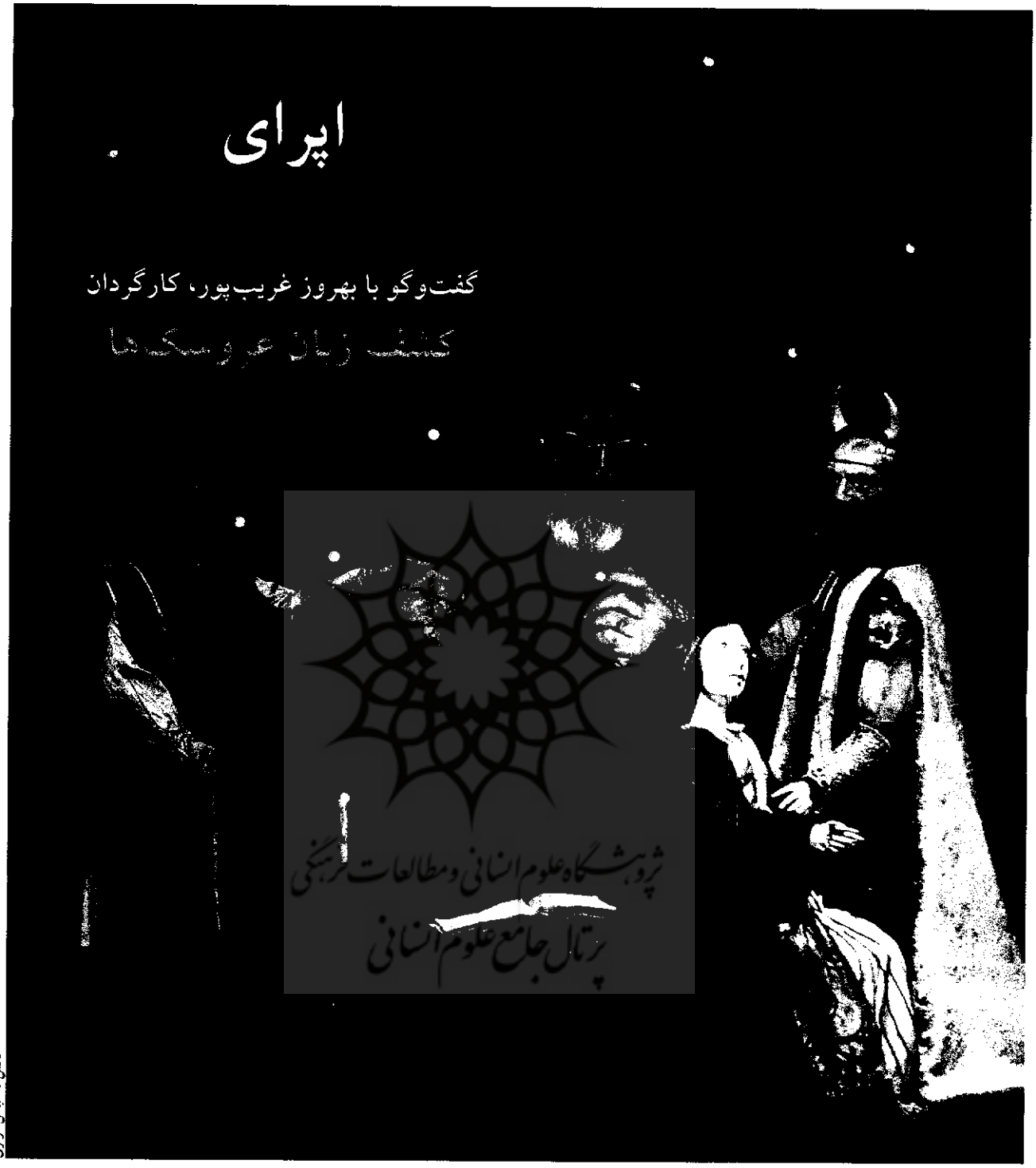
اپرای

گفت‌وگو با بهروز غریب‌پور، کارگردان

کشف زبان عروسک‌ها



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

عکس‌ها: عباس کوثری

شاید هیچ‌کدام از ما بهروز غریب‌پور را نمی‌شناسیم! مردی که همیشه ماسکی بر چهره دارد. ماسک یک مدیر منضبط و سخت‌گیر بر چهره‌ای که در تمام عمرش با عروسک‌ها زندگی کرده است. تضاد عجیبی است.

بهروز غریب‌پور کارگردان تئاتر عروسکی است. یک مدیر هنری موفق است. کارگردان سینماست. کشتارگاه را تبدیل به بزرگ‌ترین مرکز فرهنگی جنوب تهران کرده است. پژوهشگر و متولی نمایش خیمه‌شب‌بازی است. پادگان فیشرآباد را تبدیل به تنها خانهٔ باشکوه و زیبای هنرمندان کرده است. کارگردان تئاتر است. ساختمان وزارت امور خارجه را دارد به مرکز شهر فرهنگی تهران بدل می‌کند. عضو هیئت مدیرهٔ اتحادیهٔ بین‌المللی نمایشگران عروسکی یونیما (unima) است. بهروز غریب‌پور جزو هجده مرد اول تئاتر عروسکی دنیاست. وقتی گفت‌وگو تمام شد، هر دوی‌مان باور داشتیم که هنوز او را نمی‌شناسیم.

ملکوتی - راستین

ب.م: طبق معمول مصاحبه‌های ما از بیوگرافی شروع کنیم...

اگر هر بار که این سؤال که «از کجا آمده‌ای، آمدنات بهر چه بود؟» از ما پرسیده شود، قیامتی می‌شود. متولد ۱۳۲۹ هستم در سنندج. از سال ۱۳۴۴ کار تئاتر را شروع کردم. ماجراهای فراوانی داشتم تا این‌که بتوانم تئاتر کردستان را به‌سمت متفاوتی هدایت کنم. مثل خیلی از بچه‌های علاقه‌مند به تئاتر، قطعه‌های کمدی به شیوهٔ روحوضی کار می‌کردم و همیشه پیرپوش بودم. صدای پیرها را خیلی خوب تقلید می‌کردم. چون رقابت‌های عجیب و غریبی آن موقع وجود داشت، تصمیم گرفته بودند که مرا حذف کنند. اسم گروهم را یک اسم غیرمتعارف انتخاب کرده بودم: «سه‌تا کشمش». سه‌تا کمدین بودیم که به نظر خودمان خیلی شیرین بودیم. در سال ۱۳۴۶، منظومهٔ **آرش** تئاتر عروسکی مدرن شدم. در سال ۱۳۵۶ به ایتالیا رفتم و در آکادمی هنرهای دراماتیک رم، کارگردانی تئاتر خواندم. در کنار این‌ها کار تحقیق و ترجمه و نمایش‌نامه‌نویسی هم می‌کردم. بعد از بازگشت به ایران نخستین تماشاخانهٔ ثابت تئاتر کودک را بر مبنای فعالیت‌های قبلی‌ام در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، پایه‌ریزی کردم. چون تا قبل از آن، تولیدات بیش‌تر به شکل سیار بود، اما من آن را متمرکز کردم. نُه سال مدیر مرکز تئاتر عروسکی بودم. بعد برای کارگردانی نمایش **سفر سبز در سبز** به اصفهان رفتم و در آن‌جا مرکز تئاتر عروسکی اصفهان را پایه‌گذاری کردم. بعد از بازگشت به تهران، مدت کوتاهی در کانون بودم. بعد از آن به دعوت آقای کریاسچی به شهرداری رفتم، به‌عنوان مشاور فرهنگی شهرداری تهران. و به این ترتیب به پروژهٔ تبدیل کردن کشتارگاه به فرهنگسرای بهمن به‌عنوان

ب.م: و تئاترهای عروسکی‌تان؟

در سال ۱۳۷۵ **هفت‌خوان رستم** را برای مسابقات المپیک غرب آسیا کار کردم. تا امسال که با **اپرای رستم و سهراب** حرکت جدیدی را آغاز کردم، حداقل برای خودم. در مورد فعالیت‌های بین‌المللی هم، مهم‌ترین‌اش حضور در هیئت‌مدیرهٔ اتحادیهٔ بین‌المللی نمایشگران عروسکی (یونیما) است که امسال برای دومین‌بار به‌مدت چهار سال انتخاب شدم و توانستم در میان هجده مرد اول عروسکی دنیا قرار بگیرم.

ب.م: به‌نظرم روند مدیریت و روند خلاقیت با هم متفاوت‌اند. شاید به همین علت است که این‌همه گسست در کار شما به‌عنوان یک کارگردان تئاتر و تئاتر عروسکی وجود دارد... آیا مدیریت به روند خلاقیت لطمه نمی‌زند؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کمانگیر سیاوش کسرایی را بازی و کارگردانی کردم. این تئاتر باعث تغییراتی در نوع نگاه تمام تئاتری‌های کردستان به تئاتر شد. البته قبل از آن هم افرادی نظیر آقای یوسف عرشی در همین زمینه تئاترهایی را کار کرده بودند. از سال ۱۳۴۸ به‌طور خودجوش، فعالیت‌هایی را در زمینهٔ افسانه‌ها و مراسم آیینی در کردستان شروع کردم تا به نتایجی در مورد خیمه‌شب‌بازی و نمایشگران منفرد کردستانی برسم که تا امروز هم ادامه دارد. در سال ۱۳۴۹ وارد دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران شدم و همزمان کار روی خیمه‌شب‌بازی را ادامه دادم. در سال ۱۳۵۱ جذب گروه «اسکار واتک» شدم. یک کارگردان اهل چک که برای اجرای تئاتر عروسکی به ایران دعوت شده بود. و علاوه بر کار و تحقیق روی نمایش‌های عروسکی آیینی، وارد دنیای مدیر پروژه پیوستم و بعد مدیرعامل فرهنگسرا شدم. همچنین ایجاد خانه‌های فرهنگ و فرهنگسراهای تهران و چند شهر دیگر و درنهایت هم در سال ۱۳۷۷ مدیریت پروژهٔ تبدیل پادگان فیشرآباد به «خانهٔ هنرمندان» را به‌عهده گرفتم که تا به امروز ادامه دارد. به همین دلایل هم یک پیوستگی و یک گسستگی در کارم به‌چشم می‌خورد. مدیریت فرهنگی را گاه کار کردم و گاه ترک کردم. همین‌طور کارگردانی تئاتر و سینما را. مثلاً بعد از تئاتر **بینوایان** مدتی کار تئاتر نکردم.

ب.م: در مورد فعالیت سینمایی چه‌طور؟

با امیر نادری، فیلم‌نامهٔ **دونده** را نوشتم. بعد از سال‌ها فیلم **کاراگاه۲** را کار کردم. بعد از هشت سال **تنبل قهرمان** را کار کردم.

همان‌طور که چند دسته انسان وجود دارد، چند دسته هنرمند وجود دارد. بعضی از اشخاص حتی اگر یک شب هم به مسافرت بروند، همه‌چیز را از قبل برنامه‌ریزی می‌کنند، ولی بعضی دیگر می‌گویند مهم نیست، هر چه پیش آمد ما می‌رویم. من از دستهٔ اول هستم. حتی اگر مدت کوتاهی هم باشد، دلم می‌خواهد براساس میل و سلیقه‌ام تغییراتی ایجاد کنم. برای من مدیریت یک جامعه خیلی اهمیت دارد. حتی وقتی دیپلم گرفتم، یکی از خواب‌هایی که می‌دیدم این بود که سپاهی‌دانش بشوم. به این دلیل که وقتی یک سپاهی‌دانش وارد روستایی می‌شد، می‌شد همه‌کارهٔ آن‌جا. من در آن روستای فرضی ذهنم، میدان می‌ساختم. سینما و تئاتر درست می‌کردم، کافه‌های خوب... من مدیریت اجتماعی را همیشه در ذهنم‌ام تمرین

می‌کردم. حتی در کودکی.

ش.ر: آموزش خاصی هم دربارهٔ مدیریت فرهنگی دیده‌اید؟

یک دورهٔ کوتاه. نه، بیش‌تر تجربی بوده. به نظرم بعضی‌ها این‌طوری به دنیا می‌آیند. پدرم مدیر و معلم یک دبستان اکابر بود. یک شب نمی‌توانست برود اکابر، من به‌جای او رفتم تا زنگ مدرسه را بزنم. وقتی مستخدم زنگ را زد، چون پدرم نبود، هیچ یک از معلمان از سر جای‌شان تکان نخوردند. من رفتم در آستانهٔ در و گفتم: آقایون زنگو زدند... همه بلند شدند و رفتند سر کلاس‌های‌شان. تا پایان ساعت مدرسه، توی راهرو قدم می‌زدم که نکند معلمی، وظیفهٔ خود را انجام ندهد. معلمی داشتیم به‌نام آقای راستین، هم‌اسم شما بود. شاعر بود و جمعه‌ها، شب شعر طنز می‌گذاشت. بعدها به پدرم گفته بود: «بهروز در آینده مدیر فوق‌العاده‌ای خواهد شد، چون وقتی گفت آقایان زنگ را زدند، ما ترسیدیم.»

ب.م: چند سال‌تون بود؟

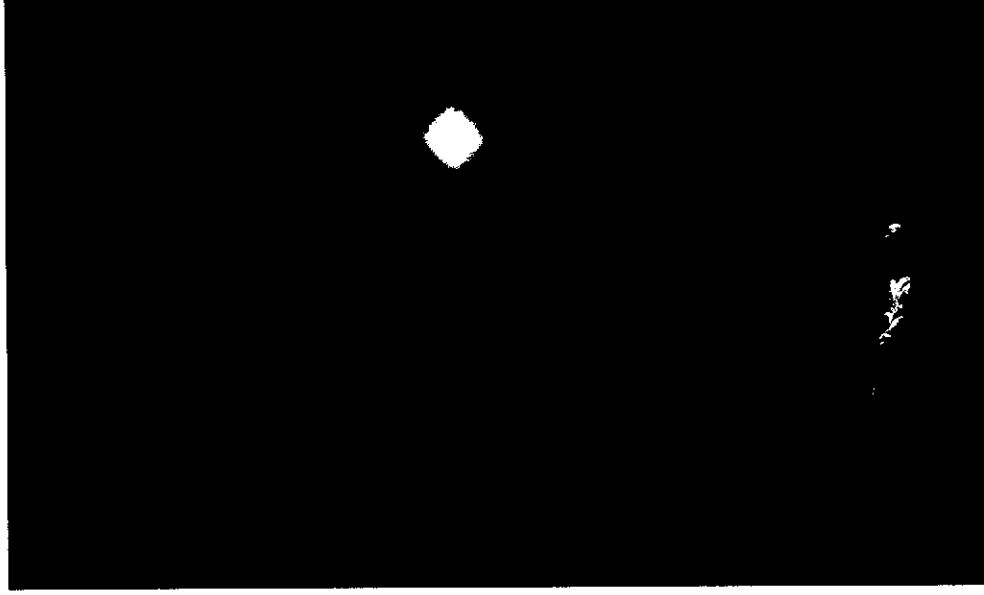
کلاس هفتم بودم. سیزده سالم بود. می‌خواهم بگویم که مدیریت در روحیهٔ من بود. از قبل تصمیم نگرفتم که مدیر بشوم. پی‌آمد آن خودم را در مدیریت کشف کردم. ضعف‌هایم را و نقاط قوت‌ام را. در هفده سالگی وقتی سرپرست گروه تئاتر شهاب بودم، بازیگری داشتم پنجاه‌وهفت ساله که معاون شرکت نفت بود. البته گاهی وقت‌ها این بهروز غریب‌پور، علیه آن بهروز غریب‌پور مدیر است. چون می‌خواهم آن را بشکنم و بهروز غریب‌پور هنرمند را معرفی کنم. همیشه این جدال دائمی بین این دو بهروز وجود دارد. ولی خیلی زود فهمیدم که از طریق هنر، نه می‌توانم و نه می‌خواهم که گذران زندگی کنم. اقتصاد خانوادهٔ من را بهروز غریب‌پور مدیر تأمین می‌کند. ولی مدیریت بخش هنری، تا زمانی که **اپرای رستم و سهراب** روی صحنهٔ تالار فردوسی هست، من مدیر تالار هستم. اما در مورد سؤال شما، معتقدم بدون مدیریت و برنامه‌ریزی دقیق، نمی‌شود خلاق بود. به‌خصوص در کار تئاتر و سینما، مدیریت شصت درصد از کار است. ایجاد نظم و دیسیپلین حرف اول و آخر را در یک گروه تئاتر می‌زند. می‌توانید خیلی خلاق باشید، ولی اگر نتوانید این انسجام و پیوند نیروها و سلیقه‌های مختلف انسانی را ایجاد کنید، نمی‌توانید کارگردان باشید.

ب.م: ولی قبول دارید در جامعه‌ای که به‌شدت با ضعف و رکود تئاتر عروسکی مواجه است، کارگردان تئاتر عروسکی‌ای وجود دارد که بسیار کم‌کار است و فرصت خلق اثر پیدا نمی‌کند یعنی شما این فرصت را از مخاطب می‌گیرید.

بله و این خیلی دردناک است. آروزی من این است که همزمان با اجرای **اپرای رستم و سهراب**، اپرای بعدی را کار کنم، ولی خوب به‌علت شغلم نمی‌توانم.

ش.ر: به‌نظرم ماهیتی هم روی کار شما تأثیر می‌گذارد. بهروز غریب‌پور کارگردانی است که کارهای عظیم می‌کند. مثل بینوایان، اپرای رستم و سهراب. چون خودش مدیر در سطح کلان جامعه است، از کارهای عظیمی چون بینوایان نمی‌ترسد. اما از طرف دیگر وقتی که از بیرون نگاه می‌کنم، بخش خلاقهٔ شما، مطیع بخش مدیر شما می‌شود. مثل این می‌ماند که تهیه‌کننده و کارگردان یک نفر باشند و بخش تهیه‌کنندگی شما به بخش کارگردانی‌تان غلبه کند. بنابراین ممکن است یک

من برای اولین‌بار میزانسن را وارد تئاتر عروسکی کردم. تا قبل از آن به‌ازای هر شخصیت یک عروسک وجود داشت که با موسیقی یا بدون آن داستانی را روایت می‌کردند. اما من قوانین میزانسن صحنه‌ای را وارد صحنهٔ تئاتر عروسکی کردم.



کار عروسکی کوچک با دوتا عروسک از نظر شما کم باشد.

نه، این‌طوری نیست. من پروژه‌های عظیمی کار کرده‌ام. مثل **هفت‌خوان رستم** که هفتاد بازیگر داشت. عروسک‌گردان‌ها هم، همه آدم‌های معمولی بودند. چون شرط من آدم‌هایی بود با قدهای ۱۸۰ تا دو متر. درنتیجه همهٔ آن‌ها دژبان بودند. یک روز، تیمسار افشارزاده در استادیوم آزادی گفتند: این افسر کیه؟ گفته بودند: این نظامی نیست، بهروز غریب‌پور است. به‌رغم چنین کاری، دو سال پیش تئاتر **۲۳۴۲ روز بعد** را کار کردم که فقط یک بازیگر داشت. در بین نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی، من تنها نمایش‌نامه‌نویسی هستم که برای تک‌بازیگر نمایش‌نامه‌های مختلفی نوشته‌ام. چون دلم نمی‌خواست همین برداشت شود. ولی توانایی کار با هفتاد بازیگر هم داشته‌ام. در **بینوایان** بازیگر هفت ساله داشته‌ام و بازیگر هفتاد ساله. خب، ترس هم دارد. به همین خاطر می‌گویند که کارگردان تئاتر، اول باید بتواند یک مدیر باشد. باید بتواند دستور بدهد. مخصوصاً در کارگردانی تئاتر. خیلی بیش‌تر از سینما. من برای آن‌که بهروز غریب‌پور مدیر بر بهروز غریب‌پور کارگردان غلبه نکند، ساعات تمرین‌ام را زیاد می‌کنم تا به روند خلق لطمه نخورد. به هر حال همین است. این بهروز غریب‌پور، این‌طوری به دنیا آمده، بزرگ شده و کار کرده، حالا اگر بد است دیگر نمی‌دانم.

ش.ر: ولی وقتی ما می‌گوییم بهروز غریب‌پور، بیش‌تر غریب‌پور بینوایان **به یادمان می‌آید تا غریب‌پور تئاترهای تک‌پرسوناژ.**

طبیعتاً. چون من منقطع کار کرده‌ام. این خصلت من چاره‌ناپذیر است.

ش.ر: هر وقت می‌خواهید در مورد غریب‌پور کارگردان صحبت کنید، می‌گویید «این غریب‌پور». انگار غریب‌پور مدیر، همیشه پشت در است.

من اکثر اوقات چند نفر بوده‌ام، نه یک‌نفر. مثال‌هایش در خارج زیاد است، اما این‌جا نه. به‌عنوان مثال کارگردانی وجود دارد به‌نام جان رایت. وقتی برای اولین‌بار رفتم به تماشاخانه‌اش، خیلی برایم عجیب بود. چون خودش پشت پیشخوان کافهٔ کوچک سالن‌اش ایستاده بود و می‌پرسید: «چند قاشق شکر برای‌تان بریزم؟» درحالی که جان رایت در کتاب‌ها و فرهنگ‌نامه‌های تئاتر عروسکی، یک غول است. در این‌جا بیش‌تر آدم‌ها ژست کارگردانی را دوست دارند.

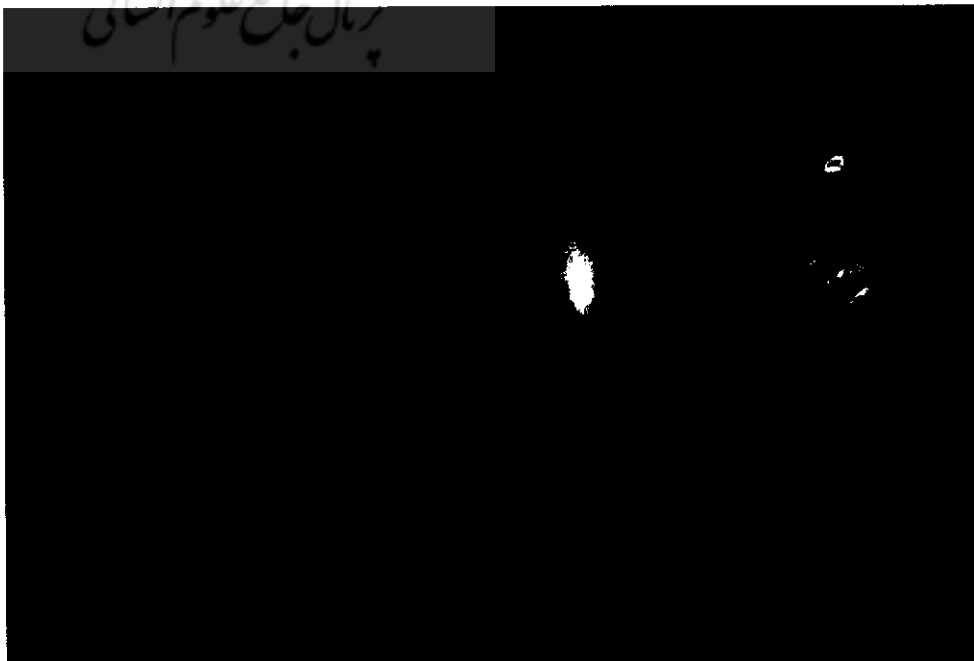
ش.ر: خوبی این که تهیه‌کننده و کارگردان یکی باشد در این است که نباید به کسی جواب پس بدهید. می‌توانید کارهای زیادی انجام دهید. همان‌طور که در اپرای رستم و سهراب **از تکنیک‌های زیادی استفاده کرده‌اید. از تکنیک سایهٔ شرق، عروسک‌های نخی عمودی و افقی توأمان. فقط تکنیک (visual) تئاتر مجازی را نیاورده‌اید. این باعث چندد‌ستگی در کار نمی‌شود؟ چون تکنیک و محتوا خیلی آزاد است.**

نه، من این‌طوری فکر نمی‌کنم. من به خودم جواب پس می‌دهم. ناظر سرسختی برای خودم هستم. همیشه از خود سؤال می‌کنم و جواب‌هایش را هم مکتوب می‌کنم. درضمن من تهیه‌کننده دارم. مرکز هنرهای نمایشی و بنیاد رودکی که حامیان کار هستند. همان‌قدر که یک کارگردان آزادی عمل دارد، همان‌قدر هم نمی‌شود به‌کل رهایش کرد و یا خیلی پروبال‌اش داد. چون اگر کارگردانی احساس کند خیلی به او اهمیت می‌دهند، زیاد پیشرفت نمی‌کند. **اپرای رستم و سهراب**، از نظر خودم انسجام دارد. در مورد صحنهٔ جنگ که یکی از فرازهای مهم این اپرا هم هست، چند راه‌حل داشتم. یکی این‌که همان نخی کار می‌کردم که مطمئنم چیز ضعیف و ناقصی می‌شد، چون در تئاتر عروسکی نخی، در بعضی حرکات نخ‌ها مانع حرکت می‌شوند و به بن‌بست می‌رسند. دو عروسک نخی خیلی نمی‌توانند به هم نزدیک شوند. چون نخ‌های‌شان در هم می‌رود و گره می‌خورد. زمانی که عروسک‌ها را در وین و با همکاری گروه ماریونت اتریش می‌ساختم، آن‌ها از من می‌پرسیدند: «چگونه این عروسک‌ها می‌خواهند با هم بجنگند؟» من به راه‌حل‌های مختلفی فکر کردم از جمله فیلم‌برداری و پروجکشن آن‌ها. دیدم کار ما را آسان می‌کند ولی تأثیرش خیلی کم است. درنتیجه نمایش سایه‌ای را انتخاب کردم. البته کلاً من به تکنیک سایه فوق‌العاده علاقه‌مندم و در همهٔ کارهایم وجود دارد. در **اپرای رستم و سهراب**، هم از کارگردانی تئاتر، هم از کارگردانی سینما و هم از کارگردانی تئاتر عروسکی استفاده کرده‌ام. مهم برآیند و نتیجهٔ ابزارهای مختلف روی صحنه است، که مطلوب باشد.

ب.م: به نظر من آن چیزی که از نظر آقای راستین عدم‌انسجام است، مربوط به ریتم آن‌هاست، مثلاً همان صحنهٔ نبرد به‌نظر طولانی می‌آید. اگرچه ریتم آن وابسته به ریتم آن قطعه از اپرا و موسیقی است. اما به‌لحاظ بصری، ریتم دچار مشکل می‌شود.

قبول می‌کنم. ولی ببینید چکناواریان یک اثر بزرگ آفریده که قطعاً در تاریخ موسیقی ما جاودان خواهد شد. در برخورد با این اثر بزرگ، محدودیت‌هایی برای من ایجاد شد. یکی زمان کار بود و باید برایش راه‌حل پیدا می‌کردم. بدون بی‌احترامی به ساحت هنرمند بزرگی چون چکناواریان، مجبور شدم یک‌ساعت‌وبیست‌دقیقه از اپرایش را کم کنم. چون ایشان این اپرا را برای اجرای زنده ساخته‌اند. ولی دیگر کم‌ترکردن آن بی‌انصافی بود. در مورد صحنهٔ جنگ می‌پذیرم که کمی طولانی و خسته‌کننده شده است. البته من هر شب یک کار جدید می‌کنم تا برسم به آن‌جایی که تماشاگر مطلقاً احساس خستگی نکند. در جاهایی توانستم از موسیقی کم کنم، اما در جاهایی انگار بخواهم فرزند چکناواریان را از او بگیرم، کم‌کردن‌اش امکان‌پذیر نبود. البته اگر به‌لحاظ تکنیکی، امکانات بیش‌تری داشتم این مشکل پیش نمی‌آمد. رفتم چند پروژکتور معمولی از لاله‌زار گیر آوردم تا بتوانم خط نوری ایجاد کنم. آن هم خودمان با دست فیداین و فیداوت می‌کنیم. تنها شانزده خط نوری داریم که باید خودم را با آن تطبیق می‌دادم. ما اصلاً فالوهایی که خط نوری لیزری به ما بدهد، نداریم.

ش.ر: به نظرم اپرای رستم و سهراب **برآیند چند چیز**



است. یکی خود اثر منظوم رستم و سهراب در شاهنامهٔ فردوسی که فرمت ثابتی دارد. دیگری اپرای چکناواریان و آخری، خواسته‌های شما. در کل این اثر افق جدیدی از یک افسانهٔ قدیمی یا اسطوره‌ای به‌لحاظ محتوایی نمی‌دهد ولی به‌لحاظ اجرایی، اجرای جدیدی از آن است.

می‌خواستم پتانسیل تئاتر عروسکی را ثابت کنم. تئاتر عروسکی هنوز در ایران شناخته‌شده نیست. خیلی‌ها هنوز فکر می‌کنند که یک ابزار بیانی برای کودکان است و با یک تقلید صدا می‌توان به‌راحتی کار عروسکی کرد. آن‌ها تئاتر عروسکی را در یک محدودهٔ کوچک و بسته می‌گنجانند.

ب.م: با تقلید صدا و در لباس خرگوش، سوسک و خرس.

ش.ر: شما محدودهٔ آن را گسترده‌تر نمایش می‌شود اساطیر را هم وارد عرصهٔ عروسک کرد و موفق هم شد. وقتی روی صحنهٔ تئاتر، کسی را به‌عنوان رستم وارد کنی، همه می‌خندند چون رستم یک آدم ذهنی است و با عروسک بهتر می‌شود افسانه‌ها و اسطوره‌ها را نشان داد، همین‌طور تخیلات انسانی را و تأثیر بیش‌تری هم دارد. چون مخاطب را وارد جهان اسطوره‌ای می‌کند، چون مناسبات جادویی آن اعم از نور و رنگ و بازی و عروسک، مخاطب را وارد دهلیز زمان می‌کند.

ش.ر: این تجربه‌ها به بهترین نحو در تئاتر شرق شده است. آن‌ها هم می‌گویند بهترین بازیگر برای ایفای نقش یک اسطوره، عروسک است. از طرف دیگر اسطوره‌شناسان نقدی را وارد می‌کنند که ذات تئاتر عروسکی فاصله‌گذاری است و این فاصله‌گذاری، همذات‌پنداری را کم می‌کند.

منظورم همذات‌پنداری بصری است. اگر هم همذات‌پنداری باشد، ذهنی و درونی است. برای جبران، این کمبود ارتباط تماشاگر با اثر مبنا را بر اپرا گذاشتید یا میزانسن؟

میزانسن را گذاشته‌ام که تلفیق همهٔ این‌هاست. اگر فقط موسیقی بود، خب بهتر بود مردم بروند سی.دی‌اش را بخرند. من با طراحی صحنه‌ام سعی کرده‌ام مخاطب باور کند که در کاخ سمنگان است و یا در کاخ افراسیاب و یا در جنگ و یا در مراسم عزاداری و یا در وعده‌گاه رستم و تهمینه. در دنیا کم‌تر پیش آمده که کارگردانی برای نمایش عروسکی سراغ یک تراژدی برود. اگر در لحظه‌ای که یک عروسک قرار است شیون کند، عروسک‌گردان، عروسک را درست حرکت ندهد، مضحک می‌شود. درحالی‌که تماشاگران بسیاری به من گفته‌اند که بارها به دیدن نمایش آمده‌اند و هر بار بعد از مرگ سهراب تا پایان نمایش گریه کرده‌اند. خودم فکر می‌کنم در این کار تا حد زیادی موفق بوده‌ایم. اما هنوز هم جای بهترشدن دارد. یک کارگردان اپرای ایتالیایی بعد از دیدن کار گفت: چیزی که برای من فوق‌العاده جذاب بود، تلفیق کارگردانی تئاتر با تئاتر عروسکی است.»

ش.ر: به‌نظرم گام‌های اپرا و نوع قصه‌پردازی موسیقیایی‌اش و معناهایی که در سازبندی‌اش وجود دارد، از نوع موسیقی نهفته در قالب مثنوی دور است. چون ذات اپرا می‌گوید که آهنگ کلمه را گوش کن درحالی‌که در فرهنگ ایرانی و در منظومه‌های ایرانی، معنای کلمه خیلی مهم است. ممکن است با این نقد مواجه شوید که ما اصلاً نفهمیدیم چی گفتند. از طرف دیگر کاملاً یک قمار است که آدم با عروسک، تراژدی کار کند. چون ذات کار عروسکی به‌طرف کمدی می‌رود و اگر تراژدی کار کند نهایت شکست‌اش، بی‌تفاوتی است. و نکتهٔ آخر دربارهٔ وسط یا میان کار است. چون صحنه‌های اول و صحنه‌های آخر اثر بسیار خوب است. هم به‌لحاظ مضمون و اجرا و هم به‌لحاظ ریتم. اما توطئهٔ تورانیان زمان زیادی می‌برد. شاید میان کار برای‌تان مهم‌تر بود که چه می‌شود پدر پسر را می‌کشد و به‌عبارت دیگر مدرن‌بودن را نمی‌پذیرد.

من یک چهارچوب داشتم. وقتی یک متن دست کارگردانی است، محدودیتی ندارد. چون می‌تواند هر استنباطی داشته باشد. اما من به‌صورت مشخص و معلوم یک چهارچوب داشتم. در **اپرای رستم و سهراب**، فردوسی را به‌عنوان راوی وارد کردم. درحالی‌که در اپرای آقای چکناواریان فقط راوی داریم. نکتهٔ دوم این است که نویسندهٔ این شخصیت گاه حتی به‌عنوان خالق آن‌ها، قدرتی در تغییر سرنوشت آن‌ها ندارد. درنتیجه جدال میان فردوسی و تهمینه را به‌عنوان یک اصل وارد کردم، به همین خاطر اورتور را هم تصویری کردم تا نشان بدهم که در ذهن فردوسی چه اتفاقاتی در حال رخ‌دادن است. درحقیقت اپرا را یک‌بار دیگر براساس ذهنیات خودم تنظیم کرده‌ام. منتها نه در اصل خواندن صحنه‌ها بلکه در روایت داستان. از جمله همان صحنه‌ای که افراسیاب و هومان در حال توطئه علیه سهراب هستند و می‌خواهند او را به جنگ رستم بفرستند. این صحنه در یک‌گراند صحنه‌ای است که تهمینه و سهراب در حال گفت‌وگو هستند. به‌نوعی مونتاژ موازی کرده‌ام. درحقیقت زمان روانی صحنهٔ توطئه را بیش‌تر کرده‌ام.

ب.م: شاید از جنبهٔ دیگری بشود به این قضیه نگاه کرد. اگر اپرا را حذف کنیم که البته در خیلی از موارد هم، خود اشعار نامفهوم هستند، یا اگر فرض کنیم مخاطب خارجی تماشاگر کار هست، به‌لحاظ بصری و نمایشی ابتدا و انتهای کار، مخاطب را همراه می‌کند اما میانهٔ آن سؤال‌برانگیز است.

ممکن است کمی نامفهوم باشد، ولی نشانه‌های آن را در اول کار قرار داده‌ام. مثلاً در شروع کار وقتی رخش دزدیده می‌شود، در گوشهٔ صحنه سایهٔ هومان را می‌بینیم که رخش را می‌دزدد. هومان را در کاخ افراسیاب هم می‌بینیم. در جای دیگر او را در حال صحبت‌کردن با سهراب می‌بینیم. در هر صورت او را به‌عنوان یک مهرهٔ نفوذی و سرنوشت‌ساز می‌شناسیم. یا مخاطب قبل از دیدن این اثر، داستان **رستم و سهراب** را خوانده و یا بعد از آن ترغیب می‌شود که برود و بخواند. خیلی چیزهای دیگری هم هست که در کار ما نیست. این‌که سهراب می‌خواهد با جنگ و

داده‌اید.

قبلاً هم این کار را کرده‌ام. من برای اولین‌بار میزانسن را وارد تئاتر عروسکی کردم. تا قبل از آن به‌ازای هر شخصیت یک عروسک وجود داشت که با آهنگ و موسیقی یا بدون آن یک داستانی را روایت می‌کردند. اما من قوانین میزانسن صحنه‌ای را وارد صحنهٔ تئاتر عروسکی کردم. از **بابابزرگ و ترب** در سال ۱۳۶۴ بگیرید تا به امروز.

ش.ر: این همان تئاتری بود که شما از سیاهپوش استفاده کردید؟

نه در **شش جوجه‌کلاغ و روباه** از اتاق تاریک استفاده کردم. در آن موقع متأثر از تکنیکی بودم که چینی‌ها کار کرده بودند. آن‌ها از نور فلورسنت استفاده می‌کردند. نور فلورسنت را به پرده می‌تابانند درنتیجه مخاطب فقط خود عروسک دوبعدی را می‌دید. ولی من یک باند نوری درست کردم با همین لامپ‌های صد. پشت صحنه را تاریک کردم. بازی‌دهندگان هم سر تا پا سیاه پوشیدند با روبنده و پوشیه و دستکش. در **اپرای رستم و سهراب** می‌خواستم بگویم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

خونریزی پدرش را شاه و مادرش را ملکه کند. من بیش‌تر به جنبهٔ تراژیک اثر نظر داشته‌ام. این که اگر پدری پسر خود را بکشد، تا آخر عمر پشیمان و اشک‌ریزان خواهد بود. حتی اگر یک اسطوره مثل رستم باشد که وظیفه‌اش حفظ خاک و کشور است.

ب.م: به‌نظرم عروسک تهمینه به‌لحاظ رنگ مو، رنگ لباس، چهره و کلاً طراحی عروسک خیلی زیباست، اما دو سؤال دارم. یکی بلندی بی‌اندازهٔ موهایش است که ناخودآگاه آدم را یاد رودابه می‌اندازد و دوم مدل لباسش است که بیش‌تر شبیه یک کیمونوی ژاپنی است.

سمنگان در ترکمنستان فعلی قرار داشته است و اصلاً در ایران نیست. خیلی‌ها این ایراد را به من گرفتند که محیط ایرانی کم‌تر دیدیم. خب هیچ‌کدام از صحنه‌های ما به‌جز صحنهٔ نبرد در ایران نیست. توران هم بخشی از روسیه و قفقاز امروز بوده است. درنتیجه پوشش آن‌ها متفاوت از ایرانی‌هاست. این که رودابه را یادآوری می‌کند، باز هم تعمد داشتم. چون رستم در یک شب عاشق زنی می‌شود که به‌نوعی یادآور مادرش هم هست. درضمن چون بعد از مرگ سهراب، موهایش سفید می‌شود، این بلندی کمک می‌کند که سفیدی مو از آن فاصله به‌چشم بیاید. چون شما با یک زبان بصری سروکار دارید. عروسک ما میمیک ندارد، درنتیجه باید یک‌جایی برای بیان عواطف‌اش پیدا کنیم. من موی تهمینه را به‌سان صورت پنداشتم. در پوشش‌اش هم سعی کردم شاهزاده‌ای به‌نظر بیاید که ایرانی نیست.

ش.ر: کارتان پر از سمبل است. مجبور شدید از سمبل استفاده کنید یا خودتان به‌سمت سمبلیزم گرایش دارید؟

به سمبلیزم علاقه دارم. از طریق نماد می‌توانیم راه‌هایی پیدا کنیم که مثلاً عشق تهمینه که یک عروسک هم هست، معنی پیدا کند. در جای‌جای کار از سمبل استفاده کردم. در صحنهٔ جنگ با آوردن آن دو پرنده می‌خواستم نشان بدهم که حتی عرصه بر پرندگان نیز تنگ شده است یا نور قرمز در صحنهٔ مرگ سهراب که همهٔ صحنه را فرا می‌گیرد. انگار خون سهراب همهٔ زمین را در بر گرفته.

ب.م: تکنیک‌های مختلف عروسک‌گردانی در ایران به نسبت تکنیک عروسک‌گردانان خارجی بسیار ضعیف است. اما از طرفی شاید این مدل عروسک‌گردانی که مثلاً در اپرای رستم و سهراب به‌چشم می‌خورد، به‌نوعی فاصله‌گذاری عمدی، نظر دارد. شاید هم از سر اجبار است.

من هم معتقدم که تکنیک‌های عروسک‌گردانی در ایران به‌شدت ضعیف است. اما به‌طور کلی عروسک‌گردانی نخی، محدودیت دارد و بی‌نهایت سخت است. حتی نگه‌داشتن عروسک رستم ما سخت است.

ب.م: یادم می‌آید در جشنوارهٔ عروسکی دوسه دوره پیش، آقایی از اتریش آمده بود، و یک بالرین را با نخ چنان حرکت می‌داد که انگار یک بالرین واقعی است.

بازی‌دهندگان ما هم به‌تدریج دارند به آن مهارت می‌رسند. به صحنهٔ رقصندگان بارگاه شاه سمنگان دقت کنید. آقای ورنرها یزر که **فلوت سحرآمیز** را به ایران آورده بود، بیست سال است که هر شب با عروسک نخی کار می‌کند. خب این فرق می‌کند با گروهی که تازه شهریورماه استارت زده. اما می‌دانم که به چنان مهارتی می‌رسند که انگار راه صدساله را یک‌شبه طی کرده‌اند. شما باید کار ما را نسبت به فضای عروسکی ایران بسنجید نه با ایده‌آل‌های شما و من. مثل آدمی که سی سال ویولن زده و آدمی که یک سال. هر چه‌قدر هم آن آدم نابغه باشد با آدمی که سی سال ویولن زده، قابل قیاس نیست. اگر گروه من ادامهٔ حیات بدهد به نقاط درخشانی می‌رسد.

ش.ر: عشق یک‌شبه و رها کردن خانواده نتیجه‌ای جز این تراژدی ندارد. به دلایل فردوسی و شاهنامه در توجیه رفتار رستم کاری ندارم. به‌نظر شما چرا رستم، سهراب را کشت؟

سهراب، برابر آن چیزی که شاهنامه می‌گوید، وقتی به ایران حمله می‌کند، چنان کشت و کشتاری می‌کند و دست به ویرانی می‌زند که احساس رستم جریحه‌دار می‌شود. سهراب که با دسته‌گل به‌سمت ایران نیامده. توطئه‌گرانی چون افراسیاب و هومان، به‌درستی او را انتخاب کرده‌اند. چون سهراب سراپا خشم و کینه است و هدف اصلی هم رستم است. چون بی‌رستم می‌توانند ایران را به چنگ آورند. اگر رستم کشته شود که چه بهتر و اگر هم نه، تا ابد زخمی عمیق بر دلش می‌نشیند که چرا پسر خود را کشته است. از نظر خودم آن‌چه که اتفاق می‌افتد، تقدیر است. حتی تهمینه برادر خود را با سهراب روانه می‌کند که به رستم بگوید که این، پسر توست. اما رستم قبل از آن‌که اجازهٔ صحبت به برادر تهمینه بدهد، با مشتی بر پیشانی‌اش او را می‌کشد. رستم، سهراب را به‌عنوان یک دشمن می‌کشد. آن دیگر تفسیر بعدی ماست که این فرزندکشی است. البته من با شما موافقم که رستم در یک شب عشقی را به‌دست می‌آورد و بعد آن را رها می‌کند. در این جا می‌توان به اهمیت تهمینه پی برد. چون دست به انتخاب می‌زند. گام اول و آخر عشق را تهمینه برمی‌دارد. این دو هیچ‌کدام تابع دستورات آیینی و مذهبی نیستند. تسلیم‌کردن تهمینه به رستم، نهایت شکوه عشق در تاریخ بشر است.

ب.م: شما با پررنگ‌کردن حضور تهمینه در اکثر صحنه‌های نمایش، روی این وجه پنهان فمینیستی اثر تأکید کرده‌اید یا به‌نوعی نگاه خود را وارد جهان اثر کرده‌اید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ش.ر: در جهان غرب، آن چیزی که در تراژدی‌ها به چشم می‌خورد برعکس این ماجرا است. پسری که ناشناخته یا ناخواسته پدر خود را می‌کشد. از تلمارک و ادیسه و جیسون تا جهان سامی که موسی، فرعون را نابود می‌کند. جهان غرب این را پذیرفته که مدرنیته می‌آید و گذشته را از بین می‌برد. در هند و ژاپن هم همین‌طور. ما تنها کشوری هستیم که در مهم‌ترین اسطوره‌های‌مان می‌گوییم آن عشقی که بدون انجام آیین باشد، مدرن باشد، زن انتخاب‌گر باشد. زیباست اما ویران‌گر است.

ب.م: درحقیقت محکوم به شکست است.

ش.ر: دقیقاً. و شما می‌بینید که چه‌قدر از الگوهای رفتاری ما براساس سهراب‌کشان و سیاوش‌کشان و درکل جوان‌کُشی است.

ولی من نمی‌گویم که این حرکت قطعاً محکوم به شکست است. می‌تواند این‌طور نباشد. مثالش هم ژاپنی‌ها هستند. آن‌ها وقتی می‌خواستند غرب را بفهمند از فلسفه شروع کردند. درحالی که ما از ابزار شروع کردیم. ما ابزار را نو می‌کنیم، ولی نرم‌افزار را نه. ژاپنی‌ها با حفظ خودشان، افکار جدید را نو کردند. درحالی که روشنفکران ما فقط گفتند بد است یا خوب است. ژاپنی‌ها هنوز امپراتوری خود را حفظ کرده‌اند. درحالی که جهان غرب به‌سمت جمهوری حرکت کرد، ما کشور افراط و تفریط هستیم. یا نوی نو یا کهنهٔ کهنه. درهای چوبی را برمی‌داریم، درهای فلزی می‌گذاریم، آن هم توی دهات. در تمام دنیا اگر بگردید به اندازهٔ ایران آشپزخانهٔ open وجود ندارد. ما هرگز مدرنیسم را از دروازه‌های عقل و فرهنگ و هنر عبور ندادیم. ژاپنی‌ها نمایش‌های خودشان را حفظ کردند، کابوکی، بونراکو، نو و در کنارش سینما و تئاتر را هم پذیرفتند ولی ما چی‌کار کردیم؟ **گلستان** سعدی آخ است. تعزیه پیف است. تخت حوضی به‌درد نمی‌خورد. خیمه‌شب‌بازی را ولش کن. ما باید تئاتر مدرن کار کنیم... من چه کار کردم؟ هیچی جز مویه، جز زاری، جز بدبختی، جز پیری، جز شکست چیزی برایم باقی نمانده. عاقبت‌اش هم همین است. زاری بر نعش جوان. زاری بر نعش ناپرسیده‌ها. تنها کافی بود رستم سؤال کند که این جوان کیست؟ از کجا آمده؟ ما باید گذشته‌مان را بشناسیم. مجبورم به‌رغم میلم مثالی بزنم. در آن زمانی که همه بر علیه **شاهنامه** بودند و می‌گفتند کتاب شاهان است و باید به صندوق عدم واصل شود، کسی مثل شاملو با بدترین و رکیک‌ترین الفاظ، فردوسی را کله‌پز خطاب کرد. درحالی که فردوسی سرشار از خرد و اندیشه است. اتفاقاً فردوسی می‌گوید غرور رستم بر عقلش غلبه می‌کند که نمی‌پرسد این جوان کیست.

ما کشور افراط و تفریط هستیم. یا نوی نو یا کهنهٔ کهنه. درهای چوبی را برمی‌داریم، درهای فلزی می‌گذاریم، آن هم توی دهات. در تمام دنیا اگر بگردید به اندازهٔ ایران آشپزخانهٔ open وجود ندارد. ما هرگز مدرنیسم را از دروازه‌های عقل و فرهنگ و هنر عبور ندادیم.

ب.م: می‌خواهم از شما به‌عنوان یک مدیر هنری بپرسم که چرا ما تئاتر موزه‌ای نداریم. در همه‌جای دنیا اگر بخواهی نمایش‌های آیینی‌شان را ببینی، مراکزی وجود دارد که می‌توان اصل آن‌ها را دید ولی در ایران اگر بخواهی یک تخته‌حوضی اصیل، و یا یک خیمه‌شب‌بازی اصیل را ببینی، مرکزی و یا سالنی وجود ندارد. چه‌طور می‌شود که اصل و اساس یک پدیده را ندید و نشناخت ولی برمبنای آن نوآوری کرد.

من از سال ۱۳۴۹ رفتم به‌سراغ خیمه‌شب‌بازی. خیمه‌شب‌بازها را به دانشگاه تهران آوردم. کلی تحقیق کردم. در سال ۱۳۶۰ از تمام خیمه‌شب‌بازی‌ها، اسلاید تهیه کردم، از تمام عروسک‌های موجود خانوادهٔ خمسه‌ای و احمدی. نمایشگاه عکس، اسلاید و نوار صوتی خیمه‌شب‌بازی برپا کردم. در سال ۱۳۷۴ همهٔ عروسک‌ها را بازسازی کردم. بعد به راه‌های پرورش‌دادن نسل جدید فکر کردم. دو خیمه‌شب‌باز جوان با دو خیمه‌شب‌باز پیشکسوت را در ترکیب گروه خیمه‌شب‌بازی ایران وارد کردم. با این گروه چهار سال کار کردم تا زبان همدیگر را بفهمند. یک سال تمام هر پنجشنبه در خانهٔ هنرمندان، برنامهٔ خیمه‌شب‌بازی داشتیم. اما تنها با حمایت خودم. هیچ‌کس از من حمایت نکرد. می‌خواستم این کاری که شما می‌گویید بکنم اما نشد. وقتی نوازندهٔ کمانچهٔ من سکتهٔ مغزی می‌کند، نه‌تنها کسی نیست که از او حمایت کند، بلکه نوازندهٔ جوان‌تر دور از شأن خود می‌داند که در خیمه‌شب‌بازی کمانچه بزند. می‌گوید این مطربی است. نمایش‌های عروسکی آیینی ما متولی ندارد. من به‌تنهایی بدون آن‌که یک ریال بگیرم، آن‌قدر تلاش کردم که بالاخره «مبارک» جهانی شد. به‌جرأت می‌توانم بگویم اگر از همین امروز، هیچ کاری هم نکنم، رسالت خود را به انجام رسانده‌ام.

ب.م: و کارهای آینده...

دارم روی پهلوان کچل کار می‌کنم. تز یکی از دانشجویانم است. مربوط به دوران اواخر زندیه و اوایل قاجاریه... معتقدم که هنوز زبان نمایش تئاتر عروسکی در ایران کشف نشده است. ◀

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نما به نما

ناشر ماهنامه فرهنگی-هنری هفت

تلفن: ۸۵۱۷۲۷۵ تلفکس: ۸۵۱۷۲۷۶

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی