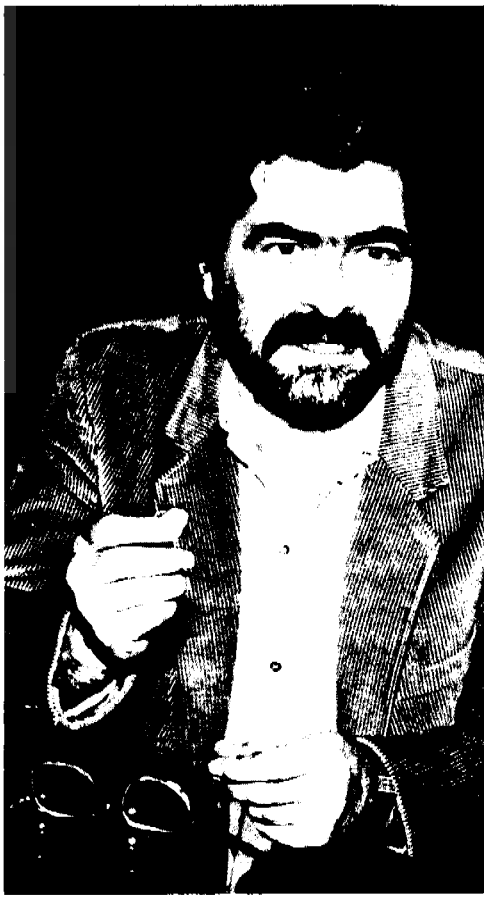
دعوتی به‌محراب

■ اخیراً نمایش «مسلم» به کارگردانی «دکتر محمود عزیزی» روی صحنه رفت و با استقبال کم‌نظیر علاقمندان هنر تئاتر و شیفتگان مکتب اهل بیت مواجه شد.

دکتر عزیزی در کار مسلم به فرم متفاوتی در میان کارهای نمایشی موجود دست یافت و توانست با الهام از تعزیه و تکیه بر نمادها و نشانه‌های تئاتری، برهه‌ای از تاریخ اسلام را به صحنه بکشاند.

به اعتقاد ما این نمایش می‌تواند از سویی نقطهٔ عطفی در کارهای تئاتری دکتر عزیزی تلقّی شود و از سوی دیگر فتح بابی بشود برای دست‌یابی به قالبهای نوین در ارائهٔ مناسب فرهنگ اسلام و انقلاب اسلامی.

بر این اساس پیرامون کیفیت شکل‌گیری و نقاط قوّت و ضعف این نمایش، گفتگویی با دکتر عزیزی داشته‌ایم که از نظرتان می‌گذرد:



● آقای دکتر، با توجّه به اینکه سالها قبل نمایش «مسلم‌بن عقیل» را در فرم «تعزیه» کار کرده بودید، چه عواملی سبب شد که یك فرم تازه از همان نمایش را تجربه کنید؟

■ بسم‌الله الرّحمن‌الرّحیم. قبل از پاسخ به سؤال شما ناچارم پیشگفتار کوتاهی عرض کنم. من قبل از اینکه به ایران بیایم به این فکر بودم که تا حدّ ممکن با استفاده از متد تحقیق غربی بر روی ارزشهای تعریف‌پذیر تعزیه، تحت عنوان تئاتر ایرانی کار کنم، البتّه نه صرفاً به آن اعتباری که در غرب شناخته شده و عنوان نمایش مذهبی گرفته است. بخش قابل توجّهی از «تز» دکترای من نیز به همین امر اختصاص پیدا کرد. من مثلث متساوی‌الاضلاعی را از نقطه نظر تکنیك حاکم بر تعزیه و تقابل آن با تئاترهای حماسی «برشت» و تئاتر ارسطویی بررسی کردم. اگر فرصتی پیش بیاید روزی آن را ترجمه و منتشر می‌کنم. البتّه بخشی از آن در فصلنامهٔ تئاتر آمده است.

در راستای همین‌قضیه‌وقتی‌فضای‌باز انقلاب اجازه داد که این شیوهٔ تئاتر روی صحنه بیاید، در فرصتی که دست داد من به عنوان بازیگر آن نمایش سعی کردم بخشی از شیوه‌های بازیگری تئاتر را با برداشت شخصی‌ام از شیوهٔ بازیگری تعزیه تلفیق کنم و در نهایت نمایشی به صحنه آمد که اگر شما در آن سالها شاهد آن بوده‌اید می‌توانید نظر منتقدانهٔ خود را دربارهٔ آن ارائه کنید. بر همین اساس من از مدّتها پیش درصدد بودم که ارزشهای نمایشی موجود در تعزیه را به عنوان الگوی نمایشی منطقه‌ای خودمان وارد تئاتر کنم. قبل از اینکه به ایران بیایم در خارج از کشور در این زمینه تجربه‌هایی کسب کرده بودم و حتّی آن را تدریس می‌کردم. مسئلهٔ اصلی من در این تجربه «بدن و حرکت بدن» بود. شما بهتر می‌دانید آن چیزی که ویژگی خاصّی به تئاتر می‌بخشد و آن را از دیگر هنرهای نمایشی زنده یا مرده مثل تصویر و سینما و تلویزیون متمایز می‌کند خلاقیت بازیگر است.

خلاقیت کار تئاتر موقع اجراء و در مقابل تماشاگر به وجود می‌آید، تحویل مخاطب می‌شود و همان جا هم می‌میرد. زیبایی تئاتر برای این است که هر شب هنگامهٔ خلاقیت اوست و همان شب خلاقیت خود را با تماشاگر تجربه می‌کند و می‌میرد. در راستای این باور من سعی کردم در تجربهٔ «تبعیدی» جایگاهی را به‌وجود بیاورم و تماشاگر خودمان را با این شیوهٔ کار، که نشانهٔ اصیل و اصولی تئاتر است، یعنی امکانات بازیگر و بدن و حرکت او، آشنا کنم. متاسفانه ما آن طور که باید و شاید امکان تشکیل یك «مرکز تجربی تئاتر» را نداریم تا هم در آن مرکز تحقیقات تئوریك انجام شود و هم این تحقیقات به مرحلهٔ عمل درآید.

در راستای این فکر ما این آزمایش کوتاه را

تجربه کردیم و جواب تماشاگرانی که به شیوهٔ کار ما آگاه نبودند مثبت بود. در جلسهٔ نقد و بررسی هم دقیقاً مجموعه سؤالاتی که مطرح می‌شد در جهت نیاز و باور ما از این شیوهٔ کار بود. اینکه تماشاگر ما به راحتی پذیرای این سقف از کار تئاتر است در حالی‌که آشنایی چندانی با آن ندارد، جای خشنودی است. متأسّفانه تلویزیون و سینما حتّی سقف هنر نمایشی زندهٔ ما را هم تعیین می‌کند. برنامه‌ریزی ناهمگون موجود در ده سال تئاتر بعد از انقلاب ریشه در همین مسئله دارد و تئاتر قبل از انقلاب بحث دیگری دارد که می‌شود بعداً درباره‌اش صحبت کرد.

ریشه‌های اساسی انگیزهٔ ما در گرایش به این شیوهٔ اجرایی در «مسلم‌بن عقیل» مسائلی بود که عرض کردم. دراین شیوه قرار بود که ما از چهار عنصر تشکیل‌دهندهٔ یك تئاتر کامل استفاده کنیم که همهٔ آنها در تعزیهٔ خودمان موجود است. ولی متأسّفانه از این امکانات از جهاتی بهره‌برداری‌های سوء شده، خصوصاً در نوع تك‌خوانی‌های موجود در تعزیه و همچنین در نوع موسیقی و ریتم آهنگها این مسئله دیده می‌شود. ما قصد داشتیم با تکیه بر این چهار عنصر تئاتر کاملی را روی صحنه بیاوریم. ولی مسائلی پیش آمد که موفّق نشدیم با امکانات مادّی موجود از آن سه عنصر دیگر بهره بگیریم و تنها از عنصر «بدن و حرکت بدن» که مرتبط با حرکت موزون در تعزیه است استفاده کردیم.

● شما در خلال صحبتهایتان فقط به یك عنصر از عناصر تئاتر کامل اشاره کردید. لطفاً آن سه عنصر دیگر را هم توضیح دهید.

■ سه عنصر دیگر عبارتند از:

۱ـ دیالوگ

۲ـ موسیقی زنده.

۳ـ لحن آوازین.

ما واقعاً به آن سه بخش نیاز داشتیم و حتّی برنامه‌ریزی هم شده بود. متأسّفانه دوستان نتوانستند خودشان را با امکانات ناچیز ما همسو کنند و از کنار ما پراکنده شدند. در نتیجه ما مجبور شدیم از امکانات موجود استفاده کنیم، یعنی همین هنرآموزان دورهٔ کوتاه‌مدّت تئاتر که قریب به اتّفاق آنها کمتر پا روی صحنهٔ تئاتر گذاشته بودند. در این تجربه سه اجرا داشتیم که به دلیل استقبال تماشاگران وادار شدیم کارمان را با امکانات وسیعتری ادامه دهیم که باز متأسّفانه آن نیروهایی که قرار بود با ما همکاری داشته باشند نیامدند. آن بخشی که بیشتر با ما مرتبط است بازیگر است و ما هم به همین بخش از امکانات موجودمان اکتفا کردیم و سعیمان این بود که تجربهٔ «مسلم‌بن عقیل» را حتماً روی صحنه بیاوریم.

وقتی «مسلم» روی صحنه آمد، چیزی حدود ۸۰۰۰ نفر تماشاگر این اجراها بودند. این آماری است که از طریق گیشه شمارش شده و به ما تحویل داده‌اند. تجربهٔ ما «تعزیه» نبود ولی برگرفته از قالب حاکم بر این هنر سنّتی بود. قریب به اتّفاق کسانی که کار ر ا دیده‌اند هرگز نمایش تعزیه را ندیده بودند و فکر نمی‌کردند که داستان مسلم به این زیبایی بتواند در اختیار آنها قرار بگیرد و بتوانند با او ارتباط برقرار کنند و نهایتاً متأثر از سرنوشتی بشوند که در وقایع کوفه بر مسلم‌بن عقیل وارد شده است. در حقیقت همین بخش از کار بود که خستگی کار را از تن ما می‌گرفت، چرا که ما توانسته بودیم این ارتباط را با تماشاگری که با مفاهیم موجود در تعزیه ناآشناست، برقرار کنیم. علیرغم مشکلات و کمبودهایی که داشتیم این شنیده‌ها بود که ما را واقعاً راضی و غنی می‌کرد و دستمایهٔ معنوی و مادّی خیلی خوبی برای گروه ما بود.

البتّه کمبود وقت ونداشتن بعضی‌ازوسائل‌و امکانات اجازه نداد که ما منطبق بر مجموعهٔ حرکات موزون موجود در تعزیه، آن برداشت سالم از نشانه‌ها را به تماشاگر القا کنیم. در نهایت ما یك جاهایی تصویر را فدای آن بخش حقیقی حرکت کردیم. مواردی پیش می‌آمد که برای القای مفاهیم موجود در یك ترکیب، استفاده از جسم زنده مهمتر بود تا اینکه مثلاً بخواهیم از مجموعه ریزه‌کاری‌های شکل‌دهندهٔ آن حادثه استفاده کنیم. بنابراین یك‌جایی آن‌تابلوی فینال‌برای‌ما مهم بود که بتواند آن حالت ملکوتی موجود در یك جمع و خباثت موجود در جمع دیگر، آن صفات شیطانی موجود در فرد و صفات عالیهٔ انسانی موجود در فرد یا جمع را در یك حرکت نهایی به تماشاگر القا کند.

در مجموع طبیعی است که به عنوان یك تجربه‌گر در راستای این کار هنوز به رضایت پنجاه درصد هم نرسیده‌ایم، چون این پرولوگ و پیشگفتاری است بریك سلسله کارهایی که‌باید در درازمدّت شکل بگیرد و از جهاتی به تعبیر من هنر نمایشی موجود در این جامعه را شکل ببخشد. البتّه این کار به تنهایی امکان‌پذیر نیست: تجارب بی‌شماری می‌خواهد و گروههای مختلفی باید کشفیات و تجربیات خود را با یکدیگر مبادله کنند و از مجموعهٔ اینها مخروطی بوجود آید که ارتفاع آن بتواند منزلت هنر نمایشی این جامعه را نشان بدهد.

● به عقیدهٔ من نمایش شما بدون نریشن هم گویا بود. تصاویر نمایشی به خودی خود حتّی برای کسی که زندگی مسلم را نمی‌شناخت، بیانگر حادثهٔ زندگی او بود. در تعزیه، نمایش بر دیالوگ استوار است هر چند دیالوگها هم تصویری هستند. ولی شیوهٔ کار شما بدون دیالوگ هم تصویری بود و واقعه به راحتی، حتّی به آدمهای بیگانه هم منتقل می‌شد. بنابراین اولاً چرا نریشن برای کار انتخاب

■ **متأسفانه ما آن طور که باید و شاید امکان تشکیل یك «مرکز تجربی تئاتر» را نداریم تا هم در آن مرکز تحقیقات تئوریك انجام شود و هم این تحقیقات به مرحلهٔ عمل درآید.**

■ **این پرولوگ و پیشگفتاری است بر کارهایی که باید در درازمدت شکل بگیرد و از جهاتی به تعبیر من هنر نمایشی موجود در این جامعه را شکل ببخشد.**

کردید و ثانیا آیا شما معتقدید که در این تجربیات نمایشی دیالوگ هم به عنوان یکی از چهار عنصر مورد اشاره جایگاهی دارد؟

■ صد درصد. ابتدا به بخش نخست سؤال شما پاسخ می‌دهم. ما در آغاز متنی را برای اجرای تئاتر کامل آماده کرده بودیم. چون این متن دیالوگ‌گونه با چنین اجرایی معنا می‌دهد که اصطلاحا در غرب به آن «تئاتر اُپرای مدرن» می‌گویند. ولی چون ما نتوانستیم آن‌نیاز خودمان را برطرف کنیم، بنابراین سرفصل‌های مهم را، که شاید از نظر خودم هم ضعفی برای کار بود، انتخاب کردیم. من فکر کردم اگر این سرفصل‌های مشخص را اضافه بر تابلوها قرار ندهیم، شاید تماشاگر نتواند آن ارتباطی را که ما نیاز داریم با کلّ تابلوها برقرار کند. در واقع چون ما کلّیت را نداشتیم، اصل قضیه را نتوانسته بودیم انجام بدهیم و وقتی به فرع تبدیل شد طبیعی است که در مواردی دچار اشکالاتی شد.

در واقع نظر شخص من حذف کردن نریشنها و تک‌گویی‌ها بود، منتهی فکر کردم چون در آغاز کار هستیم شاید تماشاگرانی داشته باشیم که لازم باشد یک سلسله واژه‌ها را کنار یکدیگر قرار بدهیم تا مفهوم مورد نظر را سریعتر دریافت کنند، مثل یک تابلوی نقاشی که زیر آن می‌نویسند «منظرهٔ سقوط بهمن» تا مفهوم مورد نظر نقاش را سریعتر القا کند. این کار از یک جهت ضعف بود. برای آدمهایی مثل شما که دریافت نشانه‌های تصویری آنها سریع و غنی و همراه با معرفت بیشتری است و از سویی به دیگران کمک می‌کرد؛ دیگرانی که ضعف دریافتی از نشانه‌های تئاتری دارند.

● قسمت دوم سؤال من هنوز بی‌جواب مانده است.

■ بله. باز این هم یکی از مشکلاتی بود که متأسفانه من ناچار شدم خودم مسئولیت بیان این جملات را به‌عهده بگیرم. آن شبی که ما هم خیلی خسته بودیم و هم ناچار بودیم همان شب دیالوگها را ضبط و کار را تمام کنیم، من مجبور شدم که خودم این وظیفه را انجام بدهم. ولی تا جایی که ممکن بود سعی شد همان‌گونه که موسیقی متالیک بود، صدا هم متالیک باشد و بیانگر حسّ مضاعفی نباشد. ما اعتبار اصلی را به دریافت حسّی همان تابلوی زندهٔ تئاترمان دادیم و سعی کردیم که در جملات آن بار عاطفی موجود در واژه‌ها را یک مقدار منها بکنیم و سعی شد که صدا تقریبا متالیک باشد. حالا اگر یک جایی القای مفاهیم حسّی هم در آن هست، حتما از ضعف کوینده‌گی من بوده است.

● ویژگی دیگری که در کار شما هست و در ایران بندرت دیده‌ایم این است که یک کار سه کارگردان دارد در حالی که همهٔ آنها تجربهٔ واحدی را به تماشاگر ارائه می‌دهند و این کار واحد تئاتر صحنه‌ای است نه تئاتر تلویزیونی. اگر امضاء نهایی از آن کارگردان اصلی باشد، کارگردان فنی و کارگردان حرکات موزون جایگاهشان کجاست؟ اینها در این کار چقدر به شما یاری داده‌اند؟ آیا فکر اصلی از شما بوده و اینها فقط مجری آن فکر بوده‌اند و یا نه آنها هم ایده داشته‌اند؟ اصولا وظیفه و کار اینها چه بوده است؟

■ حمل بر خودستایی نباشد، کار مال من است. منتهی یک گروه تجربی وقتی وارد یک مکان حرفه‌ای می‌شود نیاز به دانش مضاعف دارد. چون یک گروه تجربی تعریف خاصّ خود را دارد که ما الان نمی‌توانیم آن تعریف را داشته باشیم. یک گروه تجربی باید جایگاه تجربهٔ خودش را هم داشته باشد که در این صورت مجموعهٔ عوامل، کار را پیشنهاد می‌کنند و حاکمیت با فرد نیست که شاخص بشود.

اگر این گروه تجربی یک زندگی تجربی را در عملکرد حرفه‌ای خودش در پی داشت طبیعی بود که در سالن حرفه‌ای خودش می‌توانست به این مسائل نیاز نداشته باشد. ولی توی بروشور از فروشندهٔ بلیط، از کسی که تماشاگر را دعوت می‌کند و تمام عوامل روی صحنه و پشت صحنه و گریم اسم برده می‌شود و مسئولیت آنها مشخص می‌شود. در این صورت یک گروه تجربی حتّی عنوان کارگردانی فنی، کارگردان حرکات موزون و خیلی از مسائل دیگر را هم در بروشور اضافه می‌کند.

خوب، در اینجا دوستان همکاری کردند؛ از جمله آقای مهندس زعیمی که به مجموعهٔ امکانات سالن اشراف داشتند و طبیعی است که با این عنوان مسئولیت ایشان مشخص‌تر و هنرمندانه‌تر می‌شود و این مسئولیت در راستای اهداف گروه و کار تجربی ما می‌باشد.

همچنین وقتی یک گروه شروع به کار می‌کند طبیعی است که ما باید از خودمحوری کارگردان بپرهیزیم و مسئولیتها را تقسیم کنیم. البتّه روشن است که کارگردان امضای نهایی را می‌کند. مثلا در حالی که با طرّاح حرکات موزون صحبت می‌شود، طرح نهایی از کارگردان است. کارگردان شاهد است که این فرمها چگونه شکل می‌گیرد و انها را تصحیح و هدایت می‌کند. مشخصا خود کارگردان با مشکلات مواجه می‌شود و می‌تواند از خواستهٔ اولیه‌اش عدول کند و یا آن را تصحیح کند و یا چیزهایی را به آن اضافه کند. چیزهایی را که هنگام افرینش تابلو به انها توجّه نکرده است. در نهایت مسئولیت کلّی با کارگردان است.

● آیادرشیوهٔ کار شما متن از پیش‌نوشته شده‌ای هم وجود دارد یا فی البداهه سر صحنه کار می‌کنید و همه چیز در ذهن شخص شماست؟

■ در رابطه با این کار من بارها یک سری از متون مرتبط با قصّه مسلم را خواندم و یک مقدار تحقیقات شخصی داشتم. یک سری دست‌نوشته‌های نسخ بازیکران کروههای حرفه‌ای را که حدودا ۱۷ـ۱۸ سال پیش جمع‌اوری کرده بودم بازبینی کردم و سعی داشتم که ان متن‌نهائی را در راستای تکنیک موجود در متون اپرایی منطبق کنم. به همین دلیل. ما اگر متن اصلی را به اجرا می‌گذاشتیم شاید مشکلی ایجاد نمی‌شد، ولی چون ما دد درصد متن را کار کردیم، مشکلاتی برای بعضی از بینندگان به‌وجود امد. متن مسلم یک متن کامل اپرایی است؛ متنی کامل که تفاوتهای زیادی با یک متن سنّتی دارد. چرا که در شرایط اجرایی تازه‌تری قرار می‌گیرد. ما در این نوع تجربیات نیاز نداریم که مجموعهٔ اشعار موجود در متن سخنرانی یک شخصیت را همان طور که در تعزیه هست بیان کنیم. چون حوصله و مکان و شیوهٔ کار و تماشاگر و بالاخره همه چیز ان با تئاتر سنّتی متفاوت است. این نوع تئاتر، قواعد و قراردادهای خاصّ خود را دارد. ما در اینجا یک متن کامل داشتیم؛ متنی که از نظر بافت دراماتیک و تکنیک تشکّل جملات با یک متن سنّتی تفاوتهای بی‌شماری داشت.

● یکی از چهار عنصری که در رابطه با این نوع تئاتر نام بردید، موسیقی زنده است. با توجّه به این مسئله، چرا در نمایش مسلم

موسیقی زنده وجود نداشت و چرا از موسیقی خاصّ تعزیه استفاده نکردید؟ اصولاً دلیل شما برای استفاده از این نوع موسیقی بخصوص در نمایش مسلم چه بود؟

■ به مطلب جالبی اشاره کردید. با دوستانی صحبت شد و قرار بود که ما را در این زمینه هم هدایت و هم حمایت کنند، چرا که در هر صورت مقولهٔ موسیقی یک فرهنگ خاص دارد که من اشراف کافی به آن ندارم. قرار بود که در راستای این تجربه آن امکانات لازم را در اختیار داشته باشیم ولی متأسفانه نشد و شاید نیازی نباشد که دلایلش در اینجا توضیح داده شود. ما نیاز داشتیم که یک افکت و نشانهٔ مضاعفی داشته باشیم که تماشاگر را وارد یک فضایی بکند و مسئولیتش هم این باشد که در آن فضا تماشاگر ما فقط نظاره‌گر باشد. جنس موسیقی هم که ما انتخاب کردیم حالت متالیک داشت، درست شبیه شیوهٔ بیان یا نریشنی که ما هر از گاهی در متن داشتیم. موسیقی هم در واقع در اینجا یک نقش جنبی داشت که به تماشاگر برای ورود به این محراب کمک می‌کرد.

● در تعزیهٔ سنّتی گروه اشقیا فرم و رنگ خاصّی برای لباس دارند و گروه اولیاء نیز همین‌طور و رنگ لباس مشخص کنندهٔ این است که این فرد از چه گروهی است. چرا در نمایش شما از این سنّت نشانه‌ای نبود؟ اصولاً در نمایش مسلم‌چگونه این مسئله‌رامورد‌توجّه قرار دادید؟

■ اگر توجّه کرده باشید آنجا که ما قصد داشتیم سر فصل دو نیروی موجود در صحنه را مشخص کنیم، یک نشانه‌هایی بر پیکره و لباس بازیگران ما اضافه می‌شد که این نشانه در واقع مرز تعیین‌کنندهٔ نیروهای انبیایی و نیروهای اشقیایی بود. سمبل تبلور کامل این نشانه در پوشش آن دو نیروی رزمنده‌ای بود که هنگام دستگیری مسلم ظاهر می‌شدند و کلاً لباسشان سرخ بود و نیروهایی که در سوی اشقیاء بودند در واقع فقط همان نشانه را بر سینه داشتند.

● شکل اجرای شما ناگهان در تصویر مجلس یزید تبدیل به حرکت مکانیکی و عروسکی می‌شود. این تصویر بسیار زیبا و گویا بود. چرا شما در کلّ نمایش از آن بهره نبردید؟ ایا قصد خاصّی داشتید که فقط در همین مجلس از آن استفاده کردید؟

■ در کلّ نمایش ما با مجموعهٔ انسانها طرف هستیم که در میان آنها آدمهای خوب و آدمهای بد هستند. ادم خوب با یک نسبتی و در یک ارتفاعی و آدم بد هم همین‌طور. در آن صحنه کلّ قضیه، دربار است و مجموعهٔ عناصری که در آنجا هستند اهل باطلند. ما از قبل تماشاگر تئاتر سنّتی و تماشاگر خاصّ این شیوه را دعوت کرده‌ایم به پذیرش باطل بودن مسائلی که در این مقطع و در این مکان مشخص شکل می‌گیرد. اگر توجّه کرده باشید تنها بخشی که در کلّ این اجرا از مکانیزم صحنه‌ای و از مکانیک صحنه استفاده شد همین جا بود که جملگی این عناصر روی «شریو» هستند و جملگی مسائلی که رخ می‌دهد، برای ما مکانیکی است: مکانیکی به این معنا که ساخته و پرداختهٔ دستهایی است که از پشت اینها را حرکت می‌دهد، یعنی باطل بودنِ یک واقعیتی که در مقابل ماست.

● در نمایش مسلم تنها یک سکو وجود دارد که بر روی این سکو هم «ابن‌زیاد» قرار می‌گیرد و حرفش را می‌زند و هم مسلم بر آن جای می‌گیرد و پیام می‌دهد و به شهادت می‌رسد. در تعزیهٔ سنّتی یک شخصیت منفی و یک شخصیت مثبت از یک جایگاه برای نمایش استفاده نمی‌کنند و جایگاه نیروها مشخص است. چرا شما در این تجربه سنّت‌شکنی کرده‌اید و دست به این کار زده‌اید؟

■ اشاره به مطلب بسیار بسیار زیبایی کردید. ما در این اجرا از حاکمیت سیستم نشانه‌ای دکور استفاده نکردیم. مجموعهٔ لحظات صحنه لخت بود. فقط تنها بار همان «شریو» است که وارد می‌شود و کلّ نیروها در آن هستند. مکانیکی وارد می‌شوند و مکانیکی هم خارج می‌شوند. مکانیکی مسائلی را عنوان می‌کنند و اعمالی را انجام می‌دهند. ما در صحنه لخت هستیم و این سکو موارد کاربرد متفاوتی داشت: یعنی هر بار به اعتبار شخصی که روی آن قرار می‌گرفت، معنا می‌داد. این یک نشانهٔ لختی است که نشانه‌های مضاعف فقط می‌توانند معنای مضاعف از این نشانه را به ما القا کنند. در راستای این قضیه بود که ما از سکو استفاده کردیم: نه اینکه هر دو از یک جایگاه استفاده کنند. این فقط یک نشانهٔ کلّی موجود در کلّ صحنهٔ ماست. هر بار که کسی بر بلندی این نشانه قرار می‌گیرد و بر گردهٔ این نشانه می‌نشیند، این نشانه در اختیار آن شخص قرار می‌گیرد: نه اینکه ما تفاوت یا التقاط این نشانه‌ها را در نظر داشته باشیم.

● نمایش شما متکّی بر بدن و حرکت است و کارگردان حرکات موزون هم دارد. با همهٔ اینها ما در یکی دو صحنه هماهنگی لازم بین حرکات بازیگران را نمی‌بینیم. این بی‌توجّهی از طرف کارگردان حرکات موزون بوده یا اینکه خود شما مسئول آن هستید و متوجّه این بی‌نظمی نشده‌اید؟

■ در هر صورت مسئولیت آن با من است. آن چیزی که شما اشاره می‌کنید در یک کاری با این حجم و با این تعداد بازیگر، بخصوص بازیگری که هنوز به چفت و بست کار جمعی اُنس نگرفته، طبیعی است که ما دچار آن باشیم. یک شب ممکن است که مجموعهٔ نیروها با ضرب‌آهنگ خاصّ نمایش هماهنگ باشند و یک شب عدّه‌ای به هر دلیل خارج بزنند. در کل مسئولیت با من است چون تا زمانی که تأیید نشده و هماهنگ نشده روی صحنه نمی‌آید: وقتی آمد مسئولیت اشتباهش با کارگردان است. تماشاگر که نمی‌گوید امشب اینها خسته بودند یا مشکل داشتند. حالا تماشاگری که چند بار می‌اید مسئلهٔ دیگری است. به هر حال برای توجیه این مسئولیت باید عرض کنم که این گروه، یک گروه دائمی نیست. گروهی است که تصادفاً به مناسبتی دور هم جمع شده و شاید با امکانات موجود ما دیگر فرصت نداشته باشیم از این گروه که این تجربه را کرده مجدّداً استفاده کنیم. اشکال این قضیه در واقع در اختیار نداشتن مکانی با نیروهای ثابت برای تجربه است.

● بعضی از صحنه‌های نمایش مسلم هماهنگ با کلّیت کار نیست، در حالی که یک کارگردان آنها را رهبری کرده است. مثلاً در صحنهٔ جارچی که دقیقاً برگرفته از مراسم آیینی «زار» است، بخصوص طبلی که به گردن او آویخته است. در این صحنه حتّی نوع حرکات، نوع رقص و برخورد شبیه مراسم زار خصوصاً در آفریقاست. این ناهماهنگی شیوه‌های اجرایی را چگونه توجیه می‌کنید؟

■ شاید کمتر کسی به این مسئله توجّه کرده باشد: شاید هم اصلاً کسی به آن توجّه نکرده باشد. با اشاره‌ای که شما داشتید من می‌خواهم مسئله‌ای را بگویم و آن اینکه من در «آب- باد- خاک» یک نشانهٔ خیلی ساده را دیدم که بیانگر سوگواری زن بود. او فقط‌دستش را تا نزدیکی سر می‌آورد. این نشانهٔ بسیار زیبا تئاتری‌ترین و مهمترین بخش موجود در «آب- باد- خاک» بود. من از این نشانه استفاده کردم، امّا در جایی که ده بازیگر روی صحنه بود. یکی دیگر از نشانه‌های موجود در تعزیه که ما استفاده کردیم این بود که مسلم بالای بلندی در تنهایی قرار داشت و مجموعه‌ای در پایین سوگوار واقعه‌ای بودند که هنوز رخ نداده بود. مثل اطلاعی که ما از واقعهٔ کربلا داریم. اینها مسلم را نمی‌دیدند و مسلم هم آنها را نمی‌دید، در حالی که هر دو روی صحنه و در مقابل تماشاگر قرار داشتند. و من از این بهرهٔ خاصّی گرفتم. این قضیه را من از «آب- باد- خاک» گرفتم، منتها در شکل پرجمعیت‌تر و استتیک و تئاتری آن.

● از اینکه وقتتان را در اختیار ما گذاشتید متشکریم و برایتان آرزوی توفیق بیشتری داریم.