فرهنگ آدمهای دمدمی مزاج ... و منتقدین

□ قسمت اول

مصاحبهٔ ام. کی. موراکاوا با پیتر شفر

ـ ترجمهٔ: خسرو محمودی

"پیترشفر" از دیدگاه بین‌المللی یکی از تحسین برانگیزترین و ازدیدگاه تجاری یکی از موفق‌ترین نمایشنامه‌نویسان معاصر است. خط سیر تأثیری او، از نمایشنامه "تمرین پنج‌انگشتی" در سال ۱۹۵۸ به نمایشنامه "هدیه گورگون"[1] در سال ۱۹۹۲ می‌رسد. او همچنین آثاری جهانگیر نظیر "یغمای باشکوه خورشید" ۱۹۶۸، "اسب" ۱۹۷۳ و "آمادئوس" ۱۹۷۹ خلق کرده است، که در بین آثار کلاسیک دارای جایگاهی ویژه می‌باشند. او همچنین کارهائی را بر روی صحنه برده است که با واکنش شدید بینندگان و همچنین انجمن منتقدین مواجه شده‌اند. دشمنی که او را به عنوان یک نویسندهٔ جامعه‌گرا و باسواد ولی بدون تحصیلات عالیه می‌شناسد، کسی که موفقیتش کمتر به دلیل تکنیک کاری اوست تا داستان نویسی.

"پیترشفر" برای اولین بار در نوامبر ۱۹۹۶ درام رادیوئی خود با نام "افتخار سخن گفتن با چه کسی را دارم" را در استودیو مینروا در چیچستر بر روی صحنه برد. این نمایش در سال ۱۹۸۹ نیز اجرا شده بود. در این بخش از مصاحبه، "شفر" جایگاه خود را در تئاتر، درام و از دید منتقدین بررسی می‌کند و خود را به عنوان یک انسان و یک نویسنده به ما معرفی می‌کند. نظریه‌های منصفانهٔ او، حدود موضوعاتی را بیان می‌کنند که برای این مرد متعهد و کمرو و صبور در صحبت، لازم و مهم هستند.

ام.کی.موراکاوا: اخیراً در کارهای شما نگرانی جدیدی نسبت به تئاتر به عنوان هنری در حال مرگ وجود دارد. مخصوصاً در نمایش "هدیهٔ گورگون" آیا واقعاً اینچنین است؟

پیترشفر: بله، دقیقاً، برناردلوین اخیراً گفته است که بهروزه وضع تئاتر با وجود بیش از ۵۰ درصد نمایشهای بروادوی بی معنی و مابقی نمایشهای معمولی یا بد و تعداد کمی نمایش‌های خوب چنان وحشتناک است که اگر از این حرفه‌ای سقوط کند نگران نخواهم شد. من شخصاً تا این اندازه جلو نرفته‌ام و فکر می‌کنم که تعمداً در این مسئله اغراق کرده است ولی منظورش را درک می‌کنم و با او موافقم. بنظر من اگر همهٔ نمایشهای موزیکال یا اکثر آنها از میان محو شوند، چنان فقدان هنری سختی بوجود نخواهد آمد که نتوان تحمل کرد. اگر همهٔ اپراهائی که در قرن ۱۹ جذابیت‌آمیز بودند ناگهان از روی زمین محو می‌شدند، جهان دیگر آثاری نظیر "لابوهم"، "کارمن" و یا "عروسی فیگارو" را در اختیار نداشت و در نتیجه از این مسئله ضرر می‌کرد. از بعضی نمایش‌های موزیکال حقیقتاً لذت می‌برم، مخصوصاً نمایش‌های طعنه‌آمیزی نظیر "چیز وحشتناکی که در مسیر محکمه بوقوع پیوست"، "جوانان و دوشیزگانی که دوستشان دارند" که بنظرم یک نمایش صحنه‌ای عظیم است و "شهر فرشتگان" که آن را می‌پرستم. اما اکثر نمایش‌های موزیکال خسته کننده‌اند مخصوصاً از آن لحاظ که متنفرم که زوجی باهم صحبت می‌کنند و زن می‌گوید "چه احساسی در مورد آن مسئله داری؟" در این لحظه ارکستر شروع بکار می‌کند و مرد آواز می‌دهد که "از تو می‌پرسی که چه احساسی دارم؟ خواهم گفت" و از صحنه خارج می‌شود، و از خدا می‌خواستم که ای کاش جای دیگری به غیر از اینجا می‌بودم.

موراکاوا: نمایش "افتخار سخن گفتن با چه کسی را دارم؟" مورد توجه سینما واقع شده است. آیا شما تبعیت خود را از تئاتر به سینما تغییر داده‌اید؟

شفر: من نسبت به تئاتر چیزهای زیادی از سینما یاد نگرفته‌ام. زیرا به نظر من صحنه نمایش جذابتر و گیراتر است. وقتی فیلمی بد باشد نمی‌توانم آن را تحمل کنم در حقیقت وقتی فیلمها (این لغت مخوف) بدهستند، فقط مجبورم که تحملشان کنم. شاید، این بیشتر یک نظر شخصی باشد. چون انتظار ندارم که سینما به اندازه تئاتر با عظمت و اثرگذار باشد. اما باید از نمایشهای حاضر، آمار گرفت زیرا این هنر همانند اپرا در قرن نوزدهم، هنری عظیم و مردمی است.

موراکاوا: کارهای تئاتری شما همیشه موفق‌تر از اقتباس‌های سینمائی هستند. به چه دلیل فکر می‌کنید که کارهای تئاتری شما دارای سبکی منحصر بفرد هستند؟

شفر: فکر می‌کنم به این دلیل است که نمایشنامه‌ها از اشتیاقی برای ساختن تئاتر، چیزی که فقط در صحنه می‌تواند رخ دهد منتج می‌شود. و حقیقت امر این که اکثر فیلم‌های اقتباسی از نمایش‌های تئاتر، البته به غیر از "آمادئوس"، قابل قبول نبوده‌اند و این نشان دهنده این مسئله است که ارکان تئاتری، آنان در برابر تغییر شکل سینمائی مقاومت می‌کنند.

موراکاوا: آیا این "ارکان تئاتری" در کارهای شما که دارای سبکی منحصر بفرد هستند، تماشاچیان را هم مدنظر قرار می‌دهد؟

شفر: برای یک نمایشنامه نویس، واکنش تماشاچیان بسیار مهم است زیرا هر نمایشنامه‌نویس تماشاچی خودش را دارد و نمایش برای این تماشاچی و در حضور او انجام می‌شود. هیچ علاقه‌ای به بعضی از نمایش‌هائی که به شکلی سربسته برای تماشاچیان طراحی شده‌اند، ندارم. معمولاً در اینگونه مواقع تماشاچیان برای بیان احساسات و حالات گیج کننده خود از جملاتی نظیر "جالب بود" استفاده می‌کنند که در اینجا "جالب" به معنی "کسالت آور" یا "غیرمفهوم و مبهم" است.

موراکاوا: جنبه‌ای از نگارش شما مد نظر قراردادن تماشاچیان است که باعث شده اعتبار و شهرتی عظیم به عنوان تئاتر ـ پیشرو بدست آورید. آیا امکان دارد که این آگاهی خرده‌گیری که در نوشته‌های شما وجود دارد این شهرت و اعتبار را بوجود آورده باشد؟ آیا کاری که از دید دراماتیک یا فرهنگی با ارزش است نمی‌تواند عامه‌پسند نیز باشد؟ آیا این تحلیل‌های عموماً ردکنندهٔ منتقدین انگلیسی که در قبال کارهای شما وجود دارد نتیجهٔ قوهٔ ادراک شما است؟

شفر: مطبوعات انگلیسی ابداً به کامیابی دیگران علاقه ندارند و همین مسئله منشأ دشمنی من با آنان است که اجتناب ناپذیراست. اما شهرتی که نمایشنامه‌نویس را بسوی کامیابی تجاری سوق می‌دهد و توسط تماشاچیان بوجود آمده برای من فقط به عنوان اعتباری است برای کاری که تنظیم نموده‌ام و به معنی کامل بودن نمایش نیست. و یا آن کسی که شاهکاری عظیم را نگاشته حداقل تلاشی که بکار برده این بوده است که بر مشکلات چیره شود، مشکلاتی که شاید در بعضی سبکها وجود ندارد.

موراکاوا: آیا فکر می‌کنید که انجمن منتقدین آمریکا نسبت به تشکیلات انگلیسی خود مخالفت کمتری نسبت به کارهای شما نشان می‌دهند؟

شفر: حقیقتاً فکر می‌کنم که هر دو باهم برابرند. تماشاچیان و منتقدین هر دو کشور علاقهٔ یکسانی نسبت به من دارند. چه مخالفین و چه طرفداران، ولی این مسئله در آمریکا کمتر نشان داده می‌شود. یک انگلیسی وقتی با نمایشی عالی مواجه می‌شود مطمئناً به شکلی پیش‌پا افتاده فریاد می‌کشد براووو! یا اینکه از جایش بلند می‌شود و یا پیش‌پا افتاده‌تر این که برای مدت طولانی، بشدت دست می‌زند. البته این مسئله در حال حاضر مقداری تغییر کرده است. بهرحال، درنهایت این تماشاچیانند که همیشه مسئله اصلی هستند نه منتقدین.

موراکاوا: اما تماشاچیان اغلب بوسیلهٔ منتقدین هدایت می‌شوند، خصوصاً در مورد نمایش‌هائی نظیر "نبرد شریونیگز" و "هدیه گورگون". ضربه‌ای که آنان وارد می‌کنند رنج آور است و میتواند به کرّات بر نگارش شما اثر بگذارد. آیا در تئاتر معاصر، منتقدین قدرت بیشتری دارند و یا تماشاچیانی مقصرند که به آنان اجازهٔ اعمال قدرت می‌دهند؟

شفر: این مسئله‌ای است که بشدت در جستجویش هستم. در حال حاضر جنبشی در جهان وجود دارد ـ مشخصاً در آمریکا یا در همینجا و یا در محدودهٔ ورود به اینجا ـ که ادعا می‌کند متن نوشته شده نسبت به متنی که راجع به آن نوشته می‌شود، دارای اهمیت کمتری است. کاربرد منتقدین درهررشته هنری به شکلی نادرست افزایش یافته است و البته منتقد بودن هم آسان است ـ البته به طور نسبی ـ زیرا خالق اثر، مطلب را در اختیار منتقد قرار می‌دهد و او ممکن است به صورت افراطی آن را مورد ستایش قرار دهد یا این که میخارج کار را برملا سازد و یا هرکاری را که می‌خواهد انجام دهد، کاری که خودش به تنهائی توانایی انجامش را ندارد. حقیقت این است که در تئاتر، اساساً انتقاد مزاحم است. منتقد توانائی انجام کاری را ندارد مگر اینکه نویسنده کاری را که او می‌کند، انجام دهد. بنظر من در یک روال درست، ابداً نیازی به منتقدین نیست، زیرا آنها اضافی هستند. البته در نیویورک، که تئاتر حقیقی بوسیلهٔ دو ستون روزنامه "نیویورک تایمز" اداره می‌شود وضعیت نه تنها مسخره بلکه برای نویسنده

تحقیرآمیز است. یک تئاتر حقیقی باید بتدریج به این وضعیت خاتمه دهد.

موراکاوا: وقتی چند سال پیش نمایش "یغمای باشکوه خورشید" را در نیویورک افتتاح کردیم، هفت روزنامه وجود داشت که دارای بخش‌های انتقادی بودند. "مایکل آنالز" (یک طراح فوق‌العاده) وارد تئاتر شد و منتظر واکنش‌ها شد: اولین خوب بود و کافه هم باز شده بود، سفارش یک نوشیدنی مطبوع را داد. بعد از آن، دومی رسید که نقد خوبی نبود، کافه بسته شد. سومین نقد در آمد و این یکی بهتر بود. بنابراین دوباره کافه باز شد و از او پرسیدند که آیا نوشیدنی دیگری میل دارد. "مایکل" پرسید چند دوره روزنامه باقی مانده و جواب شنید: تقریباً چهارتای دیگر باید برسند و او سریعاً سفارش چهار نوشیدنی دیگر را داد.

شفر: در آن زمان که حداقل هفت دورهٔ روزنامهٔ مهم به همراه دورهٔ بی‌اهمیت نیویورک تایمز وجود داشت، وضعیت بد بود، در حال حاضر که فقط نیویورک تایمز وجود دارد مردم شهر نمایش را ستایش می‌کند و نیویورک تایمز آن را محکوم می‌کند، بنابراین مردم دیگر نمی‌آیند. در حقیقت نیویورک تایمز مقصر نیست، من در واقع عادات و رسوم قومی مردم هر شهر را که باعث می‌شود مردم از ابراز عقیدهٔ خود در مورد هر چیزی بیم داشته باشند، را مقصر می‌دانم. نیویورکی‌ها می‌خواهند نشان دهند که افرادی خود رأی هستند ولی هنوز یکی از مقلدترین ـ البته نه مقلدترین ـ شهرهای جهان هستند.

موراکاوا: در "برچسب‌ها برای نمایشنامه‌نویسان نیست" (تئاتر آرتز، فوریه ۱۹۶۰) شما مخالف خود را نسبت به نویسندگانی که برچسب "جناح چپ" یا "راست" رابرخود زده‌اند، ابراز کردید. شما بعد از نمایش "تمرین پنج‌انگشتی" که با موفقیتی غیرمنتظره همراه بود هنوز هم تابع تشکیلات هستید. آیا مسئله "برچسب داشتن" هنوز باعث وحشت شما می‌شود؟

شفر: شدیداً معتقدم که نمایش "هدیهٔ گورگون"، نمایشی است که بوسیلهٔ فردی تشکیلاتی نوشته شده است. البته در مورد "اسب" یا "یغمای باشکوه خورشید" چنین نیست. با این حال مدت مدیدی است که منتقدین هنوز در یک راستا فکر می‌کنند و بشدت نیز در این مسئله ثابت قدم‌اند. این اواخر خبرنگاری از دیلی‌تلگراف برای تهیه گزارش پیش من آمده بود که مرد بانمکی بود، او نوشتهٔ خود را با این مطلب شروع می‌کرد: "پیترشفر در مسیری موفقیت‌آمیز از یغمای باشکوه خورشید تا آمادئوس قرار دارد، نمایش‌هائی که حاصلشان میلیونها دلار بود (روزنامه‌های انگلیسی از صحبت کردن در مورد پول لذت می‌برند) "از میان لینک و لوواز" و غیره. وقتی نوشته را خواندم، اعتراضی نکردم زیرا فکر کردم که این وظیفهٔ من نیست که در مورد دیدگاه مردم درقبال خودم صحبت کنم ولی متوجه شدم که او قصد دارد درمورد موانع سختی که با آن مواجه بوده‌ام صحبت کند حتی مانع بزرگی که قبل از نوشتن "اسب" داشتم.

در پنج سال گذشته دورهٔ سختی را داشته‌ام دوره‌ای که در آن در جستجوی موضوعی بودم که بتوانم با آن ۲ یا ۳ سال از زندگی خود را به آن بپردازم و این تصویر فردی که در حال تحول است، نیست. تعدادی نمایش را می‌توانم برشمرم که هرگز مورد توجه مردم قرار نگرفتند نظیر "نبرد شرینونیگز"، "یونانداب" و همینطور نمایش‌های بعداز آن.

○ برای خودم متأسفم زیرا نیمی از زندگیم صرف چیزهایی که بیاد می‌آورم و بی‌شک به گذشته تغییر شکل یافته و متعلق است، می‌شود و یا نگران آینده‌ای هستم که البته هرگز نمی‌آید

○ برای یک نمایشنامه‌نویس واکنش تماشاچیان بسیار مهم است زیرا هر نمایشنامه‌نویس تماشاچی خودش را دارد و نمایش برای این تماشاچی و در حضور او انجام می‌شود

همچنین موفقیت‌های بزرگی نیز وجود دارند که از برشمردن آنها لذت می‌برم ولی این همهٔ ماجرا نیست.

موراکاوا: بهرحال "یونانداب"، یک مورد بسیار بد بود، این‌طور نیست.

شفر: نمی‌دانم آیا در سبکی که می‌خواستم موفقیت‌آمیز بود یا نه. فکر می‌کنم آن را بشکل مناسبی ننوشته بودم و البته، باید مسئولیت آن را قبول کنم. من شکایت نمی‌کنم ـ خوب، شاید هم شکایت می‌کنم! فقط می‌خواهم نشان دهم که یک نمایش بر خلاف تصور مردم همیشه موفقیت‌آمیز نیست. به نظر من، نمایش بدین معنی نیست که از درون چگونه بنظر می‌رسد.

موراکاوا: شما یکبار خود را تحت عنوان "آدم دمدمی مزاج" معرفی کردید. این مطلب نشان دهندهٔ این مسئله است که شما احساسی متزلزل در قبال انطباق دارید، آیا اینطور نیست؟

شفر: آدمی دمدمی مزاج، جالب است. جهان به شکلی هوشیارانه بین مردمی تقسیم شده که یا با دیگران متفاوتند و یا همیشه در یک موضع قرار دارند (نسبت به کسانی که آنها را "احساساتی" می‌نامند، سوء ظن کمتری دارم) ولی نمی‌دانم چگونه گروه دوم نسبت به تردیدها، تردیدهای ذهنی و یا هر آنچه که از افراد دیگر بدست می‌آید عکس‌العمل نشان نمی‌دهند و اثرپذیری ندارند زیرا با ملاقات دیگران، می‌توان به صدها چیز تعریف نکردنی و حتی ناشنیدنی پیامها پی‌برد و واکنش نشان داد، در صورتی که آدمهای دمدمی مزاج خیلی بیشتر از دیگران واکنش نشان می‌دهند. بنظر من شکسپیر یک آدم دمدمی مزاج مشتاق و با قدرت بود زیرا قادر بود که در جایگاه "ریچاردسوم" "فالشاف"[1] قرار گیرد. شاید همهٔ ما این توانائی را داشته باشیم و شاید در درون خود ما یک "فالشاف" و یک "ریچاردسوم" وجود دارد. اما تفاوت شکسپیر در آن بود که می‌توانست به درونیات خود دست یابد و لایه‌های آن را بیرون بکشد. برتری او در این دنیا مطمئناً در دنیای درام و برای نمایشنامه‌نویسان، نشان دهنده اعتقاد به مسائلی است که شکسپیر، آنها را حالتهای احساسی و روانی مختلف ترسیم کرده است. بعضی مواقع آرزو می‌کنم که‌ای کاش می‌توانستم در مدت، آدمی دمدمی مزاج باشم شکسپیر نمونه استثنائی است. او ظهور کرده بود تا بتواند در جایگاه‌های مختلف قرار گیرد و موقعیت‌های مختلف را تجربه کند همیشه از این مسئله تعجب می‌کردم که چگونه نمایشنامه‌نویسان، دیدی یکپارچه از خودشان به جهان ارائه می‌دهند در صورتی که در این حرفه، نمایشنامه‌نویس باید شخصیتش را به قسمتهای نامحدود تقسیم کند.

موراکاوا: این اندیشه تقسیم خودبه‌خود و پی‌در پی شخصیت درکارهای شما دیده میشود مخصوصاً درقسمتهایی که شخصیت‌های نمایش‌تان، تضادهائی را به بحرانی قریب‌الوقوع منجر می‌شود، بروز می‌دهند. آیا این تأکید، نتیجهٔ مطالعات شما بر روی روانشناسی انسانی است یا مطالعه بر روی شخصیت خودتان و یا اینکه تأکیدی است که در موقع نوشتن درام بوجود می‌آید.

شفر: این مسئله نتیجهٔ هر کدام از موارد بالا می‌تواند باشد ولی شاید نتیجه مورد آخری باشد. اگر در حال نوشتن یک نمایش دو نفری باشید ناگزیر خواهید بود که تضاد بین افراد بوجود آوریدزیرا در غیراینصورت کشش لازم بین شخصیتها بوجود نخواهد آمد و اگر هر دو نفر را در یک جناح قرار دهید طرز بیان شما خیلی بی‌روح وبی‌مزه خواهد شد و هیچ جرقه‌ای بین شخصیتها بوجود نخواهد آمد. بنابراین درام در بیشتر موارد شبیه آن چیزی است که در بالا گفته شده است.

موراکاوا: اندیشهٔ متضادها مرا شیفتهٔ خود کرده است. هم‌اکنون، در حال شروع نمایشی هستم (در حقیقت نمی‌دانم آیا در حال شروع آن هستم یا در نیمهٔ آن زیرا وقت زیادی را صرف این نمایش کرده‌ام) که مجدداً دارای بازیگر مرد است. فکر می‌کنم اندیشهٔ خود "تضادها" در این نمایش بسیار گول زننده است زیرا هیچکدام از این افراد در جای واقعی خود در قبال یکدیگر قرار ندارند. آنها برادرند بنابراین بخاطر هم‌خونی و مهری که نسبت به یکدیگر دارند در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و به همین دلیل حتی اگر خودم هم می‌خواستم امکان نداشت که بتوان حدفاصل کاملاً صحیحی را بین آنها بوجود آورد. چیزی که مورد نظر خودم هم نبود.

آیا اندیشهٔ "تضاد" در درام شما با مسائلی نظیر هویت بیگانگی در ارتباط است؟

شفر: بله این مسئله در مورد نمایشها صحت دارد. حتی در "چشم جامعه" که نمایشی قدیمی است، "کریستوفر" شخصی خودشناس و منحرف است. او مهارت زیادی در صحبت‌کردن دارد، بنابراین در مورد او برایتان می‌گویم، سرشت بیگانگی خود را بصورت جزءبه‌جزء برایتان بیان می‌کند و دقیقاً شبیه به "باب" در نمایش "چشم شخصی" است او کسی است که در تشخیص موضوعات و وضعیت آنان هیچ مشکلی ندارد.

موراکاوا: آیا این وضعیتی که از آن صحبت می‌کنید خودتان شخصاً تجربه کرده‌اید؟

شفر: وقتی جوانتر بودم شدیداً از احساس "بیگانگی" احساس "در خارج واقع شدن" رنج می‌بردم. قطعه‌ای از

داستان کوتاه "توماس‌مان" بنام "تونیوکروگر" را بیاد می‌آورم که داستان پسری است که وقتی به درون اتاقی روشن یا رستورانی و یا به رقصی (نمی‌توانم به یاد بیاورم که چه رقصی بود) خیره می‌شد از فاصله‌ای که بوسیلهٔ یک شیشه در درون خودش بوجود می‌آمد آگاه می‌شد و تمام حالات ذهنی خودش را برای خواننده توضیح می‌داد. بله، وقتی این قطعه را مطالعه کردم به این تجربه دست یافتم.

موراکاوا: در کارهای شما، اغلب در جاهائیکه اندیشهٔ پرستش بشکلی برجسته نمود پیدا می‌کند، مسئلهٔ بیگانگی یا جستجوی بازیگر نمایش برای بدست آوردن "ایمانی" قابل اطمینان مرتبط می‌شود (یوناداب، دایسارت، بیزارو و غیره). شما غالباً در نمایشنامه‌ها و تفسیرات گزارش عدهٔتان، به مذهب سازمان یافته حمله برده‌اید، ولی آیا شما، اشتیاق شخصیت‌های نمایشتان برای کسب ایمانی که امکان دارد در ورای مرزهای مذهبی وجود داشته باشد را بین مفاد سنتی و سبک قدیمی آن تقسیم می‌کنید؟

شفر: خود من هم در آرزوی این ایمان هستم، اما اکثر اوقات می‌ترسم که راه خود را به درون شهر پیدا نکنم. قلیدهائی را که بر روی درهای مختلف که کاملاً باز نیستند امتحان می‌کنم و باز به این کار ادامه می‌دهم. دوستی صمیمی داشتم که مرده است. او طرز تفکری داشت که هرگز در موردش بحث نمی‌کرد یا حتی تعریفش نمی‌کرد: "صداً به یک معبود محتاج نباش". او به زندگی ایمان داشت و حتی احساس بیماری می‌کرد به من می‌گفت: داروی مسکن یا هر چیزی که مرا از خودبی‌خود کند، تنده زیرا می‌خواهم درد را تجربه کنم. او خیلی شجاع و اهل زندگی بود. وی به تنهائی به آمازون و تمام نقاط دنیا سفر کرده بود. حتی می‌توانست در طول زندگیش در یک اطاق زندگی کند و به همان اندازه هم شخصی متهور بود. وقتی زمان مرگش فرارسید، می‌خواست آنرا درک کند و همه چیز را در موردش بفهمد و هر چیزی را احساس کند. من به او رشک می‌ورزیدم و راه حل آن فقط دست‌یابی به نزدیکترین روی مسکن بود. پرستش شکلهای مختلفی دارد، مورد او از شکلی از پرستش و مطمئناً یک "ایمان" بود. یکی از مسائل که در مردم وجود دارد و به آن حسد می‌ورزم رفیت شادی کردن آنان است، شادی کردن در زندگی و ادمانی در لحظاتی که طغیان می‌کنند. بنظرم این که وئیم یک سگ عبادت می‌کند بسیار آزار دهنده است. ط این مهم است که سگ یا هر حیوانی در حال زندگی ردن است چیزی که همیشه حسادت مرا برمی‌انگیزد. ی خودم متأسفم، زیرا نیمی از زندگیم صرف چیزهائی که اد می‌آورم و بی‌شک به گذشته تغییر شکل یافته متعلق ت، می‌شود و یا نگران آینده‌ای هستم که، البته، هرگز ی‌آید چون اکنون، زمان حال است. بنظرم این روش دگی کردن نیست.

– در اف‌انه‌ی یونان گورگون یکی از سه زنی است که وهای سرشان به شکل مار بوده و هرکس به آنها خیره ی‌شد، سنگ می‌گشت (مترجم)

– فالستاف قهرمان یکی از نمایشنامه های شکسپیر باشد.

اصلاً متوجه نیست، یکی از مهمترین اصولی که در قرن بیستم رعایت می‌شود همین مسئله نگاه و بینش هست. و یکی از بنیادهای اولیه دوره «فاصله‌گذاری» این است که از خود می‌پرسد چگونه مسائل روزمره را نشان بدهیم که انگار بار اول است، چگونه می‌شود این روزمرگی را سرشار از شگفتی کنیم؟

در اینجاست که باید مسائل روزمرهٔ اشیاء، ادوات و فضا و معماری را از روزمرگی بیرون بیاوریم و یک شکلی بدهیم که حیرت‌انگیز باشد.

□ آیا این اجزایی که اشاره کردید منطبق بر اثر هم هست؟

□ بلی، این عنصر با وسواس زیاد از جانب من که آشنایی دیرینه‌ای با تئوریها و تفکرات برشت دارم، سعی شده انجام گیرد.

منتهی این سوی قضیه توهم بزرگ و ویران‌گر برای نسل جوان علاقمند به تئاتر باید از بین برود که تئاتر برشت یک تئاتر سرد خشک فاقد احساس است، چنین چیزی نیست، احساس به بهترین وجه وجود دارد. شخضیت‌های برشت همه برخاسته از زندگی هستند. حالا فرق نمی‌کند شخصیت‌ها فنلاندی باشند یا قفقازی، شخصیتها آدم‌ها فاقد احساس نیستند ولی باید این احساس را به شکلی در صحنه بروز داد که تضادهای درونی آن را بتوانیم به تماشاگر القا کنیم.

یکی از اساسی‌ترین و مهم‌ترین تفکرات برشت در عصر قرن بیستم، عصر خوردها و گروه‌ها و منافع جمعیتی با هم است تلاقی تضاد بین یک بشر با خود و بشر با بشر دیگر است و این تضاد را وقتی نشان می‌دهیم که متوجه می‌شویم که انسان در عین حال که احساس دارد این تضادها را هم دارد و یک مثال خیلی کوچک می‌زنم که می‌شود در نمایش‌نامه‌های برشت در مورد احساس و تضاد، صدها صفحه مطلب نوشت: در نمایش «ننه دلاور» «آنا» قهرمان نمایش سه تا فرزند خود را یکی پس از دیگری در جنگ از دست می‌دهد، آخرین فرزندش «کاترین» هست که لال نیز هست، کاترین تیر می‌خورد و می‌میرد و جسدش جلوی روی ننه دلاور هست.

□ این ننه دلاور کیست؟

□ یک تاجر جنگ، یک سوداگر جنگ، که دارد از این میدان جنگ بهره می‌گیرد و خرید و فروش می‌کند در حالی که بالای سر جنازه «کاترین» ایستاده و سخت متأثر است مثل همه مادرها که از مرگ فرزند متأثر می‌شوند ولی یک چیزی دیگری هم دارد و آن سود است در حالی که با نهایت تأثر فرزند خود را نگاه می‌کند، یک نفر می‌آید و چیزی از او می‌خرد و خریدار پول می‌دهد و «ننه دلاور» سکهٔ را گرفته و زیر دندان آزمایش می‌کند و این‌ها تضاد هستند ولی هر دوی این‌ها بروز داده می‌شود، او خشک و بی‌احساس بالای سر «کاترین» نیست، او نهایت احساس را برای از دست دادن فرزند دارد ولی در عین حال به فکر سود خود نیز هست و این اجراهای صحنه‌ای هست که از خود برشت دیدم منتهی بازی ـ ژست، حرکت و در مجموع بازی‌های بازیگران نقش مهمی دارد، برشت مقالات و صحبت‌های زیادی در مورد رفتار و کردار و ژست و بازی بازیگرها و پرسوناژها دارد. وقتی که مجموعهٔ این‌ها را ما در ایران نگاه نمی‌کنیم به خصوص با ترجمه‌های غلط با انتقال این مفاهیم که از خود ترجمه هم غلط‌تر هستند سوءتفاهم‌هایی پیش می‌آورد.

یک کارگردان می‌تواند نحوه‌ی برخورد شخصی خود را که انتخاب می‌کند با یک اثر داشته باشد و هیچ ایرادی ندارد. منتهی به نظر من بایستی بگوید که من از این اثر اقتباس می‌کنم و یا اصول اساس و وفاداری به اصل اثر نمایش را باید رعایت کند یعنی فاصله بگذارد.

□ منظور که فاصله‌گذاری برشتی نیست؟

□ منظور من «فاصله‌گذاری» برشتی نیست. اصلاً همین مسئله کلمه «فاصله‌گذاری» برشت هست که این سوءتفاهم را بوجود می‌آورد که مفهوم بسیار عمیقی دارد ترجمه این واژه آلمانی یعنی **فرفردونگ** به زبانهای دیگر هم سوءتفاهم ایجاد می‌کند. ولی آنجا توضیحات مبسوطی داده می‌شود که ما این توضیحات را نمی‌دهیم. ضمن این که باید گفت که برشت قبل از هر کس دیگری گفته: «برشت مبتکر «فاصله‌گذاری» نیست فاصله‌گذاری همیشه بوده و هست، بخصوص «تئاتر چین‌سنتی»، «نقاشی‌های سوررئالیستی»، «تئاترهای دلقک‌بازی سیرک» هستند و نوعی «تئاترهای بازارمکاره قرون وسطایی»، برشت آمده تمام ارزش‌های موجود در گوشه و کنار جهان را بصورت امروزی مطرح کرده تمام اصول «فاصله‌گذاری» در نمایش «یک روز خاطره‌انگیز برای دانشمند بزرگ وو» اجرا شده بود لازم نیست که حتماً «فاصله‌گذاری» برشت باشد. منتهی تفاوت «فاصله‌گذاری» تئاتر چین با «فاصله‌گذاری» تئاتر برشت مربوط به محتوی خود اثر است.

برشت هم یک مدل و یک الگوی ابدی و ازلی برای کارهای خود انتخاب نکرده است.

□ لباسها از تئاتریت بیشتری برخوردار بودند و به نظر می‌رسید که هیچ گونه سادگی لباس‌ها نیست؟ چنان‌که جغرافیای قفقازی نمود پیدا می‌کرد؟

□ چرا؟ بنا نیست که لباس‌های عجیب و غریبی باشند. این سادگی از لباس‌های پرنقش و نگار قدیم ساده‌تر و لامکانی بودند. توجه می‌کنید؟ رنگ‌ها محدود بودند، نه تنها رنگ‌ها محدود بودند بلکه سعی شده بود که در هر صحنه یک رنگ مسلط باشد بطوری که در صحنه‌ای رنگ آبی مسلط است و در صحنه دیگر رنگ لیمویی و در صحنه دیگر رنگ زرشکی و ... لباس هم به شکلی استیلیزه شده بود به خلاصه‌گی و ساده‌گی رسیده بود و من مطلقاً با وجود این که نگاهی داشتم به لباس قفقاز، ولی همان‌طور که اسیر معماری، قفقازی نشده بودم نمی‌خواستم اسیر رنگ لباس‌های قفقازی مملو از رنگ و زیبایی هستند مثل فرش‌های زیبای قفقازی باشم و نمی‌خواستم لباس ۱۰ رنگ داشته باشد.

آزداک پیش‌نهاد می‌کند که «یک داستان قفقازی» را با لباس و این‌ها بازی کنیم» این لباس‌ها طوری طراحی شده بودند که لباس‌های نمایشی هستند.

□ با این توضیح شما، پس تأکید روی فاصله‌گذاری و تکنیک برشتی نیست، بلکه تأکید روی لباس نمایشی قفقازی است، چرا؟

□ می‌خواهم این را بگویم که بز فرض محال که آزداک پیش‌نهاد می‌کرد تئاتر چینی را بازی کنیم که باز همین اتفاق می‌افتاد ولی هر کسی متناسب با شخصیت خود لباس می‌پوشید. ضمن این که لباس‌ها را شما واقعی می‌بینید، شخصیت‌ها هم به نوعی در زندگی واقعی هستند ضمن این‌که افسانه‌ای‌اند «انسان» هستند، گوشت و پوست و استخوان و روح دارند.

□ اگر صحبت خاصی هست بفرمایید؟

□ اصولاً اگر این گفتگوها در حضور دیگر عوامل کار و بصورت میزگرد بود می‌توانست نه تنها بازگوکننده اتفاقات رخ داده در طول نمایش باشد، بلکه می‌توانست چیزهای تازه‌تر و صحبت‌های تازه‌تری را حتی فراتر از این اتفاقات بوجود آورد. در هر حال من از شما متشکرم.

□ ما هم تشکر می‌کنیم و آرزوی موفقیت.