پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تئاتر شهری
تئاتر زیرزمینی

نیما دهقان

گفتگو با دکتر قطب‌الدین صادقی نویسنده و کارگردان نمایش «سحوری»

یعنی زمانی عمل قهرمان دراماتیک است که هم جدل درونی و هم جدل بیرونی داشته باشد. در آثار عرفانی اغلب جدل‌ها درونی است و بیشتر سیر انفس است تا آفاق؛ یعنی جستجوی آدمی در کل وجود خودش

■ چه ویژگی‌های سنت و ادبیات کلاسیک ما دارند که می‌توانیم آن را به یک اثر دراماتیک تبدیل کنیم؟

□ یکی از مهم‌ترین چیزهای که در این آثار وجود دارد قصه است. برای اینکه در ادبیات کلاسیک ما این سنت بود که پندهای حکمت‌آمیز و یا نتایج اخلاقی، عرفانی، اجتماعی، را از طریق قصه بیان می‌کردند. آنقدر این سنت نیرومند شد که شما حتی در کتابی مثل «منطق الطیر عطار» و یا «مثنوی» می‌بینید که آدم‌ها در دیالوگی که با هم دارند و به جای پرسش و پاسخ برای یکدیگر، حکایت تعریف می‌کنند و بیان مکنونات فکری، رأی و تصمیم و یا باور خودشان را از طرق آراء و پند گذشتگان که در چهارچوبی از قصه متجلی و فرموله شده به زبان می‌آورند، مثلاً «مثنوی» یک چیزی در حدود نزدیک به سیصد قصه دارد و این قصه‌ها ماجرایی دارند که چهارچوب‌های قصه‌هایش حول یک شخصیت مرکزی و یا دو شخصیت که با هم مقابله می‌کند همیشه سوار است و اغلب اوقات جدل موجود مابین این دو شخصیت در چهارچوب این قصه‌ها، دستمایه بسیار خوبی برای گسترش به ساختار ماجراها یا وسعت بخشیدن به جاهای از محتوایش است و یا ژرف کردن معنایی که از آن شاعر یا نویسنده می‌خواهد ارائه بدهد. بجز این چهارچوب قصه و شخصیت که برای یک اندیشه تمرکز فکری دارند و آن اندیشه اغلب اوقات خیلی فشرده، پُر، غنی و پالوده بیان شده است و شما می‌توانید آن را گسترده‌تر و عوض بکنید و یا در یک چهارچوب کلی‌تر چند تایی از آن را به هم ربطهای موضوعی بدهید، که از نظر من این سه وجه خیلی نیرومند است. مسأله «زبان» وجه دیگری که خیلی حائز اهمیت است. بسیاری از این‌ها زبانی دارند که این زبان خیلی به درد ما می‌خورد؛ برا اینکه گوشه‌ای از تاریخ پربار ادبیات کلاسیک ماست و با انتخاب واژگان این متون و در نهایت گزینش این واژه‌ها در یک بافت مدرن که با یک ترکیب‌بندی جدید برای غنا بخشید و غنی کردن ادبیات معاصر و زبان صحنه‌ای به خوبی می‌توانیم سود ببریم؛ یعنی می‌توانید با اتکاء به آن واژه‌ها و ترکیبات ابتکار خودتان با یک انسجام موضوعی - البته به موضوع ربط داشته باشد - روی یک زبان می‌توانید اتود بکنید، مثلاً همین کاری که ما کردیم و گوشه‌ای از توانایی زبان فارسی را برای ابداع و ایجاد زبان صحنه‌ای شکل دادیم؛ یعنی بتوانیم به نوعی این زبان تُنُک و تنگ و محدود روزنامه‌ای یا محاوره‌ای را کمی گسترش بدهیم و ابعاد دیگری از زبان خودمان را در درام بکار بگیریم. از نظر من همین چندوجه خیلی حائز اهمیت است.

■ در مفاهیم و موضوع‌های ادبیات عرفانی «جدل درونی» وجود دارد. برای دراماتیک کردن این «جدل درونی» به «جدل صحنه‌ایی» و «بیرونی» چه ترفندی را بکار بردید؟

□ یکی از مهم‌ترین مسایلی که من آن را در مقاله‌ای به تفسیر شرح دادم. قهرمان زمانی اعمالش جذاب است که اگر بخواهد تبدیل به نمایش بشود؛ یعنی زمانی عمل قهرمان دراماتیک است که هم جدل درونی و هم جدل بیرونی داشته باشد. در آثار عرفانی اغلب جدل‌ها درونی است و بیشتر سیر انفس است تا آفاق؛ یعنی جستجوی آدمی در کل وجود خودش و در زوایای پنهان تفکر و عقیده‌اش که این درست برخلاف حماسه که آن اصلاً سیر آفاق است؛ یعنی جدل قهرمان با جهان بیرون است و حالا فرقی نمی‌کند عرفان و یا حماسه را تبدیل به نمایش بکنید، بلکه باید جدل بیرونی و درونی را تواماً با هم بیاورید.

حماسه فقط جدل بیرونی است که روانشناسی شخصیت‌ها بسیار کوچک و «درون» به آن شکل وجود ندارد. در عرفان هم «بیرون» زیاد وجود ندارد مثلاً در «منطق الطیر» شاید باور نکنید ۹۵ درصد کتاب پرندگان نشسته‌اند و بحث می‌کند و در عرض یک صفحه پرندگان به سیمرغ می‌رسند؛ یعنی تمام پروازها را توی بحث می‌کنند و عمل نمی‌کنند. حالا شما به عنوان کسی که کار تئاتر می‌کنید ناچارید جدل‌های بیرونی هم برای آن بتراشید و این را با تناقضات جهان پیرامون رودرو بکنید؛ پس چیزهایی از خودتان می‌بافید و شاخ و برگهای و یا حوادثی که بتواند این را در رودرویی با جهان پیرامون نشان بدهد اضافه می‌کنید آن وقت یک زبان دراماتیک بیرون و درون را تواماً مطرح بکنید و تواماً به یک اندازه وسعت پیدا بکند، در غیر اینصورت به نظر من کار ضعف خواهد داشت.

■ قهرمان نمایش شما ۷ مرحله را پشت سر می‌گذارد، آیا قرارگیری داستان مختلف مثنوی به شکل موجود گویای ۷ مرحله سیروسلوک در عرفان است یا با آن تفاوت دارد؟

□ نه مسأله هفت به آن شکل نیست. هفت امکان موجود برای اینکه آدمی را از هدف‌اش دور بکند و به عنوان انتخاب‌های کاذب شما را فریب بدهد و در لحظه‌ای آن را با هدف اصلی اشتباه بگیرید و این به نظر من جای اشکال دارد. همهٔ ما ممکن است دچار وسوسه، غفلت و یا دچار تنگ‌نظری بشویم و در یک لحظه هدف اصلی را فراموش بکنیم و یا چیزهای فرعی‌تر تاخت بزنیم و این اشاره به اینکه چرا هفت است. عدد هفت کلمه مقدسی است و آن را کلمه کامل بکار می‌برند. هفت روزی که در کتاب پیدایش که شش روز را خداوند می‌گوید زمین و آسمان را آفریدم و روز هفتم استراحت کردم و ما همین تقسیم‌بندی را در گاه شماریمان داریم شش روز کار و روز هفتم استراحت می‌کنیم؛ یعنی زندگی زمین یک جور بازتاب عکس زندگی آسمان است. یکسری چیزهایی که در عرفان و حماسه است این همه اشارت به عدد کامل پنج، هفت و حتی چهل که از اعداد مقدسی است که همواره انسان در آن رازی پیدا کرده است. هدف من فقط ارائه یک کار عرفانی نبوده است. امکان‌های متعدد سه - چهار تا کم است ولی هفت مورد از هفت انتخاب کاذب می‌تواند او را از هدفش منحرف بکند ولی هربار می‌گذرد و این نشان کمالش واقعاً نیست و به ترتیب کمال چیده نشده است هرچند می‌توان سلسله مراتبی را در آن دید. پس و پیش کردنش هم به نظر من نامعقول است، حالا هرچقدر آن قصه به انتهای خط برسد با مسایل جدی‌تری روبرویش می‌کند، قدرت پول، زهد و... از نظر من طی کردن مراحل کمال نیست بلکه ذره ذره در گذشتن از وسوسه‌های ریز و پایدار بودن در وفاداری به اصل قضیه است و به این ترتیب آن نشان پایمردی است. خیلی از ما در اولین پیچ، سازش می‌کنند. اولین میزی که به آنها بدهند از ایده‌هایشان دست

...ن پل قلمبه‌ای که به دست بیاورند علم و دانش ...ری را ول می‌کنند. هدف من این است، ...شابه «سحوری زن» با چند داستان از مثنوی ...ا چیست که آن‌ها را در کنار هم چیدید؟

□همه ماجرایی که در نمایش تعریف می‌کنیم از مثنوی نیامده است. مثلاً آن داستان شهر و حاکم اصلاً مال مثنوی نیست بلکه یک افسانه قدیمی کُردی است و یا آن زاهد قصه‌ای است که به مجنون نسبتش می‌دهند و از منابع دیگری آوردم. ولی چند تایی از آن، مال مثنوی است. دیدم که مناسبت دارد و تغییرش دادم. مثلاً آن «بازرگان» یک «امیرترک» که مظهر قدرت است را تبدیل به یک بازرگان کردم. دست توی آن بردم و دگرگون کردم و بعد از خودم خیلی چیزها به آن اضافه کردم؛ یعنی خود قضیه و قصه را نیاوردم بلکه از سه - چهار قصه دیگری هم استفاده کردم تا رنگ و بوی بیشتری از مولانا و از مثنوی داشته باشد. طرح موضوع، طرح ... یک قصه ده خطی است و مَعرف آقا مسئله عشق و راجع به عشق است و مثنوی اینجا عشق ...انه و شورش و طغیانگر ... به هر چیزی که رنگ ... این ... که با مثنوی نداشت به اینجا رسید که به گونه‌ای عشق طغیانگرانه که قهرمان دارد تعریف می‌کند و خودش تجربه کرده است.

■ ویژگیهای برجسته کارگردانی نمایش تک نفره چیست؟

□هم نمایش باید این توانایی را داشته باشد که ساختارش آدم را نگه بدارد؛ یعنی طرح موضوع، معرفی شخصیت، معرفی تم‌ها و بعد از آن گسترش کشمکش‌ها درست صورت گرفته باشد و تمام ابعاد و زوایایش را شما به خوبی بتوانید نشان بدهید و در پایان نتیجه‌گیری که می‌کنید از همین مقدمات، موخرات، کشمکش‌ها، جنگ و جدل‌ها و اُفت و خیز، بالاخره باید در جایی نتیجه بزرگ اثرگذار خودتان را در پایان داشته باشید به این ساختار دراماتیک اشراف داشته باشید تا بتوانید واقعاً یک کار شکیل منسجم که ابعادش از حدود خودش خارج نشود دست پیدا کنید تا تماشاگر را با خودتان همراه و همدل بکنید. این تسلط بر ساختار اصل اول است. علاوه بر آن موضوعی که شما مطرح می‌کنید موضوع باید دائماً وسعت پیدا کند، ژرف بشود و مثل سنگی که توی آب می‌اندازید و در سطح آب دایره دایره بوجود می‌آید تا بتواند خُرد خُرد به ابعاد بزرگی دست پیدا کند. ابعاد گوناگون مسأله را که بررسی کنید خود به خود برای نمایش جذابیت ایجاد می‌کند. ...ید اینکه باید بتوانید با یک تسلط فنی فضاهای گوناگونی ... بدهید. یک فضا، یک ابعاد تصویری که این ابعاد ... نیست و دکور و موسیقی هم وجود دارد همه ... باشد که دیوار ... است و ...

کارگردان هزار ایده هم داشته ...شید ولی بازیگر ...واند درب‌یاورد به ...رد می‌خورد؟! ...ر ماهر ...د ولی ...ده‌ای ...باشد ... برای خلاق ... دوی ... و ...

بندی را داشته باشد. باید ت... صدا و بازی ایجاد بکنید و مسأله ا... است قدرت خلق شخصیت‌هاست و ... را بدون قدرت خلق موقعیت‌ها نمی‌توان... موقعیت را در بیاورید. در اینجا برای درآوردن م... وسیله‌ای که داریم بازیگر است. بازیگر نه تنها ... شخصیت‌های مقابلش را هم درمی‌آورد و هیچ ... نیست که کمکش بکند و او همیشه از دو چیز کم... همواره در یک بازیگری و کارگردانی مدرن تکیه بر... این شیء نه در حد فقط یک نشانه بلکه به مرور در حد... و بعدها تبدیل به یک نماد بشود و از طریق این د... معناشناسی، می‌توانید از این شیء به اشکال مختل... بگیرید، مثلاً یک جا تبدیل به ... پوش... و... می‌شود و به ا... که می‌گیرد تخیل ... تخیلش به بازی ... است و می‌توانید ... که خیلی ماهرانه به کار گرفته بشود و دست و پا چل... این نکته بسیار بسیار مهم و اساسی است که نمی‌... صرف نظر بکنید. کار بر شیء یکی از مهم‌ترین ترفندهایی که می‌توانید بازیگر را برای خلاقیت شخصیت‌های مخ... کمک بکنید و عنصر دیگر موسیقی به عنوان تکیه‌گاه بازی، تاکید بر لحظات دراماتیک، توصیف بعضی از موقعیت‌ها و ... که خلق می‌کند تا قهرمان بتواند خودش را با آن هماهنگ ... و همه این‌ها باعث می‌شود که بتوانید با حداقل نیرو و بیشت... کاراکترها معنا را منتقل بکنید. اینگونه کارها یک تکنیک ... و صدایی و بازیگری بالایی لازم دارد که بتوانید در یک د... از یک کاراکتر در بیاید و به سرعت تبدیل به کاراکتر دیگری ... از نظر فیزیک، صدا، کاراکتر، شخصیت، حالت و... این‌ها ... دارد. قبل از هر چیز یک کارگردان مسلط و یک بازیگر ... لازم دارید.

■ در اجرای نمایش تک نفره این بازیگر است ... روند کار نقش بسزایی دارد و یا کا...

□هر دو مکمل یکدیگر هستند. بعنوان کارگردان ... داشته باشید ولی بازیگر نتواند درب‌یاورد به چه درد... بازیگر ماهر باشد ولی کارگردان ایده‌ای نداشته با... خلاق باشد. هر دوی این‌ها لازم و ملزوم همدیگ... طراحی دقیق کارگردان، کنترل موارد، تشریح موقعیت... جزئیات شخصیت‌ها، کنش و واکنش‌های ... کارگردان امکان ندارد در بیاید ولی با بزرگترین کا... هم که کار کنید بازیگر قابل نباشد نقش را در بیاورد...

■ ... نمایش در جایی ... افتادن ... که کارگردان بوجود ... بیشتر از ... به نظر شما آیا این ... بازیگر ... می‌دهد؟

□...

رندهایی در کارگردانی وجود دارد ولی نقش خلاق
گر که این را زنده بکند کم از آن نیست. او هم باید بتواند با
ن فضایی که من ایجاد کردم به آن جان ببخشد تا از حالت
تجریدی در بیاید و تبدیل به چیزی قابل لمس بشود. همه این‌ها
بستگی به کار زنده بازیگر دارد؛ یعنی در اساس همه اینهایی
که می‌بینید از دکور، موسیقی، شیء و.... در خدمت کار بازیگر
است؛ یعنی اگر نتواند با عمل خلاقانه‌اش نتواند به این‌ها جان
ببخشد فایده‌ای ندارد. من اگر ده بار دیگر با نور به شما چاه را
نشان بدم کسی نتواند آن فضا را که توی آن چاه سرگردان است
پائین می‌رود، بالا می‌آید را در بیاورد به خودی خود و به تنهایی
مثمر ثمر نیست.

■ در روایت اجرا توسط بازیگر، خیلی از شگرد بازی در بازی استفاده شده است چرا شگردهای دیگری را وارد کار نکردید؟

□ شگردهای دیگری اگر وجود داشت به کار می‌بردم. یک نفر تعریف می‌کند: «دیدم رفتم با یک نفر روبرو شدم، او گفت و بلافاصله بازی می‌کند، ما هم اینجوری هستیم. این تکنیک درام روایی است. مثلاً در مورد تکنیک برشت که می‌گوید: «فرق بازی اپیک با استانیسلاوسکی در همین است.» کسی از بیرون آمده است حادثه تصادف ماشین را دیده است و یک نفر دیگر می‌گوید: «آره، ماشین به کسی این جوری زد». آن‌قدر قشنگ تعریف می‌کند که حالات و لحظات آن قهرمان را دارد ولی عیناً تبدیل به یک جسد نمی‌شود که قانع بشوید و دقیقاً و صادقانه این حس‌ها و حالات را برای شما بازی می‌کند. در کار ما همین گونه است، تا آنجایی بازی پیش می‌رود که تماشاگر بپذیرد و دیگر لزومی ندارد که مستقیماً به یک کاراکتر مستقل تبدیل بشود. تکنیک درام روایی دقیقاً بر این معنا استوار است بلکه باید به سرعت راوی بشود، از خودش واکنش نشان بدهد. این سرعت‌هایی که از این موقعیت یک کاراکتر تبدیل به یک شخصیت دیگر می‌شود و ریتم سریع در این رفت و آمدها، ناچار می‌کند همیشه تا ریشه با کاراکتر پایین نروید تا حدی بروید که تماشاگر ببیند و بپذیرد و آن دیگر اندازه‌اش بستگی به مهارت شما دارد.

■ یعنی تماشاگر باور نکند؟

□ باور بکند، تا آنجایی از نقش را تصویر می‌کند تا مخاطب بپذیرد و بیشتر از آن لازم نیست همانطور که در تئاتر اپیک هم بیشتر از آن لازم نیست. به معنای «فردبازی کردن نیست بلکه به معنای تا حدی این را بازی کردن است که باور در باور مخاطب بگنجد و در شیوه دراماتیک قهرمان کور و کَر می‌شود، ناخودآگاه همه چیز عجین می‌شود ولی در شیوه درام روایی با آنالاتیک یا اپیک این وجود ندارد.

■ وجه تمایز فکری شما و آقای میکائیل شهرستانی چیست؟

□ ج... مشترک را نمی‌پرسی؟! خب... کارگ... است. اول یک...

...رخ بدهد و بوجود بیاید... نظر
...بازهای فکری و حسی و هم... که تا...
...این نظر بازیگر خام نمی‌تواند این... که...
...امکانات فیزیکی، حسی، بدنی... و...
...می‌خواهد. گروه ما چهل نفر که هست... و...
...موقعی که برای بعضی از بچه‌ها می‌نویسم... و...
...را جلوی چشمم دارم و این را به راستی می...
...نقش‌های بزرگ، حتی نقش‌های کوچک هم... و...
...یادم است در «هفت قبیله گمشده» در تمام مدتی... و...
...می‌نوشتم «محمدآقا محمدی» جلوی چشمم بود... و...
...می‌شناسم، حدود جنس بازی، لحن، طبق عواطف و... و...
...که می‌توانند بیان بکنند. تأثیر حضور صدای صحنه‌ها... و...
...چشم و گوش تماشاگر را می‌شناسم. بعضی‌ها برای... و...
...نقش‌های خاص خلق شدند. همه افراد «گروه هنر... و...
...کار کردن همه ما یک تعریف مشترک رسیده... و...
...نمی‌کنم که تعاریف اول را خودم دارم... گفتم... و...
...عقیده‌ام... اعتقاد دارم و هم که... و...
...بودند این اصول را به عنوان اصول و تعریف درستی برای
خودشان پیدا کردند. شاید باور نکنید من دو دقیقه چیزی را برای
میکائیل توضیح می‌دهم کافی است اما اگر همان را سه ساعت
برای یک بازیگر دیگر توضیح بدهم ممکن است نگیرد... به...
دارم. یعنی ما آنقدر از تصاویر و چیزهای یکدیگر باخبر هستیم
که او می‌داند چی می‌خواهم، کافی است یک جمله بگویم و او
می‌داند انتهای آن چیست. در نتیجه کارگردانی خیلی ساده
است. ما وجه تشابه فکری فراوانی داریم. اول تعریف واحد
جهان‌بینی واحد، انتظار واحد از تئاتر و حتی عشق واحدی نسبت
به تئاتر داریم. آن میزان رنجی که من برای یک کار خوب
می‌کشم میکائیل هم می‌کشد و خم به ابرویش هم نمی‌آورد.
زیاد اختلاف فکری نداریم. بعضی وقت‌ها یک آکسان... که
این جوری است، مثلاً: او می‌گوید که اینجوری بگوییم... است.
مثلاً در جایی از نمایش من نوشته بودم. «نه هنوز...» و او می‌گوید: «نه. هنوز نیافتم» بی اغراق می‌گویم... نیست، در همین است. مثلاً یک جاهایی میکائیل... نمایش طولانی بشود و من گفتم: نه تمام جنبه‌های... را باید پررنگ بکنیم. مثلاً هر چقدر جلو می‌رویم... یک مقدار از جنگ و غارت و جهان ناامن بیرون... مختلف باید سخن به میان بیاوریم و متقاعدش... مهم‌ترین هنرهای کارگردان متقاعد کردن... کارگردانی که نتواند بازیگرانش را متقاعد بکند... باید بداند در نهایت آن تصویر... وارد تصویر کارگردان... باشد. مثلاً من...

**...رقی، کار
...عی را کم
...ناسیم و
...در حالی
...تمدن غربی
...اساس زندگی
...اجتماعی بر
...یم کارها و به
...نتیجه واحد از
...رف یک گروه
...رسیدن است**