میرباقری و دندون طلا [یک پرونده]

داود میرباقری و نمایش ایرانی

نقدی بر نمایش دندون طلا

محمد رضایی‌راد

«دندون طلا» نمایشی روایی ست که از تلفیق دو شیوه ی نمایش ایرانی، یعنی نمایش سیاه‌بازی و نمایش قهوه خانه ای مدد جسته است. گو این که نمایش قهوه خانه ای، شیوه ی خاصی در نمایش نیست، بلکه مکان ثابت آن و نمایش روابط افراد درون این مکان، که عموماً مربوط به لایه های فرودست اجتماع است، موجب می شود به نمایش هایی با این مضمون و این مکان، عنوان نمایش های قهوه خانه ای داده شود. این نوع نمایش که در سال های پیش از انقلاب، در بعضی کارهای *اسماعیل خلج* و محمود *استاد محمد* با اقبال فراوانی مواجه شده بود، دارای ویژگی های منحصر به فردی بود. نمایش عریان روابط انسان های مطرود و زبان صریح و عامیانه ی آن از یک سو با زبان شکیل ادبی و از سوی دیگر با نمایش های نخبه پسند روزگار خود به چالش برمی خاست.

اهمیت این نوع نمایش، به ویژه در قیاس با آثار پیشتاز [آوانگارد] «کارگاه نمایش»، که به طور فزاینده ای از زبان و روابط واقعی گسسته می شد، آشکار می شود.

امروز نمایش قهوه خانه ای و سیاه بازی با دگرگونی مناسبات اجتماعی و فراموشی تدریجی مکان های اجرای این نوع نمایش ها، یعنی قهوه‌خانه ها، کافه ها و تماشاخانه های عامیانه، رو به نابودی نهاده است. چیزی به عنوان نمایش قهوه خانه ای دیگر مطلقاً وجود ندارد. *میرباقری* در برنوشت نمایش نوشته است: «چنگ انداخته ام به گذشته ای که می دانم دورانش سپری شده است».

فرهنگ قهوه خانه ای با روابط و سرگرمی های ویژه ی خود، دیگر فرهنگ مسلط در میان قشر متوسط نیست و تنها در میان لایه های حاشیه ای، حیاتی نیمه جان دارد.

اجرای گه گاه نمایش های سیاه بازی نیز به هیچ وجه نمی تواند این شیوه ی نمایش را به گذشته‌ی پر رونق آن پیوند بزند. در واقع حیات جشنواره ای سیاه بازی، به دلیل سپری شدن دوران آن و پیدایی نحوه های دیگری از سرگرمی، حیاتی مصنوعی و موزه ای ست. البته کتمان نمی توان کرد که این دو شیوه به هرحال در ناخودآگاه فرهنگی ما هنوز حضور دارند و به همین علت حاصل این تلفیق در «دندون طلا» ایجاد نمایشی به شدت ایرانی ست. *میرباقری* با نگاهی خلاق به این دو شیوه از نمایش و زندگی ابتدا درصدد ایجاد نوعی نمایش ایرانی با زبان و واژگان خاص و نحو ویژه است و سپس می کوشد، به همراه شکل رو به فراموشی این نمایش ها، مضامین آن ها یعنی عشق و وفاداری را احیا کند.

«دندون طلا» اگرچه نمایشی به شدت ایرانی و بومی ست، اما ساختار روایی خود را از نمایش حماسی برشت و نحو ویژه ی نمایش «اپیک» وام می گیرد که در جای خود به آن خواهیم پرداخت.

«دندون طلا» بازخوانی مجددی از بن مایه ی پسرکشی و حماسه ی رستم و سهراب است. بنابراین به نظر می رسد جای شیوه ی نمایشی نقالی (شاهنامه خوانی) و معرکه های پهلوانی که *میرباقری* از آن در «معرکه در معرکه» استفاده کرده بود، خالی ست. به ویژه آن که این شیوه ارتباط تنگاتنگی با مکان نمایش یعنی قهوه خانه دارد. اما از یک نظر این غیاب، غیابی هوشمندانه است. گرایش به این دو شیوه، نمایش نامه نویس را اسیر روایت حماسه می ساخت. در حالی که در این جا *میرباقری* تنها نگاهی گذرا به حماسه می افکند و در یک بازخوانی مجدد، روایت حماسه را به نفع داستانی امروزین برای بیان مضمونی وابسته به زمان خود، به دور افکنده است. در واقع گریز از شیوه ی نقالی، نویسنده را از سیطره ی حماسه رهانده و امکان خلق نمایشی مستقل و قائم به ذات را به او داده است. حتی می توان گفت نمایش اخیر، جز تابلوی آخر آن که بازسازی نگاره ی سنتی رستم و سهراب در بالای قهوه خانه است، ربطی به داستان مأخذ ندارد. حقیقت آن است که داستان اصلی نیز حاصل بازخوانی مجددی بود که فردوسی از افسانه های هند و اروپایی انجام داد، که نمونه های دیگری از آن در اسطوره ی ایرلندی کوهولین، و ایلیاس و اومیروس روسی وجود دارد.

می توان گفت بن مایه ی پسرکشی (یا جنگ میان پدر و پسر که بن مایه ای مقبول در حماسه های اقوام است) موضوع اصلی نمایش دندون طلا» نیست. موضوع اصلی در این جا خدعه ای ست که قنبر قهوه چی با نیره، مادر بلبل، می کند. *میرباقری* در بازخوانی خود متوجه موضوع پیچیده ای شده است که عموم مفسران شاهنامه، به سهولت، از کنار آن گذشته اند. فردوسی در داستان رستم و سهراب می سراید: «یکی داستان

است پر آب چشم ـ دل نازك از رستم آید به خشم».

در واقع رستم در این داستان شخصیتی خدعه گر و مکار دارد. اما برای *میرباقری* مکر او با سهراب نیست که دل نازك را به‌خشم می آورد بلکه بی وفایی او با تهمینه و وانهادن اوست. در شاهنامه، ازدواج رستم با تهمینه و سپس واگذاشتن او چندان تعجب‌آور نیست، اما *میرباقری* با انگشت نهادن بر همین نکته ی پنهان، درام خود را پی افکنده است.

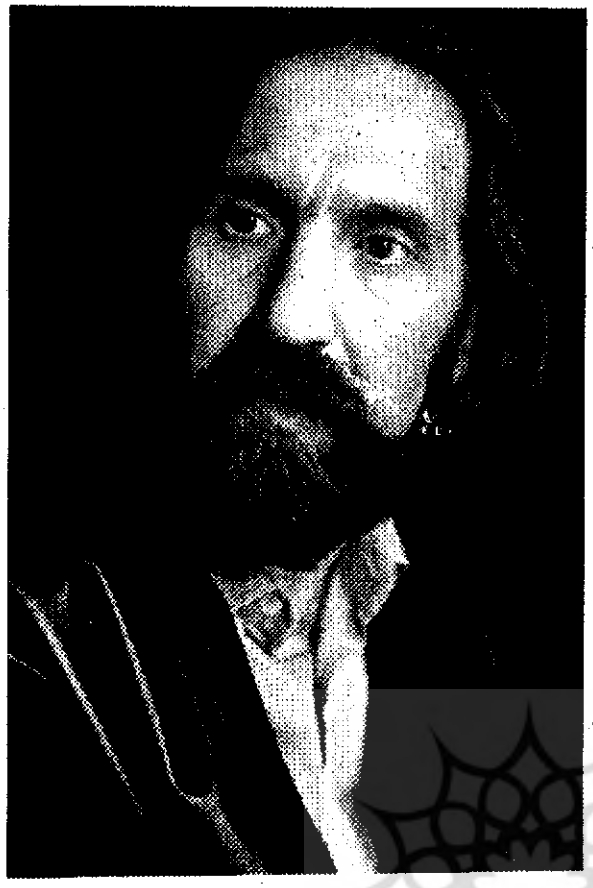
رستم یا در این جا قنبر قهوه چی، پیش از آن که دست خود را به خون فرزند بیالاید، جنایت پنهان دیگری نیز انجام داده که در شاهنامه پنهان و در این جا آشکار است و آن وانهادن نیره و دخالت غیرمستقیم در مرگ اوست. بنابراین در داستان رستم و سهراب، آنچه بیش از هر چیز *میرباقری* را به بازخوانی و بازنویسی تشویق کرده همین مضمون بی وفایی رستم به تهمینه است، نه مضمون پسرکشی. از همین روست که در شاهنامه بخش اعظم روایت به شرح نبرد میان پدر و پسر اختصاص می یابد. اما در «دندون طلا» به طور مساوی میان شرح بی وفایی با نیره و چالش پدر و پسر تقسیم می شود.

تعلق خاطر *میرباقری* به بخش پنهان روایت شاهنامه وقتی آشکارتر می شود که رد این مضمون را در آثار پیشین او نیز بجوییم. در فیلم «آدم برفی» و نمایش های «معرکه در معرکه» و «عشق آباد» باز با این مضمون روبه رو می شویم (او در واقع در فیلمنامه ی «معجزه ی خنده» نیز همین مضمون را می یابد و به شکل نمایش «عشق آباد» باز می نویسد). *میرباقری* در همه ی این آثار مضمون بی وفایی و آلودن عشق را پرورش می دهد. در همه ی این آثار زنی را می بینیم که از جانب معشوق بی وفا رانده می شود. *میرباقری* این مضمون را در جغرافیایی واحد ارایه می دهد. دنیای آثار او معمولاً جهان چهارم، کوچه پس کوچه های جنوب شهر، قهوه خانه ها، تیمارستان ها یا مسافرخانه های بی در و پیکر است. افراد آثار او معمولاً از میان لایه های زیرین و آسیب دیده ی اجتماع همچون پهلوانان دوره گرد، لوطی ها، زنان فریب خورده، نمایشگران نمایش های عامیانه، مجانین و مهاجران تشکیل شده است.

شکل چهار ضلعی معشوق بی وفا، زن فریب خورده، فرزند بی کس (یا نامشروع) و پدرخوانده (که در واقع عاشق نامراد نیز هست) پیش از این در «معرکه در معرکه» وجود داشت. در آن جا زنی به نام اختر که هفت سال پیش پهلوانی دوره گرد فریبش داده بود، فرزند بی کس را به پهلوانی دیگر که بر او عاشق است و به نوعی چهره ی دگرگون شده ی پهلوان نخستین است، می سپارد و می رود.

در «دندون طلا» نیز، نیره را قنبر قهوه چی که لاتی بزن بهادر است، فریب می دهد و با نوزادی در شکم، می راند. او می میرد و کودك او را یک بازیگر نقش سیاه که عاشق نیره است بزرگ می کنند در واقع می توان «دندون طلا» را گسترش مضمون و شخصیت های «معرکه در معرکه» دانست.

چهار شخصیت محوری نمایش اخیر ـ قنبر، نیره، سیاه و



داود میرباقری

بلبل ـ مستقیماً از «معرکه در معرکه» می آیند و در قصه ای دیگر گسترده می شوند. بنابراین تحلیل این نمایش را می توان از طریق بازخوانی آثار دیگر او، به ویژه قیاس با «معرکه در معرکه» صورت داد. «دندون طلا» بیش از داستان رستم و سهراب، وام دار آثار دیگر *میرباقری* ست:

۱) قنبر قهوه چی: او علی القاعده بدل رستم در داستان اخیر است، اما او بیش از رستم از شخصیت غایبی در «معرکه در معرکه» گرته برداری شده است، یعنی پهلوان بی وفایی که هفت سال پیش زنی را فریفت و پس از مدتی رها کرد. اختر در آن جا می گوید: «تو یه بار منو رسوا کردی پهلوان، یادت نمی آد؟ هفت سال پیش کنار بقعه ای بود. جمعه ای بود. تله ای بود. دهنت کف کرده بود. از هفت چاکت عرق می ریخت. عربده کشون زوار بقعه رو قر می زدی من زوّار بقعه بودم. لیاقت پابوسی نداشتم افتادم توی تله ی تو ... (*ادای پهلوان را درمی‌آورد*) پهلوون وقتی دلش بشکنه از خون دلش سیل راه می افته. پهلوون عاشقت شده ضعیفه. زنش باش، ننه ی بچه هاش باش (*به تماشاچی*) عاشق شدن شون هم خرکیه، پیله که می کنن دست وردار نیستن تا به مراد برسن، وفاشون مث گزبه ست.» این توصیف برای قنبر هم صادق است. گویی نمایشنامه نویس، این بار زاویه ی دید خود را به سمت آن پهلوان غایب گردانده و او را به معرض نگاه آورده است. قنبر نیز مانند آن پهلوان در جوانی لات بزن بهادری بود که زنی بی پناه به نام

نیره را فریفت، اما اندکی بعد او را با نوزادی در شکم رها کرد. قنبر یکی از رذل ترین شخصیت های منفی در نمایش های ایرانی ست و بازی دیدنی *داریوش ارجمند*، لایه های درونی و روانی این شخصیت تبهکار را دیدنی تر می کند. رذالت او پذیرفتنی، واقعی و جذاب است. او رذلی است که به خوبی رذل است و به درستی رذالت را نشان می دهد. ادا در نمی آورد، خنده های بیهوده نمی کند. رذالت او از جنس زندگی ست، به همین رو دوست داشتنی است. رذالت در او به درستی ساخته شده و بدین ترتیب بسیار شبیه بلبل، شخصیت رذل دوست داشتنی در نمایش «پلکان» *اکبر رادی* ست. او مانند افراد مشابه ناله نمی کند که چرا به اینجا کشیده شده و توجیه کند که چرا مجبور به رذالت شده است.

او رذل است، همین. *میرباقری* به یک تبهکار تمام عیار احتیاج داشته، بی آن که لازم باشد گذشته ی او را ریشه یابی کند. *میرباقری* شمایل او را به ظرافت ترسیم کرده ست و همین او را مقبول می کند. او لات بی ریشه ای ست که جز گذران روزگار و آلودن آن کاری نمی کند. از همان طایفه ای ست که شعبان بی مخ ها در آن رشد کرده اند. حیاتی انگلی دارد و مانند زالویی از حیات و هستی دیگران تغذیه می کند. اما با این حال علاقه برمی انگیزد و مطلوب می نماید. دندان طلای او مجازی از دندان طمع و طمعکاری بی حد و حصر اوست. او ذات تباهی و فساد است، از همین رو به هنگامی که پسر ناشناخته ی او، بلبل، به تباهی درمی غلتد، ناخواسته و نادانسته نقش پدرخواندگی او را برعهده می گیرد. کارگردان از ابتدا او را در جایگاهی می نشاند که مسلط بر صحنه است. او را همواره بر چهار پایه ای بالاتر از دیگران و مسلط بر آنان می بینیم و همین جایگاه بیش از هر مأخذ اسطوره ای دیگر، به او هیأت حماسی می بخشد.

۲) نیره: نیره به طور کامل از اختر «معرکه در معرکه» می آید. در آن نمایش پهلوان به زن می گوید «اختر ستاره س» و بنابراین او در هیأت نیره که به لحاظ معنای واژگان با اختر بی ارتباط نیست در «دندون طلا» حضور می یابد. چهره ی زن فریب خورده و مطرود در نرگس «عشق آباد» و دنیا (در فیلم آدم برفی) نیز دیده می شد. او اگرچه تجسم عشقی ست که به پلیدی آلوده شده اما همچنان نیالوده باقی مانده است. همچنان پاس عشق را دارد و بر آیین وفا پابرجا مانده است.

۳) سیاه: در «معرکه در معرکه» زن می رود و کودک خود را به پهلوان می سپارد. پهلوان در آن جا شخصیت اول نمایش است، اما در این جا اندکی در سایه قرار گرفته است. سیاه بدل پهلوان در «دندون طلا» ست. او مانند پهلوان عاشق زن است و پس از رفتن یا مردن او، همه ی عشق خود را به پای کودک او می ریزد. عنایت سرخوش، فراتر از یک سیاه، صورت نوعی هنرمند و به مثابه زبان گویای مردم است. دختر راوی نیز در ابتدای نمایش با بیانی نه چندان مناسب، او را قهرمان ناخودآگاه یک ملت می خواند. وجود سیاه برای *میرباقری* امکان دیگری به وجود می آورد و آن خروج از برخی تابوهاست. اصولاً *میرباقری* با هریک از کارهای خود، بخشی از محرمات عرفی را، که به ویژه پس از انقلاب رایج شده، زیر پا گذاشته است. وجود سیاه با آن رکاکت طبع و کلام مسخره پرداز، گامی برای خروج از اخلاق گرایی های رسمی ست. به کارگیری رقص و آوازهای عامیانه نیز گامی در جهت گسترش این فضاست. *میرباقری* حتی در این جا گاهی با محرمات مذهبی چون بهشت و جهنم نیز مطایبه ای می کند. از همین جا آشکار می شود که او از طریق سیاه، نگاهی کمابیش انتقادی به نگرش رسمی هنری دارد، یک جا از زبان سیاه می گوید: «به ما گفتن مبتذلین. چون مردمو می خندونین!» و جایی دیگر می گوید که «گذشت اون دوره که حنجره ی طلایی قدر و قیمتی داشت».

۴) بلبل: معادل گلناز، کودک بی پدر و مادر، در «معرکه در معرکه» است. پهلوان به گلناز می گوید: «زندگی یه معماست جان دل. توی زندگی همه، یه چرای بزرگی هست، هرکی جواب شو پیدا نکنه، زندگی شو باخته». این معنا وجه دیگری ست که بلبل را به گلناز شبیه می کند و او را می گستراند.

میرباقری برخوردی مطایبه آمیز با او دارد. او یک شخصیت پارودیک برای سهراب است. نام اصلی او آتش است. گویی او با این نام باید آتش در هستی قنبر بزند. اما او تنها خود را می سوزاند. نیره می خواست از او پلنگی بسازد، اما چیزی که از او می بینیم شیره ای مفلوکی بیش نیست که در پایان تنها به دلیل ضعف جسم از قنبر شکست می خورد. بدین ترتیب گویی نویسنده با تصور از پیش ساخته شده ی تماشاگر از سهراب می ستیزد و از آن آشنایی زدایی می کند. *میرباقری* در این میان نگاه تقدیر گرای خود به دایره ی زندگی افراد مطرود اجتماع را می نمایاند، یعنی حتی سهراب نیز از چنگ این رذالت جان به در نمی برد. قنبر او را بختک زندگی خود می خواند. اما او مانند سهراب بر سر رستم فرود نیامده است. بلکه طفیل زندگی قنبر شده است و ناخواسته از او حیات می یابد. این جابه جایی پنهان به زیبایی در نمایش اتفاق می افتد. قنبر واقعاً و نادانسته پدر او می شود، اما پدر زندگی انگلی و فاسد او.

نمایش هرچقدر با توازن آغاز می شود و ادامه پیدا می کند، با سرعت و عجله پایان می یابد. نمایش اگرچه طولانی است و به نظر می رسد می شد چند صحنه ای را از آن حذف کرد، اما در عین حال برای به پایان رسیدن آن لحظاتی کم دارد. آگاهی بلبل بر حقیقت زندگی خود دوبار و هربار با عجله صورت می گیرد. نخستین بار وقتی عنایت سرخوش راز زندگی خود را بر او می گشاید، هیچ کشفی رخ نمی دهد.

به همین دلیل ماجراهای ما بعد آن از ظرافت قسمت های ابتدایی اندك اندك فاصله می گیرد. رازگشایی دوم در پایان نمایش بسیار عجولانه تر از بار نخست است. همه چیز از روی تصادف و اتفاق شکل می گیرد. اگر قنبر گردنبند را گردن دختر نمی دید، مثلاً گردنبند زیر مقنعه ی دختر پنهان می شد، آن گاه نمایش چگونه به پایان می رسید؟ شایستگی بازخوانی از حماسه

در این جا رنگ می بازد و همه چیز در یک تحلیل منطقی به پایان نمی رسد. در عین حال مصاحبه ی دختر دانشجو، که حضور جذابی ندارد، راه حلی ابتدایی برای رمزگشایی ست. عنصر زاید دیگر، وجود راوی ست. هر جا دختر ـ چه در نقش نیره و چه در نقش طلوع ـ بر صحنه می آید، نمایش به ورطه ی روایت گری درمی غلتد. روایت در این جا، اگرچه به دلیل شیوه ی بازی در بازی اجرای یک نمایش برای استاد پیر سیاه بازی به هرحال منطقی دارد، اما در ابتدا و انتهای نمایش جز تکرار مکررات نیست. مضامین نمایش های *میرباقری* به گونه ای ست که همواره خطر درغلتیدن به نصایح اخلاقی، آثار او را تهدید می کند و تقریباً در اکثر کارهای او این لغزش مشهود است. اما در این جا روایت دختر بیش از هر چیز به این خطر دامن می زند. او گاه چیزهایی را تعریف می کند که کاملاً مشهود و یا مربوط به حیطه ی تصمیم گیری تماشاگر است و گاه روایت را وانهاده به دادن پند و اندرز بسنده می کند که مثلاً: «کاش در حضور هم دلتنگ می شدیم» و پندهایی از این دست. شاید آنچه می توانست حضور روایت گری را منطق و استحکام بیش تری ببخشد، حضور همسرایان بود. همسرایان در این جا، در بهترین شکل خویش حضور دارند. از یک سو چهره ی پنهان شده در زیر نقاب آنان، نشانگر چهره های پنهان در لایه های فرودست اجتماع است و از سوی دیگر به عنوان نماد دو چهره ی شاد و اندوهگین تئاتر، حضور نمایش را یادآوری می کنند. در این سویه آن ها همسرایان هستند و بی آن که به دام روایت و شعار درغلتند، اتصال بخش های نمایش را برعهده دارند. *میرباقری* پیش از این در «عشق آباد» حضور همسرایان را در نقش دیوانگان تجربه کرده بود. همسرایان در این جا با موسیقی، حرکات موزون و آوازخوانی پیوند دارند.

«دندون طلا» از معدود نمایش هایی ست که موسیقی در آن کارکردی درست و منطقی دارد. مانند نمایش های مشابه وجود موسیقی و نوازندگان زاید بر متن نیست، بلکه بنابر منطق نمایش های سنتی حضوری موجه دارد. نوازندگان در ظاهر نقش مطرب های تخت حوضی را دارند، اما از آن فراتر می روند. به همین دلیل آوازها دو لایه اند؛ در ظاهر شاد و در درون اندوه زده و تراژیک اند و این آمیختگی به ویژه در صحنه ی مرگ نیره دیدنی و شنیدنی ست. این شکل استفاده از موسیقی، آواز و حضور همسرایان، نمایش را به شیوه نمایش اپیک نزدیک می کند. تعلق خاطر «دندون طلا» به تئاتر حماسی برشت از چند جهت است:

الف) *بازنگاری*: یکی از ویژگی های آثار برشت بازنویسی مجدد او از درام های کلاسیک بوده است. در این جا نیز *میرباقری* از حماسه ای شناخته شده بازنگاری مجددی کرده است. برای برشت بازنگاری درام های کهن، ایجاد چالشی با متن اصلی بود. تماشاگر از طریق انطباق نمایش با مأخذ اصلی، رویکرد جدلی و دیالکتیک کارگردان و مضمون مورد نظر او را درمی یابد. چنان که تأکید *میرباقری* بر جزء نخست حماسه

«دندون طلا»

رستم و سهراب، یعنی بی وفایی رستم به تهمینه، مضمون تماتیک آثار او را برملا می کند.

ب) *موسیقی*: گرایش *میرباقری* به موسیقی، آواز و رقص های عامیانه، بسیار یادآور نظر درام نویس آلمانی در استفاده از موسیقی مردمی در آثار خود است. موسیقی مردمی از نظر برشت ـ و در این جا ـ جز ایجاد ضرباهنگ و تحرک در نقل نمایش، متن را برای مخاطب عام به چیزی دم دست و حاضر بدل می کند.

ت) گرایش به اثر حماسی (اپیک): در نمایش های اپیک، وقایع گذشته در زمان حال بازسازی می شود و قهرمان نام آور حماسه نقش و جایگاه خود را به افراد عادی می دهد. حماسه در دستان برشت از قله ی رفیع خود فرو می آید و از آن جایی بودن به چیزی این جایی و آشنا تبدیل می شود. برخورد *میرباقری* با متن حماسه ی رستم و سهراب نیز، برخوردی از این گونه است.

با این اوصاف و با صرف نظر از پاره ای کاستی ها، «دندون طلا» به جهت قرائتی خلاقانه از متون حماسی و خلق نمایشی ایرانی برای تماشاگر ایرانی اتفاق فرخنده ای در صحنه ی نمایش است.

دندون طلا و تقابل دو نسل

فرشید ابراهیمیان

میرباقری از زمره ی نویسندگانی ست که پس از انقلاب و بعد از دهه ی شصت پا به عرصه ی ظهور گذاشت. عمده ی فعالیت های او مربوط به کارهای تلویزیونی ست که الحق در آن سال ها و آن حال و هوا، تأثیر به سزایی برجای نهاد. اوج فعالیت او در زمینه ی نمایش تلویزیونی، سریال «امام علی» ست که گرچه قصه ی اصلی آن را ـ بنابه گفته ها ـ *علاءالدین رحیمی* نوشته بود، امّا اگر او تنظیم هم کرده باشد، بسیار استادانه این کار را انجام داده است. امّا چندسالی ست که *میرباقری* می خواهد خود را برروی صحنه نیز محک زده، توش و توان خود را در این عرصه و حیطه نیز بیازماید. قدر مسلّم آن است که او موفق به عرض اندامی روی صحنه تئاتر شده است. لیکن این از آن اندام هایی ست که نقطه نظرات زیادی پیرامون چیستی اندامی، اندازه ی اندامی، رنگ اندامی، انگیزه ی اندامی، فرم اندامی، زیبایی اندامی و ... اش وجود دارد. آن جا که پای مردم و تماشاگران صادق و صمیمی و بزرگوار ما در میان است، کار همه ی ما را با سعه ی صدر می بینند و قدردان همه هم هستند و همه را نیز تشویق می کنند. به ویژه که اگر اثر و کار رنگی از خودی نیز داشته باشد، به طریق اولی بیش تر موجب جلب و جذب آن ها می گردد. امّا آن جا که بحث حرفه ای، فنی و کارشناسانه و هنرمندانه است، پرواضح است که به دلیل خصلتی که کار ما به خصوص در ایران دارد، نظرات مثبت و منفی بسیاری را سبب می گردد که هنرمند راستین را بباید که تحمّل کردن و از اظهار آرای گوناگون نهراسیدن، که لازمه ی هر کار خلاقه است. (چراکه ستون اصلی و تعیین کننده ی هر تئاتر، گفت و گو و گفت ـ گویی مبتنی بر دو اندیشه ی متضاد ـ است.)

با این اوصاف باید گفت *میرباقری* از زمانی که پا بر صحنه گذارده، موجب حرف و حدیث های زیادی گشته است. نه حرفی و حدیثی که ره به جایی برده باشد، بلکه حرف و حدیث هایی که سبب آزردگی خاطر و دوری دوستان و جدا شدن آن ها از یکدیگر شده است. بحث هایی از این دست که مثلاً در «عشق آباد» او تحت تأثیر *بیژن مفید* بوده یا این که اساساً فیلم نمایش «شهر قصه» را بارها و بارها دیده و بعد با الهام از آن نمایش را تدارك دیده، و پاسخ خود *میرباقری* که اصولاً من از چنین قصه ای روحم خبردار نبوده است و ... هرچه باشد *میرباقری* نویسنده ای ست که می داند با موادی که در دستش قرار می گیرد چگونه عمل کند. حتی اگر این مواد از آن دیگری باشد، او خوب از آن بهره می برد. از جمله، بهره ای ست که از عناصر نمایش تخت حوض، فضاهای سنتی (قهوه خانه ای) و شخصیت های پیش تر ساخته شده ای چون «شبات» نوشته ی *اسماعیل خلج* برده است.

«دندون طلا» آمیزه ای از این عناصر در سنت نمایشی ماست که *میرباقری* یکجا از آن ها سود جسته است. آن فضای قهوه خانه ای *خلجی* که در دهه ی پنجاه با اجراهایی از خود *خلج* به اوج رسیده بود؛ و آن فضای آتراکسیون سال های پایانی رژیم پهلوی و خصلت های «لومپنانه» که به واسطه ی دلارهای نفتی عارض جامعه ی ما و بالطبع سینمای فارسی و تئاتر لاله زار گشته بود. آن معصومیت های از دست رفته ی «گلدونه خانم»ی به خاطر مادیات و پول. آن هرز رفتن روزگار جوانی به واسطه ی برخورد با انگل هایی نظیر «قنبر»، همه، عناصر و انگاره ها [ایمانها]یی هستند که بیش تر در تئاتر ما صبغه و سابقه داشته است. حتی مقوله ی سیاهی زندگی سیاهان تخت حوض که موجب شیرینی زندگی دیگران می شوند، لیکن خود به واسطه ی رنج و محنت، تنگدستی و اعتیاد و ... روزگاری بدتر از جهنم دارند را، حداقل یک بار بصورت عینی دیده ایم.

خوب سوآل این است که پس *میرباقری* چکار کرده است؟ به گمان من *میرباقری* کار خود را کرده است. صرف این که قبلاً این فضاها و شخصیت ها تجربه شده، یا این که دیگران خالق آن ها بوده اند مانع استفاده از آن ها نیست. چراکه، ما اینک در جهانی به سر می بریم که ظرف ثانیه ای اطلاعات مبادله می شود. البته، این حرف به معنی رد یا تخطئه ی نفراول نیست. او ارزش خود را به عنوان مبدأ حفظ می کند. مثل آن که در حال حاضر شاگردان *اینشتن* فرسنگ ها از او جلوترند. لیکن ارزش او به عنوان شروع کننده و آغازگر راه همچنان محفوظ است. پس، از نظر راقم مسئله ی استفاده ی *میرباقری* از عناصر و فضاها و شخصیت هایی که پیش تر صبغه و سابقه ای در تئاتر ما داشته اند، منتفی ست. آنچه مورد اهمیت نگارنده است، چگونگی بهره برداری از آن ها و میزان ارتباطی ست که او با

تماشاگر برقرار می کند. به اعتبار دیگر، ابتدا تحلیل ساختمانی ست که او از این مصالح بنا کرده، و سپس بررسی میزان درستی ترکیب این اجزا و در نهایت بهره گیری از آن و فضای حیاتی ـ زیستی که از طریق بنای آن عاید ما می شود. پیش از آن که نمایش را ببینیم از دوستی درباره ی آن پرسیدم. گفت میرباقری این بار «تخت حوض» کار کرده. و عجب این که عده ی زیادی نیز بر این باور بودند و هستند که نمایش «دندون طلا» به گونه ای یک نمایش «روحوضی» ست. شاید دلیل این شبهه حضور خود سیاه به عنوان یکی از شخصیت های نمایش و نوع موسیقی به کاررفته در آن باشد. موسیقی شاد آتراکسیون های نوأم با تخت حوض شده ی سال های پایانی پهلوی. لیکن حقیقت امر آن است که نمایش «دندون طلا» با روحوضی فاصله ای بس غریب دارد. چراکه ما در تخت حوض اولاً به دلیل ماهیت نمایش ایرانی «کاراکتر» یا شخصیت به معنی آدم پیچیده نداریم. بلکه آدم ها شکلی عام، کلی و نوعی دارند، چراکه اساساً نگاه ایرانی به انسان و هستی با نگاه غربی متفاوت است» مثل آدم های تعزیه، تخت حوض، پرده خوانی، معرکه گیری و ... که همه «تیپ» هستند و نه حتی «تیپ های الگویی» نظیر شخصیت های نمایش های یونانی، بلکه «تیپ» به معنی اخص آن، یعنی مجموعه ی خصوصیات یک گروه، یک قشر یا حتی یک طبقه ی اجتماعی که در وجود فردی مجتمع می گردد.

دیگر این که در تخت حوض «سیاه» محور نمایش هاست و مفاهیم اساسی نمایش از طریق وی منتقل می شود و بازیگران دیگر در حاشیه هستند. و نیز آن که تخت حوض نمایشی ست مبتنی بر خلاقیت لحظه ای، یعنی «فی البداهه» بدین معنا که متن مکتوب مشخص تمرین شده ای ندارد و به نسبت حال و هوای تماشاگران، نمایش کوتاه یا بلند و دگرگونه می گردد. همچنین از نظر ارگانیک وجودی یکپارچه دارد و پرده و صحنه به معنی غربی اش در آن محلی از اعراب ندارد.

نوع زبان و کارکردش هم کاملاً کاربردی غیرواقعی دارد. یعنی از آزادی و صراحتی برخوردار است که مسخرگی سپر آن است. و توجه به این نکته که همه چیز در صحنه ازایجازی چشمگیر برخوردار است. قصه هایش شامل ریشخندی ست نسبت به آداب و رسوم کاذب و ظاهرسازی ها و محبت های توخالی و دروغین با شخصیت هایی ثابت [حاجی، نوکر حاجی (سیاه)، زن حاجی، کلفت، پسر حاجی (شُلی) و ...] راجع به موضوعات معاصر و گاهی تاریخی که در هر دو صورت زمان و مکان خاصی نداشت، و روال زندگی مردم معاصر را به باد انتقاد می گرفت. سیاه آدمی بود که در عین زیرکی، سادگی و گاهی صراحت، ضمن ترسی که از حاجی داشت، همه چیز را هجو و مسخره می نمود، و با وجود ظاهر مضحک و مسخره اش گاهی از عمق وجود او سخنان دردآلود و تلخی بیرون می ریخت که خنده را به زهرخند مبدل کرده، سرانجام، نتیجه و پایان نمایش نیز از زبان او گفته می شد. امّا، در نمایش «دندون طلا» گرچه ما

«دندون طلا»

شاهد لحظاتی از خصلت های تخت حوض هستیم، مثل لحظاتی که سیاه (عنایت) شعار می دهد و نسبت به اموری «همان گونه تلخ» دست به افشاگری می زند، یا هنگامی که در تماشاخانه مشغول بازی ست ـ که موضوع خاصی را بازی نمی کند، و ما فقط با حرکات و نحوه ی بیان سیاه روبه رو هستیم، لیکن ـ شاهد سیاه بازی به معنی اخص آن با مشخصات ذکر شده در بالا نیستیم. چراکه قصه اساساً حول محور دیگری در گردش است که با موضوعات تخت حوض فاصله ای شگرف دارد. درواقع مضمون اصلی «دندون طلا» از دست رفتن و پایمال شدن پاکی ها، معصومیت ها و توانائی هایی ست که در یک شرایط نامطلوب ـ در این جا قهوه خانه ی قنبر که مرکز اوباش و اراذل است (و نه مرکز تجمع کارگران و زحمت کشانی که از آن به عنوان رستوران و اغذیه فروشی و یا پاتوغی که بشود در آن کاری دست و پا کرد) و از طریق فرصت طلبان و انگل هایی مثل «قنبر» نابود می شوند. همان تباه شدنی که مثلاً در «گلدونه» نوشته ی *خلج* می بینیم. (گلدونه دخترك روستایی ساده و بی غش با معصومیت ها و ساده دلی های روستایی اش وقتی به شهر می آید اسیر آدمی چون قنبر شده همین گونه از دست می رود.)

قنبر، نوعاً آدمی ست انگل و در عین بی سوادی باهوش و فرصت طلب. او بی هیچ ترمز اخلاقی و انسانی با انگیزه ی تأمین غرایزش دست به هر عملی می زند. وی قهوه خانه ای دارد که از سی سال پیش تاکنون پابرجاست. دندون طلا، شرح

فعالیت های غیرقانونی، غیرشرعی ـ غرفی و تبهکارانه ی او قبل انقلاب و پس از آن است. درواقع *میرباقری* از طریق نمایش می خواهد ماهیت مزوّرانه و تذبذب آدم هایی این چنین را که اساس خلافکاری شان برجاست ولی شکلش عوض شده، برملا کند. وی در این برملا کردن از درونمایه ی قدیمی و کهن قتل پسران به دست پدران که تجلّی بسیار زیبا و تراژیکش را در داستان «رستم و سهراب» مشاهده می کنیم، استفاده ی شایان توجهی کرده و باالصاق تابلوی کشته شدن سهراب به دست رستم بر بالای صحنه ی قهوه خانه، آن را برجسته نموده است. آن گونه پدرانی که نه خود آگاه و از طریق عشقی ناممنوع و شرایطی بهنجار، بلکه فقط از سر هوس و به شکلی نامشروع بر زنی دست یافته، او را از خود باردار کرده، و بنابراین درصدد نابودی او برمی آیند. لیکن چون این بار با مقاومت زن (نیّر) روبه رو می شوند، نه در نطفه که بعد از رشد و بالیدن فرزند (پسر) و در شرایطی که فرزند به واسطه ی بی ریشگی و بحران بی هویتی» از طریق پدر ـ قنبر ـ بشدت گرفتار اعتیاد شده و به دنبال «چیستی» خویش است، کشته می شود. در حالی که این بار برخلاف سهراب که تا واپسین لحظه نمی دانست از او بیزار است و متنفّر و چون بی پدری را برداشتن چنین پدری ترجیح می دهد، در حمله ای که با کارد و با هدف نابودی و برداشتن این غدّه ی چرکین می کند، خود به قتل رسیده و این گونه ـ قنبر ـ به هدف خود، یعنی نابودی فرزند نایل می گردد.

بدین سان *میرباقری* با استعانت از این مضمون «تقابل کهنه و نو» دو نسل را روبه روی هم قرار داده، سرگشتگی، گم گشتگی، هرز رفتن و تباه شدن نسل جدید را که نتیجه ی عملکرد غلط و رفتارهای ناهنجار نسل پیشین است، ارزیابی می کند. نسلی که خود نقشی در تولید جامعه ندارد و به شیوه ای انگل وار (به اصطلاح خود قنبر) برای تأمین زندگی زن و بچه! روزگار می گذراند و به جای هدایت نسل جوان، پرشور، بااستعداد و توانای خود به سمت فعالیت تولیدی و اقتصادی راستین، او را به انحراف و تباهی کشانده، همه ی نیروها و سپس حیات را از او می ستاند.

البته «بحران هویت» مسئله ای ست جهانی، ولی *میرباقری* با خاص کردن آن و به ویژه هنرمند کردن پسر، اشاره ای مستقیم به فعالیت های عقیم شده ی فرهنگی ـ هنری نموده، از طریق روی صحنه آوردن استاد (استاد بازیگری و نمایش تخت حوض، که حالتی چون مردگان متحرك دارد) روی دیگر سکّه را نیز نشانه گرفته است. بدین معنا که می خواهد بگوید در شرایط فراهم آمده از جانب قنبرها، جوان هایش چنان و اساتیدش هم چنین فرسوده، از کار افتاده و درحال احتضار خواهند بود.

به لحاظ ساختمانی، باید گفت، *میرباقری* برای نمایش خود قالبی انتخاب کرده که به رغم عناصر تشکیل دهنده اش، بیشتر نزدیک به قالب های فرنگی ست. بدین معنا که اگر بخواهیم مشخصاً برای آن قالبی انتخاب کنیم، می توان گفت متن بیشتر واقع گرایانه با رنگ های نمادگرایانه است. به این معنا که مثلاً قهوه خانه را می شود تمثیلی از کل شرایط اجتماعی یا محدوده ی جغرافیایی خاص که داستان در آن اتفاق می افتد دانست. یا تصویری دانست از فضایی که در گذشته ای نه چندان دور اقشار اجتماعی را در خود گرد می آورد. هم چنین است تصویر «رستم و سهراب» بر سردر قهوه خانه، که می توان آن را تمثیلی از قدمت این درونمایه در محل وقوع حادثه دانست. بدین قرار است گردن آویزی که یادآور بازوبند رستم بوده و نشان از هویت او دارد، و نشانه های لفظی و تصویری بسیاری که در نمایش به کارگرفته شده است. این نشانه ها و نمادها در اجرا تقویت شده تا آن جا که کل صحنه را تحت تأثیر قرار داده و از شکل واقع گرایانه ی آن در اجرا می کاهد. به ویژه این که *میرباقری* با تبدیل کردن مردم به همسرایانی با صورتک (که خود یکی از انحای نمادها و نشانه های اثر است) به مقدار زیادی از سبک نوشته ی خود فاصله می گیرد. زیرا در این شکل اجرایی، ما دیگر مردم را «مردم» نمی بینیم بلکه آدم هایی را می بینیم با صورتک آشنای تئاتر بر چهره، که در عین آن که بر بطن حوادث حضور دارند، نظر و منظر آن ها نسبت به رخدادها نامشخص است. شاید *میرباقری* از طریق این همسرایان صورتک زده بخواهد مردم را به عنوان ناظرانی بی طرف یا بی عمل معرفی کند.

در هر صورت وجود عناصری این چنین که در پس آرایی «تماشاخانه» نیز متبلور گشته (پارچه ای دورنگ که از سقف آویزان است) کاملاً اجرا را از جهت سبک، از متن آن جدا می سازد. و آن جا که صحبت از پیوستگی اجزای درام به عنوان خصیصه ای دال بر کامل بودن یک نمایش در میان است، کار *میرباقری* به لحاظ کارگردانی دچار نارسایی و اشکال می گردد. همین گونه است سکّوهای ناهم سطحی که گاه در قهوه خانه به عنوان صندلی و گاه در تماشاخانه به عنوان پس آرایی از آن استفاده می شود.

از موارد دیگر ساختمانی، باید به شکل «اپیزودیک» آن اشاره کرد که اندکی شبیه به «سکانس پلان»های تلویزیونی ست. این «اپیزود»ها توسط آواز همسرایان از یکدیگر منفک می شوند. امّا این روند تا به آخر ادامه نمی یابد، زیرا گاهی خط اتصال آن ها با یکدیگر را راوی ترسیم می کند که این مسئله خود موجب دوگانگی و عدم یکدستی و پیوستگی اجزاء و وحدت کنش شده، به روند اجرایی لطمه وارد می سازد. بهتر آن بود که نمایش فواصل میان دو اپیزود را یکسره با روایت پر می کرد، که در این صورت شکلی کاملاً روایی می یافت و واجد صحنه هایی زاید مانند (صحنه ی تصادف، حامله شدن نیره...) نمی بود. چون به سادگی می شد چنین صحنه هایی را حذف و از طریق راوی حکایت کرد. ضمن آن که زمان نمایش نیز فشرده تر و چهارچوب ساختمانی اثر نیز مستحکم تر می گشت که اگر چنین می شد با زبان «کوچه»ی نمایش که زبان محاوره ی همین آدم هاست و در ذات خود از فشردگی معنا برخوردار، یا به

پشت صحنه ی «دندون طلا»

تعبیری زبانی ست کنایه آمیز و تلخ، بیش تر هماهنگ می شد. یعنی اگر دیالوگی این گونه بر بستر صحنه یا اپیزودی فشرده از عمل و معنا حرکت می کرد، آن وقت به لحاظ ساختمانی هم شخصیت ها ـ که فشرده ای از یک طبقه هستند ـ و هم کلام ـ که همان فشردگی را دارد ـ و هم صحنه، از یکدستی، یکپارچگی و وحدت خلاقه ای برخوردار می شدند. به ویژه این که وجود کنایی همسرایان نیز به عنوان بخشی از ساختمان نمایش، آن را کامل می کرد. به لحاظ کار بازیگری، «دندون طلا» منهای یکی دو بازیگر که در کنار آدم های باتجربه، کم تر از توفیق برخوردار می باشند، باقی در ارائه کار خود توانا و زبده می باشند (گرچه صدای اکثر آن ها گرفته و لزوماً واجد انعطاف لازم برای بیان نوسان های عاطفی نیست و این مسئله را باید پای چندین سال دوری از صحنه گذارد.) *داریوش ارجمند*، جدای از تکان دادن های بی مورد دستمالش که گاهی سر ضرب و به جا نیست، خوب از پس ارایه ی سیمای نقش برآمده و تذبذب ناشی از تغییر شرایطی که این گونه آدم ها خوب از آن بهره جسته اند را به نحو دلنشینی برجسته ساخته. همین گونه است بازی *اصغر همت*، که به رغم آن که در لحظات بازی نقش سیاه جز تکان دادن زبان و کلفت کردن صدا کار دیگری نمی کند (یعنی بازی او واجد نرمش ها و فرزی حرکات و چشم ها و گردن و ...) نیست، ولی بازی اش در مجموع قابل قبول است و از گرمی و دلچسبی خاص برخوردار. هم بدین سان است بازی *حسن پورشیرازی* و *سیروس گرجستانی* که با شناخت نبض شخصیت و تب و تاب صحنه، بازی های خوبی ارایه می دهند، که اگر این بازی ها با کارآوری متناسبی عجین می گشت (یعنی کارآوری [میزانسن] به عنوان یک عامل انتقال معنا به کار گرفته می شد و نه صرفاً به عنوان عامل استتیک) آن وقت قطعاً بازی ها برجسته تر و معانی پنهان گفتار و حرکات آن ها متجلی تر می شد.

در مجموع نمایش از نیروی لازم برای نگهداشتن تماشاگر بر صندلی برخوردار است. به ویژه از طریق ترانه هایی که همسرایان برای پرکردن فواصل اپیزودها می خوانند فضای نسبتاً شادی می آفرینند که فقدان آن می توانست به دلیل اطنابی که پیش تر ذکر آن رفت لطمه ی جدی به نمایش وارد سازد. در پایان لازم است از همه ی کسانی که در شرایط کنونی فعالیت کشور می کوشند تا با آثار خود و تحمّل سختی های بسیار چراغ تئاتر و چراغ دل مردم را روشن نگاه دارند تشکر کرده، برای گروه اجرایی آرزوی توفیق بیشتر و کارهای پربارتری نمایم.

فرشید ابراهیمیان

عضو هیأت مدیره ی کانون ملّی منتقدان جمهوری اسلامی ایران

دندون شیکسّه

نگاهی به «دندون طلا»ی میرباقری

بوریک کریم مسیحی

صد وشصت دقیقه رگبار گفت و گوهای صیقل خورده، نازك کاری شده، خوش تراش و جفت و جور، کنار هم نشسته و شمایلی آفریده خوش نقش و نگار و تأثیر گذار. اما این شمایل پرنقش و نگار و تأثیر آن تکیه بر دیواری پوك و لرزان دارد و خیلی زود فرومی ریزد؛ دست بالا تا بیرون رفتن تماشاگر از تالار نمایش.

نمایش تکیه بر نمایشنامه دارد ـ دست کم در «دندون طلا» ـ و نمایشنامه باید ساختمان درستی داشته و مستحکم بالا رفته باشد، که «دندون طلا» این ها را ندارد.

قصه ی نمایش در چند جمله، نه خلاصه ی آن، که مبسوطش قابل بازگفت است. از زمانی که در آغاز «رجعت به گذشته»ی نمایش، دو رجزخوان و لاف زن قهوه خانه گاز خنده آور به میان تماشاگران پرتاب می کنند، دیگر قصه ی چندسطری نمایش گم می شود. اصلاً بده بستان های «امان» و «جهان» در آغاز نمایش، که چندان کوتاه هم نیست، چه نقشی در نمایش دارد؟ دسته ای از نویسنده ها هستند که برای پخته تر شدن کارشان برای هریک از کنش های اصلی شخصیت ها یا گره های ماجرا، قصه ای فرعی و کوچک ـ بسیار کوچک ـ، برای وارد شدن به آن کنش یا گره، می آفرینند. آن ها فراموش نمی کنند که آن قصه ی کوچک تنها زمینه ساز ورود به گره یا موضوعی در قصه است. اما در «دندون طلا» قصه ی کوچک تبدیل به قصه ای بلند شده و ماهیت آن از فرعی به اصلی برگشته است. در جای جای نمایش انبوهی گفت و گو می گذرد که قرار است بستر چیز دیگری باشد، اما از آن چیز دیگری خبری نیست و سرتاسر این گفت و گوها، که هرجمله ی آن یک گلوله نمک است، در خود پایان می گیرد.

دسته ای از نویسنده ها معتقدند که گفت و گو در نمایش به قصد آشکارکردن نیات گوینده به کار می رود؛ گروهی دیگر نیز معتقدند که کارکرد گفت و گو برای پنهان کردن نیات گوینده است؛ گروه سوم هم معتقدند که دریک نمایش ازهر دو نگاه بالا می توان بهره برد. در «دندون طلا» شکل چهارم نو تولد یافته دیده می شود؛ آن که گفت و گوها «همین طوری» گفته می شوند ـ یا در اصل تعریف می شود ـ تا تماشاگر را بخنداند و احیاناً به نظر بعضی ها زبان دسته ای از مردم این دیار در زمانی نه چندان دور باشد که از دست رفته است یا دارد از دست می رود (این که هنوز در گوشه و اطراف تهران کسانی یا جماعاتی این گونه صحبت می کنند مورد بحث ما نیست).

نیمی از آدم های روی صحنه موجوداتی اند که آن ها را به عنوان انگل می شناسیم. معتادهای لاف زن که در رجزخوانی برای هم، کم نمی آورند و در دادن پاسخ دندان یکدیگر را می شکنند. این انگل ها به جذاب ترین شکل خلق شده اند و بیش از سایرین بر صحنه دیده می شوند. هریک از آن ها بمب خنده اند و باعث می شوند شخصیت های جدی ـ یا تراژیک ـ کم تر دیده شوند یا اصلاً دیده نشوند. چه فضیلتی دارد خلق کردن انگل های ویرانگر جذاب و دوست داشتنی، و سعی در دفع آن ها با درس اخلاق لفظ قلم خانم راوی، که طبعاً هیچ تأثیری ندارد؟

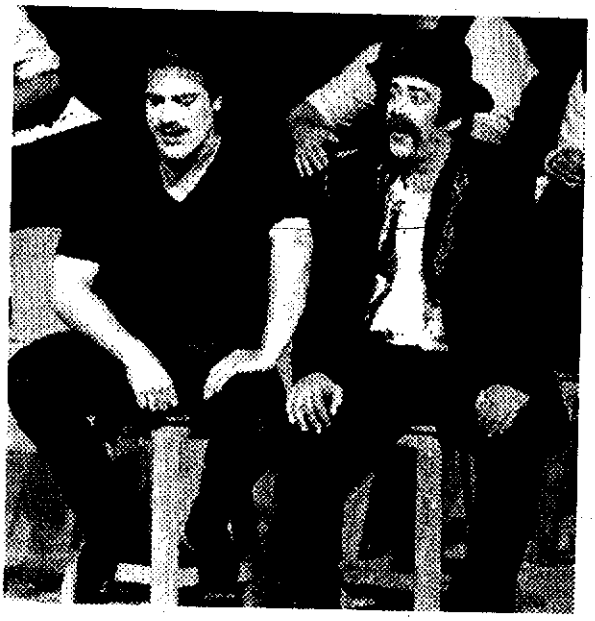
نمایش عملاً زمانی جان می گیرد که جهان[1] روی صحنه دیده می شود، به لطف بازی بسیارخوب حسن *پورشیرازی* که نقش اش را خوب فهمیده و ظاهراً دیگر علاقه ای ندارد نقش آدم های لات و بی کاره و لمپن را رها کند، یا کسی برای نقشی دیگر به سراغش نمی رود. اصلاً از برکردن آن همه گفت و گوی ظاهراً به شدت عامیانه اما به شدت غیرمعمول کار قابل ستایشی ست.

بعید است کسی درحین دیدن نمایش ـ از طریق اشارات وصله شده ـ به یاد اسطوره های رستم و سهراب نیفتد. به ویژه آن که تابلوی سهراب کشته در دامن رستم ـ که در پایان نمایش عیناً بازسازی می شود ـ زیر نور موضعی بر بالای کتیبه ی قهوه خانه تداعی همین معنی را می کند. اما رستم این نمایش افیونی شارلاتانی ست فاسد و فریبکار؛ که فرزند خود در شکم یک زن کولی را به گردن نمی گیرد و او را از خود می راند. سال ها بعد که سهراب خود را می بیند ـ و طبعاً او را نمی شناسد ـ به دام اعتیادش می کشد، تا زمانی که نشانه ی شناسایی او را ـ که در این جا از بازوبند به گردن آویز بدل شده ـ می بیند و ... سهراب جوانی ست با بازوهای ستبر و خوی پهلوانی و دلسوز پدر ـ ناپدری ـ اش. اما این جوان رعنا ـ که اسطوره ی همه گیری در این سرزمین است ـ در صحنه به قدری سست و ناتوان است که از شنیدن فرزندخوانده بودن خود

به یکباره فرومی ریزد و به دام اعتیاد پدر واقعی خود می افتد. حتی در قاموس کسی چون بلبل ـ سهراب ـ نیز منطقی و پذیرفتنی نیست که فرزندخوانده بودنش اسباب سرشکستگی باشد؛ تا حدی که او را نابود کند.

نمایش به نام قنبر دیزلی قهوه چی ست: دندون طلا. اما این نام هیچ کارکردی ندارد؛ هیچ. به جز نتیجه ی معکوسی که در اهمیت دادن به شخصیت غلط آفریده شده ی او به دست می آید. غلط از آن جهت که شمایل رستم در او دیده می شود. اصلاً طلا بودن دندان های قنبر دیزلی چه نقشی در نمایش دارد که تااین حد برجسته شده؟ در فرهنگ همگانی کسی که دندان طلا در دهان دارد و به اشکال مختلف سعی می کند به این و آن نشان دهد، آدمی ست خودنما. اما در «دندون طلا» قنبر قهوه چی دندان های طلایش را فقط به تماشاگران نشان می دهد و اصلاً شخصیت خودنما ندارد؛ یا خودنمایی فرضی اش اهمیتی نمی یابد. قنبر قهوه چی و عنایت سیاه باز هرگز همدیگر را ندیده اند ـ یا دست کم این طور می دانیم ـ و نمی توانند پیشینه ی دوستی و آشنایی با یکدیگر داشته باشند. اشاره یی کمرنگ به این که در سال ها قبل عنایت سیاه باز محلی به قنبر قهوه چی نمی گذاشته، باتوجه به اهمیتی که این دونقش در نمایش دارند، بسیار ناکافی ست. بنابراین بازدیدن یکدیگر پس از سال ها، برای تماشاگر باورکردنی و پذیرفتنی نیست. زمانی که قنبر به عنایت می گوید آدم هایش را جمع کند برای نمایش در قهوه خانه، تماشاگر می داند که دیدار پدر و پسر نزدیک است؛ و تعلیق ایجاد می شود. اما به بار نشستن این تعلیق به قدری طول می کشد که کاملاً از دست می رود و تعلیق جایش را به کلافگی می دهد. اصلاً کشاندن گفت و گوی دانشجو با بلبل به قهوه خانه ـ که هم فعل این گفت و گو ذاتاً غیرمنطقی و باورناپذیر است، هم در قهوه خانه بودن آن ـ صرفاً جهت رودرروشدن قنبر و پسرش بلبل است. درغیر این صورت نشستن یک معتاد فروریخته و تمام شده با یک دختر جوان، تمیزپوش و نامربوط به آن شخص و آن جا ـ با چاشنی وصله شده ی عشق ـ چه توجیهی دارد؟ اما وقتی می بینیم پس از برملا شدن رابطه ی قنبر و بلبل، دختر دانشجو ناگهان شخصیت پایه ریزی شده ی خود را به دور می اندازد و همکلام و همزبان با انگل ها، خطاب به آن ها حرف می زند، نمی دانیم از رودست خوردن خود کلافه باشیم که فکر می کردیم او دانشجوست و درس خوانده و فهمیده و در اصل جایش در آن قهوه خانه، یا این که شخصیت نچسب و به نظر زاید، به فراخور نیاز نمایش تغییر ماهیت داده و آدم دیگری شده است.

نمایش سیاه بازی ست ـ یا سعی می کند باشد ـ نمایش سیاه بازی نیست ـ یا سعی می کند نباشد. نمایش سیاه بازی ست؛ چون در آن از اجزای «گونه» [Genre]ی سیاه بازی بهره ی زیادی برده: نقش زنپوش، گفت وگوی آشنای سیاه و ارباب، قافیه بندی ترانه ها و تصنیف ها و اصلاً حضور خود سیاه.



«دندون طلا»

نمایش سیاه بازی نیست؛ چراکه سیاه بازی در دل نمایش است و درحد خود دیده نمی شود. دست بالا در دل نمایش متنایش نیم بندی ست از سیاه بازی و سیاه باز. اصلاً شروع نمایش درحضور استاد و پایان نمایش در حضور او، که چه قدر نچسب و زاید بود، ظاهراً به قصد تجلیل از استاد سیاه باز بود که به خواب رفت. به راستی روایت دانشجو درمیانه ی نمایش برای کیست؟ استاد که دیگر آن جا نیست. اصلاً روایت دانشجو هنوز در «فلاش بک» است یا در زمانی دیگر؟ این ها معلوم نیست. بهره بردن از شیوه ی نخ نمای نورپردازی موضعی یا نور نارنجی ـ یا قرمز ـ کشتن با چاقو، نه در «گونه»ی کهن سیاه بازی می گنجد نه در گونه ی بلبشو گونه ی چیزی بین چه و چه. سیاه بازی اگر حُسن و لطفی دارد در غنا و بی نیازی اش از این گونه تمهیدات و ابزار و تیر و تخته است؛ این چه بازگشتی به سیاه بازی ست که لطفش را ضایع می کند و فقط در پی تکرار هزارپاره ی ظواهر فرسوده ی آن است؟

در سیاه بازی اصل بر سرگرم کردن تماشاگر است و نه دادن آگاهی یا خلق معنایی خاص از قصه یا ایجاد شگرد نویی در اجرا؛ که اصلاً شکل گیری شیوه ی اجرای سیه بازی آموزشگاهی و خودآگاهانه نبوده است. سیاه بازی گونه ای کهن از نمایش است و اگر امروز به سراغ آن می رویم باید به انتظاری که تماشاگر امروز دارد ـ به فراخور دانش و ادراکش، متناسب با دگرگون شدن جامعه نسبت به زمان شکل گیری و رواج و رونق سیاه بازی ـ هماهنگ باشد؛ که این در دگرگون کردن تن پوشی ـ

متن جدید- است که بر تن این «گونه» می کنیم. همان کاری که به عنوان مثال برشت در بازنویسی «آنتیگون» کرد؛ یا هماهنگ کردن متن دست نخورده ی نمایش نامه ای کلاسیک- به عنوان مثال «آنتیگون»- در اجرا برای امروز. اما از این سنخ دگرگون کردن تا چه میزان در «دندون طلا» روی داده، در آن چشم اندازی که نمایش سیاه بازی دیده می شود؟ پس از گذشت حدود پانزده- بیست سال از آخرین حضور مهدی فتحی -صرف نظر از «بینوایان» در ۱۳۷۵- و داریوش ارجمند بر صحنه، دیدن این دو بزرگوار خاك صحنه خورده- که امروزه دیگر کسی آن خاك را نمی خورد، یا دیگر خاکی وجود ندارد، یا خورنده اش نیست، یا آن خاك حرمتش را از کف داده، یا راه وارد شدن به عرصه ی نمایش دیگر خاك صحنه خوردن نیست- غنیمتی گرانسنگ است.

صحنه ای که هر دو بر سر یک میز، در قهوه خانه، نشسته اند، بیش از آن که در خط قصه ی نمایش در تماشاگر التهاب و تعلیقی به وجود بیاورد- اگر اساساً تعلیق و التهابی در کار باشد- در خارج از چرخه ی نمایش در دل تماشاگر حس دلتنگی می آفریند.

فتحی در نقشی برای خود تازه، بازی می کند؛ و چه غیر منتظره. فتحی عالی ست، از فتحی روی صحنه بیش از آن که بازی عالی دیده شود، بازیگر عالی دیده می شود. اما برخلاف نقش فتحی نقش ارجمند برای او تازه نیست. پیش از این، به گونه ای کمی چرخیده این نقش را در «آدم برفی» بازی کرده بود؛ باز هم برای میرباقری. همان کاری که علی حاتمی با نقش شعبون استخونی، در «هزار دستان» و تکرار آن توسط همان بازیگر -محمد علی کشاورز -نقش خان داداش در فیلم «مادر» کرده بود.

امیدواریم- و امیدواریم این امیدمان پوچ و ساده لوحانه نباشد- که بازگشت این دو بزرگوار به موطن خود گشایشی باشد برای دیگر ترك دیار کرده ها یا دست کم برای حفظ خود در این بازگشت.

بهناز جعفری، که پیش از این گویا نقش هایی کوچک در چند نمایش و نقشی کوچک در فیلم «روسری آبی» بازی کرده، بازی بسیار خوب، جان دار، و دیدنی- در نقش نیّر کولی- از خود نشان می دهد. بخت بهناز جعفری بلند است اگر فیلمی که نقش اول آن را بازی کرده -«عشق طاهر»- پیش از پایین آمدن «دندون طلا» از صحنه، به روی پرده برود، یا سریالی- غبار نور- که در آن نقش مهمی دارد به روی آنتن. در آن صورت این بازیگر توانا بهتر دیده می شود و تئاتر نوجان گرفته ی ما صاحب ثروت دیگری بر ثروت بازیگران خوب و کم تعدادش خواهد شد.

به نظر می رسد متن نمایشنامه سال ها قبل نوشته شده است. در متن انبوهی شوخی با ارزش ها و ضدارزش های اجتماعی وجود دارد که تاریخ مصرف آن ها ده- پانزده سال پیش به سر آمده است. شنیدن حرف هایی درباره ی صورت اصلاح شده- یا نشده- آستین کوتاه پوشیده- یا نپوشیده- یا تکه پرانی به ممنوعیات و سانسور، ممکن است جذاب باشد و خیلی ها را بخنداند- که همین کار را می کند- اما قطعاً بوی کهنگی آن انکارناشدنی ست.

۷۸/۶/۲

پانویس:

۱. یا امان، نمی دانم کدام یک از آن ها بود. اجرای دهم نمایش هم می گذرد و هنوز برنوشت [بروشور] در کار نیست تا بشود بازیگرها و نقش ها را دقیق معرفی کرد؛ آن هم برای نمایشی حرفه ای که در روزنامه آگهی دارد و تمام صندلی های تالار پُر می شود به روشنی چشم همه!

نگاهی به دندون طلا

پریچهر هجیرشیرازی

«دندون طلا» نکات قابل تحلیل و در خور توجه متعددی دارد. سیر داستان در قهوه خانه نشانه ی جامعه ی مرد سالار در ایران است یا حضور قوی تر و آزادتر مردان در جایی که زن به آن راهی ندارد و اگر راه یابد به سرنوشت تلخ «نیّر» قصه ی «دندون طلا» دچار می شود. یا گذر قسمتی از داستان در پشت صحنه ی تئاتر و خانه ی محقّر هنرمند که وجود عشق و صدق و صفا در آن، نقطه ی مقابل قهوه خانه است. برای انجام کار خوب در قهوه خانه ـ مثل پناه دادن به زنی تنها ـ باید به دروغ و دهوا و دزدی ولو موقت دست یازید؛ اما در پشت صحنه ی تئاتر و خانه ی تئاتری مانند روی صحنه حقایق و واقعیت های رنج آور به زیبایی مطرح می شوند.

قهوه خانه که تابلوی رستم و سهراب در آن یادآور دوران طلایی حضور دم گرم نقالان و درس های زندگی ست با فراموش شدن آن حضور، به محل قتل و خودکشی افرادی تبدیل شده که می خواهند پاك شوند و عاشقانه و هنرمندانه زندگی کنند و شادی ببخشند. در ترانه های کوچه بازاری نمایش (که به هرحال جزیی و فقط جزیی از فرهنگ عامه و معرّف برخی تیپ های قسمتی از شهرهای بزرگ است) به درونمایه ی اصلی نمایش اشاره می رود که اعتراض به بحران هویت و سوء تعبیر ذهن های بیمار و انجام کردار ناصحیح و بدون تأمل و تعقل است؛ مثل اعتماد زن به مرد مفسد. گرمای حضور تماشاگران و رضایت نسبی آنان هم خوشحال کننده است و بالاتر از همه بازی هنرمندانه ی بازیگران توانمند و بازی گرفتن کارگردان قابل تقدیر است. نقد بازیگری استادانی چون *سیروس گرجستانی*، *مهدی فتحی*، *داریوش ارجمند*، *حسن پورشیرازی* و *اصغر همت* در نمایش «دندون طلا» صفحات زیادی را اشغال خواهد کرد و به این دلیل متأسفانه از آن صرف نظر شده و به مجال مناسبی موکول می گردد.

اما این نکات تحت موارد انتقاد آمیز نمایش می ماند و امکان حضور مؤثر را از دست می دهد چرا که: تابلوی رستم و سهراب باعث ایجاد شبهه ی همانندی نقش منفی نمایش با رستم ـ معلم سیاوش، قهرمان شهید راه صلح ـ می شود. موسیقی نمایش ساز خود را می زند و با کار همراه نیست و استفاده از سازها دلیلی جز ترکیب چند ساز برای نواختن موسیقی سنتی ندارد. تیپ های نمایش در حد شخصیت طرح می شوند. در حالی که شخصیت پردازی و دلیل کارهای آن ها مثل دلیل سکوت های نیّره معلوم نمی شود. پناه بردن نیّره از سوگلی بودن نزد قهوه چی به زمین شویی تماشاخانه که خیلی پرمعناست در سایه ی دیگر اتفاق ها می ماند و به سیر آنچه که افراد را به اعتراف به گناه وادار می کند، اشاره نمی شود. آدم ها ناگهان تغییر می کنند. تمام قصه بر پایه ی تصادف و سوار بر خیزآبه ی اتفاق پیش می رود؛ از پناه آوردن زن به قهوه خانه تا پیدا شدن گردنبند در پایان نمایش...

پرداخت چند قصه و نمایش به شکل پراکنده در نمایش اجرا را با گره های باز نشده روبه رو می سازد و طرح برخی موارد مانند قصه های ارجمند امیر ارسلان نامدار و چهل گیس بیهوده و بی دلیل می نماید.

اصلاً به تفاوت های طنز، هجو، هزل، لطیفه، متلک و لیچار توجه نشده و ملغمه ای از همه ی آن ها به نمایش درمی آید و یک شکل خاص برای زبان نمایش رعایت نشده است.

زبان لات ها و جاهل ها که زبانی با دامنه ی لغوی محدود و با بهره گیری از کلمات جعلی ست در نمایش به جملات حکیمانه و سخنان عبرت انگیز و عرفانی مزین است، طوری که از تفاوت انسان ناسوتی و لاهوتی حرف می زنند و یا مثلاً: «آدم عاقل شیطان به کمرش نمی بنده» (که منظورش اسلحه است)، «تفنگ بی فشنگ چماقه، سرباز بی تفنگ سپیدار!» (به لفظ سپیدار و کمیابی اش و معنای رمزی اش عنایت شود).

وجود یک دانشجوی محقق دختر به توجیهی برای بیان جملات زشت بدل شده، به این ترتیب که این ها واقعیت هایی ست که دختر دانشجو با آن ها روبه رو می شود و لزوماً مورد تأیید نیست! اما چرا مطالب غیرقابل تأیید مطرح می گردند؟ آیا هر موردی به صرف واقعیت داشتن باید مطرح شود؟ آیا این همان توجیهی نیست که سازندگان آثار مبتذل و نویسندگانی که آبروی افراد مورد حسد خویش را هدف هتاکی قرار می دهند، مطرح می کنند؟

حال چرا آن محقق دانشجو دختر است؟ برای رسیدن به عشق و عاشقی بر مبنای مدل «فیلم فارسی» های قدیمی؟ اما دانشجو بودن محقق و کار تحقیقاتی او برای پایان نامه ی

تحصیلی نکته ی جالبی ست و به گذرا و سطحی بودن کار تحقیقاتی در جامعه ی امروز اشاره می کند که بین زن و مرد عمومیت دارد.

از بخش سراسر شعار ابتدای «دندون طلا» و نمایش و بازی کلامی جاری توسط همسراها که بگذریم بسته شدن دهان هنرمندی که چهره را سیاه کرده تا دلش صاف بماند توسط مأمور قانون نکته ی جالب توجهی ست. از لفظ مطرب (به معنای شاد کننده و طرب آور) در میان لغات زشتی که به نمایشگران نسبت داده می شود استفاده شده، که صحیح نیست، خصوصاً این که از زبان هنرمند بیان می شود.

پس آرایی [دکور] نمایش هم به شکلی ست که بر خطی بودن کارآوری [میزانسن] سرپوش بگذارد. اما کمکی به قصه ی تکراری و مبتذل نمایش نمی کند؛ و دیگر این که باید یک واقعیت تلخ و رنج آور را پذیرفت.

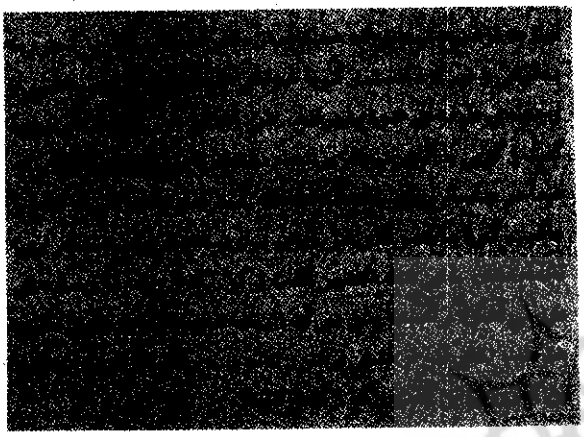
پنهان ماندن کار و نظر استادان فن و ملاک های اصیل، و این که نادانی خود را محق به نظریه پردازی درباره ی آنچه نمی فهمد، می پندارد و چهره ی جاهل پسند و کلام و حرکتی را که در پاسخ عقده ی او و فراموش کردن حقایق مؤثر است عامل جذابیت می داند، و در توهم دروغین خود برای تأیید شدن به تمسخر بی دلیل ارزش و ارزشمند می پردازد مشکل ابتذال را در بعضی فیلم ها و رمان های سال های اخیر پدید آورده است. مسلماً مورد تأیید مخاطب خو کرده به ابتذال قرار گرفتن دشمنی با هنر است؛ آنچه فرصت طلب ها انجام می دهند و صحنه ی راستین تئاتر ما، جایی برای این موارد ندارد؛ و البته هنرمندان «دندون طلا» واقعاً تفاوت خود را با فرصت طلب های نادان نسبت به تئاتر ثابت کرد اند.

ارضای مخاطب با لیچارگویی و مسخره کردن یعنی آنچه که مخاطب مجال آن را ندارد، می رود تا به تئاتر راه یابد. موردی که قبل از نفوذ انواع ابتذال به فیلم و رمان در آن ها یافت می شد. خوب است قبل از رشد این موارد در تئاتر، هنرمندان ضمن دوستی و اتحاد باهم، تلاش خود را برای ارتقای فرهنگی و جذب مخاطب به طریق صحیح بیش تر سازند. و هنرمندی چون تهیه کننده ی محترم این نمایش، توان حمایت از آثار هنری با کیفیت خوب و با پشتوانه ی علمی را دارد، و انشاالله از هنرمندان خالق آن آثار هم حمایت خواهند کرد.

به جست و جوی ریشه‌ها

گفت و گو با داود میرباقری

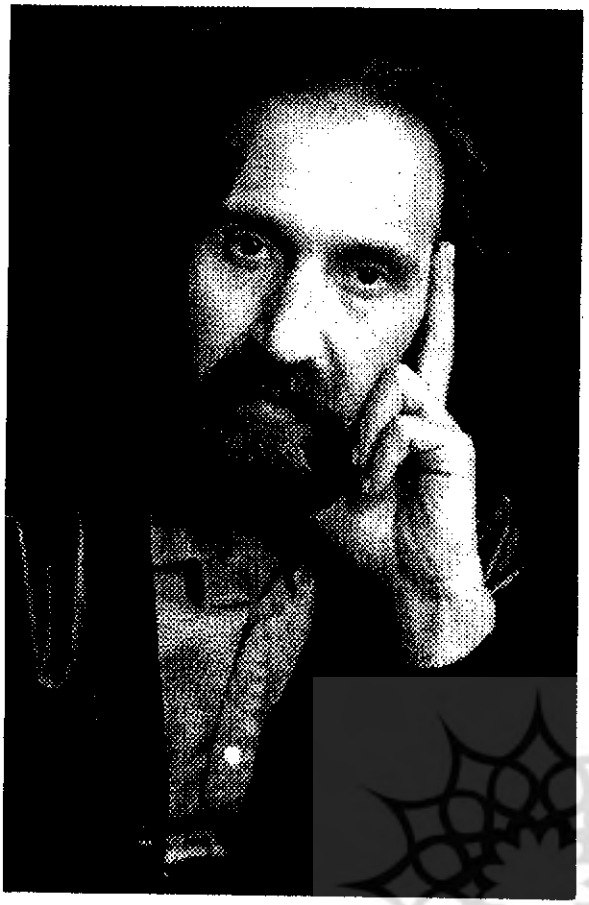
امید روحانی



□ به نظر می رسد که «دندون طلا» چکیده ای از کارهای نمایشی ست. می خواستم بدانم که این نوشته قدیمی ست، یعنی از یک فکر قدیمی تر می آید یا جدید است؟ چرا که در کارهای قدیمی تر تو اشاراتی به این مایه - پسرکشی - وجود دارد. یا شاید کار قدیمی تری ست که بعداً تکمیل شده؟

■ فکری قدیمی ست. کمابیش اطلاع داری که یکی از حوزه های مورد علاقه ی من که دوست دارم در آن کار کنم و به عقیده ی من، از حوزه های غنی و پرمغز و پرملاطی هستند، ادبیات ایران است، یعنی مجموعه ای از معارف که از نسلی دیگر به ما رسیده و به نظر من هم تأثیرات مشخص داشته است. مثلاً وقتی درباره ی «شاهنامه» تحقیق می کنید می بینید که وجه حماسی «شاهنامه» منشأ بروز یک رشته از هنرهای سنتی ایران شده و در بسیاری دیگر از هنرها هم حضور مؤثر داشته است؛ این تأثیر عملی و عینی ست. جنبه ی نظری و شعاری ندارد. مردم با «شاهنامه» ارتباط برقرار می کردند، جمع می شدند، با علاقه به آن گوش می کردند، تأثیر می گرفتند و در خودشان، زندگی شان و هنرهای شان بروز می دادند. همه ی این ها به ذات در این حوزه حضور دارند، در عین حال، من این حوزه را بهتر می فهمم. جنس مطالب و مسایلی که در ادبیات کهن و معارف ایرانی مطرح می شود، برای من بهتر قابل درک است، تا این که به حوزه ی ادبیات خارجی بپردازم. بسیار برایم پیش آمده که خیلی از مسایل در حوزه ی معارف ایرانی را دشوار و غیر قابل فهم یافته ام، اما وقتی آدم به دنبال کشف و درک

داود میرباقری



این گونه مفاهیم می رود، آن ها را بسیار لذت بخش می یابد. لذتی بسیار شیرین که مرا بسیار سیراب می کند. این باعث شده همیشه دنبال این باشم که از این حوزه ی ادبیات و معارف ایرانی دست کم در نمایش هایم بهره ببرم. (البته اگر لازم باشد به تعریف نمایش هم می رسیم.) فکر می کنم اگر ما بتوانیم در هنرهای نمایشی خود از این حوزه استفاده کنیم خیلی بهتر است. از روزی که قدم به عرصه ی ادبیات و هنر گذاشتم، این هدف در ذهنم بوده که شرایطی پیش بیاید که من بتوانم از این سوابق فرهنگی و هنری خودمان به زبان امروز با مردم صحبت کنم. از «معرکه در معرکه» شروع شد. مجالی یافتم که وارد صحنه ی تئاتر بشوم، بعد «عشق آباد» و حالا «دندون طلا». این علاقه را در شروع کارهای من در تلویزیون هم می بینید. اولین نمایش تلویزیونی که کار کردم «ایوان مداین» بود، یعنی یک واقعه ی تاریخی و حوزه ای از معارف که در تاریخ ثبت شده و درباره اش تفسیر و تأویل شده. بعد «اسکندر» و بعد نمایش «آیینه ی خیال» که جنس بحث و مفاهیم و شیوه های نمایش های بومی در آن ها مشهود بود. دلیلش برمی گردد به تربیت و ذایقه ی روحی آدم، که در چه بستری تعلیم دیده، رشد کرده و آموخته است. ذایقه ی ما را فضایی که در آن رشد و تربیت دیده ایم تعیین می کند. تصورم این است که در فضایی که در آن بحث معارف و فرهنگ و پشتوانه و مفاخر فرهنگ ایران بوده، رشد یافته ایم. ریشه اش، یعنی ریشه ی علاقه به مایه های ایرانی (به بحث پسرکشی و «دندون طلا» بعداً می پردازیم) باید به این ریشه برگردد. باید همه چیز به مقاطعی برگردد که من به ضرورت در آن ها قرار گرفتم و به نقاطی که در آن ها گیر اعتقادی یا گیر اجتماعی، فرهنگی یا سیاسی داشته ام و ناگزیر بوده ام حرکت و کار کنم. این ها سلوك و شیوه ی رفتاری و عملکرد مرا تعیین کرده اند. باعث شده مثلاً به تاریخ یا به نمایش بومی علاقه مند شده باشم.

بخش اول: سرچشمه

□ **حالا پس باید برگردیم به سرچشمه. تا آن جا که من می دانم از جغرافیای کویر می آیی...**

■ بله، از شاهرود...

□ **... و از یک خانواده ی کشاورز...**

■ بله. اگر با خطّه ی شاهرود آشنا باشی، خطه ای مذهبی و تا حدودی هم فرهنگی ست. مثلاً آرامگاه *شیخ ابوالحسن خرقانی* نزدیک ولایت ماست. تا بچه بودم نمی فهمیدم که چرا این شیخ و آرامگاهش چنین قدر و منزلت و مقامی دارد. بعدها که بزرگتر شدم متوجه مقام و قدر و منزلت او شدم. من در چنین خطه ای بزرگ شدم. شک نیست که شرایط جغرافیایی تا حد زیادی مؤثر است. اما فکر می کنم بخش مهمی از مسئله در این است که من در حوزه تحصیل کردم. مجموعه ی مناسباتی که در حوزه ی علمیه وجود دارد و مجموعه ی معارفی که در حوزه تحصیل می شود و آدم در آن دایره قرار می گیرد می دانی که تعریف شده است. فکر می کنم این بخش تحصیل در حوزه از انگیزه های اصلی است.

□ **تنها بچه ی خانواده که نبودی؟**

■ نه. باید بشمارم. ما شش برادریم و سه خواهر...

□ **و بنیان اقتصادی خانواده بر کشاورزی ست...؟**

■ بر دام پروری ست. اگر به منطقه آشنا باشی، منطقه ای کوهستانی ست و کشاورزی خیلی در آن رونق ندارد. آب مسئله ی مهمی ست و اهمیت حیاتی دارد. به دلیل کمبود آب و محدودیت زمین قابل کشت، به آن مفهومی که در شمال کشور رایج است، کشاورزی در منطقه چندان رواج ندارد. منابع آبی منطقه عمدتاً از قنات هاست و بسیار سخت گیر می آید. گرایش بیش تر به سمت دام پروری ست. مختصر زمینی البته برای رفع نیازهای خانواده وجود داشت...

□ **و خانواده... مرفه بود؟**

■ مرفه؟ نه به آن معنا که از زندگی شهری استنباط می شود، اما خانواده ای بود که دستش به دهانش می رسید. محتاج نبود. آن قدر بود که خانواده خوب زندگی می کرد.

□ **پدر تحصیل کرده و مکتب دیده بود؟**

■ بله. مکتب دیده بود و سواد قرآنی داشت. جزو باسوادهای آبادی و بسیار مورد احترام آبادی بود. همه به ایشان اعتقاد داشتند. هم به علت جنبه ی سیادت و هم خود سواد، چون جزو معدود باسوادان بود. مورد وثوق اهالی ده بود.

□ **چه شد که میان همه ی افراد خانواده، تو به سمت تحصیل در حوزه رفتی؟**

■ تحصیلات ابتدایی در ده انجام شد. سپاهی دانش بود و ما دو سال یک کلاس می خواندیم. من دوران ابتدایی، تا کلاس پنجم را دو سال و نیمه خواندم. کلاس پنجم که تمام شد دیگر نمی شد ادامه داد. کلاس نبود. مرحوم پدرم علاقه داشت حتماً یکی از بچه هایش تحصیلات حوزوی داشته باشد و خلاصه معمّم بشود. من هم بچه ی اول خانواده بودم. حدود دوازده سال داشتم که پدرم، پس از پایان تحصیلات ابتدایی مرا به حوزه ی علمیه ی شاهرود برد.

□ **حوزه ی علمیه ی شاهرود در مقیاس های حوزوی در چه حد و اندازه ای بود؟**

■ نمی دانم تا چه حد به روابط حوزوی آشنا هستی، اما همیشه باید نقطه ی اتّصالی وجود داشته باشد. باید کسی وجود داشته باشد که خودت را به او بسپری، یا به او سپرده شوی. پدر من با خانواده ی *اشرفی* در شاهرود و حوزه ی علمیه ی شاهرود حشر و نشر داشت. مرا به آن جا برد و به *اشرفی ها* سپرد. حوزه ی علمیه ی شاهرود را *اشرفی ها* اداره می کردند که از خانواده های معروف و معتبر شاهرودند. تا آن جا که می دانم حوزه ی علمیه ی شاهرود را هنوز خانواده ی *اشرفی* اداره می کند و بچه های خانواده هنوز در آن جا هستند و از خانواده های معتبر شاهرودند. اگر اشتباه نکنم یکی از افراد خانواده هم در حوزه ی علمیه ی مشهد هستند. در هرحال، در حوزه های علمیه همیشه وضع همین طور است، یعنی باید از یک جایی به کسی وصل می شدی و بعد که وارد حوزه می شدی، زیر نظر یک استاد تعلیم می دیدی و درس می خواندی و درس هم از مبنا و پایه شروع می شد.

□ ... **یعنی جامع المقدمات ...؟**

■ ... یعنی از جامع المقدمات. از این کتاب شروع می شد و از دستور زبان و ادبیات عرب. عمده ی بحث ها در حوزه ی علمیه متکی بر زبان قرآن و آموزش این زبان است. این که نقطه ی شروع را بر این کتاب می گذرند به این دلیل است. از این جا شروع شد و حدود دو سال طول کشید تا من این کتاب را خواندم. سبک کار هم کاملاً سنتی و براساس تعلیمات حوزه بود. من از استادی درس می گرفتم و با یکی دو طلبه «هم حجره» بودم. در حجره با این دو طلبه درس ها را مرور و تمرین می کردیم. به هرحال وقتی در حوزه شروع می کنی، کمی که می گذرد دامنه ی بعضی بحث های دیگر هم به میان می آید ...

□ **مثل؟**

■ کتاب هایی در حوزه ی احادیث و روایات و ... مسایلی از این دست. قصص اسلامی و تاریخ اسلام و مباحثی دیگر در حوزه ی اسلام که مطالعه اش تجویز می شود. آدم کم کم علاقه مند می شود که خودش به دنبال این حوزه ها و بعضی حوزه های دیگر در همین زمینه ها برود. مثلاً در مخضری شرکت می کنی و می بینی ناطق خوبی ست، یا واعظ برجسته ای ست و وعظ و نطق او و شیوه ی حرف زدنش، نوع اداره کردن مجلس توسط او، الگو می شود. به آن علاقه مند می شوی. به اصطلاح حوزوی می گویند فلانی خوب منبر می رود. حالا می خواهی بدانی که چرا فلانی خوب منبر می رود؟ چه ملزوماتی دارد؟ می گردی و پیدا می کنی.

□ **شاگرد کدام استاد بودی؟**

■ سید معمّمی بود به اسم آقای *اطهری* که مرحوم شد. بعد از او روحانی شناخته شده ای به اسم *واعظی*. من در حجره بودم و دو سال و نیم هم طول کشید.

□ ... **و تا مرحله ی پوشیدن لباس هم رفتی؟**

■ ... و پوشیدم. لباس و عمامه هم پوشیدم و منبر هم می رفتم.

□ ... **نسبت به درجه بندی تحصیلی حوزوی تا چه درجه ای رفتی؟**

■ درجه بندی در حوزه نسبت به میزان تحصیلات است. راستش دیگر یادم نمانده که این درجه بندی ها چگونه است. از آن تاریخ ۲۵ سالی گذشته است.

□ **در چه سالی جامع المقدمات را تمام کردی؟**

■ من متولد ۱۳۳۷ هستم. حدود ۱۲ یا ۱۳ سالم بود که به حوزه رفتم. دو سال هم در حوزه بودم. اعداد درست یادم نمانده ... باید ضرب و تقسیم کنم ...

□ **در مسجد خاصی منبر می رفتی؟**

■ در مسجد ده مان منبر می رفتم. یعنی در ایام و مناسبت ها به ده می رفتم و منبر می رفتم. در محرم و رمضان و از این قبیل ... وقتی نه ده می رفتم که به منزل سر بزنم، منبری هم می رفتم.

□ **چند سال در این کسوت بودی و ماندی؟**

■ دو سال و نیم. کل تحصیل و کسوت روحانیت من دو سال و نیم طول کشید.

□ **در عرض این مدت، جدا از تأکید روی جامع المقدمات و ادبیات عرب و قرآن به چه حوزه های دیگری علاقه مند شدی؟ آیا علاقه ات به متون نمایشی و ادبیات کهن مال همین دوره است؟**

■ به ادبیات ممکن است از همین دوره شکل گرفته باشد ولی به نمایش نه. آن بحث دیگری ست. حدس بزن که ظرف دو سال، در خود حوزه ی علوم قرآنی تا چه حد می شود خواند. طبعاً در حد بضاعتم می توانستم بهره ببرم. درك و دریافت هم محدود بود. تازه مناسبات حوزه هم بود، یعنی باید درس هایی را خوانده باشی، تا با مجموعه ی آن ها و تبعاتش به مرحله ای برسی و بعد از آن مرحله وارد مرحله ی دیگری بشوی. این شاخص ها وجود دارند.

□ **رشته ی خاصی بود که در همین مجموعه ی دروس حوزه به آن علاقه ی خاص داشته باشی؟**

■ بله. به خداشناسی خیلی علاقه داشتم.

□ ... **یعنی اصول؟**

■ بله. خیلی به این حوزه علاقه داشتم. در این دوره بسیار

دنبال این مطلب بودم و می دانی که در این حوزه هم مطلب بسیار زیاد و پراکنده است. به این حوزه از تفکر و درس، بسیار علاقه داشتم. دنبال مطالب پراکنده بودم و خیلی هم چیز خواندم. چند منبری هم که رفتم همه در حول و حوش خداشناسی بود.

□ ... و بحث های با هم حجره ای ها هم همیشه در همین مباحث و حول و حوش بود؟

■ نه لزوماً. بحث های حجره ای اغلب حول و حوش مسایل غامض خود دروس است. چیزهایی که غامض و محتاج این جدل ما و بحث هایند. جدا از این، مسایل دیگری که باز به دروس حوزه برمی گردند، مثل صرف فلان فعل یا نحو ... یا تعریف ها ... یا در شرح امثله ... یا مسایلی از این قبیل. البته بقیه ی مطالعات من حول و حوش همین مضمون خداشناسی بود و گاهی البته بحثی در همین زمینه.

□ می توانستی حتّا کتاب های دیگر ... مثلاً از قبیل ردّیه ها را بخوانی؟

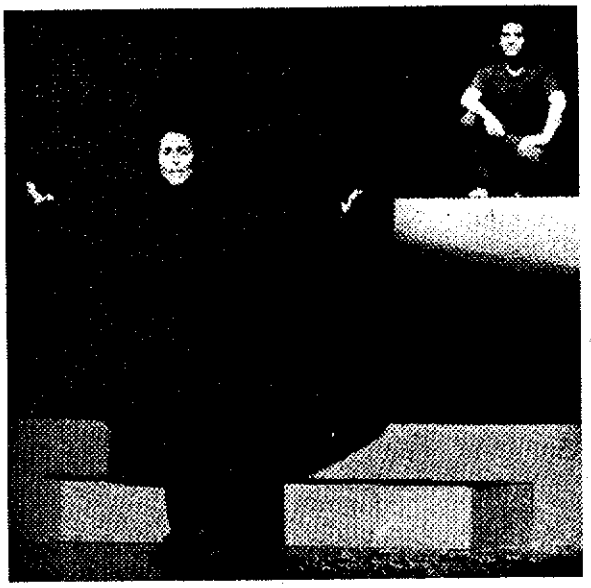
■ نه. معمولاً اطلاعاتی را می توان خواند که در حوزه هست. تازه من در حوزه ی کوچکی مثل حوزه ی شاهرود بودم؛ و هنوز به آن حد از تحصیل نرسیده بودم که همه چیز را بخوانم، که از نقطه نظرهای مختلف مسئله ای را بررسی کنم. آنچه درباره ی تحصیل حوزه می گویم استنباط من است، و دلیلی ندارم که بگویم حرف من حجت است و همین است. من استنباط خودم را می گویم. شاید در حوزه های دیگر هم متفاوت باشد. به نظر من، آدم در حوزه جوری کانالیزه می شود. یعنی در حوزه، آدم در یک مسیر مشخص تحصیل و زندگی و تفکر می کند. استنباط من این است که لااقل در حوزه ی علمیه ی شاهرود چنین بود. بعد وقتی پای آدم سفت می شود، از مراحلی می گذرد و مطالب پخته می شود و از نظر اعتقادی تزلزل می رود و آدم در عقایدش محکم و سفت می شود، آن وقت نوبت نظریات مختلف دیگر و مطالعات پیشرفته می رسد. اما من به این مراحل نرسیدم.

□ موقعی که پدر تصمیم گرفت تو را به حوزه ی علمیه بفرستد، هیچ مقاومتی و مخالفتی نداشتی؟

■ نه. با علاقه رفتم. من روی زمین کار می کردم، اما شیوه ی تربیت بی تأثیر نبود. پدر و مجموعه ی مناسبات خانوادگی چنین بود. پدر از منظر خودش خیلی هم تشویق می کرد.

□ قبل از رفتن به حوزه با چیزی تحت عنوان ادبیات آشنا بودی، مثلاً خواندن «شاهنامه» یا *حافظ* ... چیزهایی که در خانه معمول باشد؟

■ چرا. وجود داشتند. سن و سال من در حدی نبود که اکنون بتوانم سهم پدرم را در آشنایی ام با ادبیات یا نمایش یا هنر تعیین کنم. الان که با خودم خلوت می کنم احساس دین زیادی نسبت به شیوه ی تربیتی ایشان حس می کنم. اگر شیوه ی تربیتی ایشان نبود، شاید سرنوشت من چیز دیگری می شد. اما یادم هست که خواندن کتاب در منزل ما رسمی ترک نشدنی بود.



«دندون طلا»

یادم هست که بعضی شب ها می نشستند و قصه های «شاهنامه» را با صدای بلند می خواندند، ایشان، و عمو. گاهی وظیفه ی این قصه خواندن را عمو انجام می داد. حفظ نبود، بلکه حالت قصه گویی داشت. این ها خاطرات محوی ست. یا تعزیه ... خود ایشان تعریف می کردند که پدرشان، یعنی پدربزرگ من، از تعزیه خوان های به نام در آن خطّه بود. خود ما یک گروه تعزیه در آبادی داشتیم که خیلی معروف بود. هنوز لذت آن تعزیه ها با من هست.

□ اولین بار کی تعزیه دیدی؟

■ متداول بود. همیشه در ایام محرم و به ویژه عاشورا در آبادی ما مراسم تعزیه بود و بسیار هم باشکوه اجرا می شد. خیلی هم وسوسه می شدم که مثلاً در «دو طفلان مسلم» بازی کنم، اما هیچ وقت این جرأت و جسارت را پیدا نکردم. اما یادم هست که گروه تعزیه ی مرحوم *میرزای شاهرودی*، گروهی بسیار منسجم و عالی بود و بسیار هم خوب تعزیه می خواندند. این که می گویم به این علت است که بعدها تعزیه بسیار دیدم اما دیگر هیچ وقت آن لذت گذشته برایم تکرار نشد. نمی دانم در شکل کار و نمایش آن ها چه ویژگی هایی بود اما صلابت کار را حس می کردم. فضایی که می ساختند و شکلی که تماشاگران را با شخصیت ها همراه می کردند به قدری قوی بود که هنوز کم تر چیزی به قدرت و صلابت آن تعزیه ها دیده ام. یا پدرم تعریف می کردند که پدرشان ـ که نامشان سید *داود* بود و اسم من در اصل به یاد ایشان *داود* شد ـ از آوازخوانان و تعزیه خوان های

به نام منطقه بود. وقتی چاووش می خواندند کم‌تر کسی ممکن بود تحت تأثیر صوت و صلابت آواز ایشان قرار نگیرد. یادم هست که پدر بعضی شب‌ها، بعضی نسخ تعزیه را با صدای بلند می‌خواندند، یا عمو. می خواندند اما با همان فراز و فرودهای خود تعزیه برای ایجاد همان حال و هوای حسی. البته این خواندن ما در خانه بود و میدانی نبود که حالا حرکات هم اجرا شود یا به اصطلاح بازی شود.

□ **اما روحوضی ندیده بودی؟**

■ نه. البته اساساً در آبادی ما روحوضی متداول نبود اما در جشن‌ها مراسم دیگری متداول بود، مثل میرنوروزی، یا مراسم سال نو، که حتی خود ما بچه‌ها هم در آن‌ها شرکت می‌کردیم. مثلاً در آن خطّه، از یک ماه زودتر به پیشواز نوروز می‌روند. شب‌ها دسته دسته بچه‌ها به سرودخوانی و شعرخوانی می‌روند، به در خانه‌ها می‌روند و شروع به خواندن می‌کنند تا صاحبخانه چیزی به عنوان چشم‌روشنی به بچه‌ها بدهد. در اصل یک ماه عیدی می‌دهند. این خودش یک مراسم نمایشی‌ست. من خودم بارها در مراسم شرکت کردم و عاشق کلنجارها و رقابت‌های گروه‌ها باهم بودم. نه فقط در مراسم شرکت می‌کردیم بلکه اغلب بچه‌ها به مراسم و حواشی کار علاقه‌مند بودیم.

□ **هیچ وقت شد با تعزیه‌خوان‌ها بحثی کنی یا اطلاعاتی بخواهی یا کنجکاو شوی، یا فقط جذبه بود؟**

■ نه. فقط جذبه و علاقه بود. جایی و سنّی برای کنجکاوی نبود. از زمانی که یادم هست مثلاً در خانه‌ی ما «شاهنامه» وجود داشت اما از سنی که کنجکاوی یا علاقه به خواندن یا کسب اطلاعات به وجود می‌آید، من به حوزه رفتم و اغلب اوقات زندگی در حجره و حوزه می‌گذشت. آن قدر هم کار داشتیم و چیز برای مطالعه، که دیگر وقتی نمی‌ماند. همه‌ی اوقات مجبور بودم به درس بپردازم و به بحث و باید جواب پس می‌دادم. حوزه از نظر درسی از یک جهت شبیه به هر مدرسه‌ای‌ست. درس می‌دهند، باید بخوانی، بفهمی و پس بدهی. از طرف دیگر آرمان‌ها و هدف‌های یک شاگرد حوزه به سمت غایتی می‌رود که در حوزه هست، یعنی خوب درس بخوانم، به فلان مدارج برسم و از این قبیل.

□ **با هیچ کدام از آن‌ها که هم حجره و یا هم حوزه بودی رفیق ماندی؟ یا هیچ کدام را می‌شناسی؟ از سرنوشت‌شان اطلاع داری؟**

■ چهار پنج سال پیش که به شاهرود رفته بودم یکی از آن‌ها را دیدم که درس را ادامه داده بود و حالا در حوزه‌ی علمیه‌ی مشهد است و یکی از اساتید حوزه است. اما ارتباطی دیگر وجود ندارد.

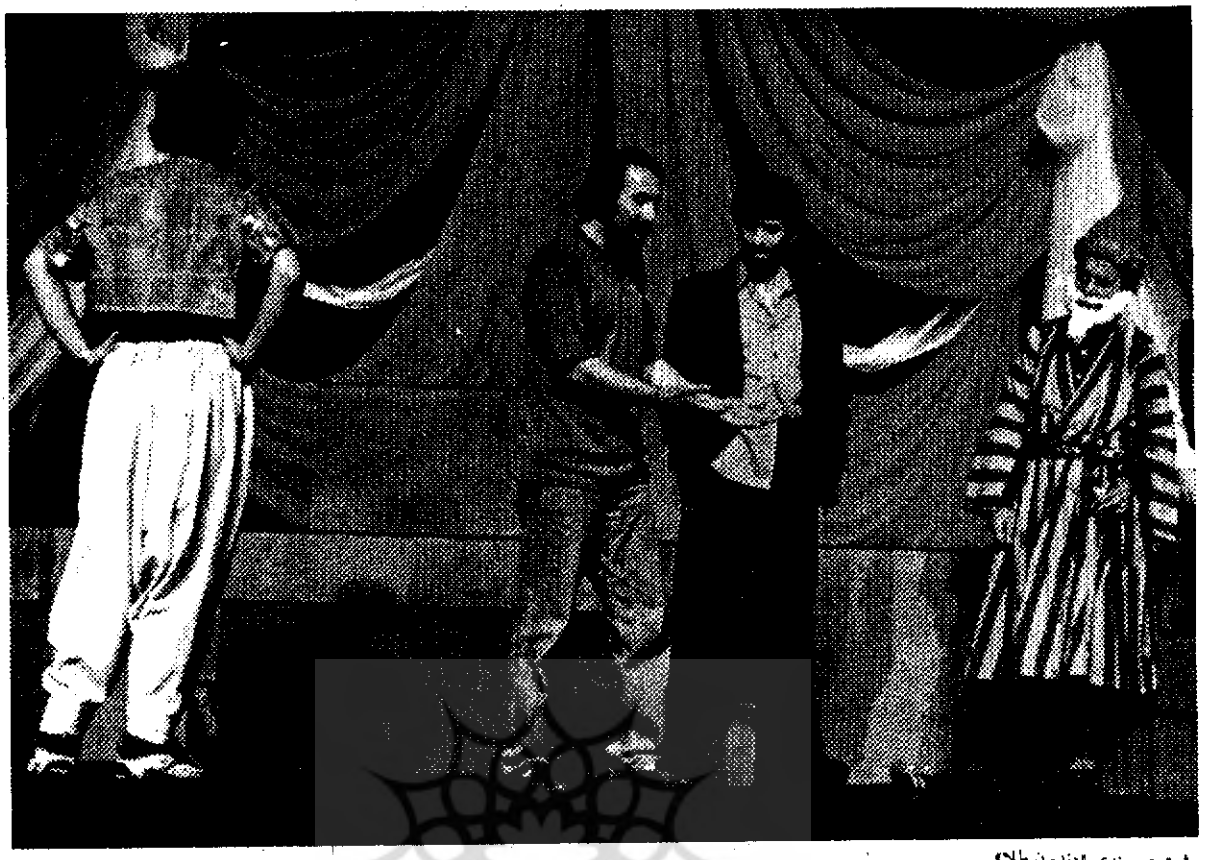
□ **طوری از این دو و نیم سال حوزه حرف می‌زنی که انگار در یک روز قطع شد. واقعاً در یک لحظه یا یک روز قطع شد؟**

■ یک بار قبل از این که به حوزه بروم سینما را تجربه کرده بودم، که قصه‌ای بسیار جذاب است. با پدرم به شاه‌پسند سابق (یعنی آزاد شهر فعلی) رفته بودیم. پسرعمویی داشتم که چون در شهر زندگی می‌کرد شهری بود، سینما می‌رفت و به اصطلاح متجدد بود. پدرم خیلی با سینما مخالف بود و اصلاً نمی‌توانست سینما رفتن را تحمل کند. خلاصه یکی از روزها، پسرعمویم مرا با خود به سینما برد و طبعاً بدون اطلاع پدر. هیچ چیز از فیلم یادم نیست. یادم هست که با پسرعمو وارد سینما شدیم و از راهرو گذشتیم و به مجرّدی که وارد تالار تاریک سینما شدیم، درست در صحنه‌ای بود که یک اتومبیل آتش گرفته بود و داشت شعله‌ور از دره سقوط می‌کرد و من به مجردی که این صحنه را دیدم به شدت ترسیدم و از سینما فرار کردم. تصورش خیلی سخت است که تو پسربچه‌ای باشی و طی مراسمی قرار است یک کار ممنوع انجام بدهی. وارد سینما می‌شوی، بعد یک مرتبه وارد یک اتاق تاریک می‌شوی و با نور خیره‌کننده و سر و صدای زیادی به صحنه‌ای می‌رسیدی که یک اتومبیل شعله‌ور در حال سقوط به ته دره است. عکس‌العمل بسیار طبیعی و جذاب بود. خوانده‌ام که خیلی‌ها همین عکس‌العمل مشابه را داشته‌اند. خلاصه فرار کردم و نماندم که ببینم. پسرعمو عکس‌العمل مرا دید سعی کرد در حد بضاعت و فهم خودش توضیحاتی بدهد که مثلاً این فیلم است و چنین است و چنان است... که فقط یادم هست خلاصه می‌گفت که این‌ها همه بازی‌ست و واقعی نیست و دروغ است. اما این تصویر در ذهن من مانده بود.

در ایامی که در حوزه‌ی علمیه‌ی شاهرود درس می‌خواندم، به فراخور زندگی روزمره از خیابان‌ها و گذرها هم عبور می‌کردم. شاهرود دو سینما داشت و باتوجه به محدودیت و ممنوعیت‌ها، رفتن به سینما برای کسی که در حوزه‌ی علمیه درس می‌خواند خیلی مسئله‌دار بود. ولی من هربار که از کنار در سینماها رد می‌شدم وسوسه می‌شدم. هربار آرزو می‌کردم یک بار دیگر این حس را تجربه کنم. حس غریبی بود. جاذبه‌ی غریبی که انسان را می‌کشد و با خود می‌برد. همیشه دلم می‌خواست که آن حس جادویی و شگفت‌انگیز اولین مواجهه را دوباره تجربه کنم. یک روز بالاخره دل به دریا زدم. لباس‌ها را درآوردم و به سینما رفتم. آن فیلم را البته به یاد دارم و تعجب می‌کنی اگر بگویم که فیلمی از *سپهرنیا*ـ*گرشا*ـمتوسلانی بود. یادم نیست کدام فیلم بود، اما خیلی کمدی بود. لذت غریبی بردم.

□ **و این فیلم باعث پایان دادن به یک دوره شد... آیا این قدر جذاب بود؟**

■ راستش برای جذابیت که واحد و اندازه نیست که بگویم، اما آنچه می‌دیدم خیلی جذاب بود. خیلی گیرا بود. مثل آدمی که تازه با یک دنیای تازه آشنا می‌شود، بنابراین همه چیز این دنیای جدید برایش پر از راز و رمز و جالب است. حالا چه کیفیتی داشت و چگونه بود مسایلی‌ست که برمی‌گردد به یک جست و جو در خودم که زمینه‌های این جذابیت را پیدا و در



پشت صحنه ی «دندون طلا»

خودم کشف کنم. راستش دیگر از فیلم هیچ چیز یادم نمانده، اما مجموعه ی فضا و فیلم که با آن روبه رو شدم برایم جذاب و غیرقابل مقاومت بود. احساس اصلی که یادم مانده این بود که دریافتم سینما و سینما رفتن را بسیار دوست دارم و بعدها به یکی از عادات همیشگی و ترک نشدنی در زندگی ام بدل شد. نه فقط سینما رفتن، بلکه بیش تر تعریف آنچه را که دیده بودم دوست داشتم. دوبار لذت می بردم. یک بار برای دیدن و چندبار برای تعریف کردنش. آن موقع مثل برق گرفتگی بود اما حالا که فکر می کنم می توانم توجیهش کنم. تصمیم گرفتم سینما رفتن را ترک نکنم.

□ **هنوز در حوزه بودی؟**

■ بله و این تصمیم را با همه ی خطراتی که سینما رفتن برایم داشت گرفتم. چندین بار هم به خاطرش کتک خوردم. پدرم وقتی فهمید، خب، مرا ادب کرد. اما احساسم این بود که این دنیایی ست متفاوت با دنیایی که پیش تر در آن زندگی می کردم و تجربه اش کرده بودم. اصلاً فکر می کنم زمینه های بی علاقگی به حوزه و درس نخواندن و بعد ول کردن تحصیل در حوزه از همین جا باید شروع شده باشد. دیگر کم کم با آن شدت و علاقه ای که دوست داشتم درس بخوانم و دروس حوزوی را ادامه بدهم و تحصیل کنم بیگانه شدم. کشف دنیای تازه ای بود که در زندگی ام پیش آمد و مرا به زندگی قبلی ام بی علاقه کرد. تا جایی که یک روز احساس کردم دیگر نمی فهمم و نمی فهمیدم. چیزهایی که گفته می شد، نمی فهمیدم. سرانجام با وساطت یکی از دوستان پدرم که آدمی فهیم و عاقل بود درس حوزه را رها کردم. بانی خیر شد. یک روز سرانجام به پدرم گفت «این داود را ول کن! بگذار آنچه را می خواهد ادامه بدهد.» پدرم هم با همه ی سختی که این مسئله برایش داشت موافقت کرد. کاخ آرزوها فرو ریخته بود. البته شکل منطق و استدلال آن دوست پدر خیلی مؤثر بود. خب نشستم و فکر کردم که راه رسیدن به این دنیای جدید، کسب معارف دیگر و جدیدی ست. باید درس فرهنگی خواند. آن وقت ها به دروس حوزوی می گفتند درس علمی و به این رشته های دیگر می گفتند درس فرهنگی؛ و خلاصه فکر کردم که باید درس فرهنگی بخوانم، یا درس فرنگی. این شد بحث جدی ما. سرانجام پدر موافقت کرد و من دیگر از شاهرود برنگشتم. همان جا ماندم. برایم خانه ای اجاره کرد و من به مدرسه ی جعفری شاهرود رفتم. کلاس ششم را خواندم و شاگرد اول شدم و وارد دبیرستان شدم. شاید به علت سوابق حوزوی خواندن دروس دبیرستانی برایم بسیار راحت بود. راحت می خواندم و می فهمیدم و همیشه جزو شاگردهای خوب مدرسه بودم و مسیر زندگی ام جور دیگری شد. دبیرستان را خواندم، دیپلم گرفتم و به دانشگاه رفتم.

بخش دوم: مسیر تئاتر

□ **تمام دوره ی دبیرستان را، جدا از دو سال و نیم حوزه به طور طبیعی طی کردی؟**

■ بله، بدون دست انداز. سال هایی که شاگرد دبیرستانم و سینما می روم و درس می خوانم. در همین سال ها یک معلم ادبیات داشتیم به نام آقای *رئوفی*. شخصیت واقعاً قابل احترامی بود. بعداً دریافتم که ذهنیتی سیاسی هم داشت. کتاب هایی را معرفی می کرد و از طریق کتاب ها فهمیدم که ذهن او سیاسی بود. مثلاً کتاب «کوچک جنگلی»، نوشته ی *ابراهیم فخرایی* را در همان دوران خواندم و برایم بسیار جذاب بود. تعدادی از کتاب های حبیب *الله پیمان* را معرفی کرد که خواندم. یادم هست کتابی بود که از حرکت صحبت می کرد. این آقای *رئوفی* البته چپ نبود اما آدمی با ذهنیت سیاسی بود. نوعی ضد شاه بود. یا مثلاً کمی بعدتر، از طریق دوستان دیگری که فهمیده تر بودند با تألیفات شریعتی آشنا شدم. یعنی دوستان دیگری پیدا کردم که مطالعات شان در حد دروس مدرسه نبود و باسوادتر بودند. کتاب های *آل احمد* و *صمد بهرنگی* خیلی باب بود، که همه را خواندم. این ها نویسندگانی بودند که خواندن آثارشان در آن سال ها، برای بچه های اهل تأمل و فرهنگ باب بود. اما در هر حال یکی از خصلت های من سینما رفتن بود که دیگر قابل ترك نبود. یادم هست «شهر قصه» ی *بیژن مفید* را برای اجرا به شاهرود آورده بودند. محل اجرا در تئاتر شهر شاهرود بود. وقتی نمایش را دیدم خیلی به من چسبید. به طرزی غریب برایم لذت بخش بود. کلیت کار برایم جالب بود. یادم هست بعد از دیدن این نمایش بود که تا مدت ها این سوآل در ذهنم بود که چگونه می توانم فعالیت های تئاتری داشته باشم و وارد کار تئاتر بشوم. حس می کردم که تئاتر و سینما خصوصیاتی مشترك دارند و تئاتر، جوری به سینما نزدیک است. در هر حال در تئاتر بازیگری دارد بازی می کند و در سینما هم همین طور، یا در تئاتر فضایی ساخته می شود و در سینما هم همین طور، که چیزی را از طریق این فضاسازی ببینی و مشترکات دیگر. خیلی آرزو داشتم خودم را به گروه تئاتری خانه ی جوانان وصل کنم و آخر هم نشد. یا شرایط نفوذ دشوار بود، یا بها و اهمیت نمی دادند یا من استعداد محیّر العقولی نداشتم. دنبالش را نگرفتم و خیلی سماجت نکردم. در هر حال آرمان های دیگری هم در ذهنم بود، که باید تحصیلاتم را تمام کنم و به جایی برسم. یعنی آرمان ها و آرزوهایی که برای هر جوان دبیرستانی در شهرستان هست. درسم را خوب می خواندم، برای همین هم در رشته ی خوبی در دانشگاه قبول شدم. این ها را که می گویم بریده و پراکنده است و راستش این اولین بار است که صحبت آن سال ها هست و ناگزیرم این دوران پراکنده را جوری تبیین کنم. درس خواندن بود و آشنا شدن با دنیاهای دیگر، از جمله آشنا شدن با فعالیت هایی که بعدها فهمیدم سیاسی ست و دیگر لذت سینما رفتن. دیدن یک یا دو فیلم در هفته برایم قطعی بود.

□ **در همین دوران شروع به خواندن کتاب های نمایش هم کردی؟**

■ خیر.

□ **در چه رشته ای در دانشگاه قبول شدی؟**

■ رشته ی معدن دانشگاه امیرکبیر تهران. ریاضی خوانده بودم و ریاضی ام بسیار خوب بود. حساب استدلالی در امتحان نهایی بیست شدم. قدرت عجیبی در پیدا کردن راه های مختلف برای یک مسئله داشتم. یکی از دبیرهای ریاضی ام اصلاً با من چپ افتاده بود، چرا که مرا متهم می کرد که از حل المسایل ها برداشت می کنم. استاد ریاضی و جبر و مکانیک و ... شده بودم. این حوزه ها برایم قابل فهم بود. در ضمن عزم کرده بودم که در یک رشته ی فنی ـ مهندسی قبول بشوم.

□ **اثبات به پدر هم بود؟**

■ نه. مسئله ی شأن اجتماعی آن روزگار بود. می دیدم که یک مهندس تحصیل کرده وضع زندگی خوبی دارد و همین. همه ی چیزهایی که هنوز هم مطرح و قابل درك است. برای من هم فراتر از این نبود. نمی خواستم چیزی را به کسی ثابت کنم، فقط فکر می کردم که آرزوها و آرمان هایی در زندگی دارم که برای رسیدن به آن ها باید تلاش کنم. تلاش من هم همین بود که بخوانم و به دانشگاه بروم و همان بشود که می خواهم. ضمن این که شنیده بودم رفتن به دانشگاه یعنی ورود به دنیایی دیگر. می شنیدم که دانشگاه جایی فرهنگی ست و اندازه ی ذهن من هم در حد یک نوجوان شهرستانی بود. وقتی وارد دانشگاه شدم، خب، نحوه ی زندگی ام به کلی تغییر کرد و آدمی دیگر شدم. مرحله ی دانشگاه مرحله ی دیگری بود. به نظر خودم هم جذاب ترین بخش زندگی ام، همین دوران است. واقعاً از دوران دانشگاه بود که متوجه شدم معارف و حوزه هایی دیگر هست که روی ایمان و حس و سلیقه ی آدم اثر می گذارد.

□ **چه جوری بود مگر؟**

■ باید یادت باشد که گستردگی مسایل و مباحث در سال های ۵۵ و ۵۶ چگونه بود. عده ای سیاسی بودند که تعریف خودش را داشت. ما هم دور نبودیم. به هر حال در گود بودیم، علاقمند بودیم. بحث تفکر و مبارزه بود و بحث هایی جدی در مفاهیمی که آدم در زندگی اش به طور عام و کلی با آن ها روبه روست. بخشی هم فعالیت های فوق برنامه بود که در دانشگاه وجود داش، و البته این هم خودش سیاسی بود. یک گروهی کار فیلم می کردند، اما وقتی خوب دقت می کردی می دیدی که این گروه تحت پوشش کار فیلم در واقع کار سیاسی می کند. متداول هم بود. در قسمت فوق برنامه، در بخش سینما نمی شد وارد شد. من عاداتی داشتم و از جایی آمده بودم و با خلقیاتی خاص. بخش فیلم کاملاً دست چپی ها بود و بی انصاف ها هیچ جور راه نمی دادند. در من به هر حال مایه های مذهبی وجود داشت. تازه وقتی سیاسی شده بودم شریعتی خوانده بودم و نگاه او در من تأثیر گذاشته بود و بعد هم جلال *آل احمد*. دیدم بخش تئاتر دانشکده دست هیچ گروهی نیست و می شود در آن فعالیت کرد. تازه یاد گذشته و شاهرود و آن داستان «شهر قصه» هم افتادم. به گروه تئاتر دانشکده پیوستم. یک گروه از بچه ها بودند، خیلی هم پرشور، و

می خواستند کار تئاتر بکنند. کمی هم کار کردیم. استادی هم داشتیم به اسم آقای نصر که نمی دانم کجاست و چه می کند. او مسئول گروه بود. اتود می کردیم. با الفبا آشنا می شدیم. در ضمن اشاره کنم که من با اعتقاد به بازیگری و بازی به گروه تئاتر پیوستم. دوست داشتم بازیگر بشوم. نمی خواستم نویسنده و کارگردان بشوم. بعد از مدتی کار، مجموعه ی بچه ها به این نتیجه رسیدند که در ارایه ی کار عجله ای نیست بلکه ارجح تر است که مبانی و اصول کار را بیاموزیم. جالب این جاست که دوره، دوره ای سیاسی بود اما با این حال این تفکر از یک جایی آمد که حالا یادم نیست. خلاصه تصمیم گرفتیم که اول یاد بگیریم و تا یاد نگیریم نمی توانیم در این حیطه آدم هایی مؤثر باشیم. فکر خوبی بود. حدود یک سال و نیم یا دو سال را به آموزش مبانی بازیگری گذراندیم. بعضی روزها تا ۵ یا ۶ ساعت کار می کردیم. از ورزش بدنی تا کار با صدا و بدن و متمرکز که مهم ترین بخش بود. تمرین بود و تمرین تا خوردیم به انقلاب. همه ی این مدت به فراگیری گذشت. کتاب هم می خواندیم. من در عرض این مدت تمام نمایشنامه هایی را که در دسترسم بود و ترجمه شده بود خواندم. به خصوص روی ادبیات یونان خیلی کار کردم. بعدها البته توجیهی برایش پیدا کردم. مرتب نمایشنامه می خواندم. همه ی کتاب های آن دوران را هنوز دارم. سرانجام به انقلاب رسیدیم. در این دوره ی دو ساله تا انقلاب البته فقط نمایشنامه ها را می خواندم و لذت می بردم. قدرت تجزیه و تحلیل نداشتم. انقلاب که شد، دوستان نشستند و در تقسیماتی که در دانشگاه امیرکبیر شد، گروه تئاتر به بچه مسلمان ها رسید. سینما تماماً دست چپی ها افتاد، که البته از قبل هم مال آن ها بود. انقلاب شده بود و با خود ضرورت هایی آورده بود، بنابراین دوستان گره تئاتر نشستند که بحث کنیم. بالاخره باید کاری می کردیم. باید به انقلاب خدمت می کردیم. البته این بحث ها باب بود اما صادقانه بود. خلاصه بحث ها شد که چه کنیم. باید کار فرهنگی کنیم. خیلی بچه های خوبی بودند. همه باز و اصولی بودند. سرانجام بحث ها به این جا رسید که تا ابزار بیانی را نمی شناسیم کاری که می کنیم اصولی و درست نیست و تأثیری ندارد. پس باید به طور اصولی یاد بگیریم. باید حرفه ای یاد بگیریم. در تئاتر شهر کلاس های آموزش تئاتر تأسیس شد، و عده ای داوطلب خواستند که بروند و کار را اصولی بیاموزند. من اظهار آمادگی کردم. رفتم. یادم نیست که این دوره ی آموزشی را چه کسی اداره می کرد اما اساتیدی بودند که کلاس داشتند. مرحوم *بیژن مفید* بود، *هوشنگ توکلی*، *بهروز غرب پور* و بسیاری دیگر ... و از جمله *پرویز پورحسینی* که کلاس بازیگری داشت و من هنوز به قصد بازیگری می رفتم. در کلاس او بود که دریافتم من نمی توانم بازیگر بشوم. هرکاری می کردم که خودم را متمرکز کنم می دیدم نمی شود. نمی توانستم به خودم دروغ بگویم. نمی شد نقش کس دیگری را بازی کنم. توضیح می داد که باید جای این

«دندون طلا»

شخصیت بشوی، متمرکز باشی و ... و من در تمام کلاس های تمرین تمرکز، یک موضوع بیرونی یا ذهنی آزارم می داد و مانع تمرکزم می شد. همین باعث ایجاد یک دوگانگی شده بود. شاید پرویز دیگر یادش نباشد اما هربار از من می پرسید می گفتم که راستش در موقعی که تو صحبت می کنی من به فلان موضوع فکر می کنم و نمی توانم. خلاصه نشد. مرتب با خودم جدال داشتم. دریافتم که نمی شود. سعی می کردم به خودم دروغ نگویم. در کنار این کلاس، بهروز غریب پور، کلاس تحلیل نمایش هم دایر کرده بود و جزو برنامه های درسی ام بود. به کلاس بهروز رفتم. یادم هست با تحلیل نمایشنامه های کلاسیک و با «افسانه های تبای» شروع کرد. وقتی شروع کردم دریافتم که این دنیا و حوزه ی جدید عجب جاذبه ای دارد. جاذبه ای که یک هزارمش در بازیگری نیست، ضمن این که در این حوزه لازم نیست آدم کاری بکند که خیلی هم سخت است. واقعاً بازیگری خیلی سخت است. به هرحال احساس کردم که این مقوله را بهتر می فهمم و راحت تر با آن ارتباط برقرار می کنم. دنیای یک نمایش، شناختن و تعریف شخصیت ها، جزییات لحظه به لحظه و ... انصافاً باید بگویم آقای غریب پور هم سنگ تمام می گذاشتند. باید اعتراف کنم که هنوز دارم از ذخیره ی آن روزها بهره می برم. به قدری جذب شیوه ی تحلیل این مرد شدم که احساس کردم آنچه تا به حال خوانده ام بی فایده بوده و باید یک بار دیگر بخوانم. آنچه خوانده بودم بیش تر به عنوان یک خواننده بود و فایده نداشت. در همین روزگار خودم را موظف کردم که کلیه ی کارهای *سرفوکل*، *اشیل*، *اوریپید* و شکسپیر را، یعنی آن هایی که البته در دسترسم بود، بازنویسی کنم. نشستم و عین مشق از روی شان نوشتم. آن قدر به کشف علاقمند شده بودم که احساس می کردم با چندبار خواندن نمی توانم همه ی رموز اثر را کشف کنم و شاید با این روش بتوانم مقدار زیادتری از رموز کار را کشف کنم. در این روش به هرحال ارتباط نزدیک تر و امکان کشف بیش تر است یا من فکر می کردم چنین است. کلاس های آقای غریب پور چنین شور و شوقی در من ایجاد کرد. یک بار دیگر اندوخته هایم را مرور کردم، منتها این بار آکادمیک و تحلیلی. فکر می کنم بیش تر بضاعت هایم به عنوان نویسنده ـ اگر البته هست ـ مال همین دوران است. فکر می کنم خیلی کار کردم. متمرکز شدم. وجوه مختلف یک شخصیت را حلاجی و گاهی حتّا سلاخی کردیم و کردم ... تحلیل کردیم. مثلاً این که شخصیت اتللو چگونه شکل گرفته و از کجا می آید؟ آن قدر عمیق می شدم تا به دستاوردها و تحلیل هایی رسیدم که بخشی از آن ها در من ماند و با من آمد. همین حس که اکنون دارم و این اعتقاد که ابتدا باید یک شخصیت را خوب شناخت و ترسیم کرد و بعد متن را نوشت مال همین دوران است. الان هم وقتی می خواهم شروع کنم به نوشتن یک اثر، باید آدم اصلی یا آدم های اثر را ببینم، البته بعضی وقت ها یک آدم است و بعضی وقت ها یک فضا، اما عمدتاً در کارهایی که تاکنون کرده ام بیش تر شخصیت مورد نظرم بود. تا تعریف آن آدم کامل نشود اصلاً قصه ای شکل نمی گیرد. دستور کار کلاس شخصیت و شخصیت شناسی بود.

□ **نمایش ایرانی هم کار می کردید؟**

■ نه. این زمان گذشت. دو سال و نیمی گذشت. اما بخش مهم این آموزش یک سالی بود که با مرحوم *بیژن مفید* کار کردم، یعنی به کلاس ایشان رفتم، که کلاس نمایشنامه نویسی بود. این مهم ترین اتفاق زندگی ام بود. فکر می کنم همه ی علاقه ام به این که حالا می خواهم در این حوزه کار کنم به این دوره ی کلاس برمی گردد. تا این جا سعی تو بر این بود که ریشه ها را پیدا کنی یا پیدا کنیم، حالا یا توانستیم یا نتوانستیم. اما فکر می کنم مهم ترین لحظه، آن لحظه ی انتخاب است، که تو باید انتخاب کنی و به سراغ یک حوزه یا یک مسئله بروی. بعد از انتخاب حالا باید پیرامون انتخاب کار مطالعه و تحقیق کنی. من یک سال شاگردی مرحوم مفید را کردم.

□ **این یعنی هر روز؟**

■ نه. هفته ای دو روز کلاس داشت.

□ **چی یاد می داد؟**

■ اتفاقاً روش او و شیوه ی تدریس او با آنچه من کشف کرده بودم متناقض نبود. بیش ترین تأکیدش روی شناخت و به خصوص شناخت آدم بود. این جمله را بارها از او شنیدم که می گفت: «این آدمه باید آدم باشه.» حالا فکر می کنم که چه حرفی می زد! خب، قطعه یا فکر می داد و می گفت بنویسیم. شیوه ی کار هم کارگاهی بود. می نوشتیم و بحث می کردیم. یادم هست که مثلاً در انتها می گفت «این آدم که تو تصویر کرده ای، آدم نیست.» این باتوجه به سوابقی که داشتم برایم قابل فهم بود. می فهمیدم یعنی چه. چرا آن آدم یا پرسوناژ باید آدم باشد. شیوه ی کار این بود که آدمی یا موقعیتی طرح می شد، بحث می کردیم و فکر را مرتب محدودتر می کردیم تا به یک تعریف مشخص برسیم. سعی می کرد در جریان یک روند عملی ذهن ما را باز کند و جوری تربیت مان کند برای نوشتن و خلق یک شخصیت، یک آدم. به هرحال آن یک سال برای من مغتنم بود.

□ **کار با فرهنگ عامه و متون ایرانی هم از همان جا می آید؟**

■ بله. وقتی به کسی علاقه مند می شوی، شیوه ی رفتاری او الگو می شود. قصد پز دادن ندارم، ولی واقعاً *بیژن مفید* در نمایشنامه نویسی ایران جایگاه خاصی دارد. فکر می کنم صرف نظر از تعلق خاطری که به فرهنگ عامه داشت، سعی کرد بدعتی هم در نمایشنامه نویسی ما ایجاد کند. پل ارتباطی منظم بین شیوه های نمایشی ما و تئاتر دراماتیک و علمی جهانی بزند. می دانی که آنچه در نمایش ما با آن تعریف کلاسیکش هست و در حوزه ی تئاتر، تفاوت هایی وجود دارد. در شیوه های نمایشی ایران بحث از کلیّت و مفاهیمی ست که جزء به جزء در نسبت با آن کلیت معنا پیدا می کند و بیش تر معنا و مفهوم و درونمایه اهمیت حیاتی و جدی دارد. تلاش در تئاتر غربی

براساس انسان شناسی ست. آدمی را به عنوان انسان یا مجموعه ی خصوصیاتی که از او می شناسیم طرح و سپس درباره اش بحث می کنیم. در نمایش شرق این معنا گسترده تر و عمیق تر است و انسان شناسی خودش به یک جزء بدل می شود و تنها بخشی از کلیتی ست که مد نظر نمایش شرقی ست. این تفاوت های آکادمیک است. این ها بدیهیات است. بیژن مفید کار مهمی انجام داد که سعی کرد بین این دو مفهوم، دو معنا، دو تعریف و همه ی مختصات و جزییاتش یک پل اتصالی ایجاد کند. اتصال بین دو گونه ی نمایشی که هم ویژگی های نمایش ایرانی را داشته باشد و هم با اصول تئاتر غربی همخوان و آشنا باشد. علت این کوشش و نیاز ما به قالب و استفاده از تئاتر غربی به علت سلطه ی عجیب و فراگیر این تئاتر است که به زبان عام، فراگیر و امروزی و قابل فهم بدل شده، که اگر از آن غفلت کنیم یا آن را به کلی رد کنیم یا نادیده بگیریم دیگر شیوه ی تئاتر شرقی بی معنا، فاقد قدرت ارتباط با مخاطب و به نوعی تجریدی می شود. سبک بیان غرب دارای قابلیت طرح مسایل تازه، به روز، و زبانی امروزی ست. همه ی مشکل مثلاً من با تئاتر ایران و شرق همین است. شما بر بومی بودن و شرقی بودن تئاتر شرق تأکید می کنی، بر نمایش های آیینی تأکید می کنی، این تأکید باعث می شود که ما از روز و از حوزه ی هنر و تفکر عام و استاندارد رایج جهانی عقب بمانیم. آن دوره سپری شده و به دوره ای رسیده ایم که نیازهای جدیدی داریم و شیوه های ارتباطی تازه ای مطرح شده. بحث غلط و درست مطرح نیست. باید بپذیریم که سینما و تئاتر از غرب آمده است. تئاتر با همه ی مفاهیم عمیق و گسترده اش از غرب آمده و ما اگر بخواهیم غیر از آن قالب استاندارد غربی حرف بزنیم، چیز عجیب و غیر متعارفی به دست می آید که عقب مانده و غیر قابل فهم می شود. کاری که مرحوم مفید کرد ایجاد یک پل ارتباطی بین این دو گونه بود، یعنی رسیدن به ترکیبی که در آن هم نمایش دراماتیزه شده است و هم دارای یک قالب بومی ست. سعی کرد از طریق این ترکیب برای ما قصه تعریف کند، آن هم قصه ای که با اصول *ارسطویی* قابل تعریف و شناخت است و هم شکل شرقی دارد. قصه های او اول و وسط و آخر دارد، فراز و فرود دراماتیک دارد و با منطق *ارسطویی* قابل تعریف است. اهمیتی که من برای کارهای مرحوم مفید قایلم از این جهت است. هرکدام از نمایش های او در تحلیل به این کوشش برای ترکیب می رسد.

بعضی از نمایشنامه نویس هایی که اصرار دارند نمایش ها باید از منظر بومی اصیل و قابل اعتنا باشد، از این نظر، یعنی دریچه ی تئاتر غرب دچار اشکال می شوند. تلاش کسانی چون *استاد بیضایی* قابل تقدیس است. اعتقادی که دارد و زحمتی که می کشد و تلاشی که به خرج داده تا این اصول را شسته رفته و پالوده کند بسیار محترم و ارزنده است. البته این حرف با همه ی آثار *بیضایی* قابل انطباق نیست و ایشان گونه های مختلف کار دارند، اما موفق ترین کارهای ایشان اغلب در همین حیطه و

زمینه است. در *بیژن مفید*، این اتفاق شگرف می افتد. شما هم رنگ و بوی بومی را در آن ها احساس می کنید، در عینی که از شیوه های درام نویسی غرب هم استفاده می کند. از این طریق فضا را قابل درک و لمس برای تماشاگر امروزی می کند. تماشاگر را درگیر می کند. ممکن است به یک نظریه ی التقاطی تعبیر کنید، اما نظر من هم همین است که شکل تکامل یافته ی نمایش در این مملکت باید چنین مسیری را طی کند. خود من هم کارهایی که کرده ام همه در راستای رسیدن به همین ترکیب بوده، یا دست کم در جهت این هدف بوده است. شما آدم ها و روان شناسی و فضا را می بینید اما دارای فرهنگ بومی هم هست. به این اعتقاد دارم. شما به کارهای *ساعدی* نگاه کنید؛ می بینید وجهی از این نوع کار در آن غایب است. مثلاً «چوب به دست های ورزیل». اگر نمایش را بشکافید و تحلیل کنید اصول نمایش و منطق *ارسطویی* را در آن نمی بینید. اگر می گویم منطق و اصول *ارسطویی*، به این دلیل است که این اصول هنوز در فرهنگ و تئاتر غرب حاکمیت دارد. در کارهای *ساعدی* شما این اصول را نمی بینید، آن آدم را نمی بینید. همه چیز نماد یا تمثیلی ست بر چیزی دیگر. همه ی عناصر نشانه هایی هستند که قرار است معنایی را القا کنند. همه چیز در خدمت طرح آن معنا خلق می شود. توفیق *بیژن مفید* به علت کوشش و موفقیت در این ترکیب است. او از نسلی می آید که سرانجام به این اتفاق می رسد.

□ به خودم جرأت می دهم و می گویم آیا می شود گفت که کوشش هایی که دیگر اساتید برای این تلفیق به خرج می دهند یا داده اند، به نوعی از مرحوم مفید می آید؟ حتی مثلاً فیلمنامه ها یا نمایشنامه های مرحوم حاتمی؟

■ به این فکر نکرده ام. تو فکر کرده ای؟ از بیژن مفید می آید؟

□ نمی آید؟

■ به این وجه قضیه فکر نکرده ام. تقدم و تأخرها و تاریخ ها را به یاد ندارم و اصلاً نمی دانم و هیچ وقت هم این وجه برایم اهمیت نداشته. این کار شماست. من هروقت اسم بیژن مفید را شنیده ام، اسم استاد بیضایی را هم شنیده ام. نمی دانم کدام مقدّم و کدام مؤخّر بوده اند و کی بر کی تاثیر گذاشته یا نگذاشته. هیچ وقت کنجکاو نشدم که این نکات را بدانم. تو که کنجکاوی و این زمینه ها برایت جالب است راحت تر می توانی تحقیق کنی و به جوابی برسی. من متأسفانه هیچ وقت افتخار شاگردی استاد بیضایی را پیدا نکردم، که در کلاس درسش باشم. اما این افتخار را داشتم که مدت یک سال از محضر مرحوم بیژن مفید کسب فیض کنم، احساسم این است که سهم او در نمایشنامه نویسی این است اما دیگرانی هم کار کرده اند: استاد بیضایی و . . . ؛ و در سینما هم. نمی دانم کی بر کی تأثیر گذاشته. دغدغه ی من هم نبوده.

□ آیا چیزهایی مثل کار با موسیقی و ریتم های موزون و استفاده از زبان کوچه و تمثیل ها و . . . از این قبیل که در نمایش هایت وجود دارد همه تأثیر بیژن مفید است؟

■ فکر می کنم، تاحد زیادی.

□ موسیقی هم با شما کار می کرد؟

■ نه.

□ خود تو هم به دنبال موسیقی نرفتی؟

■ نه. اما به شدت علاقه مندم که در کارهایم از موسیقی استفاده کنم. نمی دانم این علاقه از کجا می آید. دقت نکرده ام. فکر می کنم شاید از سینما می آید. سینما به هر حال یک هنر مرکب است. سعی می کند از همه ی هنرها استفاده کند. شاید بشود از این وجه قیاسی کرد، اما در هر حال در نمایش شرق این اتفاق افتاده. شما می بینید نمایش تخت حوضی و تعزیه ی ما متکی بر یک ساختار موسیقیایی ست. اگر موسیقی را از این دو شیوه حذف کنید چیز کمی از آن به جای می ماند. این جزوی از نمایش شرقی ست. در تعزیه روی دستگاه ها و ردیف های موسیقی کار می شود و شاید یکی از دلایل تأثیرگذاری تعزیه بر مخاطبانش اصلاً موسیقی ست. شاید تأثیر لذت بخشی که تعزیه برمخاطبانش دارد اصلاً از موسیقی باشد. در اکثر مراسم آیینی موسیقی وجود دارد. در مراسم عزاداری موسیقی یک رکن اساسی ست. زنجیرزنی، سینه زنی و آیین هایی از این قبیل براساس فرهنگ موسیقی طراحی و اجرا می شوند. موسیقی در نمایش شرق و به ویژه در نمایش ایران جایگاهی ویژه دارد و جزء لاینفک کار است. در تخت حوضی هم ضرباهنگ و موسیقی مسئولیت اصلی در ایجاد انبساط و فرح و شادی دارد. از همان روزگاری که قدم به تحلیل نمایش در ایران گذاشتم بی شک مدیون بیژن مفید هستم. در ضمن من انتخاب کرده بودم که می خواهم بنویسم و نویسنده شوم. لازم بود که راجع به ساختارشناسی و ریخت شناسی و زیبایی شناسی، درک نشانه ها و علایم این نمایش ها تحقیق کنم و کردم. مفصّل. این تحقیقات هنوز هم ادامه دارد. به هیچ وجه قطع نشده.

□ چه جوری شروع کردی؟ این تحقیق که می گویی از کدام پایه و اساس و چگونه شروع شد؟

■ از همان روزهایی که در میانه ی تحصیل و تلمّذ نزد مرحوم مفید بودم تصمیم گرفتم نمایشنامه بنویسم. تمام منابعی را که می توانستم گیر بیاورم، همه ی آنچه را که جنبه ی تحقیقی داشت، خواندم. نه این که فقط خوانده باشم، همه را به دقت خواندم و تحلیل کردم. بخشی از منابع مهم هم اصلاً تحقیقات دانشگاهی و دانشجویی ست. این تحقیقات متأسفانه به شکل آکادمیک و علمی جمع آوری و تدوین نشده. تنها منبع درست و آکادمیک و علمی مجموعه ی تلاش های آقای بیضایی ست، یعنی «نمایش در ایران» که کتابی پایه ای و مرجع و بسیار با ارزش است. شما اگر می خواهید راجع به نمایش در ایران تحقیق کنید دست کم یکی از منابع مسلّم همین کتاب است. سال ها درس و تحقیق و تلاش تبدیل به این تألیف بزرگ شده است. من جایگاه این کتاب را در هویت نمایش در ایران بسیار بزرگ می بینم. به جز این بقیه دیگر جنبه ی تک نگاری هایی منفرد دارند. من خیلی جست وجو کردم. ده ها جزوه و رساله و کتاب های این ور آن ور، در این کتابخانه و آن کتاب فروشی پیدا کردم. این ها هیچ کدام منسجم نیستند. مثلاً جزوه ای پیدا می کنید که کسی تحقیق کرده و راجع به فلان وجه تکنیکی سیاه بازی یک جزوه در آورده است. همه ی این ها را پیدا کردم، البته در حد بضاعت و دسترسی؛ و همه را خوانده ام. پیدا کردن این ها، امکان خواندن و استفاده از آن ها هم به بضاعت و دقت و میزان درک آدم بستگی دارد. این خواندن ها و جست و جوها هنوز هم ادامه دارد. همین حالا هم می خوانم. رها نکرده ام. بخشی از وقت و مطالعاتم هنوز در پی بهتر شناختن و درک بهتر نمایش در ایران است. فکر می کنم باید سلطه و احاطه ای به وجوه مختلف نمایش در ایران پیدا کنم که هنوز پیدا نکرده ام. به خصوص که فکر می کنم جدا از خواندن و درک و تحلیل، مسئله ی تجربه ی عملی این شیوه ها هم مطرح است. اغلب به بهانه ی اجرای یک نمایش میزان مطالعه را به فراخور نیاز به یک مطلب زیادتر می کنم. مثلاً همین الان دارم راجعه به نقالی کار می کنم. جدا از

تلاشی که استاد *بیضایی* کرده، من هم فکر کرده‌ام شاید بشود به گونه‌ای دیگر و از منظری دیگر به مسئله نگاه کرد. همین روزها قرارست بروم و با یک نقال صحبت مفصل بکنم. در زمان «دندون طلا» باز فرصتی پیش آمد و به همان برداشت قبلی‌ام رسیدم که بخش اعظمی از اطلاعات سینه به سینه منتقل شده. هویتی از نمایش ایران در سینه یک عده آدم محفوظ است. بعضی از این افراد که می‌دانسته‌اند چه گوهری درسینه دارند، در حد بضاعت و توانایی و امکانات آن‌ها را مدون و منتشر کرده‌اند و بخشی دیگر به هر علت نتوانسته‌اند. این‌ها در حال از بین رفتن است. وقتی شما می‌خواهید راجع به سیاه‌بازی تحقیق کنید بهترین راه هنوز این است که به سراغ اساتید باقی مانده بروید و درباره‌ی ویژگی‌های فنی و هنری تحقیق کنید. بهترین کس هنوز استاد *ذبیح‌الله ماهری* ست. باید به ایشان مراجعه کرد. سال‌ها کار کرده و این هنر را به یک روزگار اوج رسانده و البته بخشی از این مهارت حاصل دانسته‌های قبلی او به اضافه‌ی سال‌ها تجربه است که جایی ثبت نشده. فکر می‌کنم باید برویم و صحبت کنیم، شاید از طریق صحبت و ذکر خاطرات و از این قبیل تماس‌ها، بشود مسئله را جوری ثبت و ضبط کرد. استاد *بیضایی* تا جایی که می‌شد و می‌توانست و امکانات اجازه می‌داد این کار را کرده‌اند، ولی به هرحال او مشغله‌های زیادتری دارد. فکر کردم با اقتدا به آنچه بزرگان کرده‌اند ـ که برای من یک اصل است ـ شاید بتوانم مطالبی را به این حوزه اضافه کنم، شاید به درد آیندگان بخورد. یکی از مشکلات فرهنگی ما هم همین است که معمولاً با آنچه قبل از تو کرده‌اند کاری نداری و از صفر شروع می‌کنی، در حالی که دیگرانی قبل از تو این حوزه را تا به نقطه‌ای رسانده‌اند. من باید به آن نقاطی بپردازم که ابهاماتی هنوز هست، یا می‌شود اضافاتی پیدا کرد. من برعکس، سعی می‌کنم با اقتدا به کار اساتید، تنها خشتی به آبن بنا اضافه کنم.

□ گفتید که راجع به نقالی تحقیق می‌کنی، آیا به علت کار به خصوصی ست؟

■ بله. یک نمایشنامه نوشته‌ام که کار روی قالب نقالی ست و قرارست آقای *رضا ژیان* اجرا کنند. سعی کرده‌ام که در این کار ابتدا قابلیت‌های نقالی را تعریف کنم و بعد ببینیم که حالا با آن چه کارهایی می‌توانیم بکنیم. چگونه می‌شود آن را به یک بیان دراماتیک رساند که تماشاگر آن را از جنس خودش بداند و با آن ارتباط برقرار کند. فعلاً داریم روی این وجه از قضیه در این اثر که اسمش «پرده‌ی عاشقی» ست کار می‌کنیم. متأسفانه در «دندون طلا» مقداری درگیر مسایل جانبی قضیه شدم. درباره‌ی روحیه‌ی ایرانی صحبت کردم، اما وقتی به قضیه فکر می‌کنم می‌بینم بخشی از این فرهنگ خاص یا تحمیلی سیاست است یا عرف جامعه. این‌ها را باید جایی می‌گفتم. نمی‌توانستم نگویم. شرایطی

«دندون طلا»

برایم ایجاد شده بود که من عضوی از این خانواده‌ی فرهنگی باشم. این تقدیر من بوده که به حوزه‌ی ادبیات و هنر این مملکت گره بخورم، که ممکن است استحقاقش را هم نداشته باشم. اما در ظاهر این طور است. به‌هرحال عقده‌هایی سردلم مانده بود. من در هر دو دوره‌ی قبل و بعداز انقلاب زندگی کرده‌ام و دیده بودم که بر سر بخشی از هنرمندان بومی این مملکت چه آمده. این شیوه‌های نمایشی به هرحال داشت طرح می‌شد و آن‌ها با همان سطح دانش و سوادشان داشتند به جایی می‌رسیدند. بر ماست که حالا با توجه به این که اندك بضاعتی در این حیطه پیدا کرده‌ایم چیزی به این اندوخته‌ها اضافه کنیم. قبل از انقلاب، روشنفکران این مملکت برخوردهایی ناصواب با مقوله‌ی نمایش‌های سنتی کردند. شاید باید گفت روشنفکر نماها، چرا که کار روشنفکرها حذف و سرکوب دیگران نیست. روشنفکر صاف و زلال و شفاف می‌بیند. بعداز انقلاب، قضیه اصلاً شکل سیاسی گرفت و دیدیم چه بلایی برسر این شیوه‌های نمایشی آمد. زمان «دندون طلا» خیلی علاقه‌مند بودم که واکنش بعضی از این افراد اهل این نمایش‌ها را ثبت کنم. از این نسل راستش کسی باقی نمانده. تنها کسی که مانده، البته در اندازه‌هایی کوچک‌تر، *سعدی افشار* است. بالاخره پیدایش کردم و دعوتش کردم و آمد و دید. بعداز نمایش به پشت صحنه آمد. گفت «خدا شاهد است این زندگی من بود.» همین، و رفت.

من با جرأت و جسارت می گویم در هر عرصه ای امکان لغزش و خطا هست: در علم، صنعت، اقتصاد و هنر. در عرصه ی نمایش امکان لغزش بیش تر هم هست، چرا که با یک عده آدم سروکار داریم. به هرحال آزمون و خطاست. در حیطه ی نمایش ها بیش از هر مقوله ای اشتباه کاری هایی شده است. اگر می شود راهی تکاملی تر یافت و طرح کرد، بهتر است بکنیم. نباید این آزمون ها را رد کرد، حذف کرد، بلکه باید خطاها را گفت.

در «دندون طلا» با این که خیلی می خواستم به علایم و نشانه ها وجوهره ی نمایش های رو حوضی بپردازم حرف هایی سر دلم تلنبار شده بود. این امکانی بود که این عقده ها را هم بگشایم. معتقدم که قابلیت های بالقوه ای در نمایش های بومی ما وجود دارد که اگر عناد و کج فهمی را کنار بگذاریم و علمی رفتار کنیم، این قابلیت های نمایشی می توانند ما را به یک گونه ی نمایش برسانند که با زبان امروز و مخاطب امروز قابل طرح و ارتباط باشد.

بخش سوم: از تلویزیون به تئاتر

□ **تحطیلات در تئاتر شهر تا چه زمانی ادامه یافت؟**

■ تا سال ۱۳۶۰. بعد از پایان تحصیلات و بعداز ازدواج معلم تربیتی شدم. یعنی کار در قسمت فوق برنامه ی مدارس.

□ **تحصیل فنی چه شد؟**

■ به جایی رسیدم که ناگزیر بودم رهایش کنم. در همان دوران نمایشی نوشتم که بعدها شد «ایوان مداین» و از تلویزیون پخش شد. این اولین کار نوشتاری من بود. خیلی علاقه مند بودم که آموخته هایم را امتحان کنم. نمایش را به آقای غریب پور دادم که بخوانند. دو سه هفته هم طول کشید تا اظهار نظر کند. آن زمان جمله ای گفتند که روی من بسیار تأثیر گذاشت. گفت که به استناد تاریخی نمایش کاری ندارم، و به موضع تو هم در این مقوله کار ندارم، اما من از نظر بررسی دراماتیک می بینم و بعد گفت تو فقط بنویس. هرچه خواستم کندوکاو بیش تری کنم، جواب داد که فقط بنویس و اگر مجموعه ی کلاس های من قرار است ثمری داشته باشد و این ثمر فقط تو باشی، بنویس. جدی بگیر. کلاس ها تمام شده بود. من جدا از چند جلسه کلاس بازیگری پرویز پور حسینی که در حد توانایی و علاقه ی من نبود، من فقط دو کلاس غریب پور و مفید را دیده بودم.

□ **کسی بود از میان همکلاسی های این دوره که بعدها در حیطه ی نمایش شاخص شده باشد؟**

■ فکر نمی کنم. یادم نمی آید کسی از بچه های آن دوره به نویسنده ای مطرح بدل شده باشد.

□ **چه چیزی تورا جلب کرد که اول با تاریخ شروع کنی؟ و چرا اصلا «ایوان مداین»؟**

■ آن زمان آقای بیضایی نمایشی بر صحنه داشتند، یعنی همان «مرگ یزدگرد».

این نمایش تاثیر شگرفی بر من گذاشت، بسیار لذت بردم. حس کردم که یک کار کلاسیک و آموزشی ست. مجموعه ی مناسبات را در نقطه ی اوج دیدم. می دیدم که از نظر منطق ارسطویی هم کاری محکم و با اصول است. وحدت زمان و مکان و موضوع داریم. اصولی که کار را سخت می کرد. شخصیت پردازی ها درخشان بود. به نظرم آمد که استاد چگونه موفق شده که این کار بسیار دشوار را به این راحتی انجام بدهد؟ می دیدم که مجموعه ی آموخته هایم و علاقه هایم در این کار جمع شده و شکل اجرایی پیدا کرده، مضافاً این که در آن یک تحلیل و تفسیر تاریخی از سوی نویسنده طرح شده که به کار قوت می دهد. نمایش «ایوان مداین» تحت تأثیر دیدن «مرگ یزدگرد» نوشته شد. «مرگ یزدگرد» تفسیر تازه ای بود از مرگ یزدگرد که متفاوت بود با آنچه که در تاریخ نوشته شده. آنچه که از مرگ یزدگرد در تاریخ می خوانیم و می دانیم حالا یا با ابهام است یا با موضع گیری یا شاید اصلا بگوییم که نوشته نشده است. در هرحال مبهم است. آقای بیضایی متناسب بضاعت های فرهنگی زمانه، معمای مرگ یزدگرد را باز گرده بودند این یک وجه قضیه است. صرافت به این معنا که می شود بخشی از روایات تاریخی را با توجه به مستندات تاریخی، تفسیر و تعبیر تازه کرد. بعضی اوقات یک جمله در این روایات بسیار تعیین کننده است. شما به جمله ای بر می خورید که احساس می کنید پشت قضیه باید چیز دیگری هم بوده باشد. حالا شروع می کنید به تفسیر آنچه که پشت پرده هست.

این ها مجموعه ای بودند از حوزه های جذابی که در نمایش وجود داشت. من هم در «ایوان مداین» همین کار را کردم. روایتی دیدم درباره ی ایوان مداین که عدل *انوشیروان* شهره ی آفاق بود. درباره ی مظهر عدالت انوشیروانی چند روایت تاریخی می بینید. یکی از آن ها ساختن ایوان مداین یا طاق کسراست در کنار کومه ی پیرزنی، که پیرزن کومه اش را نمی دهد تا به جایش طاق کسرا را بسازند و *انوشیروان* می گوید کومه را خراب نکنید بلکه شما بنا را کج بسازید. کاخ را کج می سازند. این یک روایت تاریخی ست که شاید در اثر تبلیغاتی که در ادوار مختلف تاریخی وجود داشته پررنگ شده و به ما رسیده است. روزگاری که من می خواستم این متن را بنویسم، تحت تأثیر انقلاب بودم که تاثیر خوبی روی نگرش ها و استنباط ها گذاشته بود و از سوی دیگر مجموعه ی درک و استنباط هایی بود که اخذ کرده بودم. حاصل همه ی این ها منجر به نوشتن این نمایش شد. برایم نمایش قابل قبولی آمد به طوری که بعدها با کم ترین اصلاحی آن را برای تلویزیون اجرا و ضبط کردم.

□ **منهای تماتیک اثر گویا در اجرا و قالب از قالب تراژدی بهره برده اید؟**

■ بله. اصول وحدت موضوع و زمان و مکان در آن هست. نمایش در یک مکان دربسته و زمان مستمر اتفاق می افتد و

موضوعی واحد را دنبال می کند. در این محدوده مجال پیدا می کنم که شخصیت ها را خلق کنم. محور کار یک زن بود. زنی و فرزندش محور کار قرار می گیرند و ما واکنش های زن را در قبال فشارهای بیرونی بررسی می کنیم.

□ **آیا زن نمایش شبیه زنان نمایش های *بهرام بیضایی* نبود؟**

■ راستش این محوری ست که باید اصلاً در بخشی جداگانه به آن بپردازیم. مجموعه ی استنباط و دریافت من از زن هایی که در آثار *بیضایی* هست (که البته شاید استاد *بیضایی* دلایل محکم برای خلق چنین زنانی دارد که آن ها را خلق کرده و چنین ویژگی هایی به آن ها داده است و احتمالاً این خصلت ها از پشتوانه ی تاریخی محکمی می آید)، این است که زنان او عصیانگرند و خصلت های عصیانگری، طغیانگری شان بر بقیه ی خصلت های زنانه شان ارجحیت دارد. البته زن نمایش «ایوان مداین» هم چنین خصلت هایی دارد اما من توجه داشتم که به هرحال او یک زن است و با مرد فرق می کند. دلیل این تفاوت ها هم بسیار روشن است. دلیل اول تفاوت های جسمی زن و مرد در وهله ی اول است. این تفاوت ها به هرحال در بدن و فیزیولوژی وجود دارند. اضافه براین نازك اندیشی زن است و عواطف و احساساتی که زن دارد. مثلاً می بینیم که زن در برخورد با یک پدیده ی خشن بسیار زود منقلب می شود اما مرد تحمل بیش تری دارد. فکر می کنم این یک خاصیت ذاتی ست، یا در ارتباط با مجموعه ی مناسبات فرهنگی ای که زن و مرد در آن رشد می کنند می توانیم بگوییم اکتسابی ست. این ها تفاوت هایی بین ست که نمی توان آن ها را ندیده گرفت.

من سعی کردم شخصیت مادر در نمایش من که شخصیتی پرخاشگر است و در مقابل ظلم ایستادگی می کند عواطف و احساسات مادرانه ای هم داشته باشد که از یک سو با او در جدال باشد. یادت هست که در «ایوان مداین» مادری وجود دارد که ابتدا در مقابل ظلم می ایستد، اما بعد تسلیم می شود. تسلیم شدن او به خاطر فشاری ست که به بچه وارد می شود. چرا که تهدیدش می کنند که می گیریم می بندیم و می کشیم. زمان زیادی از نمایش گذشته است اما تا آن جا که در خاطرم به طور محو نقش بسته، جمله ای وجود دارد که زن می گوید «کاش دلم را سگ خورده بود. کاش می توانستم این مهر مادری را بکشم.» یعنی اگر می توانستم این مهر را بکشم تا تسلیم ظلم نشوم، شریک خیانتی نمی شدم که دارد ملتی را گمراه می کند.

اما برای ورود به این بحث، باید خیلی علمی تر با قضیه برخورد کنیم و مقوله ی زن و پرورش شخصیت های زن در آثار *بیضایی* را موشکافانه تر بررسی کنیم. یک دریافت کلی من این بود که در نگاه به زن، این خصلت های خاص زن در کارهای آقای *بیضایی* کمرنگ است. در نتیجه تلاش من همیشه در مجموعه ی شخصیت های زن در کارهایم این بود. خصلت های خاص زنانه فراموش نشود و زن را با همه ی ابعادش به صورت یک زن ببینم. این نگاه فرق می کند با نگاهی که شما زن را فقط نسبت به حقوق فردی و اجتماعی اش ببینید. این یک حوزه ی دیگر است که احتمالاً خیلی از شرایط باید برای آن نوع نگاه وجود داشته باشد تا شما با منطقی آن فکر را طرح کنید و از آن دفاع هم بکنید. دریافت کلی من از مجموعه ی آثاری که از آقای *بیضایی* خوانده بودم این بود که این خصلت هایی که منحصراً مربوط به زن می شود و مثلاً مرد نمی تواند آن ها را داشته باشد در شخصیت های زن کارهای من گم نشود. قربانی شرایط غالب که در قصه وجود دارد نشود. زن را به شکل زن ببینیم، به همان شکلی که واقعاً هست. این که حالا او چگونه فکر می کند بحث دیگری ست. گر چه برخی از این کنش ها و رفتارهای ما وابسته به نوع نگاه و تفکرماست ولی این قوه ها در درون ما به عنوان یک مرد یا زن فعال و تعیین کننده اند. بعضی اوقات بازدارنده و بعضی اوقات تسریع کننده اند. تفاوتش، در طی این سال های اندکی که من نوشته ام و سال هایی که استاد *بیضایی* نوشته اند، می تواند محوری برای این بررسی جهت تعیین اشتراکات و افتراقات باشد. اگر شرایط گذشته یادت باشد، آن چیزی که من آموخته بودم این بود که وضعیت و کیفیت حضور یک انسان چه زن و چه مرد، باید همانی باشد که هست، باعث شد که این نگاه در کارهای من محوری وجدّی باشد. گفتم که من قبل از یافتن قصه و شروع نگارش هر متنی باید اول آن آدم را پیدا کنم. او را، چه زن، چه مرد، بفهمم و بشناسم و ببینم.

«دندون طلا»

اگر تعریف آن آدم آشکار و روشن شد، توانستم او را ببینم و صورتش را و خصلت های روحی اش را تعریف کنم آن وقت قصه خود به خود پیدا می شود. مثلاً آدمی را تعریف می کنم که این چهار خاصیت خوب و این دو خاصیت بد را دارد، اخلاقش این طوری ست، واکنش او در فلان موقعیت آن گونه است. تعریف ها که آمد، خودش باعث می شود که عملکرد او در قبال حوادث و رویدادها می آید. روشن می شود. این جوری ست که کار نوشتن دست کم برای من ساده می شود. مجموعه ی خصلت هایی دارید که حساسیت هایی را تعیین می کند، خواصی پیدا می کند که در برخورد با حوادث پیش روی او تعیین کننده است. این کنش و واکنش مجموعه ی حوادث را خلق می کند. آنچه من در «ایوان مداین» طرح کرده بودم چکیده ی آموخته هایم در طی آن دوران بود. چه آنچه که می دیدم، خوانده بودم یا از استاد آموخته بودم. توصیه ام همیشه این است که برای شروع کار نوشتن باید اصولی شروع کرد. اگر نتوان کاری کرد که منطبق با اصول مسلّم و قطعی و مطرح در مجموعه ی قول و قرارهای دراماتیک باشد مشکوکم بتوان سبکی نو آورد یا حرف تازه ای زد. مثل شعر *نیماست*. در شعر نو، *نیما* یا همه ی کسانی که به نوعی بنیان شعر نو را در این مملکت گذاشتند و آن را پی گیری کردندو برافراشتند، پشتوانه های فرهنگی و فنون شعر کلاسیک را خوب می شناختند. با این پشتوانه و شناخت بود که گفتند ضرورت زمانه ایجاب می کند که این گونه، یعنی به سبکی نو حرف بزنیم. با علم برتر و اطلاعات و اشراف کامل به گذشته چیز جدید را بنیان گذاشتند. *نیما* می توانست غزل سرایی بزرگ باشد. دست کم من شک ندارم. او زمانی تناسب با زمانه اش را انتخاب می کند و تحول را بنا می کند که شعر نو نام می گیرد. ساده نگاری ست که فکر کنیم چون شعرنو قافیه ندارد و از قوالب قدیمی و کهن استفاده نمی کند، ساده و راحت می شود با ردیف کردن چند کلمه و ترکیب آن را ساخت! اگر به خصوص در مقداری شعر پس از *نیما*، جز دوسه مورد، قلّه های رفیعی نمی بینیم، فقط به علت ساده انگاشتن قضیه است. شاعر معاصر به جست وجوی سبک ها و شیوه های کهن و شناخت و بررسی آن ها نمی رود. کل اطلاعاتش منحصر به خود شعر نوست و دریافتی که از آن پیدا کرده، و سپس سرودن آغاز می کند و همین است که لطمه می زند. در نمایش هم همین است. در سینما، دست کم در بخش نگارش که منظور نظر من است هم وضع همین طور است. برای رسیدن به یک سبک و سیاق ملی، شناخت این مقوله و حیطه لازم و ضروری ست. شناخت همه ی آنچه به ما رسیده است؛ شناخت و آگاهی به این پشتوانه و سپس توجه به مناسبات اجتماعی و فرهنگی زمانه برای رسیدن به یک سبک و سیاق تازه و زدن حرف نو لازم است.

مقصودم این بود که ساختار یا سبک یا نگاهی که من به آن رسیدم و پرداختن به مقوله ی دراماتیک آن با این اعتقاد بود و این هنوز هم با من هست. همیشه سعی کرده ام از اصولی نگاه کردن و اصولی نوشتن یک متن دراماتیک فاصله نگیرم. البته اقتضای شرایط و زمانه و مسایلی که با آن روبه رو هستم باعث می شود که در جست وجوی کشف زبانی باشم قابل درک و دریافت امروزی.

□ در همان «ایوان مداین» هم سعی کردی که اصول دراماتیک را با شیوه های نمایشی سنتی و ملی ترکیب کنی؟ شیوه ی نمایشی هم برگرفته از شیوه های نمایش ایرانی بود؟

■ نه. آن نمایش فقط منطبق با اصول درام و اصول و منطق *ارسطویی* بود. آن جا هنوز سعی نمی کردم شیوه های ایرانی را وارد کار کنم. یادم هست با خودم فکر می کردم که باید خوب پخته بشوم. تجربه ی کافی پیدا کنم تا بعد بتوانم از بضاعت های بومی خودمان که تعریف را محدودتر می کند استفاده کنم. اگر همان نمایش و نمایش بعدی، یعنی «اسکندر» را نگاه کنید بیش تر منطبق با اصول *ارسطویی* ست. اما جلوتر که آمدم دریافتم حالا می فهمم که یک نمایش دراماتیک باید واجد چه خصلت هایی باشد. بعد جرأت پیدا کردم که محدوده را بشکنم. همیشه هم در ذهنم بود که به هرحال در تاریخ این اتفاق افتاده. قله هایی در نمایش بوده اند که ساختارشکنی کرده اند و قالب های نوین پیدا کرده اند و این همیشه در تاریخ تئاتر وجود داشته است: شکسپیر، برشت و... همیشه شرط رسیدن را، ابتدا، نوعی جسارت می دانستم و جسارت محتاج اعتماد به نفس است. در عین حال حس می کردم باید وقوف کامل به گنجینه داشته باشم. تا وقوف کامل به پشتوانه ها و گنجینه ی معارف گذشته نباشد بعید می دانم کسی بتواند ساختارشکنی کند، یا دست کم کار قابل توجهی عرضه کند.

اگر اصول و قواعد نبا شد همه خود را مجاز به انجام هر کاری می دانند. درضمن همیشه این فکر هم در ذهنم بود که برای انجام هرکاری باید دلیلی برای انجامش داشته باشم. انتخاب یک سبک یا نوع نگارش متن باید مبتنی بر دلیلی باشد. در دوران اولیه ی کارهای من نوعی تمرین دوره ی دانشجویی را می بینید. با کار روی تراژدی و وحدت زمان و مکان و موضوع شروع کردم.

نمی دانم از خودت پرسیده ای که چرا این قدر طول کشید تا من مجموعه ی «امام علی(ع)» را ساختم؟ در صورتی که حتماً خاطرت هست شوری وجود داشت و همه می خواستند به این پشتوانه ی ادبی و دینی شکل تصویری و نمایشی بدهند. همه ی این شور وجوّ حاصل از آن به من هم این امکان را می داد. اما می ترسیدم. دلیل ترس هم ساده بود. فکر می کردم باید ابتدا تسلط کامل پیدا بکنم؛ بعد طرح مسئله کنم، آن هم مسئله ای که مربوط به تاریخ دین ماست.

البته هنوز توفیق پرداختن به تاریخ ملی را پیدا نکرده‌ام که باز به همان بضاعت و اطلاع و پشتوانه مربوط است. ده سال طول کشید، از زمانی که وارد کار نگارش شدم، تا به خودم بقبولانم که حالا می توانم وارد حیطه‌ی نگارش متنی براساس این بخش از تاریخ دینی‌مان بشوم. تمرین داشتم. اطمینانی پیدا کرده بودم. در واقع کم کم سعی کردم از شیوه‌های بومی استفاده کنم.

□ «ایوان مداین» کی برای تلویزیون ضبط شد؟

■ فکر می‌کنم سال ۱۳۶۱ بود.

□ چی شد که به تلویزیون رسیدی؟ متن را نوشتی و برای تصویب به تلویزیون دادی؟

بخش چهارم: از تله تئاتر به صحنه

■ بعداز پایان تحصیلات تئاتری وارد کار آموزش (معلمی) شدم. در بخش تربیتی با بچه‌ها کار تئاتر می کردم، یعنی کاری که بلد بودم. چند کار برای بچه‌ها نوشتم، کارگردانی کردم، حتی بازی کردم. همه کار در این دوره کرده‌ام. صورتک می ساختم. چهره پردازی می کردم، صحنه را می ساختم.

□ چندتا نمایش شد؟

■ سه نمایش بود. یادم هست که با بچه‌ها کار می کردم. در منطقه‌ی چهارصد دستگاه، مدرسه‌ی حسین اسلامی بود. یک کار نمایشی بود که مورد پسند واقع شد و خواستند به منطقه برویم و در علوم تربیتی، در تالار پیشاهنگی در چهارصد دستگاه، خیابان پیروزی، تالار و مختصر امکاناتی داشتیم. کار می کردیم. این کارها مختصر تاثیراتی داشت. بچه‌ها و مردم استقبال می کردند. این استقبال‌ها کم کم باعث شد که پای ما به مناسبات و حوزه‌ی تلویزیون گشوده شد. در آن جا، گزارش‌هایی از این قبیل کارها تهیه و منعکس می شد. کیفیت کار طوری بود که قابل عرضه به شکل یک خبر هنری بود. در همین دوران من یکی از بچه‌های دوره‌ی آموزشی را دیدم که در تلویزیون کار می کرد. او از من خواست که به تلویزیون بیایم و راستش من هم بدم نمی آمد که عرصه‌ی گسترده تری را تجربه کنم. فکر می کردم امکان رشد برایم بیش تر است. به گروه فیلم و سریال شبکه‌ی اول از طریق همین دوست وصل شدم. مسئول این گروه آقای بهشتی بود. آقای بهشتی هم برخورد خوبی کرد. توانایی‌های مرا محک زد و فهمید گویا کارهایی می توانم بکنم. از من خواست که عضو شورای فیلم و سریال باشم. کار ما خواندن متون بود. شورایی بود که متون را می خواند و تصویب می کرد که کدام کار بشوند و کدام نشوند. در همین ایام، یک روزی گفتم من هم یک نوشته دارم. جالب است که مسئول این شورا همین آقای *سیف‌الله داد* بود. خواستم نمایش مرا هم بخوانند. «ایوان مداین» را دادم و خواندند و استقبال کردند. قرار شد کار شود اما من می ترسیدم چرا که به شکل حرفه‌ای تجربه‌ی کارگردانی نداشتم. از آقای *قاسم سیف* که ایشان هم در همان گروه فیلم و سریال بود خواستم آن را کارگردانی کنند. در همین کار مرتکب یک اشتباه هم شدم که یکی از نقش‌ها را خودم بازی کردم! بعداز این کار بود که تصمیم گرفتم دیگر بازی نکنم. یادم هست وقتی خودم را دیدم از خودم خیلی بدم آمد. در نتیجه مسئله‌ی بازی و بازیگری و عشق به بازیگری در من تمام شد و مرد. اگر تتمه‌ای هم مانده بود با بازی در «ایوان مداین» تمام شد. بعداز «ایوان مداین» نمایش بعدی را نوشتم و کم کم خودم را از کارهای اجرایی کنار کشیدم و نشستم به نوشتن. قرار شد بنویسم و کار کنیم. تا مجموعه‌ی «امام علی(ع)» کار من همین بود. دیگر کار اجرایی نداشتم. قرارداد می بستم و کاری می نوشتم و اجرا می شد و به سراغ کار بعدی می رفتم. کار دومی «آیینه‌ی خیال» بود که پرویز پورحسینی بازی می کرد، با خانم *شیخی*، *حسین پناهی*، *حسین محب اهری*، و *حمید جبلی*. یک تله تئاتر بود، درباره‌ی عدالت. این یک کار فانتزی تاریخی بود. قیافه‌ها و لباس‌ها، با عباوقباولباده، تاریخی را به یاد می آورد ولی محدود به زمان خاصی از تاریخ نمی شد. مثل «سلطان و شبان» که منحصر به دوره‌ی خاصی از تاریخ نیست، اما حال و هوای اثر، با توجه به پوشش و چهره پردازی و گویش، یادآور یک کار تاریخی ست.

□ این هم اثری در اسلوب اصول و منطق دراماتیک بود، یعنی کار با تراژدی؟

«دندون طلا»

■ بله این جاهم هنوز مایه های ایرانی قوت نگرفته اند. هنوز اصول درام حاکم اند. قصه ی یک قاضی ست با منش و شخصیت و اصول خاص. شخصیت پردازی محور اصلی کار بود. محکمه ای ست برای تظلّم خواهی و دادستانی و یک قاضی که می شنود و حکم می راند. او حرف ها را می شنود و با توجه به درایت و عقل و شعورش قضاوت هایی عادلانه می کند. یکی از مراجعین زنی ست که شوهرش توسط حاکم کشته شده و می فهمیم که حاکم به زن نظر دارد و دلیل کشتن شوهر هم اصلاً همین بوده. قاضی تحقیق می کند و یقین می کند و برای حاکم حکم صادر می کند.

□ این نمایش مال چه سالی ست؟

■ ۱۵ سالی گذشته و دیگر تاریخ ها در یادم نمانده. اما باید مال اواخر سال ۶۲، نزدیک به نوروز ۶۳ باشد.

□ «اسکندر» هم در ادامه ی همین نوع نگاه تئاتری ست؟

■ بله. یک چادر فرماندهی ست. *اسکندر* به سرزمینی حمله کرده که برایش ناشناخته است. با پدیده ای مواجه شده که برایش عجیب است. *اسکندر*، که شاگرد *ارسطوست*، به سرزمینی می رسد که نمی شناسد اما در آن جا با پدیده ای مواجه می شود که برایش قابل فهم نیست، چرا که با سنگ قبرهایی مواجه می شود که عمر آدم ها را روی آن ها بسیار کوتاه نوشته اند، مثلاً عمر خیلی ها روی سنگ قبرهای شان ۲ ماه، یک ماه، و حتّی ده روز است. تعجب می کند. از این و آن می پرسد. پیرمردی را می گیرند و می آورند که اتفاقاً دانایی به این راز است. از سوی دیگر می فهمیم که این راز هراسی در دل لشگریان ایجاد کرده. *اسکندر* علاقه مند است که دلیل را بداند. یک درگیری لفظی، نوعی رودر رویی ست، گویی بین دو پهلوان که زور آزمایی می کنند. بالاخره راز به این صورت برملا می شود که پیرمرد می گوید «ما عمر مفید هرکس را روی سنگ قبرش می نویسیم. چرا تو کاری کردی که وقتی مُردی روی سنگ قبرت بنویسند *اسکندر* هنگام زاییده شدن از مادر، مرده بود؟» این باعث حالت تلخی برای *اسکندر* می شود. قصه همین است. در «اسکندر» به تمرین تازه ای دست زدم و آن دیالوگ نویسی مطنطن بود. در «ایوان مداین» البته نثرو دیالوگ ها مطنطن بود، اما در «آیینه ی خیال» به سمت زبان ساده تر و روزمره تری رفته بودم که اتفاقاً توفیقش را هم در همان زمان دیدم، چرا که موفق تر بود. تنها شک و شبهه هایی داشتم که فکر می کردم به آن زبان سنگین و مطنطن وابسته ام. شاید به دلیل زیاد خواندن بود، متونی که ما به شکل ترجمه داریم همیشه با نثربه خصوصی نوشته شده، به خصوص اگر متعلق به دوران خاصی از تاریخ هم باشد. مجموعه ی این ها در من وابستگی ای ایجاد کرده بود که فکر می کردم در این نوع زبان تسلط پیدا نکرده ام. «اسکندر» هم در همین راستا بود.

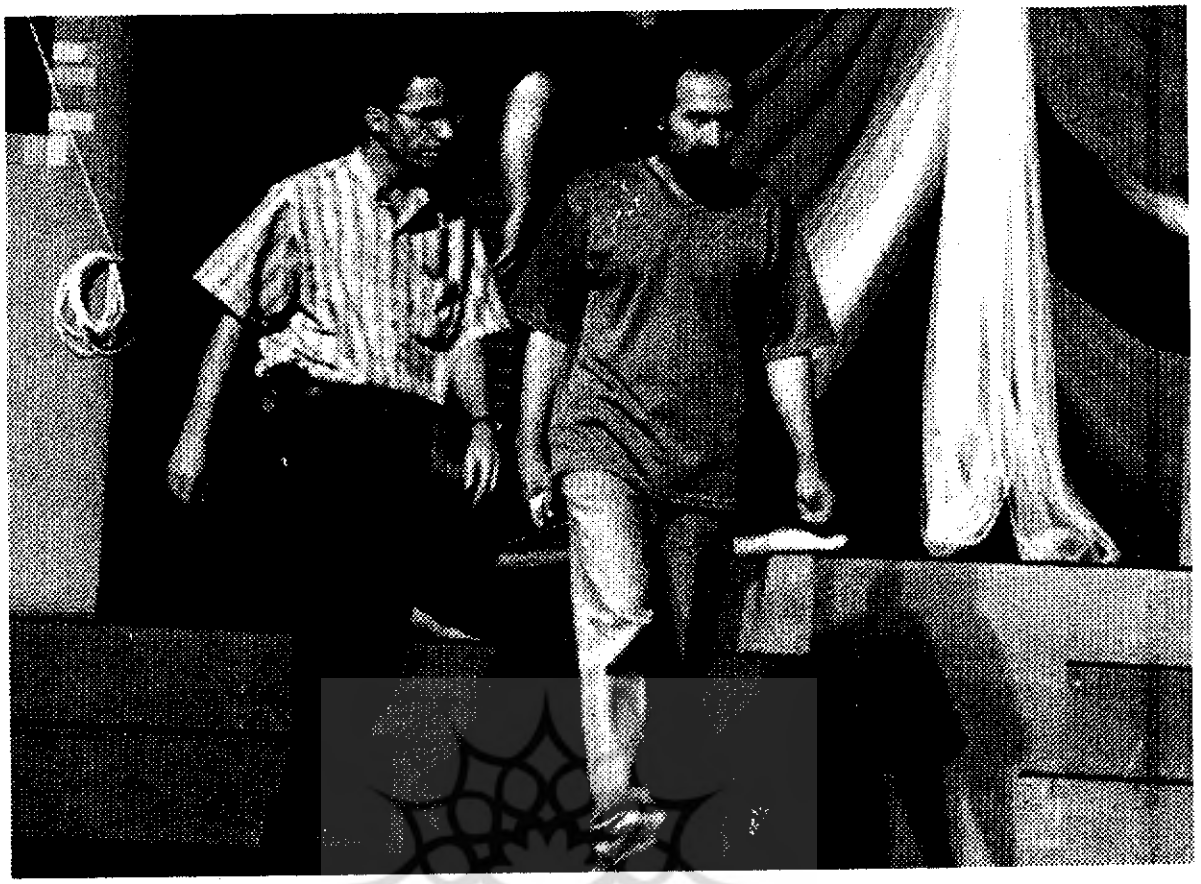
■ شاید می خواستی تراژدی ها را با همان زبان ترجمه ی تراژدی های یونانی بنویسی؟

یعنی چیزی که دم دست ما بود، که می شد به آن ها مراجعه کرد. ترکیب های پیچیده، خلق تعبیر های فلسفی عجیب و عمیق و توأم با دریافت های حوزه ی اندیشه. این مجموعه در این کار منعکس است. البته نثری که باید خیلی دقت کنی تا همه معانی و مفاهیمش را بفهمی و درک کنی. «اسکندر» از آن نمایش هایی بود که معانی و مفاهیمش را با یک بار دیدن نمی شد درک و فهم کرد. شاید همین جا بود که دریافتم که خب، این نمایش نیست. نمایش باید با یک بار گفتن و شنیدن، حرف ها و هدفش را به تماشاگر منتقل کند. نمایش، کتاب نیست که بشود به آن برگشت، ورق زد و به عقب رفت و دوباره خواندو فهمید. هنرپیشه یک بار می گوید و در همان یک بار گفتن باید بفهمی. متوجه شدم این از نقص های کار است. واکنش ها می آمد و من از واکنش ها این را فهمیدم. مرتب مجبور بودم توضیح بدهم و دریافتم که این نارسایی وجود دارد. دریافتم در این مملکت و با توجه به فرهنگ مخاطب، کار نمایش باید این ویژگی را هم پیدا کند که با یک بار دیدن و شنیدن فهمیده و درک شود. زبان باید زود ارتباط برقرار کند. گفت وگوهای نمایش فقط برای نمایش نوشته می شود. یک هنرپیشه باید بگوید و تو فوراً بفهمی. اگر غیراز این باشد، دیالوگ نمایشی نیست. اشکالی هست. این برای خودم نتیجه ی با ارزشی بود، چرا که بعداز این تصمیم گرفتم این اصل را به شدت رعایت کنم. در کارهای بعداز «اسکندر»، سعی کردم این را رعایت کنم. در «امام علی (ع)» این به شدت رعایت شده.

□ در دوران این سه تله تئاتر، با اساتید مشورت می کنی یا دیگر تنها می نویسی و کاری با اساتید و مشاورت های شان نداری؟

■ آقای غریب پور را بعداز جدایی از تئاتر شهر دیگر ندیدم. سه چهار سالی پیش آقای غریب پور را در مراسمی در منطقه ی راه آهن دیدم. یک مراسم «سهراب کشون» بود که *مرشد ترابی* اجرا می کرد. من برای دیدن این برنامه رفته بودم و آقای غریب پور را آن جا دیدم که گفت من کارهای تورا تعقیب می کنم و دعا می کنم هر روز موفق تر باشی. بیژن مفید هم که بعداز پایان دوره ی تئاتر شهر به خارج از کشور رفت و متأسفانه خبر در گذشت او را شنیدیم و بسیار هم متأسف شدم. آقای غریب پور گرفتار مشغله های متعدد خودشان شدند. من هم به اندازه ی کافی مشغله داشتم که گرفتار باشم. مرتب می نوشتم و کار می کردم. اما مسئله ی مشورت بحث دیگری ست. سعی می کنم از اغلب کسانی که در هر مجموعه یا نمایشی با آن ها کار می کنم نظرات شان را بپرسم. بهترین تماشاگر کارهای من همان هایی هستند که قرار است با من کار کنند. اظهار نظرهای شان موثر و تعیین کننده است. مهم است بدانم کجای کار من در آمده و کجا در نیامده، یا چه قسمت هایی از قلم افتاده. مشورت و همفکری با آن ها که بلدند و اطلاعاتی در کار نمایش دارند باعث رشد کار است. خودم را به هیچ وجه بی نیاز از این

پشت صحنه ی «دندون طلا»



مشورت ها نمی دانم. ممکن است یک شخصیت، یک تصویر یا وجهی از کار آن قدر شما را مجذوب کند که به نکات دیگر توجه نکنید، یا حتی نتوانید واقع بینانه نگاه کنید. طبیعی ست که در این مشورت ها اشتباهات رفع می شوند. هنوز هم وقتی کاری تمام می شود دوست دارم خودم را به کسی برسانم و برای او بخوانم و نظرش را بدانم. هنوز متوجه این حالت غریب نشده ام که چرا نویسنده از خواندن اثرش برای دیگران چنین لذتی می برد. برای من بسیار لذت بخش است و هنوز علتش را نفهمیده ام. ضرورت این مشورت ها در کار سینما بسیار بیش تر می شود. فیلم ابتدا فیلمنامه است و روی کاغذ و تو هر کاری روی کاغذ می توانی بکنی اما مشکل وقتی ست که این نوشته ی روی کاغذ باید بدل به فیلم و تصویر شود و آن وقت کار سخت می شود، چرا که برای تبدیل آن به تصویر روی نگاتیو محتاج بسیاری عوامل، نیروها و آدم های دیگر می شود. در تئاتر هم همین طور است. در هر دو، کار جمعی ست. نیروهایی زیر نظر یک مدیریت واحد باید از نوشته ی روی کاغذ به کار تصویری و نمایشی بدل شوند. مشورت حالا اهمیّت پیدا می کند.

کارگردان تئاتر، هر چند فقط با نوشته و کاغذ طرف نیست اما به آن افراد و نیروهای دیگر برای انجام کارش نیاز دارد.

□ **از «آیینه ی خیال» به بعد خودت شروع به کارگردانی کردی؟**

■ بله. کارگردانی هنری البته. آموخته های من از کارگردانی به کار آقای قاسم‌سیف بر می گشت. آن جا سعی کردم مدیریت صحنه ای او را بیاموزم، نحوه ی کار با بازیگران و شکل اجرا را. جرأت کردم و «آیینه ی خیال» را خودم کارگردانی هنری کردم. تا «گرگ ها» همین جوری کار کردم. یعنی هم نویسنده بودم و هم کارگردان هنری و یک کارگردان دیگر به عنوان کارگردان فنی ثبت تصویری را انجام می داد. مشورتی هم می کردیم، که این تصویر یا صحنه را این جوری بگیریم؛ که خود مجالی بود تا آن وجه تصویر برداری را هم بیاموزم. تا پایان «گرگ ها» متوجه شدم که با مجموعه ی آموخته هایم می توانم کارگردانی تلویزیونی هم بکنم. «رعنا» اولین کاری ست که من علاوه بر دوکار نوشتن و کارگردان هنری، آن را کارگردانی فنی و تلویزیونی هم کردم. البته قبل از «گرگ ها» من «مسافر گمنام» را کار کردم که کاری امروزی راجع به دوران انقلاب بود. کاری چهار قسمتی بود منتها تله تئاتر. در آن جرأت کردم و از یک صحنه و وحدت مکان و زمان، دست برداشتم و خواستم گونه ای دیگر از کار را تجربه کنم. «مسافر گمنام» را هنوز یکی از بهترین کارهایم می دانم. به شدت خاصیت نمایشی داشت. چهار پرده بود. موضوع نمایش عوالم دوران دانشجویی و انقلاب بود. سعی کرده بودم از شعار بپرهیزم و روح زندگی واقعی آدم ها را در آن بپرورانم. شاید علت علاقه ی من به کار همین صمیمیت آن باشد. پسری ست و با

پدرش که بازاری ست اختلاف عقیده و سلیقه دارد. تناقض و تضاد بین این دو تفکر ـ یک پسر دانشجو و یک پدر کاسبکار ـ درامی را می سازد. بعد از «مسافر گمنام»، «گرگ ها» را کار کردم که از نظر تولید بسیار گسترده تر بود. «گرگ ها» هم از نظر مفهوم و معانی اش چکیده ی نظرات و اعتقادات و آرمان های من نسبت به انقلاب است؛ چی می خواستیم و برای چه انقلاب کردیم. نظامی را در نمایش می بینید که ظلم می کند و آدم هایی که برعلیه ظلم مبارزه می کنند. جوهره ی اصلی کار متکی بر همان «عدالت» بود، یعنی مسئله ای که در انقلاب مطرح بود و جزو شعارها و آرمان های قطعی زمان انقلاب بود. یک کار تاریخی فانتزی بود. البته وجه دراماتیک اثر هم رفتن به خلوت آدم ها بود و روابط شان با یکدیگر و با مبارزه شان. مجموعه ی مسیری که آمده بودم و شاید گرفتاری های این مجموعه باعث شد فکر کنم از این به بعد بهتر است کارگردانی تلویزیونی را هم خودم انجام بدهم. یعنی فکر می کردم که اگر می خواهم آنچه را در ذهن دارم کاملاً نشان بدهم باید خودم هم کارگردانی کنم. دوران کمی هم نبود. «رعنا» مال سال ۱۳۶۷ است، یعنی ۷ سال مجال داشتم که مختصات تصویر را بشناسم، این که چگونه باید باشد و گرفته بشود.

«رعنا» حاصل همه ی آموخته های من است. در «رعنا» شوق ور رفتن با دوربین و کشف آن همه چیز را فرا گرفته. مرتب با آن سروکله می زدم. زاویه یابی و حرکت و کشف ریزه کاری ها. البته لحظات موفقی دارد و طبعاً ناموفق، اما همه ی آن را بهتر است تمرینی بدانیم برای کار در «امام علی (ع)».

□ و هنوز به صحنه فکر نکرده اید؟

■ تا «رعنا» به صحنه فکر نکرده ام. «رعنا» که تمام شد یک اتفاق مهم هم افتاد. کمی تمرکز کردم. به خودم گفتم کمی عقب بنشینم و نگاهی به گذشته بیندازم و ببینم چه کرده ام. مجالی هم دست داد. سال ها بود که می دویدم و مرتب کار کرده بودم... این بود تا رسیدم به «معرکه در معرکه».

فصل پنجم: خاك صحنه، از دور

□ چرا حالا کاری برای صحنه؟

■ حاصل کارهای مختلف برای تلویزیون چیزهای بسیاری به من آموخت و یکی از مهم ترین آن ها این که تلویزیون و کار تلویزیونی مکتب خاصی نیست. از یک سیاق خاصی هم تبعیت می کند. مثلاً ما نمی توانیم از نمایش های بومی خودمان در تلویزیون استفاده کنیم، چرا که از منطق خودش تبعیت می کند، آن هم منطقی که در دنیا متداول شده. این منطق متداول، نوعی عادت به مخاطبان این وسیله در سراسر جهان داده. مردم به نوعی از ارایه، به نوعی از سلسله مسایل و نوعی گفت وشنود عادت کرده اند. وقتی می خواهید درامی را برای مردم در تلویزیون طراحی کنید، خواه ناخواه مجبورید از اصول و قواعدی پیروی کنید. یک رشته فرمول که قبلاً امتحان شده اند، نتیجه داده و متداول شده اند. مثلاً در تعزیه، شما مجموعه ای از رفتارهای به خصوص را می بینید که این ها برای دریافت چیزهایی دیگر جنبه ی «نشانه» پیدا کرده اند. شما اگر بخواهید در تلویزیون و در سینما کار کنید آن نشانه ها جواب نمی دهند. نه این که غیر قابل فهم باشند، بلکه به این دلیل که متداول نیستند. زبانی که با مخاطبان تلویزیون و سینما دیرتر ارتباط برقرار می کند. به قول خودت، نشانه ها هنوز دراماتیزه نشده اند. این ها باید تبدیل به یک زبان بشوند تا اگر فیلمساز فیلمی با این نشانه ها ساخت مطمئن باشد که مخاطبش قدرت درك این نشانه ها را دارد. به همین علت است که وجه غالب در فیلم های ما استفاده از نشانه های متعارف زبان سینما در غرب است، یعنی آموخته های ما از سینما ی غرب. این یک عادت شده است.

راستش با خودم خیلی کلنجار رفتم که آیا می توانم از بعضی نشانه ها و علایم تعزیه استفاده کنم یا نه. اگر دقت کنی یکی دو عنصری را هم می بینی مثل استفاده از رنگ. اما جرأت نداشتم از این بیش تر بروم چرا که می ترسیدم از تماشاگر منفک بشوم و ارتباطم با او قطع شود. تماشاگر امروز سال هاست با این منطق تماشا می کند و اگر بخواهم همه ی قراردادها را با او قطع بکنم کارم دچار مشکل می شود، آن هم در تولیدی عظیم و پر خرج با این همه نیرو.

این درگیری با من بود. در فاصله ای که «دعنا» را کار کردم به همه ی این ها فکر می کردم که تماشاگر تلویزیون قدرت انتخاب ندارد. هرچه را پخش می کنند باید ببینید. اما صحنه ی تئاتر این ویژگی عام را ندارد. تماشاگر قدرت انتخاب دارد. در یک مکان خصوصی تر، یک تالار تاریک جمع می شود تا ببیند چه اتفاقی می افتد. فکر کردم شاید مجموعه ی شرایط باعث شود که مجال تفکر و تمرکز بیش تری داشته باشد و به مجموعه ی رفتارها دقیق تر شود. پس این حوزه ای ست که می شود پا را فراتر گذاشت و قالب های قدیمی تر را امتحان کرد. «معرکه در معرکه» اصلاً به این دلیل به وجود آمد. فکر می کردم که نمایش ایرانی به دلیل ایرانی بودن باید با نمایش مثلاً انگلیس فرق داشته باشد. مجموعه ی روابط، آدم ها، موضوع ها، گفت وگو... همه و همه ایرانی اند. به همین دلیل فکر کردم فرصتی دارم که از جنس خود این موضوع با مردم حرف بزنم.

یک روز آقای سیاوش *تهمورث* پیش من آمد و گفت یک نمایش پهلوانی می خواهم کار کنم...

□ به همین سادگی و صراحت؟... چرا؟

■ در «گرگ ها» بازی کرده بود و بین ما الفت و دوستی پیش آمده بود. فهمیده بود که دغدغه هایم چیست. در ضمن قصه ای هم داشت. قصه را تعریف کرد. گفتم بدم نمی آید

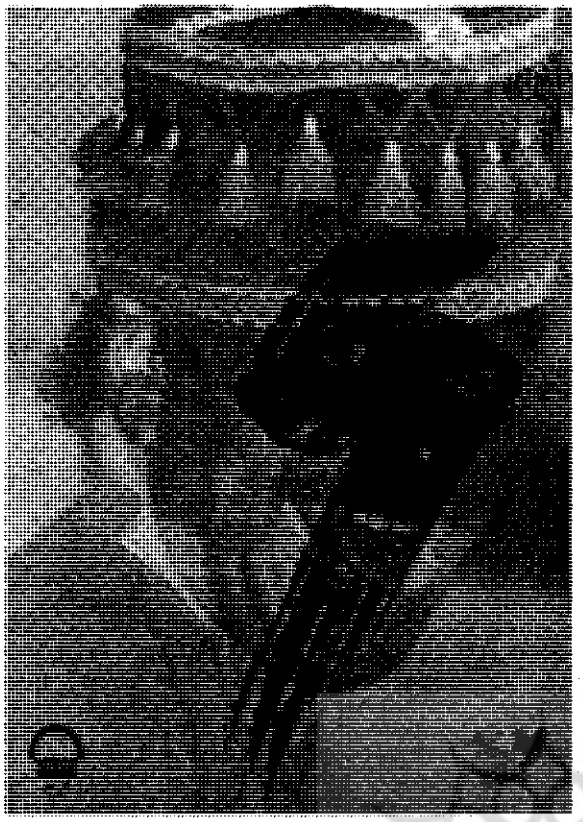
یک نمایش پهلوانی با خصوصیاتی که تو می گویی بنویسم اما نه با این قصه.

□ قصه چه بود؟

■ پهلوانی از سر نیاز معرکه‌ای گرفته است. بچه اش مریض است. شرایط دشواری دارد و آخرین زورهایش را می زند. بنیه و توان هم ندارد، اما مجبور شده معرکه بگیرد. بگذار از تعبیر خود تهمورث استفاده کنم که گفت نمی دانم این وسط چه می شود که یک مرتبه اتفاقی می افتد و پهوان می میرد. پرسیدم، خب چه می شود؟ به سادگی گفت این ها را تو باید پیدا کنی! گفتم راستش این ها که هیچ، ولی سعی می کنم متنی بنویسم که تو پشیمان و شرمنده نشوی.

□ هیچ چیز در ذهن داشتی که این را گفتی؟

■ هنوز نه، ولی مجموعه‌ی مطالعاتی که در فرهنگ پهلوانی داشتم و این جا و آن جا، در کتاب هایی خوانده بودم چیزهایی به من داده بود که پهلوانان چگونه اند. چه آدم‌های بزرگوار و بخشنده‌ای بودند و طرفدار ضعفا بودند و مجموعه‌ای از خصلت ها. باید چیزی می نوشتم که مجموعه ی این خصلت ها را داشته باشد. اما هنوز اصولم را داشتم. می دانستم قبل از هر چیز پهلوانی که خلق می کنم در درجه ی اول باید آدم باشد. خصلت های مربوط به تعریف درام را باید داشته باشد. در عین حال در ذهن داشتم که باید مختصری هم ساختارشکنی کنم. این ها البته نظرات و خواسته های من بود. نشستم و شروع کردم ابتدا به تعریف کردن. پهلوان کیست و پهلوانی چیست؟ در ذهنم این فرایند طی شد. وقتی آدم اصلی در ذهنم طرح شد و تعریف شد قصه خود به خود شکل گرفت. فکر کردم پهلوانی دارم که دارای خصلت های پهلوانی و در عین حال انسانی ست؛ و حالا فکر کردم که کسی می خواهد بیاید و او را «خراب» کند ولی به این دلیل که پهلوان او را می شناسد و می داند که آدمی حقیر است تن به این خرابی می دهد تا او را اصلاح کند. شخصیت زن پیش آمد. در ضمن فکر کردم یکی از عمده‌ترین ویژگی های نمایش در ایران، تا حدی که بضاعت های من یاری می کند و مجموعه ی اندوخته هایم به من داده و همه‌ی تاثیراتی که گرفته ام این است که شیوه ی روایی باید قصه در قصه، بازی دربازی باشد. در نمایش شرق و به ویژه در ایران، این شیوه را داریم: نمایش دادن و بازی کردن در شرایطی که خودش یک بازی ست. فکر می کنم این اصل و قالب در اصل از «هزار و یک شب» می آید. شهرزاد برای این که مرگش را به تاخیر بیندازد شبی یک قصه در دل قصه‌ی بزرگ خودش می گوید. آقای بیضایی در این شیوه‌ی بازی دربازی یَد بیضایی دارند. استاد این سبک اند. لحظات درخشانی در این سبک خلق کرده اند که به یاد ماندنی ست، از جمله «مرگ یزدگرد» که از تاثیر گذارترین شیوه های استفاده از این سبک و سیاق و قالب است. فکر کردم به شرطی نمایش من یک نمایش ایرانی



می شود که از سلوک و معیارهای نمایشی خودمان تبعیت کند. این خاصیت بازی در بازی را در تعزیه هم مشاهده می کنید. خاصیتی بارز و برجسته در نمایش ایرانی ست.

پس قالب نمایش برایم مشخص شد. به تهمورث گفتم قصه ای به ذهنم رسید. و تعریف کردم. او هم به عهده خودم گذاشت. قصه را کم کم نوشتم. سبک و سیاق کار من این است که از قبل نمی توانم همه ی حوادث و پدیده های موجود را طراحی کنم. البته الان دارم این فرمول جدید را در کار جدیدم تجربه می کنم چون فکر می کنم کار را بسیار راحت تر می کند، ولی آن روزها نمی توانستم. گاهی یک دیالوگ آن قدر تعیین کننده می شد که مسیر قصه را عوض می کرد. مهم برایم شخصیت بود، که پیدا کرده بودم. این بار البته شخصیت سفارش شده و در عین حال تعریف شده بود. در فرهنگ پهلوانی تعریف را داشتیم. تنها یک نگرانی داشتم که تا چه حد می توانم در این حیطه ی نمایشی موفق باشم. فکر می کردم که بعد از «رعنا» باید کاری کارستان هم بکنم.

نوشتن «معرکه در معرکه» برایم بسیار سخت بود. مجال سه چهار ماهی که خواسته بودم تمام شده بود؛ منتها من تنها دو سه صفحه متن داشتم. به تهمورث گفتم شما با این ۴-۳ صفحه شروع کنید تا من بقیه اش را بنویسم. من دو صفحه به دو صفحه متن را می رساندم و آن ها تمرین را ادامه می دادند. هول و هراس آن ها یادم هست. این نمایش در چنین شرایطی شکل گرفت. یادم هست که فصل آخر نمایش را نتوانستم

بنویسم و آن ها نمایش را بدون فصل آخر اجرا کردند، یعنی متن را نداشتند فقط حرکت ها را گفته بودم و آن ها در اجرا، نمایش را بدون کلام در فصل آخر اجرا کردند. در اولین اجرا، لحظه‌ای که پهلوان در صندوقچه را باز می کند که مار او را بزند، همه چیز حرکتی می شد. من برای فصل آخر یک متن بسیار زیبا ـ به زعم خودم ـ در ذهن داشتم. یک بازی در بازی بسیار زیبا که بالاخره هم به اجرا نرسید و من در چاپ کتاب به آن اضافه کردم.

□ **یعنی همان فصلی که در چاپ ۷۲ کتاب در انتها وجود دارد و نه در سال ۶۹؟**

■ بله. بعد از سه سال. در موقع اجرای ۶۹ نرسیدم تمام کنم و آن ها بدون کلام اجرا کردند. «معرکه در معرکه» مولود چنین شرایطی بود. اولین واکنش جدی من بود که البته در «عشق آباد» کامل شد.

□ **در «معرکه در معرکه» پنج شخصیت داریم. پهلوان شکل گرفته بود که نوشتی، بقیه از کجا می آیند؟**

■ اصلی در نمایش های ایرانی هست و آن تقابل خیر و شر است. در نمایش ایرانی هرجا یک آدم خوب را طراحی می کنید یک آدم بد هم هست. همین تقابل ممکن است به شکل های مختلف طرح ریزی شده باشد. مثلاً در تعزیه، یک طرف اشقیا هستند و طرف دیگر اولیا. تقابل خیر و شر که در مراحلی بار و معنای فلسفی هم پیدا می کند یکی از اصول لاینفک نمایش ایرانی ست، یا به تعبیر وسیع تر، نمایش شرقی ست. یک رشته اصول نمایشی هستند که در حوزه ی نمایش های شرقی مشترک اند. طبعاً وقتی پهلوان تعریف می شود. نقطه ی مقابلش هم باید تعریف شود. بنابراین شناختن و طرح لوطی کار سختی نیست. پهلوانی داریم در نقطه ی اوج زندگی اش، موفق است و مردم به او گرایش دارند، محبوب قلوب است، زور بازو دارد. آن طرف هم آدم ورشکسته ای ست که روزی همان پهلوان بوده که حالا عقده هایی بر او عارض شده و به دلیل ناتوانی ناگزیر است با توطئه امرار معاش کند. پس پیدا کردن لوطی کار سختی نبود. پیدا کردن شیوه ای که چگونه پهلوان را خراب کنیم کار سختی بود. پیدا کردن زن داشتم که در واقع باید اتهام پهلوان را موجه کند کار سختی بود. من باتوجه به مجموعه ی دریافت و استنباطی که در برخورد با زن و کنش و واکنش هایی که باتوجه به عرف می تواند شکل بگیرد، پیدا کردم. ما ایرانی ها نسبت به مسایل ناموسی حساسیم. اگر هم دیده باشی فرهنگ ما پر است از پهلوانانی که نسبت به این مسئله برخورد کرده و لحظاتی را خلق کرده اند. این باید چه خصلت هایی را پیدا کنند که در قصه بنشینند و این اتهام را مقبول کند؟ از قدیم به یک اصل اعتقاد داشتم و هنوز هم دارم. من معتقدم که عشق ها وقتی در خیال و ذهن است جاودانه و ماندنی ست و وقتی به وصل می رسد تمام می شود. این فکر هم برمی گردد به احادیث مختلف. حدیث قدیمی حضرت موساست که از خدا می خواهد خودت را به من نشان بده و خدا می گوید تو نمی توانی مرا ببینی و اگر ببینی همه چیز کن فیکون می شود. راستش روزی می خواستم نمایشی بر اساس این مایه، بنویسم به نام «ماه تی تی» که موضوعش همین بود. علت کنجکاوی من هم همین بود که در ادبیات ما فراوان از عشق صحبت شده است. ما عشق های اساطیری و مشهور فراوانی در ادبیات مان داریم. همیشه مسئله ام همین بود که چگونه عشق تا این حد فرازمانی و ماندنی می شود. وجه مشترک همه ی این عشق ها را فراق می دیدم، هجران، دوری، نرسیدن. خیلی با خودم کلنجار می رفتم که حالا اگر این اتفاق بیفتد چه می شود؟ یعنی همیشه پیش خودم می اندیشیدم اگر شیرین و فرهاد به هم می رسیدند چه می شد؟ این همیشه حوزه ی جذابی برایم بود که جهان این وصل را کشف کنم. این در «معرکه در معرکه» نمود دارد. زن وقتی می فهمد که مرد عاشق او شده و به خاطر این عشق تن به این اتهام داده درمی یابد لایق این عشق و رابطه نیست. یک جمله در نمایش از زبان پهلوان هست که خیلی دوست دارم: پهلوان در جواب زن می گوید «مثل باران است. تا آن بالاست معنایی ندارد اما وقتی می بارد می شوید، پاک می کند، خودش را کثیف می کند تا معنای باران پیدا کند.» عشق در هجر جاودانه تر است تا در وصل. در نتیجه انگیزه ی حرکت زن همین است. این یک دریافت حسّی ست که عظمت عشق را نمی شود با وصل آلوده کند و می رود. بچه را می گذارد و می رود. بعدتر وقتی شاگرد پهلوان گلی را با خود می آورد زنی را می بیند که همچنان شوریده و شیداست. شاگرد پهلوان در اصل پهلوان بعدی ست، یعنی با سه نسل پهلوان سر و کار داریم.

البته حالا بحث درباره ی عشق در کارهای من خودش بحثی جداگانه است، اما رابطه ی هجر و وصل که از ادبیات ما می آید از مقولات ذهنی من است. بحث این مقوله ی عشق آن قدر پیش رفته ست که ذوب شدن در اثر عشق را مطرح می کنند و به عرفان می رسند و حتّا به خدا، که در فرهنگ ما فراوان است. این هم بخشی از هویت ادبی ماست. اگر کاری برای صحنه می کنیم بخشی از آن وصل به ادبیات است، و یک بخش هم به هنر. کار باید هردو حوزه را در برگیرد، و برای همین هم هست که کار سختی ست. باید طوری بگویی که شایستگی و استحقاق هردو وزن را داشته باشد.

راستش هرچه تجربه در کار نمایش دارم مال دورانی ست که این نمایش را می نوشتم. یادم هست که شبی به تهمورث گفتم نمایش ایرانی باید خصلتی پیدا کند که هر آدمی با هر سطح معلومات، وقتی با آن برخورد می کند به حد خودش برداشت کند. نمی دانم تهمورث به یاد دارد یا نه. این نوع دریافت از تعزیه و تخت حوضی می آید، که یک کارگر و یک دانشمند می تواند در حد دانش و معلوماتش از آن بهره گیرد. کارهای مرحوم ساعدی نمونه ی خوبی ست، البته در یک وجه، که هرکس می فهمد پشت این دیالوگ ها چیز دیگری وجود دارد، مفهوم دیگری هست. این دیالوگ فقط برای این گفته نمی شود

«دندون طلا»

که آدم های نمایش باید چیزی بگویند، بلکه معنای دیگری دارد که آن معنا باید فهمیده و منتقل شود.

به هرحال گفتم که پهلوان و زن از کجا می‌آیند. برای استمرار عشق احتیاج به یک عامل محرك، یک کاتالیزور داشتم و آن دختر است. برای انتقال همه ی این تجربه ها به نسل دیگر احتیاج به شخصیت دیگری داشتم که شاگرد پهلوان خلق شد. ضمن این که همه ی انگیزه این نبود. در واقع خاصیت مرید و مرادی در فرهنگ ما خیلی سابقه و ریشه دارد. شاگرد از استاد می‌آموزد و این اصلی در فرهنگ ماست. اما در هرحال برای این که رابطه ها و کلیت شیوه ی نمایشی را دراماتیزه کنیم ناگزیریم دیالوگی برقرار کنیم. باید پرسشی باشد و جوابی بیاید. پس نزدیک ترین آدم به پهلوان، شاگرد اوست. شاگرد قرار است کمک کند که من پهلوان و شیوه ی نمایشی پهلوانی را دراماتیزه کنم.

□ **این تلخی از کجا می آید؟ نمایش بسیار تلخ است. البته این تلخی در کارهای بعدی خود تهمورث هم ادامه پیدا می کند. تهمورث بعد از «معرکه در معرکه» به سراغ مرثیه سراییدن برای نمایش های سنتی و شخصیت های آن می رود. مقصودم این است که این تلخی از او به تو منتقل شده یا کار خود توست؟ اولاً چرا پهلوان را در انتها می کشی؟ برای این که بدل به لوطی نشود؟**

■ شما این مرگ را در همه ی کارهای من می بینید. دکتر در نمایش «عشق آباد» می میرد. عنایت سرخوش در «دندون طلا» در انتها می میرد. مرگ یکی دیگر از دغدغه های من است. در همه ی کارهای من مرگ جایگاهی ویژه دارد. شاید برایت جالب باشد که در همه ی فیلم هایی که کار کرده ام یک فصل گورستان دارم. به مرگ خیلی فکر می کنم. مدتی قبل، اساساً از مرگ می ترسیدم. وقتی مرده ای می دیدم رنگم مثل گچ سفید می شد. همین استمرار و کند و کاو و ارتباط حسی با معارف تا حدودی ترس مرا از مرگ زدود. و حالا مرگ را جور دیگری می بینم...

□ ... **یعنی به اصطلاح بچه مسلمان ها «مرگ آگاه» شدی؟**

■ ... مرگ را جدا از زندگی نمی بینم. وقتی زندگی برایم معنا پیدا می کند که مرگ وجود دارد. سیاهی با سفیدی معنا پیدا می کند، خوب در مقابل زشت، کشف، درك و باور کردن بسیاری از پدیده ها مستلزم مواجه شدن با پدیده هایی دیگر است. مرگ را سیر معقول و منطقی زندگی می بینم و می دانم. سیمون دوبوار رمانی دارد درباره ی کسی که زیاد عمر می کند، درباره ی مصیبتی که آدم می کشد وقتی مرگ از زندگی حذف شود. به نظرم این تلخ تر است.

من مرگ را تلخی نمی بینم. شکوهی می بینم. مرگ البته می تواند ترحم انگیز و تلخ باشد. دردناك و اشك انگیز باشد، اما مرگ معمولاً باشکوه و عظیم است. قابل تجلیل است. باتوجه به همین اعتقاد است که آدم های نمایش هایم در انتها می میرند. به نقطه ی منطقی و معقول زندگی خودشان می رسند. گاهی با پدیده ها درگیر می شوند و مرگ را جور دیگری انتخاب می کنند. و ارزش های شان را حفظ می کنند. در فیلم جدیدی که کار می کنم، یعنی «مسافر ری»، یک دیالوگ دارم که به نظرم بسیار زیبا و در عین حال عجیب می آید. جایی هست که یک شخصیت منفی را می گیرند و می خواهند به همان شیوه ای که بابک خرم دین را کشتند او را نیز بکشند، یعنی ابتدا دست هایش را ببرند، بعد پاها و... اما این شخصیت در قبال این حرکت چندان اقدامی نمی کند. شخصیت مثبت فیلم از او می پرسد که از مرگ نمی ترسی؟ و او جواب می دهد که خیلی هم می ترسم اما برای زنده ماندن هم التماس نمی کنم. همین جمله هم باعث نجات او می شود. بعضی وقت ها هست که مرگ برای حفظ یک رشته ارزش ها معنای دیگری پیدا می کند. مرگ عنایت سرخوش در «دندون طلا» پایان یک زندگی ست. مسیری را رفته و حالا به انتهامی رسد. اما می بینم مرگ او روی صحنه خیلی باشکوه است، یا دکتر اشکوری در «عشق آباد»، مسیر دیگری را می رود و به نقطه ی انتهایی دیگری ممکن است برسد اما طبیعی ست که اگر تأثیر دراماتیک بگذارد، خب، مرگ در انتهای نمایش باشکوه ترش می کند. تعریف من از مرگ و اصرار من در آن از این پیشینه می آید. در «معرکه در معرکه» قرار من این بود که این هیأت مادی ست که می میرد اما تأثیر روحی او زنده می ماند و طی تاریخ می آید. دیالوگی دارد که می گوید روح هایی هست که همیشه در تاریخ جاری اند. به دلیل همین بستر تاریخی که انتخاب می کند. نمی توانی بگویی با این مرگ همه چیز پایان می یابد. روح ادامه می یابد. با نظرت درباره ی تلخ بودن موافق نیستم. می شود گفت خیلی هم اسطوره ای ست. روح اسطوره می ماند اما جسمش می میرد. خیر می ماند در حالی که به نظر می آید شرّ پیروز است. پهلوان آگاهانه قدم به این مبارزه می گذارد و می داند چه خواهد شد. وقتی می خواهد برود و مار را بگیرد، تک گویی غرّایی هم می کند و مرگ را انتخاب می کند، برای این که خصلت پهلوانی زنده بماند. پایان برایم باشکوه است. درست انتخاب کرده؛ تأثیر مرگ او مثبت است. ■