گفت‌وگوی امیررضا کوهستانی با آتیلا پسیانی

به بهانهٔ مروری بر اجراهای سه‌گانهٔ نان و سنگ (گنگ خواب‌دیده، تلخ مثل عسل و تیغ و ماه)

تئاتر اسباب‌بازی من است در بزرگ‌سالی

تا چهار سال پیش من هم جزو «بینندگان عزیزی» بودم که آتیلا پسیانی را یا از قاب تلویزیون دیده بودند و یا بر پردهٔ سینما. اما این روزها دیگر کم‌تر به سینما می‌روم و تلویزیون را هم در یک برنامهٔ خودخواسته از برنامهٔ روزانه‌ام حذف کرده‌ام. [البته به‌جز پخش مستقیم فوتبال] با این‌همه آتیلا [نامی که بارها از من خواسته او را این‌گونه خطاب کنم و من نتوانستم] برای من تبدیل شد به دوستی که برای قرار مصاحبه با او به‌رغم بدبینی‌اش نسبت به مطبوعات فقط کافی است شمارهٔ موبایلش را بگیرم. حالا روبه‌رویم نشسته است ضبط صوت را جایی پشت لیوان نسکافه پنهان کرده‌ام تا همان حرف‌هایی را از او بشنوم که در خانهٔ حسن معجونی تا چهار صبح با شور و حرارت می‌گفت. آن‌قدر مستدل حرف می‌زند که می‌توانم تصور کنم بارها و بارها این حرف‌ها را در دفاع از تئاتر تجربی پیش صاحبان تئاتر رسمی تکرار کرده است. می‌گویم اگر قرار باشد من برای شما کارت ویزیت بزنم فقط می‌نویسم: آتیلا پسیانی: کارگردان تئاتر.

در دههٔ اخیر حداقل آن‌چه که من شاهدش بودم نگرش تئاتر تجربی در تقابل و چالش بوده با تئاتر حاکم و محافظه‌کاری که اتفاقاً شریان‌های اصلی تئاتر کشور را هم مثل دانشگاه‌ها و منتقدین و مطبوعات در دست داشته، دوست دارم قبل از هر چیز به یک تعریف از این جریان حاکم بر تئاتر برسیم؟

این گونه تئاترها را در اصل می‌توان به‌عنوان تئاتر رسمی کشور پذیرفت این نه به معنی دولتی‌بودن آن است، بلکه یک نگرش اصلی و رسمی به این گونه تئاترها است که ریشه‌اش به دهه‌های پیش و زمان پیدایش تئاتر نوین ایران بازمی‌گردد. فرم و قالب از پیش تعیین‌شده و غیرمنعطف و نفوذناپذیربودن جزء ماهیت این جریان فکری در تئاتر است.

اما این نگرش را در کشورهای صاحب تئاتر هم می‌بینیم که تئاترهایی با بودجهٔ معین و هنرمندانی که به استخدام خود درآورده‌اند به این گونه از تئاتر می‌پردازند که مورد استقبال هم قرار می‌گیرد. اما جریان پیش رو و به‌قولی تئاتر تجربی نیز به حرکت خود ادامه می‌دهد بدون این که اصطکاکی بین هنرمندان این دو نگرش پیش بیاید. آیا این برخوردها در کشور ما ریشه در تحولات اجتماعی سیاسی تاریخ معاصر ما دارد؟

به نظر من بیش‌تر به شرایط اقتصادی تئاتر ما برمی‌گردد تا چیز دیگری. ببین کلاً در جوامع سنتی فکر نو همیشه در ابتدا با عکس‌العمل منفی توسط صاحبان نگره‌های قدیمی‌تر روبه‌رو می‌شود، اما کم‌کم با گذشت زمان این فکر نو یا پذیرفته می‌شود و یا در پاره‌ای از مواقع ترجمه‌اش می‌کنند تا تنش آن را با نگره‌های قدیمی به حداقل برسانند که گاه این ترجمه‌ها آن‌قدر با ایدهٔ اولیهٔ آن نگره تفاوت می‌کند که دیگر کارکرد خود را از دست می‌دهد.

تلقی و برداشت‌های بعضاً نادرست از سیستم استانیسلاوسکی و فاصله‌گذاری برشت هم از همین ترجمه‌های نادرست نشأت می‌گیرد.

دقیقاً. یک جنبهٔ بسیار مهم در نقد تقابل تئاتر رسمی و تئاتر تجربی در جامعهٔ ما برمی‌گردد به اقتصاد. ما پول در تئاترمان کم داریم، مکان در تئاترمان کم داریم. هیچ گروهی یک مکان ثابت برای تمرین و اجرا ندارد. یک امکانات اندک و ناچیزی در اختیار مرکز هنرهای نمایشی است به‌عنوان بازوی دولتی و تنها تهیه‌کنندهٔ تئاتر ایران و ما باید امیدوار باشیم آن را عادلانه تقسیم کنند.

زمانی که حضور آدم‌های نسل جدید و آدم‌های چموشی مثل من از نسل گذشته یک حضور ویژه با یک تفکر تازه و نو می‌شود این حضور از طرف مالکان اصلی تئاتر رسمی - که باز اضافه می‌کنم اصلاً به معنی تئاتر دولتی نیست. این مالکان لزوماً حقوق‌بگیر دولت نیستند، می‌تواند دوست من باشد، فلان همکار تو باشد - یک فکر است. این آدم‌ها نسبت به این حضور و نگرش جدید احساس خطر می‌کنند. یکی از مهم‌ترین دلایل این احساس خطر همان عدم امنیت اقتصادی است، چون این‌ها حساب می‌کنند و می‌بینند وقتی دست زیاد می‌شود پول که تغییر نمی‌کند. الان بیست‌وپنج سال است که یک سالن به مجموعهٔ سالن‌های تئاتر تهران اضافه نشده است. برای همین حضور این تازه‌واردها جای بقیه را تنگ می‌کند. این تفکر حاکم است. اگر هم آن را به زبان هم نیاوریم در پس ذهن‌مان است.

تلقی درستی هم هست یعنی واقعاً حضور این آدم‌های تازه‌وارد جای بقیه را تنگ می‌کند.

بله، هر سال ده‌ها نفر از دانشگاه‌های مختلف تئاتر که روزبه‌روز هم دارد به تعدادشان اضافه می‌شود فارغ‌التحصیل می‌شوند. این‌ها چهار سال یا شش سال یا ده سال درس نخوانده‌اند که راننده تاکسی بشوند، درس خوانده‌اند که تئاتر کار کنند، ولی ما الان برای آن‌ها جا نداریم یعنی چاهش را نکندیم. برای همین اولین عکس‌العمل ما به آن‌ها این است که با آن‌ها وارد دعوای زیبایی‌شناسانه می‌شویم. حالا اگر ما پول قابل قبولی داشته باشیم، دیگر من جای کسی را تنگ نکرده‌ام. فلان صاحب تئاتر رسمی می‌گوید من که سالن خودم را دارم، حالا بگذارید آتیلا پسیانی در دخمهٔ خودش کار خودش را بکند. به من چه مربوط است؟ کارگردان تئاتر رسمی آن را متعلق به خودش می‌داند و دارم تئاتری هم اجرا می‌کنم که او اساساً با آن مشکل دارد. این طوری تئاتر تجربی برای او می‌شود حکایت مار و پونه و طبیعی است که با تمام وجود با آن مخالفت می‌کند و نمونه‌اش را می‌توانیم در طرز برخورد بازبین‌های دورهٔ اخیر جشنوارهٔ فجر با تئاتر تجربی ببینیم. این قضیه در آینده هم ادامه خواهد داشت. یعنی تئاتر تجربی به‌خاطر قواعدی که می‌شکند، جسارت‌های فرمالیستی که دارد، به‌خاطر این‌که شلتاق می‌کند و بر پایهٔ فرمول‌های موفق قبلی بنا نشده است، به‌هرحال این آدم‌ها با آن برخورد می‌کنند.

پس با توجه به همهٔ این‌ها شما ریشه‌های حرکت‌هایی را که از اواسط دههٔ هفتاد در تئاتر ایران اتفاق افتاد و ادامه پیدا کرد و حتی به نظر من فراتر از کلماتی مانند جنبش و موج می‌توان آن را توصیف کرد در کجا می‌دانید؟ با توجه به این‌که عملاً می‌توان از نقش مطبوعات و دانشگاه حداقل در شکل‌گیری این حرکت چشم‌پوشی کرد.

این به نظر من رابطهٔ بین دو نسل است. رابطهٔ تئاتر تجربی و تئاتر رسمی و یک رابطهٔ عکس‌العملی است. این را چخوف به زیبایی در قالب شخصیت‌های تریلف و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آرکادینا در نمایش‌نامهٔ **مرغ دریایی** بیان می‌کند. تربلف اندازهٔ مادرش برایش کافی نیست. می‌خواهد خارج از کادر آرکادینا حرکت کند. به همین دلیل است که با ترتیب‌دادن یک تئاتر در کنار دریا طبعاً از طرف آدم‌هایی مانند آرکادینا مورد تمسخر قرار می‌گیرد. این خیلی واضح است یک‌جور رستم و سهراب است. یک‌جور گردن‌کشی پسر در مقابل پدر است. به نظر من اتفاقاً خیلی اتفاق دینامیکی است. یعنی همین گردن‌کشی است که یک پتانسیل و یک انرژی نهفته را آزاد می‌کند. یک‌جور گرمای سایشی ایجاد می‌کند که یخ تئاتر را می‌شکند و آن را زنده نگه می‌دارد. این‌طوری است که یک‌دفعه یک نفر مثل تو، مثل حامد محمدطاهری، مثل وحید رهبانی، مثل جلال تهرانی از یک پوسته‌ای جدا می‌شوند. چه اتفاقی برای شما افتاد؟ درواقع شما شاهد چیزی بودید که به نظرتان کافی نمی‌رسید، به نظرتان می‌رسید آن چیزی که روی صحنه دارند اجرا می‌کنند بسیار پیش‌پاافتاده و معمولی است، اگر فاجعه نباشد. امیدوارم به بعضی از دوستان برنخورد ولی اگر قرار است ما همان چیزی را که در تلویزیون می‌بینیم در تئاتر هم روی صحنه ببینیم دیگر چرا از خانه‌مان بیرون بیاییم و خرج تئاتر کنیم؟ در این چند ساله واقعاً بسیاری از تئاتری‌های ما داعیهٔ رقابت با سریال‌های تلویزیونی را داشتند. یعنی کوچک‌ترین چیزی از پیچیدگی‌های تئاتر و یا ابهام تئاتر در آن‌ها وجود ندارد. دیدن این نمایش‌ها تو و امثال تو را وامی‌دارد حداقل به‌صورت ناخودآگاه این تئاتر را به مبارزه بطلبید اما در یک محیط آرنیستی و با کارتان.

اتفاق بانمکی که در این وسط می‌افتد این است که بسیاری از ما به‌عنوان تازه‌واردهای تئاتر اصلاً تحصیلات آکادمیک تئاتری هم نداشتیم و رشتهٔ تحصیلی‌مان اصلاً چیز دیگری بود.

اتفاقاً این موضوعی است که هیچ‌وقت به آن پرداخت نشده، اما به نظر من بسیار قابل بررسی و تحلیل است. اغلب این کارگردان‌هایی که در تئاتر ما حرف تازه‌ای دارند، ایده دارند و الان هم دیگر می‌دانند چه می‌خواهند و تصادفی و جرقه‌ای هم به‌وجود نیامده‌اند، این‌ها تحصیلات تئاتری ندارند. این نشان‌دهندهٔ چیست؟ این موضوع به ما می‌گوید جوانی که وارد دانشگاه می‌شود اساتیدی به او تدریس می‌کنند که غالباً نگرش نزدیک به تئاتر رسمی دارند. این را وقتی متوجه می‌شوم که فلان دانشجوی تئاتر می‌آید و از من می‌پرسد: به نظر شما این زننده نیست که شما آمده‌اید به نمایش‌نامهٔ کلاسیک یک شخصیت اضافه کرده‌اید؟ یا فلانی می‌آید و از من می‌پرسد یعنی چه که تو نمایش‌نامهٔ بی‌کلام می‌نویسی؟ مگر نمایش‌نامه هم بدون دیالوگ می‌شود؟ این عین جملهٔ استادش است. یعنی استادش هم همین را از من می‌پرسد و جواب من به هر دوی آن‌ها این بود که به‌جای دیالوگ توضیح صحنه می‌نویسم. توضیح صحنه هم بخشی از فرم نمایش‌نامه است. به‌هرحال آن چیزی که این تئاتر رسمی را سال‌ها زنده نگه داشته همین سیستم آموزشی است که دائم نیروی انسانی جدید برای خود تولید می‌کند.

... که تئاتر تجربی این امکان را در اختیار ندارد و خیلی بَدوی و بدون برنامه‌ریزی اتفاق می‌افتد.

ببین ما الان نه جا داریم، نه بودجهٔ مشخصی، نه مکان و مرکزی که از ما حمایت کند، منظورم مکان و مرکزی است که اختصاصاً به تئاتر تجربی بپردازد. هیچ دورنمایی نداریم. سالن چهارسو را که بر مبنای تئاتر تجربی ساخته شده است و قابلیت‌های منحصربه‌فردی در آن ایجاد کرده‌اند که فقط در تئاتر تجربی کاربرد دارد (مثلاً همین متحرک‌بودن جایگاه تماشاگران) اجرای کسانی را در آن برنامه‌ریزی می‌کنند که نه‌تنها هیچ علاقه و ارتباطی با تئاتر تجربی ندارند، بلکه از آن متنفر هم هستند. وقتی این آدم‌ها قرار است در تالار چهارسو اجرا کنند اولین کارشان این است که یک قاب برای چهارسو درست می‌کنند و چهارتا مته آویزان می‌کنند و تالار چهارسو را تبدیل به سالن سنگلج می‌کنند بعد در آن نمایش اجرا می‌کنند. خب اگر این‌جوری است تو چرا نمی‌روی همان سالن سنگلج اجرا کنی؟ علاوه بر آن هنوز ما تعریف درستی از این نگرش در تئاتر یعنی تئاتر تجربی نداریم. هنوز بسیاری از دوستانی که داعیهٔ اجراهای تجربی هم دارند تئاتر تجربی را با تجربه‌کردن تئاتر اشتباه می‌گیرند، به من پیشنهاد می‌دهند چون حالا دارم تئاتر تجربی کار می‌کنم بروم در دانشگاه زیر پر و بال این دانشجوها را هم بگیرم و هر بار من مجبور می‌شوم برای آن‌ها توضیح بدهم که تئاتر دانشگاهی یک مقولهٔ دیگر است که با تئاتر تجربی فرق می‌کند. تئاتر تجربی یک مرحله بعد از تئاتر حرفه‌ای است یعنی آدم‌های حرفه‌ای که حالا می‌خواهند روی زبان منحصربه‌فرد خودشان در تئاتر کار و تجربه کنند.

در طول این سال‌ها علاوه بر مخالفت‌هایی که توسط جریان تئاتر رسمی با تئاتر تجربی می‌شود حضور بدون فکر و ایدهٔ بسیاری از کارگردانان جوان که مغلوب نوجویی و تفاوت تئاتر تجربی می‌شوند و سعی می‌کنند صرفاً از اجراهای موفق گذشته کپی‌برداری کنند نیز به روند رو به رشد این تئاتر ضربه زده. بسیاری از این اجراها تحت تأثیر سه‌گانهٔ نان و سنگ و به‌خصوص گنگ خواب‌دیده‌ی شما هستند. شما چه تحلیلی از حضور این اجراها در تئاتر شهر دارید؟ آیا صرف بالارفتن کمیت نمایش‌هایی که داعیهٔ تئاتر تجربی دارند به‌نظر شما جریان‌ساز است؟ با توجه به این‌که بسیاری از این نمایش‌ها مخاطب چندانی را هم جذب نمی‌کنند.

تئاتر تجربی کاملاً نگرشی از تئاتر است که قانون‌مند و ظرف‌پذیر نیست. مرجع زیبایی‌شناسی آن احساس‌های درونی آدم‌ها است. حالا اگر من سعی کنم فقط برای مرعوب‌کردن تماشاگر از فرم‌های متفاوتی استفاده کنم که فقط تماشاگر را به شگفتی وادارم، دارم دست به حساب‌گری می‌زنم. اگر سعی کنم همان فرمول‌های موفق قبلی را صرفاً دستی به سر و گوشش بکشم و آن را رنگ کنم و صورت‌شان را تغییر دهم و بدون توجه به ضرورت آن و صرفاً برای به‌شگفتی‌درآوردن تماشاگر از آن‌ها استفاده کنم، این تفکر هم همان تفکر تئاتر رسمی ما است که تضمین می‌خواهد. می‌خواهد مطمئن باشد در جذب من آتیلا پسیانی یا فلان مدیر فستیوال موفق می‌شود، اما تئاتر تجربی با حساب‌گری میانه‌ای ندارد. امیررضا! من هیچ‌وقت در هیچ‌کدام از نمایش‌هایم نمی‌دانستم چه تأثیری روی مخاطب می‌گذارم. شب اول متوجه آن می‌شوم آن هم نه در همان لحظهٔ اول، از شب اول انگار این فرصت برای من پیش می‌آید که حالا نمایش‌ام را کشف کنم و تأثیر لحظات مختلف اجرا را در کنار تماشاگر ببینم.

می‌خواهم در مورد سه‌گانهٔ نان و سنگ شما یعنی گنگ خواب‌دیده، تلخ مثل عسل و تیغ و ماه صحبت کنم. قبل از این سه‌گانه، بازخوانی‌هایی از متون کلاسیک نمایشی مثل آژاکس، هملت، شاه‌لیر و نمایش‌نامه‌های چخوف داشتید، متونی که حداقل در شکل اصلی خود کاملاً بر کلام و دیالوگ بنا شده‌اند، پس چه شد که ناگهان رسیدید به اجرایی بی‌کلام و تئاتر فیزیکال؟

البته ناگهانی نبود. قبل از **گنگ خواب‌دیده** گروه ما اجرایی داشت به‌نام **حشمت** در سال هفتادونه، که چرم‌شیر آن را نوشته بود، بهرام عظیمی‌پور کارگردانی کرد و من در آن بازی کردم. نمایش‌نامهٔ اول کلام داشت یعنی حداقل پر از گفت‌وگوهای تلفنی بود که ما در طول تمرین آن‌ها را حذف کردیم و دست‌آخر نمایش صرفاً مجموعه‌ای حالت‌ها بود، به‌همراه افکت‌های صوتی مثل رعدوبرق و زنگ تلفن و چیزهای دیگر، ولی کلام نداشت. البته ما پنجاه اجرای متفاوت از این نمایش

عکس‌ها: نگونه هاشمیان

داشتیم. این تجربه به همراه یکی دیگر از اجراهای عروسکی گروه تئاتر «بازی» به کارگردانی مریم کاظمی که آن هم بی‌کلام بود مرا واداشت تا این‌بار اساساً یک نمایش‌نامهٔ بی‌کلام بنویسم.

نمایش‌نامه را اول شما نوشتید، بعد چرم‌شیر روی آن کار کرد یا از ابتدای کار با شما بود؟

نه من ابتدا نسخهٔ اولیهٔ نمایش‌نامه را که در شانزده تابلو بود نوشتم، بعد به چرم‌شیر دادم و او پیشنهاداتی داشت که یادم است مثلاً تقدم و تأخر دو صحنه را عوض کردیم و یا چهار تابلو را به تابلوهای قبلی خود پیوند زدیم و در اصل تاریکی‌های بین صحنه‌ها را کم کردیم. یعنی آن اجرایی که ما از **گنگ خواب‌دیده** کردیم در دوازده تابلو بود. البته به دلیل تعداد زیاد اجراهای این نمایش [نزدیک به صدوبیست اجرا در ایران و خارج از ایران] در طول این چند سال تغییراتی هم ناخودآگاه یا خودآگاه پیش می‌آمد.

آن فیلم ویدئویی از اول بود؟

آره، بود. برای آن فیلم همگی رفتیم آبعلی و در برف، ایدهٔ فیلم که یک‌جوری شوخی خانوادگی بود شکل گرفت.

یعنی برف‌بازی؟

آره، چون برف برای من یک‌جور حالت سرخوشی و مفرحی دارد. در پس آن خشونت و تلخی که روی صحنه اتفاق می‌افتد یک شیرینی و یک‌جور سرخوشی در پس ذهن ما است که تداعی‌کنندهٔ یک بازی است مثل همین برف‌بازی.

و یا برعکس در پس این سرخوشی و به قول شما بازی روابط خشنی مستتر است.

این هم می‌تواند باشد، اما این واقعاً در ذهن‌مان نبود. اول می‌خواستیم فیلم را در طول اجرا همان‌طور پخش کنیم، اما بعد تصمیم گرفتیم فیلم به‌صورت بریده‌بریده و ناواضح پخش شود. درنتیجه پردهٔ ویدئوپروژکتور را حذف کردیم و به‌جای آن روزنامه‌های مچاله و عکس‌های رادیولوژی گذاشتیم و در مرحلهٔ فنی فیلم هم من یک‌جایی را دور تند ضبط می‌کردم، برمی‌گرداندم، برفک می‌گذاشتم تا به این عدم وضوح نیز کمک کند.

ولی گفتید در طول این اجراها تغییراتی هم اتفاق افتاد؟

این تغییرات خیلی موردی نبود. مثلاً بازی ستاره، اجرا تا اجرا خشن‌تر و وحشی‌تر شد و یا برعکس در بازی فاطمه نقوی ملاطفتی وارد شد که برای من بسیار جذاب بود. چون بُعد می‌داد به شخصیت و آن تلقیِ معلم سنگ‌دل و خشن را تلطیف می‌کرد و الان در اجراهای اخیر این نمایش می‌بینید که معلم نوازش می‌کند، غمگین می‌شود و وجوه انسانی‌تری از خود بروز می‌دهد.

برای من جالب است که بدانم شما چه‌طور در این نمایش به آموزش و رابطهٔ بین معلم و شاگرد پرداختید؟

اسکوت [این رابطه در من ریشهٔ خیلی خیلی قدیمی دارد. من هیچ‌وقت چه در دوران مدرسه و دبیرستان و چه در دوران دانشگاه از وضعیت آموزشی راضی نبودم. نه به این معنی که جایگزین بهتری برایش داشتم. ولی از آموزش دیدن هم خوشم نمی‌آمد. بیش‌تر دوستان من در آن سال‌ها دوستانی بودند که من در بیرون از مدرسه با آن‌ها آشنا شده بودم. بعدها من ریشه‌های این حسم را پیدا کردم، چون در محیط خوبی هم درس خواندم و کتک آن‌چنانی هم نخوردم. مشکل من این بود که کاربرد این درس‌هایی را که می‌خواندیم نمی‌فهمیدم مثلاً نمی‌دانستم چرا باید در آخر دوران ابتدایی علم‌الاشیا بخوانم یا تعلیمات مدنی اصلاً به چه درد من می‌خورد؟

این تفکر را چگونه در قالب نمایش‌نامهٔ گنگ خواب‌دیده آوردید؟

ببین اصلاً مسئلهٔ آموزش در ذات خودش دراماتیک است، تو واقعاً نمی‌دانی کی دارد به کی زور می‌گوید، ظاهر امر این است که معلم دارد به شاگرد زور می‌گوید، اما واقعاً قضیه چیز دیگری است. همان اتفاقی که در **رقص روی لیوان‌ها** هم می‌افتد. ما می‌بینیم مرد جوانی که داعیهٔ تدریس رقص دارد، تحکم می‌کند، طراح بازی به‌نظر می‌رسد روی دختر مسلط است و دارد او را هدایت می‌کند، با یک «نه» دختر با یک جملهٔ او که دیگر نمی‌خواهم، خسته‌ام، بریده‌ام یا دوست ندارم فرو می‌ریزد. در **گنگ خواب‌دیده** این‌طور به‌نظر می‌رسد که دختر تحت خشونت‌های معلم خود قرار دارد، اما درواقع این دختر جهان غیرقابل‌رسوخی برای خود ساخته است که معلم بیچاره خود را دارد به در و دیوار می‌کوبد تا فقط بتواند چیزی یاد او بدهد. خشونت‌اش هم از روی بیچارگی است کاری که ما هم در ارتباط با بچه‌های‌مان انجام می‌دهیم. وقتی در ارتباط با آن‌ها منطقی نداریم داد می‌زنیم، این دادزدن ما از سر بیچارگی و ضعف است. همهٔ این‌ها به‌مرور توسط من به‌عنوان نویسنده و کارگردان یا گروه بازیگران نمایش و یا چرم‌شیر به‌عنوان وجه عاقل و تکنیکی من وارد متن شد.

چرم‌شیر فقط در اپیزود اول این سه‌گانه با شما همکاری کرد و شما دو نمایش بعدی یعنی تلخ مثل عسل **و** تیغ و ماه **را به‌تنهایی نوشتید و ما هم می‌بینیم در** گنگ خواب‌دیده **ضرورت بی‌کلام‌بودن، بخشی از منطق داستانی نمایش است، چون نمایش دربارهٔ آموزش به دختری است که کر و کور و لال است، اما در دو اپیزود بعدی، قصه انتزاعی‌تر می‌شود و بی‌کلام‌بودن تبدیل به فرم اثر می‌شود هر چند که ممکن است خط کم‌رنگ داستانی هم در نمایش داشته باشد. عدم حضور چرم‌شیر را تا چه حد در تجریدی‌شدن نمایش‌نامه‌های دو اپیزود بعدی مؤثر می‌دانید.**

بعید به نظرم می‌رسد، چون در **گنگ خواب‌دیده** هم پیشنهادهای چرم‌شیر در جهت پردازش قصه نبود. در جهت تأثیرگرفتن از حس هر صحنه بود ولی نمی‌توانم این را قاطعانه بگویم، ممکن است ناخودآگاه این اتفاق افتاده باشد، چون به‌هرحال من می‌دانستم بخش عاقل و منظم من در این نمایش حضور ندارد. ولی فکر می‌کنم دلیل این‌که قصه در دو نمایش **تلخ مثل عسل** و **تیغ و ماه** صراحت کم‌تری دارد نسبت به **گنگ خواب‌دیده**، فضای تجریدی و انتزاعی آن‌هاست که براساس یک‌جور ذهنیت و خواب شکل گرفته است. درواقع **تلخ مثل عسل** کابوس دختری است که به‌صورت عینی از قفس بیرون می‌آید و وارد فضای کابوس‌وار یک کویر لم‌یزرع می‌شود که با سه شخص روبه‌رو می‌شود، یکی از آن‌ها پسری است که بعداً با کابوس او را در **تیغ و ماه** می‌بینیم.

شخصیتی که شما در این سه‌گانه بازی می‌کنید تنها شخصیتی است که در هر سه نمایش حضور دارد.

این شخصیت یک‌جور پدر - کارگردان است. درعین‌حال می‌توان خود نفسِ خواب باشد که البته اصراری روی آن ندارم چون تعبیری خیلی شخصی است. همان پدر - کارگردان بهتر است، چون چیزهایی

تئاتر تجربی کاملاً نگرشی از تئاتر است که قانون‌مند و ظرف‌پذیر نیست. مرجع زیبایی‌شناسی آن احساس‌های درونی آدم‌ها است. حالا اگر من سعی کنم فقط برای مرعوب‌کردن تماشاگر از فرم‌های متفاوتی استفاده کنم که فقط تماشاگر را به شگفتی وادارم، دارم دست به حساب‌گری می‌زنم.

را در صحنه جابه‌جا می‌کند، عناصر جدیدی را وارد می‌کند و انگار این بازی را دارد هدایت می‌کند. یک‌جور برداشت از نقشی که معین‌البکا و یا نقال‌ها در تئاتر شرق دور دارند.

ولی در تیغ و ماه شما یکی از شخصیت‌های اصلی هستید؟

در **تیغ و ماه** هم همین‌طور است. یعنی با ذهنیت پسر، من حرکت‌دهندهٔ مکانیکال صحنه هستم. به‌هرحال خواب او هست و من در آن خواب خیلی فیزیکال اجزاء صحنه را جابه‌جا می‌کنم. به نظر من تا اواخر نمایش متوجه نمی‌شویم این حرکات را چه کسی دارد انجام می‌دهد، فاعل کارها من هستم اما به‌مرور متوجه می‌شویم این‌ها دارد در ذهن پسر می‌گذرد. به قول معروف سرنخ دست اوست. **تیغ و ماه** به نظر من پایان نه‌لزوماً موفق اما پایان مناسبی است که دو قسمت قبلَ را به‌هم پیوند می‌دهد. خیلی فضا تجریدی است این را می‌دانم، اما برای من از جنس خواب است، آن تونل طولانی از جنس خواب است. دوست دارم پیش تو اعتراف کنم که اصلاً آن چهار قصه‌ای که روی پرده می‌آیند خواب‌های واقعی من هستند. خواب‌هایی که یادداشت کرده‌ام اما با زبانی نوشته‌ام که قدیمی به‌نظر می‌رسد. اصلاً **تیغ و ماه** تجریدی‌ترین قسمت این سه‌گانه است. اما چندان قائل به این نیستم که **تیغ و ماه** نمایش بی‌کلامی است. در صورت و ظاهر شاید این‌گونه باشد اما درواقع نمایش کلام دارد منتها با زبان آن پسربچه که ما متوجه نمی‌شویم. مثلاً در آخر نمایش گفت‌وگوی بین من و خسرو این‌گونه است که انگار خسرو می‌گوید اون تیغ رو بده به من و آن مرد هم جواب می‌دهد بیا بگیرش. منتها این دیالوگ به زبانی بیان می‌شود که شاید من و شما متوجه آن نشویم. در **تلخ مثل عسل** به‌هرحال این بی‌کلام‌بودن تا حدودی منطق داستانی دارد، یعنی به‌هرحال دختر معلولیت دارد نمی‌تواند صحبت کند و پسر هم خب از یک کرهٔ دیگر آمده است و این‌ها اصلاً زبان هم را نمی‌فهمند. آن دو بزرگ‌سال هم آن‌قدر مشغول گیم‌های خود هستند، نمی‌گویم جنگ، چون یک جنگ غیرواقعی است، بیش‌تر یک بازی است این پرچم او را بدزدد، اون تیر ترقه‌ای طرفش در کند، این سنگ پرت کند، اون در کارت‌بازی او را می‌برد. اصلاً زبان مشترک این‌ها همین بازی است درست مثل زبان بورس و یا بازار که اصطلاحاتی دارند که فقط خودشان متوجه آن می‌شوند. به‌هرحال من فکر می‌کنم در **گنگ خواب‌دیده**، بی‌کلام‌بودن یک ضرورت داستانی است در **تلخ مثل عسل** بینابین است هم فرم است هم یک‌جورهایی ضرورت است. اما در **تیغ و ماه** اصلاً داریم از این ضرورت فرار می‌کنیم.

اجرای این سه‌گانهٔ شما در کنار سه‌گانهٔ حامد محمدطاهری یعنی آنتیگون، سیاها و خانه در گذشتهٔ ماست، شیوه و نگرش تئاتر فیزیکال و زبان بدن را در جامعهٔ تئاتری ما مطرح کرده‌اند که اتفاقاً بسیار تأثیرگذار هم بود و بعدها شاهد اجراهای متعددی هم بودیم که کاملاً تحت تأثیر این اجراها بودند. نکتهٔ جالب برای من تفاوت این دو نگرش در تئاتر فیزیکال است یعنی در نمایش‌های محمدطاهری شاهد یک‌جور نگرش دههٔ هفتادی از تئاتر فیزیکال هستیم که گروتفسکی و کانتور در آن دهه بنیان نهاده‌اند که البته این اصلاً به این معنی نیست که این‌نوع نگرش نگرشی قدیمی و یا از مُدافتاده است. اصولاً هنر دههٔ هفتاد میلادی به‌رغم رادیکال‌بودنش همیشه دوست‌داشتنی است، به‌خصوص برای کشورهایی مثل ما که این دورهٔ هنری را از سر نگذرانده‌اند، اما نگرش شما از تئاتر فیزیکال برای من نزدیک‌تر است به آن‌چه امروز در تئاتر دنیا مطرح است، یعنی همان کاری که مثلاً الان رمئو کاستلوچی در ایتالیا دارد انجام می‌دهد. نور، رنگ، لباس و موسیقی و حتی خط کم‌رنگ داستانی که در تئاتر فیزیکال دههٔ هفتاد میلادی جزو تابوهایی بودند که این نگرش، استفاده از آن‌ها را نفی می‌کرد اما در تئاتر فیزیکال امروز از عناصری است که در غیاب دیالوگ و درام کلامی بار جذابیت‌های سمعی و بصری اجرا را به‌دوش می‌کشند. به نظر شما در تئاتر فیزیکال درام چگونه شکل می‌گیرد؟ چه چیزی قرار است ما را مجبور کند روی صندلی بنشینیم؟

یک تفکر در نمایش‌های عروسکی مدرن است که من خیلی دوستش دارم و آن این است که تو به هر چیزی و هر جسمی که نگاه کنی و روح بازی‌ات را در آن بدَمی آن جسم تبدیل به عروسک می‌شود. حالا آن جسم می‌تواند یک زیرسیگاری باشد. من با تمام عوامل شنیداری و دیداری نمایشم این‌گونه برخورد می‌کنم. این یک قانون است که در تئاتر به هر چیزی توجه کنی تماشاگر نیز به آن توجه می‌کند. من هر شب در **تیغ و ماه** در صحنه‌ای ناگهان به یک گوشه‌ای آن‌طرف صحنه خیره می‌شدم و دیدیم همهٔ تماشاگران برمی‌گردند و به آن نقطه نگاه می‌کنند. این بخشی از کارگردانی من است که آگاهانه اتفاق می‌افتد یعنی تماشاگر را مجبور می‌کنم از یک نقطه از صحنه کلوزآپ بگیرد یا فوکوس کند و جای دیگر را فراموش کند چون قائل به این نیستم که تماشاگر هر جا را که دوست دارد می‌تواند نگاه کند. ما هستیم که باید او را مجبور کنیم به کجا نگاه کند و یا کجا را نبیند. اصولاً نمایش‌هایم را براساس منطق جادو و خواب میزانسن می‌کنم. این بخش را آگاهانه براساس منطق جادو و استتیک تئاتر انجام می‌دهم، ولی ریشه‌های بخش خواب آن برایم اصلاً روشن نیست. قبل از آغاز تمرینات هر نمایش من سعی می‌کنم اجرا را در ذهن خودم تصور کنم. البته این تخیل واضح است که در طول تمرینات تغییر می‌کند اما همیشه اساس و پایهٔ آن نمایش بر آن چیزی استوار می‌شود که من در تخیلم دیده‌ام. میزانسن‌کردن به نظر من صرفاً طراحی رفت‌وآمد بازیگران نیست، به نظر من پیاده‌کردن جوهرهٔ نمایش روی صحنه میزانسن‌کردن است به‌علاوه اصولاً دینامیک صحنه‌های من از جایی آغاز می‌شود که من خودم برای خودم پشت پا می‌گیرم، یعنی هر جا می‌بینم صحنه یا نمایش دارند یک روند قابل پیش‌بینی یا درست و سرراستی را طی می‌کنند می‌خواهم یک اشکالی در آن صحنه ایجاد کنم یا تضادی را ایجاد کنم که صحنه با خودش وارد یک دیالکتیک شود. این فرمول را البته برای همهٔ نمایش‌ها پیشنهاد نمی‌دهم. اما من حتی در شب‌های مختلف اجرا سعی می‌کنم تغییراتی را ایجاد کنم که یک بی‌نظمی در روند سرراست نمایش ایجاد کند.

شما سلیقهٔ متنوعی در زمینهٔ موسیقی دارید. در نمایش فیزیکال موسیقی یا بهتر است بگویم طراحی صدا از عناصر محوری میزانسن و به قول شما پیاده‌کردن جوهرهٔ نمایش است روی صحنه. حال این موسیقی می‌تواند صدای پای بازیگران یا به‌هم‌خوردن دو قطعه‌سنگ و یا یک موسیقی انتخابی باشد که از بلندگوها پخش می‌شود. موسیقی کارهای‌تان را چگونه انتخاب می‌کنید؟

نقش موسیقی برای من فراتر از آن نقش سنتی است که در تئاتر رسمی بر عهده‌اش نهاده‌اند. موسیقی به نظر من قرار نیست با حس و حال صحنه همراهی کند و یا آن را تشدید کند بلکه تلقی من هنگام انتخاب موسیقی برای نمایش‌هایم این است که می‌خواهم به جنگ آن‌چه روی صحنه اتفاق می‌افتد بروم.

نقش موسیقی برای من فراتر از آن نقش سنتی است که در تئاتر رسمی بر عهده‌اش نهاده‌اند. موسیقی به نظر من قرار نیست با حس و حال صحنه همراهی کند و یا آن را تشدید کند بلکه تلقی من هنگام انتخاب موسیقی برای نمایش‌هایم این است که می‌خواهم به جنگ آن‌چه روی صحنه اتفاق می‌افتد بروم. یعنی مثلاً صحنهٔ به‌قتل‌رساندن یکی از شخصیت‌های نمایش را با موسیقی سرخوش و شادابی همراه می‌کنیم و یا در **تیغ و ماه** با میکس و تغییر در صدای ضربان قلب به صدای تازه‌ای رسیدیم که تفسیری مستقل از آن صحنه را به تماشاگر منتقل می‌کرد. موسیقی اساساً به دلیل ماهیت تجریدی و انتزاعی‌اش نقش مهمی را در تئاتر فیزیکال ایفا می‌کند. یعنی هر صوت و یا موسیقی می‌تواند در ذهن من و تماشاگر کناری‌ام دو تأثیر متفاوت را بگذارد که این با ساختار باز و تأویل‌گرای تئاتر فیزیکال هم‌سو است. در اجراهایی که موسیقی نمایش‌ها انتخابی است، معمولاً خیلی بیش‌تر از آن حجم موسیقی که مورد نیاز من است انتخاب می‌کنم و بعد یک صحنهٔ ثابت را یک‌جور بارها و بارها می‌بینم، اما هر بار با یک موسیقی می‌شنوم تا بالاخره به یک انتخاب برسیم. در اجراهای من اتفاقاً به‌خاطر زمان‌بندی موسیقی این محدودیت را داریم که هر صحنه را با تایم آن باید هماهنگ کنیم یعنی مثلاً رفت‌وآمدم را هماهنگ کنم با زمان موسیقی. با این‌حال دوست دارم در نمایش

بعدی‌ام یک اجرای زندهٔ موسیقی را تجربه کنم که براساس حس و حال هر شب اجرا تغییر کند.

شما را در جامعه عموماً به‌عنوان یک بازیگر می‌شناسند، برایم جالب است که بدانم شما در نمایش‌های‌تان که اتفاقاً بسیار متفاوت از آن کاری است که در سینما و تلویزیون انجام می‌دهید چگونه با بازیگران ارتباط می‌گیرید.

معتقدم با هر بازیگر باید براساس روان‌شناسی‌اش و قابلیت‌ها و توانایی‌هایش برخورد کرد. برای همین یک زمانی را تعیین می‌کنم برای خودم که قابلیت‌های افراد جدیدی که با آن‌ها کار می‌کنم را بشناسم و بعد براساس آن شناخت از او توقع داشته باشم و دست او را باز بگذارم و یا محدودش کنم. به‌طور مثال بازیگری که هر دوی ما با او کار کرده‌ایم یعنی حسن معجونی از آن دست بازیگرانی است که به او فرصت بدهی بسازد و خراب کند و در این ساختن و خراب‌کردن خود او کم‌کم به فرم ایده‌آلش می‌رسد اما بازیگرانی هستند که حتی من جزئیات کاری که قرار است انجام دهند را هم برای‌شان شرح می‌دهم و به آن‌ها اجازهٔ بداهه‌پردازی را هم نمی‌دهم یعنی می‌گویم که حتی مثلاً این فاصله را با سه گام برو نه مثلاً با دو گام. حتی نسبت به بازیگرانی که از خانواده‌ام هستند هم این تفاوت برخورد وجود دارد. مثلاً ستاره کاملاً یک بازیگر غریزی و وحشی است. تو اصلاً نمی‌توانی او را مفتول کنی، مثل جیوه از دستت می‌لغزد و فرار می‌کند. از آن طرف یک بازیگر مثل فاطمه نقوی عین مفتول شکل‌پذیر است. درک درستی از نمایش و کاری که تو از او می‌خواهی دارد و پیشنهاداتی را هم که در کار وارد می‌کند هیچ کدام پیشنهادات پرت و خارج از فرم اجرا و نمایش نیست فقط ممکن است تو بعضی از آن‌ها را صرفاً به دلیل زیبایی‌شناسانه نپذیری.

برای بازیگران‌تان هم نمایش را یا مثلاً یک صحنه را تحلیل می‌کنید؟

هرگز. چون دوست ندارم بازیگر تحلیل من را بازی کند. قرار هم نیست بازیگر روی صحنه آگاهانه و با تصمیم قبلی کاری را انجام دهد بلکه حتی بازی بازیگران عُقلایی مثل فاطمه نقوی به‌گونه‌ای دیده شود انگار از روی غریزه است.

فکر می‌کنید بازیگران کارهای شما با توجه به فرمالیسم حاکم در روابط و اجرا تا چه اندازه می‌توانند از تجربیات شخصی‌شان کمک بگیرند؟

بازیگر همیشه دارد از تجربه‌های شخصی‌اش کمک می‌گیرد. حتی بازیگران قبل از استانسیلاوسکی هم همین کار را می‌کردند، فقط او این امر را تئوریزه کرد و تمریناتی برایش اختراع کرد که بسیار هم کاربرد دارد. همیشه بازیگر یک‌جایی در بین خودش و نقش قرار دارد. من هیچ‌وقت نمی‌فهمم که می‌گویند فلانی آن‌قدر تمرین کرد و فلان و بهمان کرد تا شد خود نقش، همان‌طور که نمی‌فهمم چگونه می‌شود کسی خودش را بازی می‌کند. ما فقط می‌توانیم به خودمان و یا به نقش نزدیک شویم. بازی‌های سینمایی من همه همین‌طور بودند. چون نه قائل به این هستم که تو می‌توانی خودت را فراموش کنی و نه فکر می‌کنم می‌شود آدمی خود را بازی کند.

اجازه می‌دهید فضا و جو هر اجرا بر شما تأثیر بگذارند و یا ترجیح می‌دهید همان کاری را که از قبل تعیین‌شده است انجام بدهید.

اصولاً معتقد به این هستم که هر اجرا یک نمایش مستقل است. درست است که ما براساس یک میزانسن و دیالوگ‌های معین باید هر شب بازی کنیم اما حضور و جادوی هر تماشاگر فضا و مغناطیسی را ایجاد می‌کند که تو در عین حفظ آن خطوط و قواعد ازپیش‌تعیین‌شدهٔ کارگردان باید اجازه بدهی فضای آن اجرا بر رفتار تو تأثیر خود را بگذارد تا بتوانی خود را هماهنگ کنی با اتمسفر آن اجرای به‌خصوص. اساس بداهه‌پردازی هم بر همین بنا شده است. یادم می‌آید که یک شب در **زمین صفر** به‌رغم تمام تأکیدهایی که ما قبل از اجرا داشتیم که عکس و فیلم از کار نگیرند دیدم یک نفر تندتند با موبایلش دارد از اجرا عکس می‌گیرد در یک‌لحظه به او نزدیک شدم حین بازی موبایل او را قاپیدم و از آن به بعد در چند صحنه برمی‌گشتم و با موبایل آن پسر از خودش عکس می‌گرفتم.

«بازی» نام بامسمایی برای گروه شماست. انگار همه‌چیز از یک بازی یا بهتر است بگویم از یک آیین دارد شکل می‌گیرد.

این نام را با تشکیل گروه، تمام اعضا به اتفاق آرا پذیرفتند. برای من واقعاً تئاتر همین است، ابزار بازی‌ام است، نه چیز دیگر. برای همین نمی‌دانم وقتی می‌آیند از من می‌پرسند که نمایش چه پیامی داشت، چه باید جواب بدهم. بازی یک کودک فقط یک بازی است قرار نیست پیامی به شما منتقل کند. شما فقط می‌توانید یا در بازی او شریک شوید و یا بگویید دوست ندارم، بروید هم‌بازی کس دیگری شوید. من هم تئاترم را برای کسانی اجرا می‌کنم که دوست دارند با من هم‌بازی شوند و در آیین نمایشِ من شرکت کنند.

عکس: عباس کوثری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی