سخنرانی آگوستوبال در «گرین روم منچستر»[۲] در تاریخ ۲۷ ژانویه ۱۹۹۵

ترجمهٔ یدالله آقاعباسی

بر طبق یک نظریه، انسان وقتی پیر می‌شود حافظه‌اش را از دست می‌دهد. در مورد من برعکس بوده، خاطرات من در حال افزایشند. حتی دقیقاً چیزهایی را که هرگز اتفاق نیفتاده‌اند، به خاطر می‌آورم. بنابراین برای سخنرانی در مورد «تئاتر تشویش»[۳]، بجای این که فقط بطور نظری شرح دهم که چرا بعضی چیزها این طور است و بعضی چیزها آن طور نیست، برایتان چند داستان می‌گویم. من از داستانگویی خوشم می‌آید و فکر می‌کنم اگر قصه بگویی، مردم بیشتر می‌فهمند.

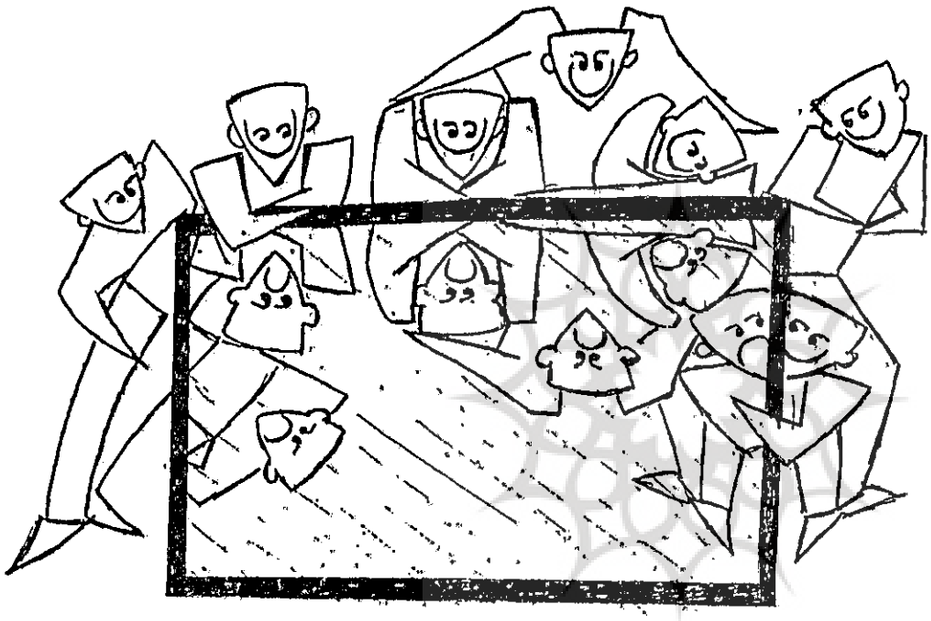
مثلاً، داستانی را که خیلی دوست دارم، به خاطر می‌آورم که توسط یکی از دوستانم، که کارگردان بسیار خوبی است و کار مردمی می‌کند، گفته شده. او در شرایطی مشابه با شرایط ما در آن روزگار، در معادن بولیوی کار می‌کرد. روزی به من گفت که در ناحیه‌ای چنان فقیر کار می‌کرد که برق و نوری در آن نبود و او می‌بایست بدون استفاده از برق نمایشهایش را بر صحنه می‌آورد. من گفتم «پس اگر تو در جایی کار می‌کنی که برقی نیست، طبیعتاً صبح یا بعدازظهر که هنوز خورشید غروب نکرده، نمایش می‌دهی» و او گفت «نه، قبل از تاریکی نمی‌تونم کار کنم، چون مساله اینه که اگر در طول روز نمایش بدهم، معدنچیها در معادن هستند. کار می‌کنند و نمی‌توانند بیایند و تماشا کنند. مجبورم شب کار کنم» ازش پرسیدم: «پس چطور صحنهٔ نمایشت را روشن می‌کنی؟» و او گفت «من با معدنکارها سروکار دارم. روی سر هر معدنچی چراغی هست. می‌گویم چراغهایشان را روشن کنند و به صحنه نگاه کنند. آنها به صحنه نگاه می‌کنند و خودشان آن را روشن می‌کنند. این کار نه فقط راهی دوست داشتنی برای روشن کردن صحنه است، بلکه روشی عالی برای اینست که بدانی این صحنهٔ خاص نمایشی هست یا نه. چون وقتی که صحنه به قدر کافی جالب نیست، تماشاگران رو می‌گردانند، صحنه تاریک می‌شود، و بازیگرها فوراً می‌روند سر صحنهٔ بعدی تا کشش آن را امتحان کنند.»

تئاتر «تشویش» را من سالها پیش، وقتی که بازداشت شده بودم و دیگر نمی‌توانستم برای تماشاگران نمایش اجرا کنم، شروع کردم. در برزیل، در دوران استبداد نظامیان، کار تئاتر بسیار دشوار بود، چون ما دشمنان عمده‌ای داشتیم. اولین دشمنمان فقر بود. مردم پول نداشتند و ما مجبور بودیم در خیابانها بازی کنیم و از بازی در خیابانها پولی درنمی‌آوردیم. باید می‌جنگیدیم چون یارانه‌ای در کار نبود و باید راهی پیدا می‌کردیم تا بر مشکل غلبه کنیم.

در دوران استبداد، در برزیل، سانسور هم داشتیم. سانسور بسیار شدیدی که توسط آدمهای احمق اعمال می‌شد. وقتی کسی بازداشت می‌شد، کتابهای شخصیش مدارکی بودند که می‌توانست بر علیه خودش به کار رود. یادم هست یکی از این کتابهایی که به عنوان مدرک جرم بر علیه کسی به کار گرفته شد، «سرخ و سیاه» استاندال[۴] بود. چون می‌گفتند سرخ یعنی کمونیسم و سیاه یعنی آنارشیسم. یکی از دوستان من که معمار بود و کتابی داشت به اسم «مقاومت مصالح»، بازداشت شده بود. فکر می‌کردند که کتاب دربارهٔ کسی نوشته شده که بمب می‌انداخت و او را به خاطر آن گرفته بودند.

در دوران استبداد، قبل از اجرای یک نمایشنامه، باید آن را به یک سانسورچی تسلیم می‌کردیم و ای بسا که آن را در روز قبل از اجرا توقیف می‌کرد. مورد بسیار مشهوری بود که یک سانسورچی آنتیگونِ سوفوکل را خوانده بود و اتفاقاً از آن خوشش آمده بود. نمی‌خواست آن را توقیف کند، اما دیده بود که در این نمایشنامه حقوق دولت در تعارض با حقوق خانواده قرار گرفته. او گفت: «این نمایش ضد رژیمه. حالا چطور می‌توانیم توقیفش نکنیم، بلکه بهش اجازه اجرا بدهیم؟» این بود که به کارگردان تلفن کرد و گفت «بیا تا با هم در مورد آنتیگون صحبت کنیم.» وقتی کارگردان رفته بود، سانسورچی به او گفته بود «من این نمایشنامه‌ای که آوردی، خوندم. نمایش بسیار شاعرانه و قشنگیست و من از آن خوشم آمده. ولی در دوره‌ای که ما زندگی می‌کنیم، با این مساله حکومت نظامیها، می‌دونی که نمی‌تونم به چنین نمایشی اجازهٔ اجرا بدم، چون به وضوح طرفدار آنتیگونه. ولی من نمی‌خوام قدغنش کنم. بیا روی متن کار کنیم و سعی کنیم چیزی از کار دربیاوریم. تو نویسنده را بیار اینجا که با هم صحبت کنیم. ما می‌تونیم یک کلمه اینجا عوض کنیم، یک کلمه اون جا، و ترتیبش را بدیم.» کارگردان گفته بود «نمی‌تونی تصورش را بکنی که چقدر خوشحال می‌شدم اگر می‌تونستم نویسنده را به اینجا بیارم که باهات حرف بزنه، ولی او نمی‌تونه بیاد» سانسورچی گفته بود: «چرا نمی‌تونه؟ زندونیه؟» کارگردان جواب داده بود: «نه، نه، خیلی بدتر از اون، او مرده.» سانسورچی گفته بود «اوه، خیلی متأسفم. نمی‌دونستم. حالا که اینطوره، ورائش را بیار. حقوقش را کی می‌گیره، همون رو بیار اینجا باهاش مذاکره کنیم.»

به این ترتیب از یک طرف فقر، و از طرف دیگر سانسور را داشتیم. پلیس را هم داشتیم. پلیس پی رودربایستی به تئاترها حمله می‌کرد و افراد را دستگیر می‌کرد. بعضی وقتها صحنه‌پردازی را خراب می‌کردند و بازیگرها را می‌بردند. این مربوط به زمانیست که خشونت در حد اعلای خود بود. حالا وقتی به یاد این چیزها میفتم، با خودم فکر می‌کنم که «چطور می‌تونستیم این قدر دیوانه باشیم که در آن شرایط تئاتر کار کنیم؟ «مثلاً، یادم می‌آید زمانی نمایش «opinion Fair» را کار می‌کردم. بازیگران هر شب می‌آمدند و طبق معمول برای گرم شدن تمرین بیان و بدن می‌کردند، اما، علاوه بر این، تمرین تیراندازی هم می‌کردیم، هفت‌تیرهایی با خودمان می‌آوردیم و هر شب قبل از شروع، تمرین تیراندازی می‌کردیم، چون در این کار تخصصی نداشتیم و نمی‌دانستیم که چطور تیراندازی می‌کنند. این کار از روی کج‌خیالی نبود، به این خاطر بود



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که آنها، پلیسها و ارتشیها، گاهی به تئاترهای ما حمله می‌کردند و مردم را می‌کشتند. همهٔ بازیگرها زیر لباس نمایش با هفت‌تیرهای پر و می‌رفتند و وقتی پرده می‌افتاد، آماده می‌ایستادند و منتظر بودند ببینند که آیا کسی از تماشاگران می‌آید بالای صحنه یا نه. دو نفر بیرون بودند تا اگر کسی می‌خواست بالا بیاید، علامت بدهند و در این صورت می‌شد پرده را بالا ببریم و شروع به تیراندازی کنیم.

زمانهای بسیار نگران‌کننده‌ای بود که در آنها تئاتر کار کردن حقیقتاً به استقبال خطر رفتن بود. و این کار ما بود تا سال ۱۹۷۱ که من دستگیر شدم. آنوقت ناگزیر شدم کشور را ترک کنم و از آن زمان تاکنون هر وضعیتی برای من تازه بوده و مجبورم کرده تا شکلهای غیرمعمولی از تئاتر را ابداع کنم.

اولین آنها وقتی بود که به بوئنوس‌آیرس رفتم. در آنجا قصد داشتم مثل قبل در خیابان تئاتر کار کنم. گفتم «نمایش دست بگیریم که واقعاً با مسائل مردم سروکار داشته باشد.» این نمایش دربارهٔ قانون سودمندی بود که در آرژانتین وجود داشت و می‌گفت هیچ آرژانتینی گرسنه‌ای نباید از گرسنگی بمیرد. اگر شما آرژانتینی بودید و کارت شناسایی داشتید، حق داشتید به هر رستورانی بروید و جز شراب و دسر هرچه می‌خواستید تقاضا کنید. چه قانون زیبایی! من معمولاً همیشه برعلیه قانون بوده‌ام، ولی بالاخره قانونی پیدا کردم که از آن طرفداری کنم. بنابراین تصمیم گرفتم برای نشان دادن آن قانون نمایشی درست کنم و آن را به خیابان ببرم.

نمایشی درست کردیم که در آن جوانی بود که به یک رستوران می‌رفت. اشخاصی که سر میزها می‌نشستند، یکی از بازیگران نقش مدیر و دیگری نقش پیشخدمت را بازی می‌کرد. طوری آن را تمرین کردیم که بتوانیم بیرون، در چند خیابان، آن را اجرا کنیم. همه چیزی آماده بود. اما دوستان برزیلی من آمدند و به من گفتند «تو بهتر است که با آنها به خیابان نروی، چون اگر دستگیر شوی، تو را به برزیل پس می‌فرستند و این بار زندانی درکار نخواهد بود، آنها تو را خواهند کشت. بگذار بازیگران خودشان بروند و نمایش بدهند. آنها مشکلی ندارند، چون آرژانتینی هستند. «این بود که من به گروه گفتم که نمی‌توانم با آنها به خیابان بروم و این که آنها برای من تعریف کنند که کار چطور پیش می‌رود و بنشینیم و درباره آن بحث کنیم. آنها از من خواستند که خودم بروم و ببینم، اما من خطر را خاطرنشان کردم.

یعد کسی پیشنهاد مضحکی کرد و گفت «نگاه کنید، به جای این که نمایش را طبق برنامه در خیابان اجرا کنیم، چرا آن را در ساعت پرجمعیت ظهر به یک رستوران واقعی نبریم؟ چرا به آنجا نرویم؟ به هیچکس نمی‌گم تئاتره، فقط بازی می‌کنیم و بعد می‌بینم که چه اتفاقی می‌افتد.» فکر کردم عجب پیشنهاد بی‌نظیریست. این بود که روز بعد همین کار را کردیم. به رستوران رفتیم. من اولین کسی بودم که وارد شدم. گوشه‌ای سر یک میز نشستم و چیزی برای خوردن سفارش دادم. بازیگران وارد شدند و همه جای رستوران پخش شدند. قهرمان نمایش جوانی بود که نشان از خشونت یا تهاجم نداشت. او با صدای بلند گفت «من استیک، سیب‌زمینی و دو تا تخم‌مرغ می‌خوام، اما شراب نمی‌خوام، دسر هم نمی‌خوام.» پیشخدمت گفت «به من نگید چی نمی‌خواهید، بگید چی می‌خواهید تا من براتون بیارم.» و او جواب داد «نه، توجه کن. من شراب نمی‌خوام. من دسر نمی‌خوام. بقیهٔ چیزها را برام بیار.» چند نفری خندیدند، ولی کسی واقعاً چندان توجهی به او نکرد.

وقتی غذا را آوردند، بری این که نقش را خوب بازی کند، با ولع به خوردن پرداخت. روز قبل چیزی نخورده بود. بنابراین واقعاً گرسنه بود و در همان حال که از غذا تعریف می‌کرد، همه چیز را خورد. همه، حتی مدیر رستوران خنده‌شان گرفته بود. این نخستین پردهٔ نمایش بود.

در طول پردهٔ دوم هیچکس نخندید. این پرده وقتی شروع شد که او صورتحساب را خواست. وقتی صورتحساب را آوردند، به آن نگاه کرد و گفت «رستورانش عالیه. غذاش هم خیلی خوبه. گرونم نیست. می‌خوام از همهٔ دوستام دعوت کنم که بیایند اینجا غذا بخورند.» بعد کارت شناسائیش را نشان داد و بلند شد که برود.

مدیر دخالت کرد و پرسید که چه کسی صورتحساب را می‌پردازد. بازیگر گفت «اطلاعی ندارم، فقط می‌دونم که من نمی‌پردازم. قانون اینطوری می‌گه.» مدیر رفت تا به پلیس تلفن بزند، کاری که از قبل می‌دانستیم که می‌کند. توی متن هم همین را نوشته بودیم. بعد بازیگری که نقش حقوقدانی را بازی می‌کرد، به طرف مدیر رفت و به او اخطار کرد که اگر به پلیس تلفن بزند، پلیس می‌آید و خود او را بازداشت می‌کند، چون قانون طرف مشتری را می‌گیرد. او اطلاعاتی در مورد قانون یادشده و چگونگی حمایتش از مشتری به مدیر داد و به او اخطار کرد که به دفاع از مشتری خواهد پرداخت، چون این مدیر است که عملاً قانون را شکسته است.

به دنبال این امر بحثی درگرفت که چند تن از مشتریان در آن شرکت کردند. دوافروشی پرسید: «اگر کسی در حال مرگ باشد، آیا حق داره که بیاید توی داروخانه من، داو بخواد و پول نده؟ نه، پول باید بده. اگه پول نداشته باشه، می‌میره.» همه کسانی که در رستوران بودند، به بحث کشیده شدند، چون برای آنها وضعیتی واقعی بود و بویی از نمایش نداشت.

تمام این ماجرا پیش چشم کسانی اتفاق می‌افتاد که داشتند غذا می‌خوردند و نمی‌دانستند که آنچه می‌بینند تئاتر است. من از همان کنار که نشسته بودم، می‌دیدم این جور کارکردن هم خوبست. نه فقط به این دلیل که این شکل کار مرا از خطر حفظ می‌کرد و به کارگردان فرصت می‌داد تا در ظهر افتتاحیه در اجرا شرکت کند (در این مورد ظهر افتتاحیه بود نه شب افتتاحیه)، بلکه این مشکلی از تئاتر بود که در آن خیال و واقعیت در یکدیگر تداخل می‌کردند و هر یک دیگری را می‌پوشاند.

از آن زمان به بعد من نمایشهای زیادی از این دست در سراسر جهان کار کرده‌ام. مشکلی را می‌جوییم و آن را در یک رستوران، یک خیابان، یک فروشگاه و در هر جا، در محدودهٔ کوچکی، اجرا می‌کنیم. این کار همچنین روشی برای دانستن این موضوع است که مردم دربارهٔ مساله بخصوصی چه فکر می‌کنند و همینطور چه اختلافات فرهنگی دارند.

مثلاً، نمایشی هست که آن را در خیلی از کشورها اجرا کرده‌ایم. در این نمایش زن و مردی در فروشگاهی، مثل فروشگاه «هارودز»[5] یا هر جای دیگری هستند و به لباسهایی نگاه می‌کنند که زن می‌خواهد آنها را بخرد. شوهر می‌گوید «نه» و به زنش اجازه این کار را نمی‌دهد. این زن و شوهر کمابیش شبیه زوجهای دیگر حاضر در فروشگاه هستند، فقط قلادهٔ سگی دور گردن زنست و شوهر با زنجیری او را می‌کشد. این نمایش را اولین بار در ایتالیا اجرا کردیم و ایتالیائیها بسیار برونگرا هستند. اینست که جماعت زیادی آمدند تا ببینند که موضوع از چه قرار است. زن بازیگری پیش آمد و اعتراض‌کنان گفت «خانم، شما نباید به شوهرتان اجازه بدهید که اینکار را بکنه.» زن جواب داد «چرا که نه؟ دوستم داره.» بازیگر زن گفت «اگر قرار باشه هر کسی که کسی را دوست داره او را با زنجیر سگ این طرف و آن طرف ببره، دیگر نمی‌شه توی خیابان راه رفت، چون پر از زنجیر سگ می‌شه.» بعد شروع کردند به بحث کردن. آخرش خیلی عالی بود. مرد بسیار خوشپوشی پیش آمد، به زن نگاه کرد و گفت: «ببینم، این مرد واقعاً شوهرته؟» و زن جواب داد: «آره، شوهرمه.» بعد مرد خوشپوش خیلی جدی گفت: «اگر واقعاً شوهرته، حق داره این کار رو بکنه، ولی نه در ملاءعام» معنی این حرف این است که شما می‌توانید در خانه هر بلایی که می‌خواهید سر زنتان بیاورید، ولی اگر در ملاءعام این کار را کردید، به مردان دیگری که در آنجا هستند، توهین کرده‌اید. پس این کار توهین به زن بیچاره نیست، توهین به مردان حاضر در آنجاست.

نمایش خارق‌العاده‌ای بود. یکبار در زوریخ آن را اجرا کردیم و تقریباً پانزده دقیقه طول کشید تا پلیس شهربانی آمد و گفت: «نه، باید تمامش کنید»، و همه را متفرق کرد. آن وقت من آن را جور دیگری به اجرا درآوردم. زنجیر سگ را از گردن زن برداشتم و آن را بر گردن مرد گذاشتم و زن او را به دنبال می‌کشید. دوباره آن را در جای دیگری اجرا کردیم و این بار فقط پانزده ثانیه طول کشید. پلیس وارد شد و فوراً جلوی آن را گرفت. دیدن زنی که با آن وضع تحقیر می‌شود، خوب نیست؛ اما قابل تحمل است. دیدن مردی در همان وضعیت وحشتناک است.

این نوع تئاتر به قصد شوخی پرداخته نشد، مقصود این بود که بکوشیم از مردم بپرسیم چه تشویشهایی حقیقتاً احساس می‌کنند. آنوقت بر اساس همان تشویشها و در همان محل، نمایشی اجرا می‌شد. در حقیقت در لحظهٔ اجرا چنین تشویشی در آنجا نبود، اما همان وقت جاهای دیگر بود و در اینجا هم زمانی بوده. این حقیقتی همزمانی نبود، بلکه حقیقتی در زمانی بشمار می‌آمد. ما حق داشتیم که این کار را بکنیم، حتی اگر تماشاچی نداند که تماشاچی است.

فکرِ ندانستن، آگاه نبودن بر این که کسی در حضور بازیگریست که دارد عملی را بازی می‌کند، همیشه مرا واداشته تا بکوشم شکلهای دیگری از تئاتر را پیدا کنم که در آنها تماشاگر، «تماشا ـ بازیگر»[6] باشد، نه فقط تماشاگری[7] که از صحنه می‌گیرد، بلکه کسی که محتملاً شرکت و مداخله می‌کند. آنوقت بود که من به شکل دیگری از تئاتر، بنام تئاتر مناظره‌ای[8] رسیدم، که در آن تماشاگر مستقیماً مداخله می‌کند و می‌داند که مداخلهٔ او بر عمل تأثیر تغییردهنده‌ای دارد. مساله‌ای را که وجود دارد، به نمایش می‌کشیم و تماشاچی شاهد ناکامی است. قهرمان از عهدهٔ حل مساله برنمی‌آید، بنابراین ما آن مساله را با تماشاچی در میان می‌گذاریم و می‌پرسیم «تو می‌دونی؟ آیا می‌دونی که چطور این مساله را بهتر از قهرمان نمایش حل کنی؟ اگر این طوره پس جای قهرمان را بگیر و راه حلت را نشان بده.»

این نوعی یادگیری دسته‌جمعی است. برخلاف کارهایی که در دههٔ شصت می‌کردیم و در آنها ما، هنرمندان، همه چیز را می‌دانستیم و آمده بودیم تا به تماشاگر بگوئیم که چکار باید بکند؛ در این شکل از کار می‌آمدیم که بپرسیم «شما معتقدید که ما چکار باید بکنیم؟» و به این ترتیب نمایشی اجرا می‌کردیم.

این نمایش می‌تواند صحنه‌ای دودقیقه‌ای و یا اجرای دوساعته باشد. می‌تواند بطور فی‌البداهه جلوی روی همه نوشته شود ویا مثل نمایشی که هم اکنون دارم با گروهم در پاریس کار می‌کنم، بیست و پنج قرن پیش نوشته شده باشد. الان دارم نمایش ایفی‌ژنی[9] نوشته اوریید[10] را کار می‌کنم. می‌خواهم ببینم تماشاچی امروز فرانسه در مورد ایفی‌ژنی، زنی که باید بین دختر پدرش بودن و یا زن همسرش، اشیل، بودن یکی را انتخاب کند، چه نظری دارد. او باید هویتش را برگزیند. او نمی‌تواند بگوید «من ایفی‌ژنی هستم. خودم هستم.» او نمی‌تواند انتخاب کند که خودش باشد، بلکه باید به مردی وابسته باشد. دوست دارم بدانم که زنان فرانسوی، امروز در این مورد چه نظری دارند.

ما می‌توانیم تصمیم بگیریم که از موسیقی استفاده کنیم یا نه، رقص داشته باشیم یا نه، از نور استفاده کنیم یا نه. تئاتر مناظره‌ای را می‌توان در یک تماشاخانه یا در یک خیابان به نمایش درآورد. اما در هر صورت این نوع نمایش باید مساله‌ای را مطرح کند. نمایش شما باید قهرمانی

داشته باشد، اما راه حلی ندارید. راه حل در بحث جمعی کشف می‌شود، بحثی که در آن هر یک از ما از دیگری می‌آموزد. این آن تئاتر آموزش دهندهٔ قدیمی نیست که پاسخ همه چیز را می‌دانید و آن را در دهن تماشاگر می‌گذارید. ما یک سؤال حقیقی مطرح می‌کنیم، اینست که همه می‌توانند آزادانه و به نحوی دموکراتیک شرکت و مداخله کنند.

وقتی من به اروپا آمدم، شروع به کار کردن روی شکل دیگری از تئاتر کردم که عنوان خاصی ندارد، اما معمولاً به همان عنوانِ آخرین کتابم، یعنی «رنگین‌کمان تمایل»[10]، نامیده می‌شود. در این کتاب فنونی برای پرداختن به مسایلی که تئاتر مناظره‌ای و تئاتر نامریی[11] قادر به حل آنها نیستند، معرفی شده است. چون گاهی اوقات مشکل این نیست که ما نمی‌دانیم چطور مساله را حل کنیم، بلکه این است که از عهدهٔ حل آن برنمی‌آییم. بنابراین، مساله خودِ «موقعیت» نیست، بلکه «من در این موقعیت» است.

پس از پنج سال تبعید در آرژانتین، هنگامی که به اروپا آمدم، تازه در مورد این نوع تشویش[12] نگران شدم. اول به پرتقال و بعد به پاریس رفتم. تقریباً از سال ۱۹۸۱ بود که مردم درباره تشویشهایی با من حرف می‌زدند، که قبل از آن نشنیده بودم. خیلی از مردم پیش من می‌آمدند و می‌گفتند: «گرفتاری من در واقع اوضاع و احوال معیشتی یا شرایط کار نیست، بلکه عدم ارتباط است.» قبل از آن هرگز چنین چیزی نشنیده بودم. من می‌گفتم «این مشکلی نیست، چون اگر شما می‌توانید در این مورد که نمی‌توانید ارتباط برقرار کنید، با من ارتباط برقرار کنید، حداقل می‌توانید از طریق این ارتباط بگویید که ارتباطی ندارید. برای گفتگو شروع بسیار خوبی است، پس بیایید این ارتباط را عمیق‌تر کنیم.»

ترس از تهی بودن هم همین وضعیت را داشت. یک نفر به من گفت: «من به شدت گرفتار ترس از تهی بودنم.» و من با خودم فکر کردم «آخه چطور می‌توانم در این مورد یک مناظره درست کنم؟ چه کسی بیهودگی را بازی خواهد کرد؟ این اروپائیها نمی‌دانند که گرفتاری واقعی چیست. گرفتاری واقعی آن چیزهایی بود که من توی وطنم داشتم. در اینجا، اینها پلیسی ندارند که همه‌اش با آنها مقابله کند، اینست که گرفتاریهایی اختراع می‌کنند که وجود خارجی ندارند.» من جداً اینطور فکر می‌کردم.

چیزی که بشدت مرا تکان داد این واقعیت بود که در اروپا، نسبت به آمریکای لاتین که تحت حکومتهای استبدادیست، تعداد خیلی بیشتری دست به خودکشی می‌زنند. در دوران حکومتهای استبدادی، و حتی همین امروز، مردم به قتل می‌رسند؛ اما درصد خودکشی به نسبت کشورهایی مثل نروژ بالا نیست. سوئد از نظام امنیت اجتماعی ایده‌آلی برخوردار است. با اینحال رقم خودکشی در آن بالاتر از رقم در آرژانتین، اوروگوئه یا شیلی در سالهای «جنگ کثیف» است. دیگر نمی‌توانستم بگویم «جدی نیست، گرفتاری واقعی نیست.» اگر مردم، مردن را بر زندگی توام با ترس از تهی بودن ترجیح می‌دهند، ناگزیرم که آن را جدی بگیرم. ترس از تهی بودن وجود دارد و ما باید ببینیم که این ترس چیست.

در سال ۱۹۸۱ کار کارگاهی دور و درازی را در پاریس شروع کردم. اسم این کار «Leflic dans la Tete» بود، یعنی «پلیس در ذهن». کار این سؤال را مطرح می‌کرد که چگونه می‌توان چیزی را که عینی نیست، اما از نظر ذهنی پاره‌ای از وجود ماست، به نمایش گذاشت. من خواستار شکلی از «تئاتر پریشانی» بودم که بتواند به مردمی کمک کند که نمی‌توانستند در مورد مسایل و گرفتاریهای مبتلا بهشان صحبت کنند، اما رنج می‌بردند، چون پلیسهایی در ذهن خود داشتند. معمولاً این پلیسها قابل رویت نبودند، اما اغلب در درون حضور داشتند، در مغز افراد.

به این ترتیب اولین فنی «پلیسهایی در ذهن»[13] نامیده شد. ما دیدیم که این فن روش مفیدی برای به تصویر کشیدن کسی است که در ذهن ما مدام، وقتی نمی‌خواهیم کاری بکنیم، می‌گوید «این کار را بکن» و وقتی می‌خواهیم یا حق داریم بکنیم، می‌گوید «آن کار را نکن». این موقعیت وحشتناکی است که آدم بتواند کاری را بکند. کسی هم جلویش را نگرفته باشد. دشمنی هم در برابرش نایستاده باشد، آنوقت یکی توی کله‌اش مدام بگوید که «آن کار را مکن». به این ترتیب آدم از کارهای مورد علاقه‌اش سر باز می‌زند و یا گاهی اوقات خودش را مجبور به انجام کارهایی می‌کند که از انجام آنها نفرت دارد و یا علاقه‌ای به انجام آنها ندارد، اما کسی از توی ذهنش او را مجبور می‌کند.

گاهی اوقات مرده‌ها را در ذهن داریم. بعضی از ما گورستانهایی را در جمجمهٔ خود این ور و آن ور می‌بریم، در حالیکه هیچکس در واقع نمی‌میرد. همه پلیسهایی که در ذهن من هستند، زنده و سرحالند. هیچکس نمی‌میرد، فقط وقتی فرد می‌میرد، همزمان همه آنهاکه در ذهن او هستند، نیز می‌میرند. اما مادام که آدم زنده است، دیگران همه زنده و با او حاضرند. بنابراین ما هم ناگزیریم که آن شکلهای مشغلهٔ درونی را نمایش کنیم.

ما همچنین پی بردیم که مسائل دیگری هم هست که این مشکل تئاتر از عهدهٔ آنها برنمی‌آید. آن وقت بود که «رنگین‌کمان تمایل» پا به عرصه گذاشت، که مربوط به زمانیست که انسان از صمیم قلب مایل به انجام کاریست و همزمان نیز به ضد آن تمایل دارد. بعضی‌ها را دوست دارد و در عین حال از آنها متنفر است. از کسانی می‌ترسد. در عین حال به آنها رشک می‌برد. این و در عین حال آن است. پس احساسات ما، عواطفمان خالص نیستند، نور سفید ساده نیستند. مثل نور خورشید؛ می‌بارد و آنوقت رنگین‌کمانی می‌بینید. این فلسفهٔ «رنگین‌کمان تمایل» است. گاهی فکر می‌کنیم که فقط عاشقیم، یا فقط نفرت داریم، در حالی که هر یک از این عواطف در حقیقت رنگین‌کمانی واقعی است.

حالا چطور می‌توانیم رنگین‌کمانی را که برای دیگران داریم، به نمایش درآوریم؟ این فن دیگریست. گاهی اوقات آدم با کی مشکلی دارد. مثل، مثلاً، رابطه بین والدین و فرزندان. من دو تا بچه دارم و به آنها می‌گویم بچه‌های من. یکی از آنها فابیان[14]، سی سال دارد و در کار سینماست، دومی، جولیان[15] بیست ساله است ولی وقتی من به آنها نگاه می‌کنم، آنها بچه‌های من هستند. البته اگر من جلوی دوستان آنها بگویم «اوه، فرزندم بیا اینجا»، خوششان نمی‌آید، چون من آنها را به چشم بچه‌ها دیده‌ام و آنها مرا به چشم پدری که در بچگی داشته‌اند.

پس من تصویری بر آنها اتلاق کرده‌ام که بر ساخته از خاطرات من از آنها و این که آرزو دارم چگونه باشند، است.

ولی آنها آنطوری هستند که خودشان هستند. من در آنها چیزی می‌بینم که می‌خواهم ببینم. نه آن چیز را که آنها لزوماً هستند و آنها در من چیزی را می‌بینند که می‌خواهند من باشم و من لزوماً آن طور نیستم. پس من وقتی با یکی از آنها حرف می‌زنم، دارم با تصویر از پیش تعیین‌شده‌ای، مثل تصویری سینمایی، حرف می‌زنم و پسرم را نمی‌بینم. تصویری از او می‌بینم که خودم برای خودم آفریده‌ام و متقابلاً او هم همینطور به من نگاه می‌کند و مرا آنطور که هستم، نمی‌بیند. یعنی تصویری از تمایلات، نومیدیها، شادمانیها، خاطرات و هر چیز دیگری بر من می‌تابانند.

گاهی اوقات این روش زندگی ماست. شما مرا به چشم چیزهایی می‌بینید که من مطمئنم که نیستم. همهٔ شما دارید به من نگاه می‌کنید، ولی من شک ندارم که هیچکدام مرا نمی‌شناسید. حتی خودم هم دقیقاً خودم را نمی‌شناسم. آن لحظه‌ای که من به اینجا می‌آیم، سخنرانم و شما بچشم توقعاتی که از من دارید به من نگاه می‌کنید.

این مساله اجتناب‌ناپذیر است. ما ناچار از اینطور تصوراتی هستیم، اما گاهی اوقات این امر دردآور است. گاهی اوقات مانع از آن می‌شود که مردم واقعاً با یکدیگر ارتباطی داشته باشند، و آنها را از لذت خاص اینطور ارتباطی محروم می‌کند. ما فقط یک بار زندگی می‌کنیم، بنابراین باید سعی کنیم مشکلات آن را حل کنیم. چون وقتی تمام شد، دیگر تمام می‌شود. «رنگین‌کمان تمایل» در اینجا کمر به حل این مساله بسته است: قادر به برقراری ارتباط نیستی، چون با تصویری از پیش تعیین شده به دیگران نگاه می‌کنی.

ما روشها و شیوه‌های زیادی را به کار بسته‌ایم. یکی از آنها را من اینجا، در انگلیس، شروع کردم. دربارهٔ ترس و آینده‌ایست که وقتی می‌خواهیم کاری را شروع کنم، از آن واهمه دارمی. در این حالت پلیسی در ذهن آدم نیست، بلکه خودش به خودش می‌گوید «اگر این کار را بکنم، ممکنست در نتیجه آنطور بشود.» چون از نتایجش می‌ترسید، کاری را که به آن علاقه دارید، نمی‌کنید. این روشی است برای دیدن چیزی که احتمالاً به من کمک می‌کند، اجازه می‌دهد که کار مورد علاقه‌ام را بکنم. کاری که تأثیر بدی هم دارد.

من در کتاب «رنگین‌کمان تمایل» کوشیده‌ام توضیح بدهم که این شکلها و شیوه‌ها چگونه کار می‌کنند: چگونه می‌توان برای پیدا کردن شیوه مناسب هر مسأله کوشید.

شیوه‌ها برای کمک به مردم و نه درگیر کردنشان در شیوه، ابداع شدند و نظام یافتند. تئاتر تشویشی، تئاتر پریشان خاطران است و نه تئاتر پریشان.

هر وقت شما با مشکل جدیدی می‌آیید، ما باید بگوییم که «آیا شیوه‌ای برای حل این مشکل داریم؟» اگر نداشته باشیم، بجای تحمیل شیوه‌ها، باید شیوهٔ جدیدی ابداع کنیم. آدم باید چیزی را که بتواند به آن فرد خاص کمک کند، کشف نماید. بهر تقدیر، در «تئاتر تشویش»، ما هرگز مورد خاص یک فرد را فردیت او اشاعه نمی‌دهیم. می‌کوشیم تا مورد خاص فرد را به گروه تعمیم دهیم، یعنی پرده‌ای از اتفاق و امنیت بر آن بکشیم.

هاملت، مثلاً، شخصیت قشنگی است، اما از نظر بهداشت روانی بسیار مالیخولیایی است. من عاشق هاملتم، آدم بی‌نظیریست، اما فکرش را بکنید که یک شب شنبه تعداد زیادی از دوستانتان را به شام دعوت کرده‌اید. تمام بعدازظهر را صرف پختن غذا کرده‌اید. سور و سات فراهم است و خلاصه شب خوبی را پیش رو دارید. حالا فکر کنید که هاملت هم از دوستانتان بود و تلفنی از شما می‌پرسید که آیا می‌تواند بیاید. قبل از دعوتِ او شما باید فکر دو چیز را بکنید. به عنوان یک شخصیت شما عاشق او هستید، اما رک و پوست‌کنده، او یک مهمانی خراب‌کن است. دوستانی که آن شب می‌آیند، هیچکدام با او قاطی نمی‌شوند، اما او بهر حال می‌آید. شما، سرخوشانه، در مورد سیاست بحث می‌کنید و نظر او را می‌خواهید. «اوه، که این جسم جامد گداختنی است. به شبنمی بدل می‌گردد: خود ویران‌کن را ابدیتی نیست». هیچکس نمی‌ماند. و بعد او می‌گوید: «بله، بودن یا نبودن، مسأله اینست.» وحشتناک است. شخصیت فوق‌العاده‌ایست، اما مهمان خوبی نیست.

در تئاترمان می‌پرسیم «شخصیتی که من دارم آن را بازی می‌کنم، چیست؟» ساختن یک شخصیت بر پایهٔ یک دروغ شکل می‌گیرد. ما می‌گوییم که می‌خواهیم شخصیتی را نمایش دهیم. شنیده‌ام که خیلیها می‌گویند که مجبورند در جلد شخصیت فرو روند. شما در شخصیت حلول نمی‌کنید. شخصیت از شما می‌بالد و سر می‌زند. شما حتی اگر شخصیتی را در خود نداشته باشید، قادر به بازی آن نیستید. شما نمی‌توانید نقش یک مریخی را بازی کنید، چون یک مریخی را در خود ندارید. می‌توانید نمادسازی کنید و بگویید «من دارم نقش یک شیر را بازی می‌کنم.» شیری البته در شما نیست، اما می‌توانید بعضی احساسات انسانی خودتان را به شیر نسبت دهید. با این کار شما شروع

به گسترش پندار خودتان از شیر، در وجود خودتان کرده‌اید.

در تئاتر تشویش بنای کار ما بر این است که عقایدمان حقیقت دارد. هر یک از ما اساساً یک شخص است و از همین جاست که شخصیتی را می‌آفرینیم. شخصیت صورت تقلیل‌یافتهٔ شخص است، تقلیلی که از ترس و بر اثر اخلاقیات صورت می‌گیرد. آدمکشان بسیاری در درون شما هستند، اما شما آدمکش نیستید. چون اخلاقاً نباید باشید. باید بخود بگویید: «من کسی را نخواهم کشت.» من قاتل نیستم، هرگز کسی را نمی‌کشم. کسی را نمی‌کشم، چون فکر می‌کنم کشتن کار درستی نیست. پس این یک انتخاب اخلاقی است. من می‌توان بکشم، می‌دانم که چطور می‌کشند، اما نخواهم گشت، چون اخلاقاً نکشتن را برگزیده‌ام.

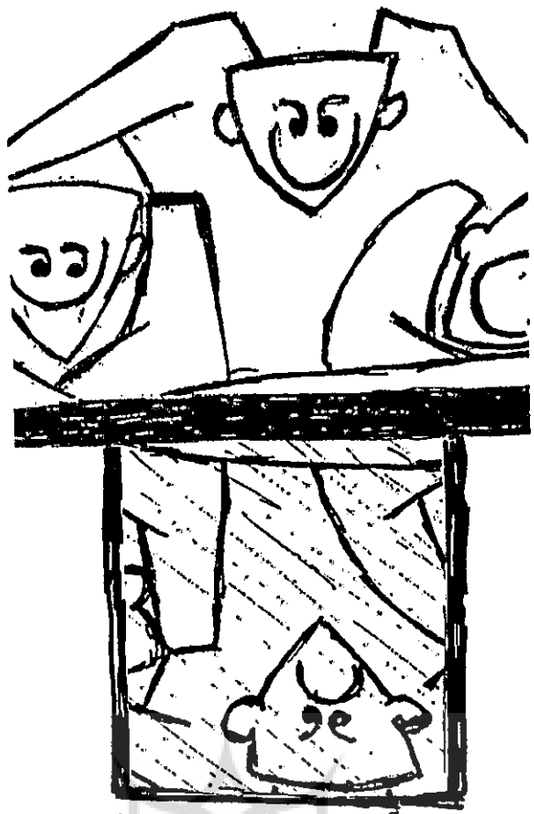
اما در درون من چیزهای دیگری هم هست و من آنها را نشان نمی‌دهم. انتخاب اخلاقی هم در کار نیست، بلکه این کار از سر ترس است. بهترین مثال من در این مورد، سارق بانگی است که در درون خود دارم. من عاشق سرقت بانگم. اگر می‌توانستم از این کار لذت زیادی می‌بردم. هر وقت به بانگ زوریخ[16] می‌روم، می‌دانم که این بانگ پر از تونل و پر از اقدامات امنیتی گسترده است. تمام طلای جهان آنجاست. وقتی من آنجا منتظر تراموا هستم، پاهایم شروع به لرزیدن می‌کنند، چون در صورت امکان به سرقت این بانگ عشق می‌ورزیدم.

برتولت برشت برای من آدم خیلی مهمی بود. او چیزی گفته که من دربست به آن معتقدم: تأسیس یک بانگ جنایتی بزرگ‌تر از سرقت آن است. در درون هر یک از ما فرشتگان و شیطانهای بیشماریست؛ قصد ما نمایش آنهاست. اما مشکل اینجاست که غرایز اخلاقی ما در مورد بعضی چیزها نهیب می‌زنند که: «نه» و ترس به موارد دیگر «نه» می‌گوید.

به این ترتیب شخصیت انسان شکل می‌گیرد، اما امکانات سرشاری در درون او پوشیده می‌مانند. وقتی می‌خواهید شخصیتی را بازی کنید، چکار می‌کنید؟ همهٔ آن جنبه‌ها را پویا می‌کنید، همهٔ آن تمایلات، خواهشها، ابلیسها، قدیسها، همهٔ آنهایی را که در درونشان مخفی هستند، و من اسمشان را «بسته‌های فشار» شخصی شما می‌گذارم، که اجازه ندارند در شخصیت شما بروز کنند. بنابراین، شما می‌کوشید تا آنها را در شخص بازی بگنجانید، در نقشتان، و برای مدت مشخصی آن را بازی می‌کنید. پس شما می‌توانید مالیخولیای هاملت را بازی کنید. می‌توانید آدمکش پی‌درپی ریچارد سوم یا هر چیز دیگری را که بخواهید بازی کنید و پس از دو ساعت آن را کنار بگذارید. بازیگری که هاملت را بازی می‌کند، نوعی تور حفاظتی دارد. بازیگران دیگر شخصیتهای خودشان را بازی می‌کنند، جماعتی هم آنجا هستند و پرده فرو می‌افتد.

فکر «رنگین‌کمان تمایل» و «تئاتر تشویش»، در کل، کم و بیش یکیست. فقط در اولی، بجای این که پس از بازی همه چیز را کنار بگذاریم، می‌کوشیم به آن بخشهایی از خصوصیت و شخصیتمان، که آموزش و پرورش رسمی، جامعه و یا هر چیز دیگری، به آن اجازه ابراز وجود نمی‌دهند، پروبال دهیم. اگر من کسی باشم که از درون دچار ترسی افراطی باشم، در عین حال جرأت خاصی نیز در خود دارم.

«رنگین‌کمان تمایل» برای گسترش ظرفیتی که من دارم، به وجود آمد. حتی اگر در شخصیت من چنین ظرفیتی وجود نداشته باشد؛ در درون شخص من هست و بنابراین زنده است. من تعلیم و تربیت سختگیرانه‌ای داشته‌ام. اما هر تمایلی که در درون خود داشته‌ام، زنده است. چرا نباید چیزی را که در درونمان زنده است، گسترش دهیم و آنوقت، بجای این که مثل یک بازیگر، آنها را به بسته‌های فشارمان برگردانیم، بکوشیم تا آنها را با شخصیتمان جمع کنیم؟ شخصیت من از این لحاظ خوب



نیست و من آن را دوست ندارم. خب، پس چرا به درون خود نروم و چیزی بیرون نیاورم که هنوز می‌تواند حرکتم دهد و راهم بیندازد و بعد آن را تداوم نبخشم و به شخصیت خود پیوند ندهم؟ چنین اندیشه‌ای پشت «رنگین‌کمان تمایل» است.

این داستان کاریست که ما در تئاتر انجام داده‌ایم. اول نوعی تئاتر مردم‌پسند درست کردیم که به مردم می‌گفت که چکار باید بکنند. پند و اندرز می‌دادیم و راضی بودیم، چون پند و اندرزهای خوبی می‌دادیم. اما چنین تئاتری پیامد سیاسی نداشت، چون گاهی اوقات نصیحتی خوب و خشک و خالی بود که نمی‌شد به کارش بست.

بعد تئاتر نامرئی کار کردیم و بعد از آن تئاتر مناظره‌ای که در آن دربارهٔ مسائلی بحث می‌کردیم. ادعا نمی‌کنیم که کارمان بهتر از دیگرانست، اما ادعا می‌کنیم که صحبت می‌کنیم و از هم یاد می‌گیریم.

پائولو فریرا[18] متخصص برزیلی تعلیم و تربیت در تمام کتابهایش همین را می‌گوید. من بخصوص به این حرفش خیلی علاقه دارم که می‌نویسد اگر از کسی که به او چیزی یاد می‌دهید، چیزی نیاموزید، قادر به یاددادن به او نیستید. یاد دادن یک روند یادگیریست. فقط پرتاب چیزها بطرف افراد نیست، بلکه پس گرفتن آنها و آموختن نیز هست.

یک معلم آرژانتینی عبارت بسیار قشنگی بکار می‌برد. او در یک برنامهٔ سوادآموزی کار می‌کرد و گفت: «من به یک روستایی یاد دادم که گاوآهن را چطور می‌نویسند و او به من آموخت که چطور آن را به کار می‌برند.» من این نوع یادگیری انتقالی پائولو فریرا را خیلی دوست دارم.

«تئاتر تشویش» به شکل «تئاتر مناظره‌ای» اینست. ما با سؤالهایی پیش می‌آییم، بگذار ببینیم پاسخها پیش کیست. ما همیشه از تماشا به بازیگر می‌آموزیم، نه از تماشاگر. «رنگین‌کمان تمایل» هم شکل دیگر و یا شاید شکلها و شیوه‌های دیگریست که می‌کوشد آنچه را که در درون ما مدفون و برای شخصیت ما مفید است، از درون گسترش بخشد.

کار فعلی من در «ریودو ژانیرو» بازگشتی به سیاست است، اما بازگشت به سیاست به این معنا نیست که من آنچه را که قبلاً انجام داده‌ام، رها کرده‌ام. معنی این کار این نیست که حالا که پیر شدی، باید برگردی به سیاست. من معتقدم که همهٔ شکلهایی که رویشان کار شد، در شرایط خاصی اهمیت دارند. آنها رها نشده‌اند. این واقعیت که اکنون من سیاستمدار شده‌ام، به این معنا نیست که از آنچه که قبلاً انجام داده‌ام، چشم پوشیده‌ام. برعکس.

در کتاب «رنگین‌کمان تمایل»، فصلی را به هند، که در آنجا کار کرده‌ام، اختصاص داده‌ام. وقتی که من به آنجا رفتم، فقط قصدم این بود که درباره «تئاتر مناظره‌ای» بحث کنیم و آنها گفتند: «حالا چرا فقط می‌خواهی با ما تئاتر مناظره‌ای کار کنی؟» من جواب دادم: «چون شما مشکلات اقتصادی خیلی زیادی دارید» و آنها گفتند: «بله، اما در عین حال شهامتمان را هم داریم. عشق هم داریم. همینطور احساساتمان را هم داریم. اگر مشکلات بزرگ بیرونی داریم، این مشکلات درونی هم هستند، پس بیا «رنگین‌کمان تمایل» را هم کار کنیم.

من از شیوه‌های پیشین صرف‌نظر نکرده‌ام، اما در حال حاضر بر روی شکلی از تئاتر متمرکز شده‌ام که اسمش را گذاشته‌ایم: تئاتر قانونی[19] و در آن می‌کوشیم که تئاتر را به مثابه ابزاری برای کار سیاسی بکار بگیریم. نه این که تئاتر سیاسی کار کنیم، بلکه تئاتر کارکردنمان سیاست باشد.

*

سؤال ۱ـ آیا فکر می‌کنید که ماهیت تحول در فرد و گروهها یا جوامع یکسان است؟

بال ـ هر تحولی که در من پدید آید، گروه بخصوصی را، که من بدان تعلق دارم، متحول می‌کند. تغییر گروهها، آشکارا مردم را تغییر می‌دهد. مردم برزیل رئیس جمهور کولور[20] را در ۱۹۹۲ از قدرت خلع کردند، چون دزد بود. او و دار و دسته‌اش بیش از دو میلیارد دلار دزدیده بودند. مبارزه‌ای که به اتهام او انجامید، بسیاری از مردم را متحول کرد این یک تحول ملی بود، اما به تحول در فرد فرد ما منجر شد.

از نظر من تحول یک فرد به نحو گسترده‌ای حول و حوش او را متحول می‌کند، این است که فکر می‌کنم تحول یک گروه، بدون تحول تک‌تک افراد آن گروه غیرممکن است. همچنین فکر می‌کنم یک فرد متحول، گروه را متحول می‌کند.

سؤال ۲ـ آیا شما همیشه آزادیخواه بوده‌اید؟

بال ـ اولش چند سال پیش، به یک حزب سیاسی، حزب کارگران برزیل، پیوستم. پیشتر از آن در جنبش چریکی بودم و به همین دلیل هم بازداشت شدم. اما برای این جنبش احزاب سیاسی بی‌معنا بودند. و ما در اواخر دههٔ شصت، واقعاً معتقد بودیم که می‌توانیم دنیا را عوض کنیم. «چه گوارا»[21] جملهٔ خیلی قشنگی داشت: می‌گفت: «با هم بودن به استقبال خطر مشترک رفتن است» و این عبارت همیشه پیش چشم ما بود. می‌خواستیم با هم باشیم، پس می‌بایست به استقبال خطر مشترک برویم. بعد از کار کردن تئاتر وعظ و اندرزی، آنهم در شرایطی که مجبور بودیم اسلحهٔ پر در جیبهایمان داشته باشیم، به جنبش چریکی پیوستم.

بنابراین از لحاظ زمینه، از لحاظ پیشینهٔ سیاسی هرگز قصد پیوستن به هیچ حزب برزیلی را نداشتم. چون به آن احزاب اعتقادی نداشتم. هنگامی که احساس کردم که باید به جنبش چریکی بپیوندم، این کار را کردم و به این ترتیب فعالیت حزبی رها شد. فعالیت سیاسی را هرگز رها نکردم. حتی خارج از برزیل، در سخنرانیها و کنفرانسهایم همیشه شکنجه و امثال آن را محکوم کرده‌ام.

هیچوقت خیلی دربند برچسبها نبوده‌ام. در خارج از برزیل کارم همراه بوده با صحبت از مقاومت درون کشور، اما هیچوقت عضو حزب خاصی نبوده‌ام. این اولین باریست که به حزبی پیوسته‌ام. معتقدم که حزب کارگران حزب مهمی است، و هرچند که ما انتخابات رئیس

جمهوری سال ۱۹۹۴ را نبردیم، در حال گسترش است. در حال حاضر بجای یکی، پنج نماینده در مجلس سنا داریم و دو نفر از آنها زن هستند و این امر در کشور برزیل خیلی مهم است. یکی از آنها سیاهپوست است و در یک فاولا[۲۲] (آلونک نشین) زندگی می‌کند و اسم او «بندتیا داسیلوا»[۲۳] است. دیگری، ماریا اکارینا سیلوا دسوزا[۲۴]، اهل منطقهٔ فقیرنشینی در شمال کشور است. چهل و دو ساله است و در بیست و چند سالگی خواندن و نوشتن یاد گرفته.

این که ما اینقدر رشد کرده‌ایم که پنج سناتور، پنجاه نماینده، و برای اولین بار دو نفر فرماندار داریم، مسألهٔ مهمی است. این حزب در حال رشد است و برای من مهم نیست که قدرت را در دست داشته باشد یا نه. ما برای کسب قدرت نمی‌جنگیم. قدرت مرا جلب نمی‌کند. اگر حکومتی که قدرت را در دست دارد، کاری را بکند که باید بکند، من هم برای او دست خواهم زد. چیزی که من می‌خواهم اصلاحات ارضی‌ایست، چون کشاورزان برزیلی با کشاورزان اروپایی تفاوت دارند. در برزیل کشاورزان مثل برده زندگی می‌کنند و اگر ما بتوانیم زمینها را عادلانه‌تر تقسیم کنیم، می‌توانیم به فقر نکبت‌بار خاتمه دهیم. اگر حکومت فعلی فقر را از میان بردارد، من از او حمایت می‌کنم. ما فقط به این دلیل در جبهه مخالف نیستیم که بخواهیم مخالفت کرده باشیم، یا خواب این را ببینیم که یک روز قدرت را در دست داشته باشیم. من می‌خواهم قدرت در دست آنها باشد و آنها کاری را بکنند که اگر قدرت در دست من بود، من می‌کردم، ولی نمی‌خواهم قدرت داشته باشم که سیاستمدار قدرتمند باشم. من قدرت دارم، برای من کافیست. در حال حاضر حزب ما در قدرت سهیم نیست، ولی دارد رشد می‌کند و اگر آنها کاری را نکنند که باید بکنند، روزی قدرت به چنگ ما می‌افتد و ما آن کار را می‌کنیم.

سؤال ۳ ـ بسیاری از افکار فلسفی و شیوه‌هایی که شما از آنها نام بردید، با پسیکودرام[۲۵] و سوسیودرام[۲۶] جی.ال.مورنو[۲۷] ارتباط دارند. من می‌دانم که شما در یک سفر باکار او روبرو شده‌اید و می‌خواهم نظرتان را در مورد این ارتباط بدانم.

بال ـ من چند سال پیش برای گشایش دهمین کنگرهٔ جهانی پسیکودرام به آمستردام دعوت شدم. من روانشناس نیستم، اما آنها تشخیص داده بودند که کارم درمانگر است. مورنو پزشکی بود که با همین عنوان وارد کار تئاتر شد، من آدمی تئاتری هستم با کارهایی که می‌تواند درمانگر باشد. این وجه ارتباط ماست. پسیکودرام مورنو تئاتر را برای کمک و شفای بیماران به کار می‌گیرد. «تئاتر تشویش» شیوه‌های دیگری دارد که ربطی به پسیکودرام ندارد، چون منشاء نمایشی دارد، ما کاری نمی‌کنیم که خیلی به طبیعت‌گرایی و یا واقع‌گرایی نزدیک شویم. تلاش ما این است که اشکالی که بیشتر ذهنی هستند، بیافرینیم، من در این مورد با همکارانم اصرار می‌ورزم.

واقعی بودن، یعنی ساختن تصاویری از زندگی من و آنچه که حس می‌کنم و لزوماً تصویری که کس دیگری هم بتواند آن را تأیید کند. من نمی‌خواهم که مردم واقعگرا باشند، چون واقع‌گرا بودن یا طبیعت‌گرا بودن یعنی بازسازی آنچه که انسان می‌داند. من نمی‌خواهم چیزهای تازه‌ای کشف کنم. می‌خواهم کشف کنم که شخص چطور حس می‌کند. انسان باید واقعی باشد، اما نه واقعگرا.

اشکال تئاتر تشویش طبیعت‌گرا نیستند. آنها بر نخستین بداهه‌سازی بنا شده‌اند که کم و بیش واقعگرا است. اما از آن لحظه به بعد ما تصاویری می‌آفرینیم که دیگر واقعگرا نیستند.

من می‌دانم که مورنو، همچنین، از گروه صحبت می‌کند، اما گروه در کار ما محور است. من می‌خواهم بدانم که مشکل من چگونه در دیگران بازتاب دارد. چگونه آنها آن را درمی‌یابند. برای ما مسأله مهم این نیست که فقط به خودمان نگاه کنیم و بگوئیم: «اوه، ببینید من که هستم» بلکه این است که به دیگران نگاه کنیم و بگوئیم «اوه، ببینید من کی هستم»، چون همه یک چیز را احساس می‌کنند و آن دیدنِ خودمان در چهرهٔ دیگرانست.

هویت بسیار اهمیت ادرد. من کی هستم؟ من مردم، چون زنان وجود دارند. اگر زنی وجود نداشت، من خودم را هرگز مرد توصیف نمی‌کردم. من سفیدم، چون سیاهان وجود دارند. اگر سیاهپوستان نبودند، اگر سرخپوستان نبودند، اگر ژاپنیها نبودند، من چطور می‌توانستم بگویم که من سفیدم؟

من پدرم، چون دو تا بچه دارم. من پدرم چون آنها هستند. البته هویت من از آنچه که من هستم، ساخته شده؛ اما در عین حال از آنچه که دیگران هستند هم شکل گرفته. چیزی که قشنگه، لحظه‌ایست که مردم کشف می‌کنند که دیگران هم همین حس و حال را دارند و این که این فقط مشکل آنها نیست. پس تمرکز ما همیشه بر این است که بدانیم دیگران تجربهٔ یکسان و مشابهی چگونه از سر می‌گذرانند و چه احساسی دارد. ما در مورد «پلیس در سر» صحبت می‌کنیم. من می‌خواهم بدانم که چه پلیسهایی در سر خود دارم، ولی در عین حال بدانم که جایی که این پلیسها از آنجا می‌آیند، چه چیز جایی است. پس من پلیسهای خودم را تجزیه و تحلیل می‌کنم ولی می‌دانم که آنها جای دیگری زاده شده‌اند. اگر ناگهان پنج نفر بگویند که پلیسهایشان به هم شبیهند، آنوقت ما آنها را حلاجی می‌کنیم که ببینیم چه یونیفورمی پوشیده‌اند، چون بالاخره از جایی آمده‌اند. به همین ترتیب رابطهٔ بین من و دیگران چیزی است که در «رنگین‌کمان تمایل» اهمیت اساسی دارد. قصد ما دیدن گروهی است که دارد از فردی که داستان بخصوصی را تعریف می‌کند، دور می‌شود، اما کاری به مفردات داستان او نداریم.

اگر من پیش یک روانپزشک بروم، می‌خواهم راجع به مادرم حرف بزنم، برای من مهم نیست که دیگران مادر دارند یا نه. مادر من برای من مادر من است. مادر برادران و خواهرانم نیست، بلکه فقط مادر من است. این مسأله‌ای بسیار فردی است. اما اگر ما موضوع مادر مرا در «تئاتر تشویش» مطرح کنیم، من باید ببینم که دیگران هم مادر دارند و از اینجا همسانی شگفتی در رفتار پیش می‌آید. اینجا دیگر ما همه، مادرهایی داریم که رفتارشان یکیست.

ما در کارمان همیشه می‌کوشیم تا برای مردم پلی بسازیم که از طریق آن بدانند که: «من آن چیزی که هستم هستم، چون دیگران وجود دارند. در غیر اینصورت من هم آن چیزی که هستم، نبودم. حتی اگر من، فقط من، در دنیا بودم، «تئاتر تشویش» هم هرگز به وجود نمی‌آمد. «تئاتر تشویش» وجود دارد، چون این تئاتر تنها حاصل کار فرد و کامپیوترش در پشت درِ بسته نیست، این یک کار گروهیست. من در کتاب مدام به خواننده می‌گویم که کارگاه یا صحنه در کجا اتفاق می‌افتد و چه کسی چکار می‌کند. می‌کوشم نشان دهم که این یک کار فردی نیست. این نیست که کسی بگوید «اوه، من یه فکری دارم، می‌خواهم در اینمورد شیوه‌ای رو به کار بزنم»، بلکه همهٔ مردم زنده‌اند. من عاشق مردمم. مردم پیش من می‌آیند و مشکلاتشان را به من می‌گویند. بسیار خوب، بکوشیم و دست و پنجه‌ای نرم کنیم. از خودم می‌پرسم «من چکار می‌تونم بکنم؟» و بعد آن را به بحث می‌گذاریم. مهم‌ترین چیز این است که من فکر کنم فردی هستم و در عین حال پاره‌ای از یک گروهم و این گروه برای من انگلیسی یا فرانسوی نیست. انسانیست. به همین دلیل است که من از جایی به جایی سفر می‌کنم، و آنچه شگفت‌زده‌ام می‌کند، اختلاف نیست، شباهت است. به این دلیل است که به یکدیگر شباهت داریم و به اموری واحدی می‌اندیشیم. هر جاکه می‌روم با تشویشهای یکسانی روبرو می‌شوم.

گاهی اوقات، مثلاً در هند، کرفتاریها خشونت بیشتری دارند. افراد گروهی که من با آن‌ها کار می‌کردم، به من گفتند گاهی اوقات بعضی از زنهای پیوه با شوهران متوفایشان زنده به گور می‌شوند، چون این یک راه خلاص شدن از شر بیوه‌هاست. گاهی اوقات شوهرها زنهایشان را می‌کشند، چون پدرزن نتوانسته جهیزیه‌ای راکه توافق کرده بود، بپردازد. زن به قتل می‌رسد و شوهر می‌تواند دوباره زن بگیرد. البته این هم یک شکل گرفتاریست. اینجا، در انگلستان چنین چیزی نیست، اما واقعیت اینست که در اینجا هم زنان گرفتار مشکلند. در هیچ یک از کشورهایی که من رفته‌ام، جایی نبوده که زنان گرفتار مشکل نباشند.

مهم اینست که ببینیم، از هند گرفته تا آفریقا، برزیل، یا انگلیس، همه جا تفاوتهای زیادی داریم، اما اساساً هویتمان یکیست، و این چیزیست که ما در «تبار تشویش» عموماً و در شگردهای «رنگین‌کمان تمایل» خصوصاً در جستجوی آنیم.

سؤال ۴ ـ شما همیشه می‌گویید که باید به «تماشا ـ بازیگر» اجازه داد که روی صحنه بیاید و افکارش را، بی اینکه محکوم شود و یا به نقد کشیده شود، ابراز دارد و من فکر می‌کنم که این دو در کار شما عناصر مهمی هستند.

بال ـ ما هیچوقت این مداخله را ارزیابی نمی‌کنیم. هیچوقت نمی‌گوییم «کدوم بهتره؟» این که کسی کار را قطع کند و به وسط بازی بیاید، همیشه خوبست، چون شخص صادقانه آن چیزی را که فکر می‌کند، می‌گوید، نمی‌شود او را محکوم کرد. شاید کاری که شما می‌کنید، همان بازتابی را نداشته باشد که کار کمی دیگر دارد، ولی این به معنای این نیست که یکی از دیگری بهتر است. من می‌توانم بعضی از تشویشهایم را با شما در میان بگذارم، که در شما هم پژواکی داشته باشند و یا از گرفتاریهایی حرف بزنم که شما کمتر با آنها آشنا باشید. ما نمی‌گوییم که مسائل مراتبی دارند. به آنها هرگز نمره نمی‌دهیم و هرگز برآوردِ ارزش نمی‌کنیم.

ما با این اصل شروع می‌کنیم که همه هنرمندیم، ما هنرمندانی ناقص، چون تعلیم و تربیت ناقصمان کرده. بچه‌ها کمتر از ما خود سانسوری دارند. آنها بسادگی و به نحوی نمایشی درون خود را آشکار می‌کنند و به این کار عشق می‌ورزند. پس از سن مشخصی به ما می‌گویند که دست از بازی برداریم و زندگی را جدی بگیریم. وقتی شما می‌گویید «بازی بسه، حالا که داری بزرگ می‌شی باید جدی باشی»، در واقع دارید خاصیتی را از شخص می‌گیرید، چون «بازی» یکی از پرقدرت‌ترین زبانهایی است که آدم می‌تواند داشته باشد. بازی کردن، به کار گرفتن بخشی از واقعیت است، خلق و تمرین اشکالی از دگرگونیست. شما بازی می‌کنید، تلاش می‌کنید، تمرین می‌کنید، قوی‌تر می‌شوید و بعد می‌توانید بروید و واقعیت را دگرگون کنید. اما آنها می‌گویند «بسه، دیگه بازی نکن» آنها ما را در الگوهایی از رفتار به قالب می‌زنند و خلاقیتمان را عقیم می‌کنند.

اما تلاش ما بر این است که خلاقیتی راکه همه داریم، بحال اول خود برگردانیم. آنها می‌کوشند تا آن را محدود کنند، می‌کوشند که آن را تابود کنند، اما همیشه، بیشتر از آنچه که فکرش را می‌کنیم، خلاقیت هست. من تئاتری هستم و حالا بیش از چهل سال است که کارگردانی می‌کنم، با وجود این همیشه کسانی راکه هرگز در عمرشان تئاتر کار نکرده‌اند و برای اولین بار دست به این کار می‌زنند، تحسین کرده‌ام.

حتی اگر ما تئاتر هم کار نکنیم، «تئاتر» هستیم. تئاتر بودن یعنی انسان بودن، چون فقط انسانها این قابلیت را دارند که خودشان را در عمل مشاهده کنند. این دوشقه شدن، یعنی مشاهدهٔ خودم در حال عمل، به من این امکان را می‌دهد که راهم را عوض کنم. از همین روست که فرهنگ ممکن می‌شود، چون ما انسانها قابلیت این را

داریم که به خودمان در حال عمل نگاه کنیم.

فرهنگ، کاری که می‌کنیم نیست؛ روش انجام آنست. فرهنگ آواز خواندن نیست، چگونه خواندن است. اگر شما آواز خواندن خودتان را ببینید، می‌توانید آواز خواندن دیگران را هم نظاره کنید. می‌توانید آنچه را که حالا می‌خوانید، با آنچه که بعداً می‌خوانید، مقایسه کنید و آنگاه روش سومی برای خواندن ابداع کنید. و بعد که شما روش دیگری برای خواندن پدید آوردید، شخص دیگری خواندنِ شما را می‌بیند و طور دیگری می‌خواند. آنچه دارد روی می‌دهد، اینست که شما دارید فرهنگ می‌آفرینید. حیوانات فرهنگ ندارند، اما ما داریم. فرهنگ دربارهٔ خوردن یا عشقبازی نیست، دربارهٔ طریقهٔ خوردن و راه عشقبازیست.

پس هر کاری که می‌کنم، فرهنگیست، چون «تئاتر» هستیم. چون به خودمان نگاه می‌کنیم و می‌گوییم: «اگه من اینجا هستم، می‌توانم برم اونجا، اگه این کار رو کردم، می‌تونم اون کار رو هم بکنم». آنچه انسانها را آدم کرد، کشف تئاتر بود. این که من می‌توانم گامی از خودکنار و یا عقب بروم، به خودم نگاه کنم، و ببینم که کجا هستم.

ما قابلیت فرهنگ را داریم، چون تئاتریم. «تئاتر تشویش» با همهٔ اشکالاتی که از این واقعیت ناشی می‌شوند، سر و کار دارد. همه خلاقیت دارند. بعضی ممکنست خودشان را قانع کنند که این قابلیت را ندارند، اما، شکی نیست که دارند. هر کاری که کسی بتواند انجام بدهد، دیگران هم می‌توانند. گیرم بعضی به آن خوبی، یا به آن سرعت، یا به آن پرکاری نتوانند، اما هر کاری که یک فرد انسان بتواند انجام دهد، دیگران هم از عهدهٔ آن برمی‌آیند. این چیزیست که ما با آن سروکار داریم. این یعنی «تئاتر» و این یعنی چیزی که ما همه هستیم.

1- Augusto Boal اگوستوبال کارگردان نوآور برزیلی
2- the Green Room Manchester
این سخنرانی از کتاب زیر ترجمه شده است:
Directors talk theatre Edited Maria M.Delgado & paul Heritage. Manchester & Newyork: Manchester University Press, 1996
3- Theatre of The oppressed
4- Stendhal
5- Harrods
6- Forum Theatre
7- Spect - actor
8- Spectator
9- Iphiyenia
10- The Rainbaw of Desire
11- Invisible Theatre
12- Oppression
13- Cops - in - the - mind
14- Fabian
15- Julian
16- Zurich
17- The pressure cooker
18- Paulo Fireire
19- Legislative Theatre
20- Collor
21- che Guevara
22- Favega
23- Benedita da Silva
24- Maria Osmaria Silva de Souza
25- Psycho - drama
26- Socio - drama
27- J.L. Moreno

نامه‌های خوانندگان

دوستان گرامی، قصد داریم از این شماره در حد توانمان پاسخگوی سئوالات شما عزیزان باشیم. همچنین آماده شنیدن نظرها، انتقادها و پیشنهادهای خوانندگان محترم نشریه سینماتئاتر نیز هستیم. چنانچه مایل بودید می‌توانید به آدرس تهران، صندوق پستی ۵۷۷۸ - ۱۴۱۵۵ نشریه سینماتئاتر، بخش نامه‌های خوانندگان مکاتبه نمایید.

* * *

خانمها: صدیقه کیانی (تهران)، اعظم محمدی (شیراز)، سهیلا رجایی‌نیا (اصفهان) و آقایان رضا معلم (تهران)، علی جمالو (اصفهان)، حسن سلیمانی (تهران)

به اطلاع شما دوستان عزیز می‌رسانیم ویژه‌نامه صد عکس، صد خاطره مجموعه‌ای است جذاب و خواندنی از بازیگران، کارگردانها و سایر دست اندرکاران سینما و تئاتر که به همراه عکسهای اختصاصی این عزیزان منتشر شده است. و در پاسخ به سئوال دوم شما بله، تعداد محدودی از ویژه‌نامه صدعکس، صد خاطره در دفتر مجله موجود است چنانچه مایل به دریافت آن هستید می‌توانید با واریز مبلغ ۵۰۰۰ ریال به شماره حساب ۲۹۸۹۵/۴ بانک ملت شعبه مستقل مرکزی (قابل پرداخت در کلیه شعب بانک ملت) به نام علی‌حسین فرخی و ارسال فیش مربوطه به دفتر نشریه سینما تئاتر، اقدام نمایید.

خانم پریسا رضایی (تهران)

خوشحالیم که می‌توانیم خواسته شما را انجام دهیم. به این وسیله به اطلاع شما و سایر علاقمندان سینما و تئاتر می‌رسانیم مجموعه دوم صد عکس، صد خاطره در دست انتشار است و بزودی نحوه پیش‌فروش آن را نیز اعلام خواهیم کرد. امیدواریم این مجموعه نیز همانند شماره قبلی مورد توجه شما قرار گیرد.
منتظر نامه‌های دیگر شما هستیم.

خان رکسانا زاهدی (کرمان)

نشریات تخصصی خارجی سینمایی به یک یا دو عنوان محدود نمی‌شود. لطفاً رشته مورد نظر خود را دقیق‌تر مشخص نمایید تا آدرس نشریه مورد نظرتان ذکر شود.

خانم هایده زمانی (تهران)

به شما قول می‌دهیم نامه شما را خوانده اما روانه سطل زباله نکنیم. ما برای خوانندگان نشریه احترام قائلیم و همیشه آماده شنیدن حرفها و پیشنهادهای همه یاران نشریه سینماتئاتر هستیم.

همانطور که در این شماره ملاحظه نموده‌اید سعی می‌کنیم با ارایه مطالب تازه، جذاب و خواندنی درباره سینمای هند و دیگر کشورهای آسیایی نظر شما و دوستان دیگر را جلب نماییم.

خانم زهرا نصرتی (اصفهان)

بله! همانطور که حدس زده‌اید ژولیت بینوش فرانسوی است و اخیراً نیز در فیلمی از آنتونی مینگلا، «بیمار انگلیسی» حضور داشت و برای همین فیلم نیز اسکار بهترین بازیگر زن نقش مکمل را دریافت نمود.

ما نیز امیدواریم روزی امکان نمایش عمومی فیلمهای کریشتف کیسلوفسکی، کارگردان برجسته لهستانی، فراهم شود تا دوستداران سینما دریابند چه کارگردان بزرگی را از دست داده‌اند.

کیسلوفسکی علیرغم اعلام قبلی خود مبنی بر کنار گذاشتن سینما، قصد ساخت سه گانه دیگری را داشت که متأسفانه مرگ مجال این کار را به او نداد.

آقای احد کاشانی (تهران)

سلام شما را به همکارانمان رساندیم. ایشان برای شما آرزوی موفقیت نمودند. و درباره مشخصات فیلم مورد نظرتان تاوان (خسارت):
کارگردان : لویی مال ـ نویسنده فیلمنامه: دیوید هیر ـ موسیقی متن: زبیگنیو پرایزنر ـ تدوین: جان بلوم، بازیگران: جرمی آیرنز، ژولیت بینوش، میراندا ریچارد سون، روبرت گریوز، لسیل کارون، محصول سال ۱۹۹۲، انگلستان و فرانسه.

خانم آتوسا صالحی (قزوین)

خیر! وسترن اسپاگتی، نوعی غذا نیست! و اگر قصد مزاح نداشته باشید باید به اطلاع شما برسانیم همانطور که آقای پرویز دوایی در کتاب فرهنگ واژه‌های سینمایی خود نوشته‌اند:
وسترن اسپاگتی Spagetti Western کنایه از وسترن ایتالیایی، که از سال ۱۹۶۴ با فیلم «برای یک مشت دلار» ساخته سرجولئونه ساختن آنها شروع شد و به سبب خشونت و تحرک ظاهری بیش از اندازه‌اش بسیار جلب نظر کرد و در دهه‌ی ۶۰ بازار سینماهای جهان را از انواع مشابه آکنده ساخت.

مرکز کامپیوتر ۲ ـ آ

فروش انواع سیستمهای کامپیوتری انواع کاتریج ، جوهر ،کاغذهای مخصوص پرینتر و پلاتر

جدیدترین نرم افزارهای کاربردی وگیم بروی cd اورژینال فقط ۴۵۰۰۰ریال

نشانی : میدان هفت تیر ابتدای دکتر مفتح خیابان شهید ملایری‌پور شماره ۷۲

تلفکس : ۸۳۱۸۸۲