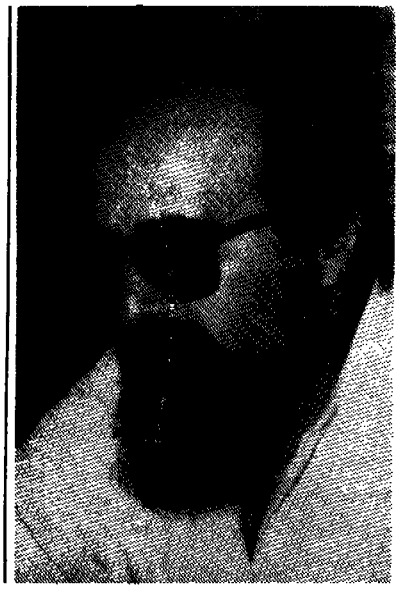
■ گفتگو با بهروز غریب‌پو

تئاتر عروسکی درگذشته و حال



«بهروز غریب‌پور» نویسنده و کارگردان تئاتر چندی قبل با اجرای نمایش عروسکی «سفر سبزدرسبز» در اصفهان، مرکز تولید نمایش عروسکی را در این استان بنا نهاد. «غریب‌پور» کارگردان با سابقه و توانای تئاتر عروسکی ایران، در صحنه‌های بین‌المللی نیز شناخته شده است. یونسکو در پشت جلد کتاب کودکانی که منتشر نموده، تصویر کتاب «هر چیزی به جای خویش نیکوست» وی را انتخاب کرده است. این کتاب یونسکو به چند زبان زندهٔ دنیا ترجمه شده است. مدتی پیش غریب‌پور و گروهش برای شرکت در جشنوارهٔ نمایشهای عروسکی به تایوان سفر کردند، قبل از این سفر دربارهٔ نمایش عروسکی و تاریخچهٔ آن در ایران و جهان مصاحبه‌ای با وی انجام شد که در زیر می‌خوانید.

ادبستان از آقای قدرت‌الله حسن‌زاده که متن این گفتگو را دراختیارمان قرار دادند، صمیمانه تشکر و به دلیل تراکم مطالب، از تأخیر در چاپ آن عذرخواهی می‌کند.

□ آقای غریب پور لطفاً خلاصه‌ای از تاریخچه تئاتر عروسکی در جهان را برای ما شرح دهید. این هنر از کجا شروع شد؟ چقدر سابقه دارد ووضع فعلی آن چگونه است؟

■ همان طور که درمورد پیدا کردن نقطهٔ پیدایش بسیاری از پدیده‌های مختلف، دانش بشری سردرگم مانده، در مورد تئاتر عروسکی هم این سردرگمی و این شناسنامهٔ مفقوده وجود دارد. عقیدهٔ خود من این است که ما باید از این زاویه به تئاتر عروسکی نگاه کنیم. تئاتر عروسکی جان بخشی به شیء البته نه به معنی رقابت با خالق بلکه به معنی تمرین آفرینش مصنوعی است.

با توجه به این نکته، وقتی که در فرهنگ همه‌ی جوامع ابتدائی و جوامع باستانی تأمل می‌کنیم می‌بینیم که رد پایی از این تمایل بشری وجود دارد و مسائل عمده‌ای هم داشته، وقتی که مردمان عامی و ساده را می بینیم که در مقابل یك عروسك، عروسکی به ظاهر سخنگو و متحرك سر تعظیم فرود می آورند متوجه می شویم که چرا در آئین «اوزیریس» در مصر باستان از عروسکهای غول پیکر استفاده می کردند و چرا کاهنان به وسیلهٔ ریسمانهای بلند، این اشیاء غول پیکر را به بازی وا می‌داشتند. وقتی که در فرهنگهای مختلف نگاه می کنیم و می بینیم که چگونه موجودات بشری به شکل اشیاء در می‌آیند و اشیاء به شکل موجودات، این هر دو به دنیای عروسك بر می گردد. این شاید تمرینی است برای بندگی بیشتر. وقتی که یك قطعه چوب و پارچه زنده به نظر می آید و در این حرکت تأمل می کنیم بیشتر به قدرت خلقت پی می بریم که چه طور یك شیء از ساده ترین به پیچیده ترین حالت بشری تبدیل می شود. برای خود من تئاتر عروسکی تئاتری است برای کشف عظمت خلقت. از نظر قدمت هم دارای قدمتی به اندازهٔ قدمت خود انسان است و ما ریشه های این را در فرهنگهای مختلف می بینیم. فرهنگ افریقایی و آسیایی را که مورد مطالعه قرار می‌دهیم مشاهده می کنیم که در آن برای زمین، درخت، ابر و انواع جمادات فلسفه‌ای قائل شده‌اند. در دورانی از تاریخ بشر وقتی آنیمیزم را می بینیم، متوجه می شویم که برای همهٔ پدیده ها قائل روح بوده است و در تئاتر عروسکی ماندهٔ این تف وجود دارد و با کشف زیبائی شناسی سبك و با کش قانونمندی جان بخشی به شیء، ما در حقیقت صورت مدرن همین میل بشری را تجربه می کنیم. نیات مختلف، و البته آگاهانه و یا نا آگاهانه. زمانی صورت تکنیك صرف به آن نگاه می کنیم اما همواره دلیل عظمت این نقطهٔ آغاز، تئاتر عروسکی با خود یك ماندهٔ دیرین را دارد. بنابراین بسیار دشوار است ما بگوئیم کدام جامعه در این رابطه ارجح است و ک که ادعا می کند تئاتر عروسکی فرضاً از چین یا از ه شروع شد، و یا هندیها برای نخستین بار چنین کار را کردند، دچار یك توهم است. به نظرم مثل این اس که فرضاً بگوئیم: «زاری کردن را عربها به جهانی آموختند» و یا ایرانیها برای اولین بار شادی کردن رقصیدند! وقتی که به پیچیدگی نیازها و احساسا بشری توجه می کنیم می بینیم که نه، بشر مجموعه از تمامی این خواسته ها و تمایلات است و با عنایت این که جان بخشی به شیء، نوعی کشف چگونگ حیات و خلقت است، این سؤال بزرگ در همهٔ جوام ادوار وجود داشته، و به طریق اولی تئاتر عروسک متعلق به همهٔ جوامع بشری است، اما بلافاصله ب اضافه کنم که در بعضی فرهنگ

به این پدیده بهای بسیار داده‌اند. امروزه ما ح نمی‌دانیم که مثلاً چگونه در درون فرهنگ «تورگا که شاید زیباترین نمایش عروسکی جهان اس شکفته می‌شود؟ و به چه دلیل در بستر فرهنگ م «توبومالاتای» هندی یا نمایش سایه‌ای پدید می‌آی چرا «وایان کولیت» در اندونزی پا به عرصه وج می‌گذارد و یا به هرحال انواع دیگر... اما می توا

این را اضافه کنیم که در نقاطی از جهان این احسا به حد اعلا مورد توجه بوده است و در بخشی از جو و فرهنگها در نازلترین سطح، و گاه در بدترین و بنابراین نه می‌شود گفت که از کجا آغاز شده و می‌توان گفت که متعلق به کدام فرهنگ است و نه می‌ش ادعا کرد که فقط در این نقطه وجود داشته و فر در جای دیگری نبوده است، اما این را می‌توان گ

■ تئاتر عروسکی به ندرت در خدمت حرکتهای روشنفکرانه قرار گرفته و بیشتر در بستر سنتها و آئینها قرار داشته است.

■ امروز نمایش عروسکی می‌تواند در خدمت فرد و تربیت اجتماع قرار گیرد.

■ تئاتر عروسکی در ابتدای راهش قرار دارد.

■ وقتی مردمان عامی و ساده را می‌بینیم که در مقابل یك عروسك به ظاهر سخنگو و متحرك سرتعظیم فرود می‌آورند متوجه می‌شویم که چرا در آئین «اوزیریس» در مصر باستان از عروسکهای غول پیکر استفاده می‌کردند.

■ برای خود من تئاتر عروسکی تئاتری است برای کشف عظمت خلقت.

■ در دوران رمانتیك، ما اوج نمایش عروسکی را ملاحظه می‌کنیم و می‌بینیم عروسکها بسیار مورد توجه واقع می‌شوند.

■ متأسفانه تا امروز نمایشنامه‌نویس معتبری سراغ نداریم که برای عروسکها نمایش نوشته باشد، یا با دیالوگها، دیالوگهای فی البداهه است و با میل و رغبت تام و تمام گونه آئین و هرگونه رسم شبه بت‌پرستی را کنار می‌گذارند.

■ اکثر نوشته‌ها دارای چارچوب داستانی

■ وقتی که مردم ایران به پیشواز اسلام می‌روند با

■ امروز در تئاتر عروسکی دنیا تکرار

گرات معمول و

سوم است.

که هرچه فرهنگها قدیمی ترند، دست نخورده ترند و هر فرهنگی که دارای آئین و مناسك قدیم خودش است، در آن عروسك در خدمت این آئین و مراسم بوده.

در سرزمین پهناور و قدیمی ایران البته نمی‌توان چنین چیزی را ادعا کرد، زیرا ما به دفعات مورد تهاجم فرهنگهای دیگر بوده ایم و این انقطاع اندیشه و رفتار و کردار همواره سبب شده که در این سرزمین کهن انواع اشکال نمایش عروسکی به دشواری کشف شود. ما امروز اطلاع بسیار مختصری داریم که در زمان سلجوقیان نمایش عروسکی وجود داشته و به آن توجه شده و از بعد از آن خبری نداریم تا به دوران صفویه، زندیه و قاجاریه می‌رسیم. به هر حال ما در کشوری مانند ژاپن به دلیل اینکه فرهنگشان در یك روند نسبتاً محفوظ‌تر و امن‌تر نسبت به ما قرار داشته است این امتداد تاریخی را بهتر می‌بینیم و در آنجا پیدا کردن ردپای تاریخی عروسکها امکان پذیرتر است. تفاوت دیگری را باید آشکار کنیم و آن اینکه در تئاتر یونان نوعی روند دائم التزاید وجود دارد که از نظر شکل گیری درام با تفاوت آثار «سوفوکل»، «اوریپیه» کاملاً مشخص است. ما روی صحنه جدا شدن از آئین «ویوس» را می‌توانیم پیدا کنیم و هم تغییرات کمی و کیفی را در ماسك، صحنه و آفرینش ادبی متون. در تئاتر عروسکی چنین چیزی ابداً ممکن نیست زیرا به ندرت تئاتر عروسکی در خدمت حرکتهای روشنفکرانه قرارگرفته و بیشتر در بستر سنتها و آئینها قرار داشته.

بنابراین ما نمی‌توانیم بگوئیم در فلان تاریخ و در عهد فلان امپراطور، نمایش عروسکی دارای چنین ارتباطی بوده. اینطور رشد کرده، بعد روی آن کار شده و سپس تناسب یافته و نظایر این مسایل این انحطاط و اوجی است که هنر تئاتر در هر دوره‌ای داشته. بنابراین ما نمی‌توانیم برای تئاتر عروسکی تاریخنگاری صحیحی انجام دهیم اما می‌توانیم بگوئیم که در فلان فرهنگ در آن مقطع تاریخی خاص نمایش عروسکی شکوفا شده، فراگیر گشته، از نظر مضامین، از نظر ساختمان عروسك و نظربازی دهندگان دچار تحول اساسی شده است. مثلاً در قرن هفدهم میلادی می بینیم که تئاتر عروسکی ژاپن به چنان درجه‌ای از قوت و اعتبار می‌رسد که نمایش صحنه‌ای مردمی را به نام «کابوکی» تحت تأثیر قرار می‌دهد و حتی تماشاگران را به خودش جذب می‌کند.

□ ژاپن قبل از ملوك الطوایفی یا زمانی که حکومت واحدی یافت؟

■ زمانی که حکومت واحد پیدا می‌کند. هنر شعباتی(؟) تبدیل به هنر شهری می‌شود و هنر شهری توسط تجار پشتیبانی می‌شود و تجار و اصناف از «بونداکو» دفاع می‌کنند «بونداکو» به عنوان یك شیوهٔ پیچیده و غنی هنری مطرح می‌شود و تمام ابزار و آلات و عناصر دراماتیك را کسب می‌کند و بعداز یك قرن، یك قرن و نیم به چنان اوجی می‌رسد که زبانش تبدیل به زبانی رمزآمیز، داستانش به داستانی کاملاً فلسفی و حرکاتش به حرکاتی معنی دار و سمبولیك تبدیل می‌شود که تماشاگر را در نقطه ای که به اوج می‌رسد، از دست می‌دهد و در واقع تبدیل می‌شود به یك هنر منزوی که توانائیهای فرمالیستی خودش را تکرار می‌کند و نهایتاً از شکل یك تئاتر عامیانه و مردمی جدا شده و به هنر طبقه ای مشخص یعنی خواص تبدیل می‌گردد.

□ همانند مکتب کلاسیك؟...

■ در واقع چیزی می‌شود که ما در شعر ترجمه می‌کنیم. چیزی مثل سبك هندی در شعر خودمان که فقط شعرای درجه یك می‌فهمند که منظور یك شاعر سبك هندی در حالت پیچیده و مبالغه آمیزش چیست و مکنونات قلبی‌اش را به چه صورت مطرح می‌کند و چه می‌خواهد بگوید. به هرحال راز و رمز، شگفتی، فرم داستان پیچیده و زبان کلاسیکی که «بونداکو» پیدا می‌کند در نقطه اوج است اما از حیث دیگر نقطه حضیض و تنزلش نیز محسوب می‌شود. این مثال را برای آن آوردم که ما می‌توانیم بگوئیم در دورانی نمایش عروسکی بسیار مورد توجه قرار گرفته است و مثلاً در دوران رومانتیك هم ما این اوج را ملاحظه می‌کنیم و می‌بینیم که عروسکها بسیار مورد توجه واقع می‌شوند. داستانهای الهی و غزلهای دراماتیك به نمایش در می‌آیند و این حرکت بطیء عروسکهای غنی، این آرامش و طمأنینه و این حرکات لطیف عروسکها به لحاظ تکنیك ویژه ای که داشته، روی نمایش تئاتری اثر می‌گذارد و آن ملاطفتها و ملاحتها را هنرپیشگان هم تقلید می‌کنند و به صحنه می‌آورند و یا در دوره‌ای دیگر نمایش سایه‌ای یا نمایش چینی (به قول خود اروپایی‌ها) برروی شکل اجرای نمایشها تأثیری عمیق می‌گذارد و طراحی صحنه را تغییر می‌دهد.

□ نمایش در کدام کشور اروپایی بیشتر صاحب نفوذ بود؟ داستانهای تمثیلی که شما گفتید، داستانهای «لافونتن» را به یاد می‌آورد. آیا اینها در نمایش عروسکی مورد استفاده قرار می‌گرفتند؟

■ البته «لافونتن» تجربه ای است که بیشتر قصه‌های کودکان را شامل می‌شود اما منظور نظر من و آن شکلی که در تئاتر عروسکی اروپا است، سوای این مساله قرار دارد. در اروپا هم دورانی وجود دارد که تئاتر عروسکی متعلق به بزرگترها است نه کوچکترها. نمونه بارز این قضیه «اوپرا دی پوپی» ایتالیا است که داستانها و محتوای آن هرچند ساده شده و سطحی شدهٔ داستانهای مذهبی است، به هرحال از جنگهای صلیبی گرفته شده، و یك نوع شاعرانه بودن آئین مسیحیت در آن احساس می‌شود. در واقع آن دوره ای از زندگی عروسکها در ایتالیا و آلمان شامل صحبت من می‌شود که غنای عمیق صحنه ای شان با غنای عمیق مذهبی و شبه مذهبی یا روایتهای عاشقانهٔ آمیخته به یك نوع تمهید مذهبی همراه است.

بعدها است که کشف می‌شود که تئاتر عروسکی می‌تواند در خدمت فرد و تربیت اجتماع قرار بگیرد و داستانهایی مانند آنچه که «لافونتن» نوشت مورد استفاده قرار می‌گیرد.

□ تئاتر عروسکی از کی مدوّن و به عنوان یك هنر مشخص شناخته شد؟

■ مادر «بونداکو»ی ژاپن که درقرن نوزدهم اوج می‌گیرد، شخصیتی داریم به نام «چیتاماتاموندایمن» که در هنر نمایشی و ادبیات ژاپن «شکسپیر» آنها خوانده می‌شود. متنهایی که «چیتاماتاموندایمن» برای تئاتر عروسکی نوشته است شاید قدیمی ترین متنهای عروسکی باشد که وجود دارند. متأسفانه تا به امروز نمایشنامه نویس معتبری سراغ نداریم که برای

عروسکها نمایش نوشته باشد، اکثر نوشته‌ها دارای چارچوب داستانی است و دیالوگها، دیالوگهای فی‌البداهه است. یا نمایشنامه نویس، نوشته‌ای را برای صحنه‌ای عروسکی اداتپه می‌کند.

اگر ما قرن هجدهم را یکی از نقاط عطف چنین تحولی بدانیم، بعددرهیچ دوره‌ای به چنین نقط مشابهی نمی‌رسیم و امروز می‌توانیم بگوئیم که نمایش عروسکی در ابتدای راهش قرار دارد.

□ از چه زمانی برای اولین بار شاهد تئاتر عروسکی در ایران هستیم؟ شما اشاره کردید که د زمان سلجوقیان این مورد دیده شده و بعد از دوران صفویه و زندیه حرکات قابل اعتنائی وجود داشته است. می‌توانید تاریخ مختصری از نمایش عروسکی در ایران را بیان کنید؟

■ به دلیل سوء برداشت ازمعنی تئاتر عروسکی وقتی که مردم ایران به پیشواز اسلام می‌روند، با میل رغبت تام و تمام هرگونه آئین و هرگونه رسم شبیه بت پرستی را کنار می‌گذارند. طبعاً هنرهای نمایشی به لحاظ رگه‌های غیر قابل قبولی که از نظر روحانیو داشته کنار گذاشته می‌شود. به هرحال اشاراتی داری که ترکان سلجوقی وقتی به حکومت می‌رسند د دربارشان نمایش سایه‌ای دیده می‌شود و در نمایش سایه‌ای شان رگه هایی از عشق و تغزل عاشقانه وجو داشته و بعدها این ارتباط بریده می‌شود و ما تنها نشان های پراکنده‌ای داریم تا می‌رسیم به دوران زندیه.

در عهد زندیه به لحاظ گزارش دقیقی ک «خوچکو»ی مستشرق فرنگی به ما ارائه می‌دهد متوج می‌شویم که «پهلوان کچل» دارای مضامین طنز آمی اجتماعی بوده و ارتجاع زمان خودش را دست می‌انداخته و ریاکاری را به مسخره می‌گرفته و به روش شیرین وقابل توجهی افشای راز می‌کرده است. تاز این داستان بسیار ضعیف است اما اشارات، ضرب المثلها و متلکهای جاندار و شیرینی دارد. با تاسف تمام می‌توان گفت محتوا ضعیف است، ساختمار ضعیف است، اما تعدد شیوه را داریم. همین تعدد شیو نشانگر این است که درایران حداقل یك نمونهٔ تاریخی قابل تأمل داشته‌ایم. «پهلوان کچل» را داشته‌ایم ک هم به صورت دستکشی بوده و هم به صورت انگشتی «جی‌جی وی‌جی» نام دیگر «پهلوان کچل» است «بی بی جان» کردستان انگشتی بوده، خیمه شب بازی یا «شاه سلیم بازی» نخی بوده است. در موزه هنرهای عروسکی مسکو سه عروسك «شمر»، «عباس» و «درویش» وجود دارند که متعلق به مراسم تغزیه در دوران صفویه هستند. اینها قدیمی‌ترین عروسکهای میله‌ای دنیا نامگذاری شده‌اند. به هر حال نمایشهای انفرادی مثل «تکوم تکوم» هم داریم که در آنها ا عروسك استفاده می‌شده است.

در دوران قاجار چون یك حرکت سخیف وجود دارد، هنرها نیز مثل بسیاری چیزهای دیگر به ابتذال کشیده می‌شود. همه چیز میل به شهوت و زشتی پید می‌کند. حکومت قاجاریه در دورانهای اخیر اوج فساد اخلاقی درباری بود. هنرها هم در این ایام به سوی سطحی بودن و به هرز رفتن و به شوخ طبعی «قاجار پسند» میل می‌کنند و نمایش عروسکی هم به طریق اولی دارای این امکانات بوده که آلت فعل این نوع سلیقه بشود چون در دنیای عروسکها می‌شود همه چیز

■ ترکان سلجوقی وقتی به حکومت می‌رسند در دربارشان نمایش سایه‌ای دیده می‌شود که در آن رگه‌هایی از عشق و تغزل عاشقانه وجود داشته.

■ تئاتر عروسکی می‌تواند در خدمت فرد و تربیت اجتماع قرار بگیرد. رشد نمایش عروسکی در دوران قاجار در حقیقت رشدی معکوس است.

■ در دوران قاجار چون یك حرکت سخیف وجود دارد، هنرها نیز مثل بسیاری چیزهای دیگر به ابتذال کشیده می‌شود.

■ در موزه هنرهای عروسکی مسکو سه عروسك «شمر»، «عباس» و «درویش» وجود دارند که متعلق به مراسم تغزیه در دوران صفویه هستند.

■ تئاتر عروسکی به نسبت در خدمت حرکتهای روشنفکر از این رشتهٔ هنری دور شد.

■ ما در تئاتر عروسکی به نقطه‌ای رسیده‌ایم که باید سمینارهای مختلفی تشکیل شود ک در مورد توسعهٔ کمی و کیفی آن بحث و تبادل نظر شود.

به راحتی دست انداخت. فحش دادن عروسکها به همدیگر مجاز تلقی می‌شده و ارتباطهای جنسی حتی به عنوان نمونه شب زفاف دیو و مبارك را در خیمه شب بازی داریم که حقیقتاً هرچند ممکن است تماشاگر را ارضاً از خنده روده بر کند اما صحنه‌های مستهجنی است که در هیچ تئاتر عروسکی دنیا مانند آنها وجود ندارد. بنابراین رشد نمایش عروسکی در دوران اجاریه در حقیقت یك رشد معکوس است یعنی توسعه پیدا می‌کند، از تعداد زیادی عروسك سود می‌جوید، شکوه ظاهری و انواع متعدد و اسباب و آلات بسیار دارد، صحنه‌های زیبای تیرباران و حمل ارابه به وسیله موش زنده دارد، مطرح هست ولی فاسد است. به همین دلیل روشنفکر را از خود دور می‌کند. و اما دورهٔ پهلوی. در دوران پهلوی گرایش به غرب وجود دارد و شاید ویژگی عمده‌اش این بود که نمایش این نوع کارها در شهرها تقریباً کنار گذاشته شد و نمایش عروسکی بدان شکل ـ که صحبتش شد ـ وارد روستاها و نقاطی که از انظار حکومت دور بود، شد و به اجرا درآمد و چاشنی مجالس مردانه برای آزاد خندیدن و لذت بردن منفی شد و اما روشنفکران جامعه دوران قبل از انقلاب اعتنایی به این قضیه نداشتند که شاید بتوانند در درون همین ساختمان عروسکی تحولی ایجاد بکنند. حداقل از مضامینی مردم پسند اما مبتذل استفاده کنند، بنابراین در سال ۱۳۴۶ که می‌توان از ایجاد یك گروه ملی و تاسیس تالار سنگلج عملی نام برد، گروههای روشنفکری اعتنایی به این نوع پدیده‌های عامیانه نکردند و تنها از سوی کسانی مثل «بهرام بیضایی»، «عباس جوانمرد»، «علی نصیریان» و... به شکلهای نمایش سنتی و کمی نمایش عروسکی توجه می‌شود. خود من از سال ۱۳۴۸ سعی کردم علل این انقطاع را در نمایش عروسکی خودمان کشف کنم. به هر حال به جوابهای مشخصی رسیدیم که نتیجه‌اش این است که ما در دوران گذشته نمایش عروسکی داشتیم، اما هیچوقت نمایش والایی نبوده، هیچوقت هم طراز نمایش پیچیده و پرتفصیل و پر راز و رمز «بونداکو» نبوده، هیچوقت در خدمت آیین قرار نگرفته آنطور که نمایش سایه‌ای هند یا «وایان کولیت» قرار گرفت. هیچوقت عناصر اجرایی آن از افراد شایسته و صاحب نام و متعهد یا روشنفکران جامعه نبودند. مثالی بزنم که در فرهنگ «وایان کولیت» دجال یا بازی دهندهٔ عروسکها و گوینده، مرشد و حتی مجتهد دینی محسوب می‌شود و حتی در آئین عزا و شادمانی عروسکهایش را به نمایش درمی‌آورد. شاگردانی را که می‌گیرد تا تعلیم بدهد باید سالها تعلیم ببینند که چه‌طور داستان را روایت کنند. چه‌طور از دست چپ و راست استفاده بکنند. چطور خیر و شر را وارد صحنه بکنند و این دو را به جنگ وادار کنند. چه مفاهیم ازلی، ابدی را از طریق این به اطلاع تماشاگران برسانند و قس علیهذا. وقتی که این شاگرد به نقطه‌ای می‌رسد که اذن اجرای «وایان کولیت» را پیدا بکند. مرشد با عسل روی زبان او یك کلمه رمز آمیز را به نام «اونگ» می‌نویسد. یعنی تو از این لحظه آزادی زبانت را در خدمت تئاتر عروسکی قرار بدهی و بر راه ارشاد و هدایت مردم به کاربندی. ما در فرهنگ نمایشی خودمان متأسفانه به روشهای کاملاً مطلوبی از این سنت را پیاده نکرده‌ایم و هرچه پیشتر می‌آمدیم، امکان تخریب و خسارت بیشتر می‌شده و امروز در واقع پوستهٔ ظاهری این نمایش باقی مانده است.

□ در نمایشهای عروسکی که در دنیا انجام می‌شود معمولاً در آن واحد از چند تکنیك استفاده می‌شود؟

■ به صورت متداول که نگاه کنیم، مرسوم این است که بیشتر از یك شیوه را انتخاب نمی‌کنند. یا میله‌ای یا نخی، یا دستکشی. بنابراین تلفیق شیوه‌های مختلف به دلیل این که صحنه های مختلفی را لازم دارد، کمتر از سوی کارگردانها مورد استفاده قرار می‌گیرد. ما در «سفر سبز در سبز» به لحاظ این که چاره‌ای جز این نبود و پیدا کردن راه حل برای تئاتر عروسکی، امتیاز کار؛ کارگردان به حساب می‌آید. من فکر می‌کنم که ما نمی‌توانیم بگوئیم محدودیتی از این لحاظ وجود دارد. خیلی از کارگردانان را داریم که می‌گوئیم تخصصشان در «نخی» است و یا تبحرشان در «میله‌ای» است. یعنی یا علاقه نداشتند و یا توانائی نداشتند که به شیوه‌ای غیر از ان که کار کرده بودند نزدیك شوند. تصور می‌کنم تلفیق اینها با همدیگر به وسعت زبان نمایش کمك می‌کند. در صحنه‌ای از نمایش «سفر سبز در سبز» ملاحظه می‌کنید که عروسك غول پیکر دیو در مقابل عروسك میله‌ای امیر قرارگرفته و عروسکهای نخی بچه دیوها و عروسکهای سایه‌ای و تیر و شمشیر و سایهٔ اینها یك صحنهٔ جنگ را تداعی می‌کنند. این هم از نظر پرسپکتیو یك میدان رزم وسیع را بلافاصله در ذهن متبادر می‌کند و هم زبان کاری، و وسیع نمایش را به تماشاگر نشان می‌دهد. اما صرف این که آدمی تکنیکها را به خاطر تکنیکها به کار بگیرد، غلط است. ما از نظر میزانسن تئاتر عروسکی موظفیم و درست تر این است که شیوه هایی که به طمانینه حرکت می‌کند و رومانتیك باید باشد، از «نخی» استفاده شود و در شیوه‌هایی که به تحرك فوق‌العاده نیازمندند از دستکشی استفاده شود و در شیوه‌هایی که میانگین این دو هستند و کمی شبه واقعی‌تر باشند از میله‌ای استفاده گردد، اما من در نمایش اخیرم تمام این فرمولها را درهم ریختم. در واقع عروسکهای نخی مادی به هیچ وجه حرکاتشان با طمأنینه نیست. در واقع دیو تمام صحنهٔ دوازده متری را طی می‌کند و در یك صحنهٔ نبرد هیجان‌انگیز (نبرد امیر و دیو) این عروسك به کار گرفته می‌شود و من تصور می‌کنم هیچ عروسك میله‌ای دیگری نمی‌توانست جایگزین بشود اما تلفیق همه امکانات آنها را به خدمت گرفتم.

□ شما با نمایش «سفرسبز درسبز» درایران زبان جدیدی یعنی شاید نوعی زبان عرفانی را در نمایش عروسکی به کار گرفتید. آیا تابه حال کارگردان دیگری هم درایران وارد این مقوله شده است؟

■ فکر می‌کنم خیر. منتهی این قضاوت به عهدهٔ تماشاگران و صاحب نظران است. البته بیش از این خود من بودم که نمایش عروسکی سایه‌ای را به مردم ایران معرفی کردم که عنایت خاصی به آن شد و ماهها این نمایش روی صحنه بود. و به وسیله‌ی برنامه‌های مختلف رادیویی و تلویزیونی معرفی شد و خوشبختانه دریك سفر داخلی که به اصفهان داشتیم درآبانماه ۶۸ فوق‌العاده مورد توجه واقع شد که درآن زمان دو یا سه و درروزهای آخر چهار اجرا داشتیم و این نشان دهندهٔ آن است که مردم تشنهٔ کار هستند. درمیزانسن کارآگاه ۲ هم این طور کارکردم. تلفیق عروسك میله‌ای وسایه‌ای وجود داشت و به لحاظ نوبودن مضمون واستفاده از عناصر نمایش ویژهٔ آن هم ماهها روی صحنه بود. یا در «بابابزرگ وترب» یا دربقیه من سعی می‌کردم این گسترهٔ زبان عروسکی را معرفی کنم. به هرحال تصورم اینست که «نه!» نمایش عروسکی عارفانه‌ای نه درایران و نه در هیچ کجای دیگر جهان نداشته‌ایم. امروز درتئاتر عروسکی دنیا تکرار مکررات، معمول ومرسوم است و نویسنده ها چیزی ندارند یا بهتر بگوئیم اصلاً نویسندهٔ مخصوص تئاتر عروسکی وجود ندارد...

تئاتر عروسکی را که نگاه می‌کنیم یا «پینوکیو» روی صحنه است یا «سیندرلا» و امثالهم، بنابراین مضمون عارفانه‌ای که درسفر سبز درسبز به کار رفته تابه حال سابقه نداشته است.

□ چند کارگردان تئاتر عروسکی درایران وجود دارد؟

■ در این رابطه افرادی وجود دارند که دارای توان و قابلیت کار هستند. مثلاً می‌شود از آقایان دادشکر، سمیعی، حمید عبدالملکی و خانم مرضیه برومند نام برد که کارهای قابل توجهی دراین زمینه ارائه دادند واینها نشان می‌دهد که اگر ما زمینه وامکانات لازم را فراهم کنیم، این کارگردانها درصحنه‌های بین‌المللی هم خواهند درخشید، اما چندان بهائی به فکر نوعروسکی داده نمی‌شود.

□ چرا؟

■ برای اینکه بسیاری از دست اندرکاران و تصمیم گیران، از امکانات بالقوهٔ تئاتر عروسکی بی خبرند. وقتی که شما فکر نویی را مطرح می‌کنید اگر فکر و محتوا مورد قبول واقع بشود برای این که بتوانید برآورد مد نظر شما را انجام بدهند مجبور به تخفیفهای کلی دراندیشه‌تان هستید. یعنی مجبورید تمام ذهن وایماژهای ناب ذهنتان را بتراشید و بروید توی همان محدوده‌ای که فیلمبردار تلویزیون امکانش را دارد و کارگردان فنی توان اجرایش را دارد وگروه دکور همینطور وقس علیهذا. پس شما وقتی می‌خواهید برنامه‌ای را در تلویزیون اجرا کنید چون بخش عمدهٔ عواملش دراختیار شما نیست، مجبور به تبعیت هستید ووقتی مجبور به تبعیت شدید دیگر کارگردان نیستید ودیگر خلاق نیستید دیگر فردی هستید که یك قرارداد را امضاء کرده اید که مجبورید بخاطر حیثیت خودتان یا به خاطر نیازمالی تان تا آخر قضیه پیش بروید ونتیجه این که من تا امروز از خانم مرضیه برومند، از آقای کامبیز صمیمی، حسن دادشکر و یا حمید عبدالملکی کسانی که کار مجموعه‌ای تلویزیونی می‌کنند نشنیده‌ام که بگویند ما این فکر ناب خلاقه را داشتیم وباراحتی خیال نه به صورت آرمانی‌اش بلکه به صورت واقعی‌اش می‌خواستیم پیاده کنیم و دچار اشکال نشدیم. توجه فرمودید. بنابراین من تصور می‌کنم که این احتیاج به نوعی بحث سمیناری دارد. یعنی مادر تئاتر عروسکی الان به نقطه‌ای رسیده ایم که باید سمینارهای مختلفی تشکیل شود که در مورد توسعهٔ کمی وکیفی آن بحث وتبادل نظر بشود ونیز پیرامون شکستن بعضی از فرمولها وقواعد ضد خلاقه‌ای که در تلویزیون و در تئاتر عروسکی مرسوم است؟...

□ سپاسگزاریم.