domaine du théâtre, une troupe de jeunes amateurs a-t-elle monté récemment *Antigone* de Sophocle. *"Cela aurait été impensable il y a cinq ans. Car cette pièce parle d'une jeune femme qui s'oppose au pouvoir d'un roi"*, explique Arsi, 25 ans, étudiant en théâtre. Pour occuper son temps libre, ce jeune homme n'a trouvé rien de mieux que de remonter ces anciens avec qui il fut des "yeux de rôle". *"On a tout de même encore peu de marge pour se réunir entre jeunes : pas de cafés, pas de bars, pas de boites de nuit. Alors pour pouvoir répondre à notre besoin de nous rencontrer et de nous exprimer, on fait du théâtre. C'est une sorte de clandestin"*, ajoute Arsi. Mais Arsi a confiance en l'avenir. Il y a quelques semaines, il a entendu dire que le nouveau ministre de la Culture, Ataollah Mohajerani, s'était exprimé en faveur de la création d'associations indépendantes d'artistes, d'écrivains et d'acteurs. Peut-être pourra-t-il alors réaliser son rêve de monter une association de théâtre. Mais il a conscience que le chemin de l'ouverture culturelle peut être encore très long. En attendant, il ne reste pas passif et saisit toutes les occasions pour s'exprimer librement. Ainsi a-t-il préféré du nouvel an iranien (célébré le 21 mars) pour se déguiser en Hadji Firouz (personnage traditionnel équivalent du père Noël français) et draguer les filles dans le rue, à l'ombre des regards de la police des mœurs.

reportage à Téhéran de Delphine Minoui





## La tazieh ou le théâtre religieux iranien

Les Iraniens, majoritairement chiites, fêtent chaque année l'Ashura, c'est-à-dire l'anniversaire de la mort de Hazret Hossein, massacré avec ses 72 compagnons par l'armée des Omeyyades. Dans les villages, cette fête se célèbre sous forme d'un théâtre religieux, la tazieh. Les villageois se regroupent autour d'une scène organisée on plein air. Le public, et les acteurs sont branchongeables. Les volontaires choisissent leur rôle : Hossein, Zeynab, Ali Akbar... L'action de la pièce est très violente : chocs de sabres, battements de tambours, cavalcades de chevaux. Pendant ce temps, le public pleure. Certaines personnes se frappent la poitrine.

Cette exubérance de deuil et de démonstration d'hystérie est morbide est accompagné d'un climat de fête surréaliste. On achète partout des repas froids et des jeux pyrotechniciens pour compenser les douleurs de Hossein dans la plaine aride de Karbala. La fête peut durer jusque très tard dans la nuit.

Pour en savoir plus sur les arts et la culture d'Iran
Centre culturel Pouya
4E, bis quai de Jemmapes
75 010 Paris
01 42 06 38 47



● بازتاب اجرای «کارنامه بندار بیدخش» در آلمان.

**حالا که حتّی آن اجرای فقیرانه از اسطوره هم باز ممکن نشده، ناگزیر به اجرای فقیرانه‌تر و جمع‌وجورتری پرداخته‌اید که کارنامه... باشد. از این نظر، گزیدنِ شکلِ اجراییِ کارنامه... تنها با دو برخوان (نقّال) که بساط و پوشاکِ بازی‌شان هم همان‌قدر ساده و فقیرانه و روستایی می‌نماید (جم به‌جای تاج، کلاه‌نمدیِ ساده‌ی لبه‌داری به سر دارد که بی‌شباهت به تاج نیست، و شاید شکلش در اصل هم متأثر از شکلِ تاج بوده، و بُندار، کلاهی که همان‌قدر ساده است ولی لبه‌اش را خوابانده و معنای نمایشیِ دیگری از آن گرفته) بسیار نزدیک به فکرهای سیاوش خوانی‌ست. آیا این متن را جورِ دیگری ـ در قالبِ دیگری ـ هم می‌شد اجرا کرد؟ در همین قالبِ اجراییِ فعلی، امکاناتِ بیش‌تر چه کمک‌هایی می‌توانست بکند؟ آیا فکرهایی اجرایی داشته‌اید که در این اجرا به‌ناگزیر حذف شده باشد؟**

■ درصورتِ طبیعی‌اش، درست‌تر بود که **کارنامه‌ی بُندار بیدخش** به‌شکلِ یک نمایشِ میدانی، یا معرکه‌ی نقّالان، در میدان چه‌ای اجرا می‌شد؛ میانِ چنبره‌ای از مردم. یا صورتِ دیگرش که در پرده‌خوانی و شمایل‌گردانی رسم است، جلوی دیواری با پرده‌ای آویخته و پوشه‌ای بر آن، تا بعد نقّالان پوشه را کم‌کم کنار بزنند؛ و در این‌صورت تماشاگران نه به‌شکل

حلقه‌ای کامل که مثلِ نعلی گِردِ معرکه‌اند. اما در هر دو شکل، مثل تعزیه‌هایی که دو سکّو دارد ـ یکی برای اولیا و یکی برای اشقیا ـ در پهنه‌ی معرکه هم باید حیطه‌ی هرکدام از نقّالان یا بَرخوانان با گستردنِ نمدی یا قالیچه‌ای یا حصیری بر یکی از دو کانونِ فرضیِ این دایره، یا فضای نعلی، مجزا و مشخص می‌شد. پیش از اجرا باید با به‌صدادرآوردنِ سازهایی گِردآمدنِ تماشاگران را می‌طلبیدند، و در پایان هم معرکه‌گیر یا بَرخوان برای همه آرزوی تندرستی می‌کرد و نیاز می‌طلبید. در فضای نعلیِ جلوی دیوار، طبیعی‌ست که پرده‌های معرّفِ هریک از آن‌ها بر دیوار باز می‌شد؛ ولی در شکلِ دایره‌وارَش، پرده‌ی مربوط به هرکدام را دیگری دوران می‌زد و به تماشاگران نشان می‌داد. همه‌ی این‌ها یعنی اجرای ساده‌ای مثلِ شاهنامه‌خوانی، که بَرخوانی ساده و حتّی فقیر میانِ مردم راه می‌انداخت. ولی حالا که در فضای میدآن‌چه نیستیم و در تالارِ نمایشیم، و طبعاً اجرا تابعِ فضاست و متمرکز زیرِ نور، راه‌های بسیاری برای اجرا به سرم می‌زد که من هرچه را که کم‌ترین امکانات را بخواهد، یعنی ساده‌ترین ـ و نه آسان‌ترینِ ـ آن‌ها را انتخاب کردم؛ همین‌که دیدید.

□ **در برنوشتِ اجرای** کارنامه... **به لحظه‌ی خاصی از تاریخ که برخوانی (نقّالی) می‌رود به نمایش تبدیل شود اشاره کرده‌اید. در این لحظه‌ی خاص، از نظرِ نگره‌پردازی، دقیقاً چه اتفاقی می‌افتد؟ چه می‌شود که بَرخوانی به نمایش بدل می‌شود؟ و ارتباطِ کارنامه... و اجرایش با این لحظه چیست؟**

■ در نمایشِ ایران بارها بَرخوانی تا این حد رفته است که نمایش شود. لحظه‌ای که دو سخنور به همچشمی و نظیره‌خوانی و برهنه‌کردنِ هم می‌پرداختند. یا لحظه‌ای که شاهنامه‌خوان و وَردستش بازیِ ساده‌ای می‌ساختند که رستم‌بازی خوانده شده؛ یعنی شاهنامه‌خوان و وَردستش پاره‌هایی از لباسِ رزم می‌پوشیدند و همزمان با تعریف‌کردنِ داستان‌های رستم، جنگِ او با حریفش ـ مثلاً سهراب ـ را نشان می‌دادند. و در اغلبِ این موارد فقط یک قدم مانده بود که نمایش ـ واقعاً ـ رخ بدهد. ولی این لحظه‌ها که لازمه‌ی پیشرفتش پیگیری و دنباله‌داشتن، و بیش‌خواهیِ تماشاگران، و امکاناتِ گسترش بود، تداوم‌نیافته و رشدنکرده از کف رفت؛ و تقریباً بیش‌ترِ امکاناتِ بَرخوانی‌ها بعدها در شبیه‌خوانی جذب شد. من سعی کردم این لحظه‌ی گریخته را دوباره ـ به‌شیوه‌ی خودم ـ شکار کنم؛ و به‌زبانِ آن، پشتِ ذره‌بینِ افسانه، واقعیتِ امروز را برجسته کنم. از نظرِ نگره‌پردازیِ نمایش، معمولاً یک بَرخوان دوتا می‌شود، و بعد میانِ این‌دو گفت‌وگو کشف می‌شود، و بعد شخصیتِ سوم پیدا می‌شود و نمایش قدم به وجود می‌گذارد. در **کارنامه‌ی**

بُندار بیدخش شخصیتِ سوم چون شبحی‌ست که دیده نمی‌شود ولی امکانِ پیداشدنش بر صحنه در آینده پیش‌بینی و ترسیم شده.

□ **ساختمانِ کارنامه... چه در متن و چه در اجرا، با توازیِ صحنه‌های جم و بُندار، و تقسیمِ صحنه به دو مکان که مدام از یکی به دیگری برمی‌گردیم، یادآورِ امکانِ تدوینِ موازی در سینما هم هست. در منابع کهن هم آیا چنین امکانی سابقه داشته، یا این‌جا به آن افزوده شده، و آیا این‌جا مُلهم از سینماست؟**

■ تدوین با سینما شروع نشده! و تدوینِ سینما خودش مُلهم از تدوین در گونه‌های فراوانِ نقّالی و روایت ـ چه خواندنی، چه شنیداری، و چه نمایشی ـ است. من وقتی حدود سال ۱۳۴۰ اولین‌بار این متن را می‌نوشتم، داشتم دوکتیبه راکه درحقیقت دو روایت از یک واقعه‌اند به‌طورِ موازی و لابه‌لا می‌آوردم. دربرابرِ هر خِشت از روایتِ جم، خِشتی با مضمونِ مشابه از روایتِ سازنده‌ی جام ـ که آن‌روزها هنوز نامِ مشخصی نداشت ـ می‌آمد. آن‌وقت‌ها این کمی هم شبیه مقایسه‌ی متون بود؛ یعنی کارِ کسی که به پژوهش در متن‌های ادبی و تاریخ آغاز کرده. من این کارِ پژوهش را پیش‌تر از رفتن به دانشکده‌ی ادبیات، در دو سالِ آخرِ دبیرستان شروع کرده بودم، و این‌جور کنارِ هم نهادنِ روایت‌های مختلف از یک واقعه راکمی بعد، در پژوهشی که در تنها سالِ دانشجو بودنم روی فردوسی کارکردم، انجام داده بودم و در آن کوشیده بودم از تدوینِ شعرهای شخصی‌ترِ فردوسی زندگینامه‌ی او را از زبانِ خودِ او بازسازی کنم. از طرفی، جامِ جم یکی از قدیمی‌ترین اندیشه‌های بشریِ مربوط به «دیدن» و جست‌وجوی ابزاری برای بازدیدن و خبریافتن و ارتباط است؛ آن‌چه بعدها سینما و رسانه‌های تصویریِ معاصر شد. لابه‌لانهادنِ دو سنگ‌نوشته، زودتر از همه البته یادآورِ تدوینِ سینماست، ولی خودِ تدوینِ سینما مگر از موازی‌تعریف‌کردن‌های نقّالی نمی‌آید؟ و ازکنارِ هم نهادن و تعلیق‌هاکه در هنرهای دیگر و از جمله نمایش پیشینه دارد؟ در همین فرهنگِ خودمان کافی‌ست نگاهی به تدوین در **شاهنامه** بیندازید. و در نقّالی‌های دیگر؛ مثلاً سخنوری که در آن به‌نوبت توجهِ ما از این سخنور به دیگری جلب می‌شود؛ و به شبیه‌خوانی که در آن نگاه‌مان به‌نوبت از محاصره‌شدگان به محاصره‌کنندگان می‌رود، و ده‌ها نمونه‌ی دیگر.

فروردین ۱۳۷۷

□