● نصرالله قادری

تئاتر

از تراژدی تا مولودرام

نقد حضوری نمایش «پدر»

■ **پدر**

نویسنده: یوهان اگوست استریندبرگ

مترجم: دکتر مهدی فروغ

کارگردان: علی بویان

بازیگران: میکائیل شهرستانی، سهیلا تیلاوی، سعید قانمی، یوحنا حکیمی، دانش صابری، رویا آدینه، محمدرضا باقری، منصور مؤیدی و کیاندخت کیانفر.

تئاتر شهر (سالن چهارسو) - آبان و آذر ۶۸

■ **اشاره**

یکی از ملاکهای شناخت یک کارگردان، انتخاب متنی است که او برای اجرا به‌دست می‌گیرد.

کارگردان باید علاوه بر خلاقیت هنری و دانش فنی و مدیریت کافی... نسبت به ارزشهای فرهنگی و اعتقادی و شرایط زمانی جامعهٔ خود آگاهی داشته باشد.

اگر کارگردانی همهٔ نیروها و امکانات فنی و تئاتری و قوای هنری خود را در جهت اجرای متنی بسیج کند که کمترین قرابتی با فرهنگ جامعهٔ او ندارد، به دونده‌ای می‌ماند که در جهت خلاف مسابقه، با سرعت هرچه تمامتر می‌دود...

و متاسفانه اجرای متن «پدر»، اثر «استریندبرگ»، در شرایط امروز جامعهٔ ما چنین وضعیتی دارد. نه حرفهای این نمایش استریندبرگ مسالهٔ امروز و فردای ماست و نه شرایط استریندبرگ برای بیان چنین نظریاتی، با شرایط موجود ما تناسب دارد.

به عبارتی، کارگردان به بیان نظریاتی همت گماشته و نیروی خود و دیگران را صرف بیان حرفی کرده است که: اولاً: این نظریه و این حرف، در مبدا و مصدر آن از رده خارج شده و نویسنده با تحولاتی که پیدا کرده، در آثار بعدی‌اش در جهت نفی آن برآمده است. ثانیاً: اصل پیام، به فرض محال صحت، در جامعه و شرایط ما محلّی از اعراب ندارد.

به هر حال، با امید دستیابی هنرمندانمان به خودآگاهی، جامعه آگاهی و زمان آگاهی، هرچه بیشتر، به نقد حضوری نمایش «پدر» اثر استریندبرگ می‌نشینیم:

با توجّه به اینکه «پدر» یک درام بسیار مشکل است، خیلی خوشوقتم شما مخاطب نظرم و من در کار بروشور اولا تئاتر و ثانیا این نمایش را دیده‌اید. لطفا نظرتان را درباره این مقوله بیان بفرمایید.

● من شما را می‌بینم که [illegible] می‌دانید که [illegible] دانشسرای [illegible] هم در دوره‌ای که مشغول نمایش [illegible] دکتر فروغ، ریاست این دانشکده را به‌عهده داشتند. اینکه عرض می‌کنم در آن زمان، به‌خاطر این است که دکتر فروغ راجع به متون کلاسیک و کارهایی که ترجمه می‌کرد خیلی حسّاسیت داشت. من قسمتی از «پدر» را به‌عنوان امتحان عملی وارد دانشکده کار کردم. آقای فروغ با آن حسّاسیتی که داشتند و با تجربهٔ اندکی که من آن روز داشتم، از کار من ایراد نگرفتند. فقط باورشان نمی‌شد که یک نوجوان ۲۱ ساله تن به چنین کاری بدهد... همیشه آرزویم این بود که روزی بتوانم متن کامل را به‌عنوان بازیگر «آدلف» یا کارگردان به اجرا دربیاورم. امیدوارم که از قدر تجربه و مهارت پیدا کنم که بتوانم کار را روی صحنه بیاورم. البتّه اگر لیاقتش را داشته باشم.

● اگر موافق باشید به مسائل تکنیکی کار بپردازیم. ابتدا از بروشور آغاز می‌کنیم. بروشور شما ملغمه‌ای است از مقدّمهٔ کتاب «پدر»، فصلنامهٔ هنر و ترجمهٔ مقدّمهٔ کتابی که خود شما مترجم آن هستید. شاید به دلیل این اختلاط است که شما اطلاعات غلطی را به تماشاگر منتقل می‌کنید. برای نمونه شما زندگی «استریندبرگ» را به پنج دوره تقسیم می‌کنید و چند سطر پایینتر به «دورهٔ ناتورالیزم» اشاره می‌کنید که نمایشنامهٔ «پدر» در آن دوره نوشته شده است. امّا در آن تقسیم‌بندی پنجگانهٔ شما چنین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دوره‌ای وجود ندارد.

■ اگر چنانچه ناتورالیزم در آن تقسیم‌بندی پنجگانه نیامده است صرفاً به دلیل اشتباه چاپی است وگرنه من دورهٔ ششگانه‌ای برای استریندبرگ نمی‌بینم. این جزءِ همان دورهٔ پنج قسمتی است که من تقسیم‌بندی کرده‌ام و شما با موشکافی به آن دقّت کرده‌اید که برای من بسیار جالب است.

● در قسمتی دیگر از بروشور آمده: «انسان منهای جنسیت او برای ما مهم است و اینکه چگونه واکنشی در شرایط سخت از خود بروز می‌دهد». امّا نمایشنامه مشخصاً واکنش جنسیت خاصّی را در مقابل یك عمل مطرح می‌کند. بنابراین مقصود شما از این جمله چیست؟

■ با توجّه به اینکه جنابعالی مطالعات و تحقیقات و نقد مفصّل و بسیار موشکافانه‌ای نسبت به استریندبرگ و آثارش، بخصوص «پدر» دارید، توقّع داشتم این سؤال را کاملتر بیان می‌فرمودید تا من راحت‌تر بتوانم پاسخگو باشم. اگر شما به آخرین جملهٔ بروشور دقّت کرده باشید چنین است که: «همگان بخشوده می‌شوند». من براساس جملهٔ «همگان بخشوده می‌شوند» تم و زیربنای «پدر» را در اجرا مدّ نظر قرار دادم. درست است که کارگردان باید به متن وفادار باشد، امّا شما بهتر از من می‌دانید که کارگردان یك سری مانورها و راه حلهایی دارد که با توجّه به شرایط سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و حتّی هنری جامعه‌اش می‌تواند از آنها استفاده کند. من انسان را زیر لوای «همگان بخشوده می‌شوند» می‌بینم، نه اینکه این همگان که بخشوده می‌شوند زنها هستند یا مردها. جنسیت را از این نظر عرض کردم.

● شما حتماً می‌دانید که استریندبرگ دو دورهٔ زندگی کاملاً متضاد داشته است. او برخلاف «ایبسن» که از مذهب شروع کرد و به شرك رسید، از شرك شروع می‌کند و به مذهب و عرفان می‌رسد. چرا شما به‌عنوان کارگردان، روی نمایشنامه‌ای که متعلّق به دورهٔ شرك او و کاملاً ضد مذهب است دست گذاشتید؟

■ مثال خیلی زیبایی مطرح کردید. استریندبرگ و ایبسن. ایبسن به آینده چشم دارد؛ او به نسل جوان امید دارد، ولی استریندبرگ کمتر به این مسئله توجّه کرده است. حالا چرا این متن؟ به دلیل اینکه اگر توجّه داشته باشید من پیام نمایش را از حرکت و کلام شخصیت جوان یعنی «برتا» به مخاطبم منتقل می‌کنم. جایی که همه انتظار دارند او به سوی مادر برود، علی‌رغم همهٔ تلاشی که «لورا» می‌کند، او در یك فریب بسیار زیرکانهٔ بازیگری به سوی «پدر» می‌آید و دستها را باز می‌کند و می‌گوید: «پدر». پس حرف نهایی را «برتا» می‌زند: یعنی نسل نوبدبخش، نسل آینده، نسلی که در راه است و می‌آید. من نخواستم روحیهٔ ناامیدی را که در شرك استریندبرگ هست، در اجرا داشته باشم؛ من خواستم امیدواری بدهم، چون خود نویسنده هم به قول شما بعد از این دوره به مذهب و عرفان روی می‌آورد.

● بله. استریندبرگ در نمایشنامهٔ «به سوی دمشق» که ان‌شاءالله بزودی چاپ خواهد شد به‌وضوح اعلام می‌کند که به مذهب روی آورده است. شما هم در بروشور اشاره کرده‌اید که در رساندن پیام نمایش سعی کرده‌اید تفکّری چون ایبسن داشته باشید. دیالوگی را هم که اشاره می‌کنید در متن نمایشنامه نیست و شما آن را به متن افزوده‌اید. با این طرز فکر، چرا «خانهٔ عروسك» ایبسن را که به تفکّر شما نزدیکتر بود و از مظلومیت زن هم دفاع می‌کرد برای اجرا انتخاب نکردید؟

■ اتّفاقاً خیلی جالب است. اگر شما به پروندهٔ پیشنهاد من در شورا مراجعه کنید، خواهید دید که یکی از پیشنهادهای من «خانه عروسك» است. شاید بعد از «پدر» دست به اجرای آن هم بزنم، چون خیلی قرابت و نزدیکی می‌بینم؛ البتّه اگر از این اجرا موفّق بیرون بیایم.

● آنچه در متن بارز است و نشانگر تفکّر نویسنده در دورهٔ شرك اوست این است که استریندبرگ زن را خفاشی می‌بیند که آرام آرام مغز مرد را می‌خورد. او در این دوره ضد زن و پیرو «نیچه» است. امّا نمایش شما به این شدّت، ضدیت او را با زن نشان نمی‌دهد. استریندبرگ پیشتاز عصیان و شورش بر علیه «زن» است. او نمایشنامه‌ای به نام «قویتر» دارد: کلمه‌ای که در اندیشهٔ او از جایگاه خاصّی برخوردار است و در «پدر» هم مکرّراً از آن استفاده می‌کند. اگر شما، چنانچه خودتان ابراز می‌دارید، نمی‌خواهید مثل استریندبرگ باشید، چرا کلمهٔ «قویتر» را از متن حذف نکردید؟

■ اینجا برمی‌گردم به بحث جنسیت که من می‌گویم انسان برایم مطرح است نه جنسیت انسان. ما در واقع می‌بینیم که «آدلف» خود قربانی قدرت‌نمایی و قدرت‌مداری و قدرت محوری خودش می‌شود. اگر ما از کلمهٔ قدرت و «قویتر» استفاده کردیم می‌خواهیم بگوییم هر انسانی که در اوج قدرت قرار بگیرد، با توجّه به شرایطی که دارد، همین قدرت ممکن است باعث سقوط بشود و قدرت همیشه باعث صعود نیست. آیا این انسان منهای جنسیت نمی‌تواند قویتر باشد و همان قدرت باعث سقوطش بشود، چنانکه شده است؟ اتّفاقاً من روی کلمهٔ قوی و قویتر مسئله دارم. در آخر چه کسی به قدرت می‌رسد؟ چه کسی از قویتر بودنش استفاده می‌کند. ما می‌بینیم که «لورا» هم سقوط می‌کند؛ «لورا»یی که فکر می‌کند قویتر است و به قدرت رسیده، در نهایت او هم سقوط می‌کند و «آدلف» و «کشیش» هم سقوط می‌کنند. من اصلاً با کلمهٔ قویتر در این نمایش مسئله دارم.

● حتماً توجّه دارید که اینها حرفهای شماست نه استریندبرگ؟

■ دقیقاً. می‌دانید که استریندبرگ زمانی این نمایش را نوشت که خودش در مطبوعات قلم می‌زد و در همان زمان در سوئد قانونی در حال تصویب بود که «زن» را بهتر از «مرد» قرار بدهد. استریندبرگ با این قضیه مخالف بود. او مادرش را در کودکی از دست داده بود و پدرش با کلفت خانه ازدواج کرده بود و این زن همیشه باعث زجر و درد و سرکوفت او بود. او حتّی در ازدواجهای ناموفّق خودش هم تجربهٔ بدی داشت و در آخر هم در کنج عُزلت و تنهایی مرد.

● شما در اجرا برای رسیدن به پیامی که مدّنظر داشته‌اید قسمتهایی از نمایشنامه را حذف نموده‌اید و ضربهٔ مهلکی به متن وارد کرده‌اید. به‌عنوان نمونه، آغاز نمایش را حذف کرده و به جای آن رقص قرار داده‌اید. واقعه‌ای را که «نوید» قرار است بگوید با رقص به نمایش گذاشته‌اید. اگرچه کلام را حذف کرده‌اید امّا ما شاهد زهر عمل هستیم. چرا به جای این کار از خود دیالوگ استفاده نکردید؟

■ در آثار کلاسیك یونان، در یك مقطع عمل به جنایت را روی صحنه ممنوع کردند. روی صحنه از جنایت نام برده می‌شد ولی جنایت در صحنه اتّفاق نمی‌افتاد. در آثار «اریستوفان» و «سوفوکل»، ما این مسئله را بیشتر شاهدیم. من از این تمهید استفاده کردم. ما مسائل مخالف اخلاق و عفّت اجتماعی را حداقل در آغاز کمتر خواستیم مطرح کنیم، چون شروع همیشه باید دلنشین باشد. شروع می‌تواند هر توهّمی را از بین ببرد و یا آن را ایجاد کند. من نخواستم در شروع نمایشم مسائل ضد اخلاقی را مطرح کنم. سعی کردم تمهیدی در حرکت پیدا کنم و از حرکت استفاده کنم که تا حدودی هم به متن وفادار باشم. ولی اگر من در این جهت موفّق نشدم، این را تحت پوشش پیام خودم قرار دادم و گفتم خوب، اگر این فدا بشود مسئله‌ای نخواهد بود که من چیز مهمتری را عنوان کنم.

● در جایی دیگر، همین کار را

کرده‌اید. ظاهراً قصد داشته‌اید وقاحت جمله را بگیرید امّا با حرکتی که به بازیگر داده‌اید و قسمت پایانی دیالوگ که در گوش دکتر گفته می‌شود، اثر بسیار بدتری روی مخاطب می‌گذارید. ضمناً خاطرهٔ دوم سرهنگ را با آن زن مذهبی حذف کرده‌اید. استریندبرگ در اینجا و با این خاطره، نه تنها با زن که با مسیحیت و مذهب هم مسئله دارد. دلیل این حذف چیست؟ تاثیر معکوس قسمت اول را چگونه توجیه می‌کنید؟

■ متأسّفانه اگر برداشت این باشد که این حذف به این دلیل بوده که دقیقاً با مذهب مغایرت داشته، آن هم با مسیحیت، برداشت غلطی است. بد نیست برگردیم به آن مذهب خرافی که دور و بر زمان و تاریخ زندگی استریندبرگ را تشکیل می‌داده است. او از چه مذهبی صحبت می‌کند؟ از چه نوع زن مذهبی صحبت می‌کند؟ چرا «لورا» می‌خواهد که بچه‌اش نزد او بماند؟ او می‌خواهد «برتا» را چگونه تربیت کند؟ در دیالوگ می‌گوید: «همهٔ شما می‌خواهید به یک نحوی برتا را در محیط بسته پرورش بدهید.» این تنها آدلف است که می‌خواهد برتا برود و دنیای بزرگتر را ببیند و با آن دنیا مانوس بشود و رشد کند. در نتیجه من دیدم که در واقع تمهیدی که می‌توانیم بکار ببریم، اگر چنانچه قسمت اول درگوشی را صحبت نکنند، صرفاً یک دیالوگ و یک حرکت روی بازوی دکتر انجام شده؛ با توجّه به اینکه دکتر شخصیتی است که از پشت میز دانشکده بلند شده و با تمام آمال و آرزویش آمده که در اینجا کار کند، ولی دچار گرفتاری می‌شود و ملعبه و آلت دست لورای پخته و آگاه و نقشه‌کش قرار می‌گیرد. آن وقت می‌بینیم که حضور سرهنگ آدلف در موقعیت دوم به‌خاطر «فلاش‌بک»ی که می‌زند و تداعی ذهنی که می‌کند، راه حلّی برای اجرا ندارد: یا حداقل راه دیگری به ذهن من نمی‌رسد.

● مسئلهٔ دیگر نمایشنامه «مادر و معشوقه» است که در اجرای شما اصلاً دنبال نشده است. لورا می‌خواهد که مادر دوم «آدلف» باشد و وقتی از این مقام سقوط می‌کند، فاجعه آغاز می‌شود. همچنین مسئلهٔ «بچه» و «پدر» هم در این اجرا درست از کار درنیامده است. چرا شما مقام «مادر-معشوقه» را حذف کرده‌اید؟

■ من عمداً خواستم آن را حذف کنم؛ خواستم شخصیت آدلف را که مخالف با مقرون‌بصرفه‌ای و مسائل غیر فیزیکی جامعه است حداقل در شخصیت‌پردازی و مونولوگ‌ها آنقدر استریندبرگ به زندگی خودش، به این شکل عریان مطرح کنم، چون به شخصیت اصلی من، «آدلف»، ضربه می‌زد.

● با بیان شما کم‌کم به این نتیجه می‌رسیم که «پدر» آقای پویان و نه استریندبرگ؛ این را می‌پذیرید؟

■ اجازه بدهید من این را تعدیل کنم و بگویم اجرای «پدر» استریندبرگ با یک مقدار دخل و تصرّف که حقّ کارگردان است می‌شود: «استریندبرگ-پویان».

● عجب! شما در متن تصرّف اساسی کرده‌اید و حتّی به تم اصلی متن هم وفادار نمانده‌اید... خوب چه اصراری به انتخاب این کار داشتید؟

■ ... ما در چه جامعه‌ای زندگی می‌کنیم؟

● من هم دقیقاً همین را می‌خواهم بگویم. پیام و حرف این نمایش متناسب با جامعهٔ ما نیست. چه لزومی دارد متنی را در دست بگیریم که مجبور باشیم...

■ ... اگر اسم من یک هنرمند باشد که نیستم، یا قطره‌ای از دریای بیکران هنر و هنرمندان باشم، فکر می‌کنم که رسالت من این اجازه را به من نمی‌دهد که پیام یک نمایش را که ضدّ زن است به‌عنوان یک هنرمند روی صحنه بیاورم.

● مسئلهٔ اصلی من هم، همین است. شما حتّی نخواسته‌اید یا نتوانسته‌اید همهٔ زهر متن را بگیرید. مضاف بر اینکه تم «ضدّ مذهب» نمایشنامه را هم مطابق با اصل از کار درآورده‌اید. آیا در این مورد عمدی داشته‌اید؟

■ می‌توانم خواهش کنم که این سؤال را واضحتر مطرح کنید؟

● سرهنگ به «مارگریت» می‌گوید تو وقتی از خدا و مذهب حرف می‌زنی صدایت خشن می‌شود. «مارگریت» دقیقاً در دیالوگی که از خدا و مذهب حرف می‌زند جمله را خشن ادا می‌کند. چرا؟

■ «مارگریت» چه نوع مذهبی را می‌خواهد اشاعه بدهد؟ طرفدار کدام مذهب است؟

● از دید استریندبرگ یا پویان؟!

■ از دید من.

● من دیدگاه متن را عرض می‌کنم.

■ از دید فن صحبت می‌کنیم. من در تحلیل شخصیت مارگریت می‌توانم بگویم که او یک دوست نادان و زودباور است. بعضی مزاج است. لحظه‌ای که مورد خشم آدلف قرار می‌گیرد به گریه می‌افتد. لحظه‌ای بعد، وقتی آدلف می‌گوید مرا ببخش، می‌آید و با مهربانی با او برخورد می‌کند. آیا درست است که ما فکر کنیم این زن با این ویژگی و با این طرز تفکر بلندگوی مذهب ما باشد و اصلاً بلندگوی مذهب باشد؟

● استریندبرگ عمداً به این مسئله پرداخته. او با این کار می‌خواهد بگوید مذهب اساساً خرافه است.

■ امّا من نمی‌خواهم این حرف را بزنم.

● پس چرا در نمایش شما وقتی دکتر می‌خواهد از صحنه خارج شود، به کشیش می‌گوید: «علم من در اینجا تمام شد؛ حالا تو پاسخ بده.» و کشیش می‌گوید: «اول مرگ و بعد پرسش و پاسخ». دکتر با اعتراض می‌گوید: «نه پرسش و نه پاسخ». در اینجا تم ضدّ مذهبی کار انصافاً مطابق اصل درآمده است.

■ بله، درست است، ولی نوع مذهبی که ما با او برخورد می‌کنیم چیست؟ من فکر نمی‌کنم کشیش، مذهب درست و حسابی داشته باشد. او هم می‌لنگد؛ او هم مسئله دارد. شما چرا به صحنه‌ای که کشیش با «لورا» روبرو می‌شود اشاره نمی‌کنید؟ لورا به او می‌گوید: «دستهایت را نگاه کن». او دستهایش را نگاه می‌کند و سریعاً از آنها خجالت می‌کشد و دستهایش را می‌بندد. چون دستهای او هم آلوده است. اصلاً همهٔ دستها در این کار آلوده است...

● دقیقاً.

■ تنها کسی که من به او علاقه دارم و پاک و معصوم است «برتا» است. من به او امیدوارم. او دارد قربانی قدرت‌نمایی می‌شود؛ همان‌جایی که مسئلهٔ «قویتر» مطرح است. بله، قویتر چه کسی را نابود می‌کند؟ همهٔ آنها را نابود می‌کند. حتّی می‌خواهد برتا را هم نابود کند. من کارگردان، من پویان، این را نجات دادم. حالا شما بگویید کار پویان و نه استریندبرگ!

● بله، دوباره تأکید می‌کنم که کار پویان، به این دلیل که برخورد سرهنگ و برتا در رابطه با لورا و چراغ نفتی در کار شما حذف شده است. برتا به پدر می‌گوید: اگر به این کار ادامه بدهی دیگر پدر من نیستی. سرهنگ که در اوج شک و دودلی است می‌خواهد برتا را نابود کند. برتای نمایشنامه برتای پاک و معصومی نیست که شما توصیف می‌کنید؛ او لورای آینده است. شما در نمایش قصد کرده‌اید که او را عوض کنید...

■ ... مرسی...

● ... و به این دلایل من مدّعی هستم که اجرای شما از این جهات ربطی به استریندبرگ ندارد.

■ شما به یک جمله‌ای خیلی خوب اشاره کردید و آن مسئلهٔ کشتن است. دردناکترین نوع مرگ برای آدلف من این است که دست بسته تسلیم

شود. فکر او را گرفته‌اند و به همین دلیل قبل از اینکه دستش را ببندند او مرده است. زیباترین و موثرترین نوع مرگ برای یک شخصیت نظامی و متفکر مثل آدلف چیست؟ مرگی که خودش انتخاب کند و خودش را بکشد. این را هم از او می‌گیرند چون دستهایش را می‌بندند و کاری نمی‌تواند بکند. مسئلهٔ من این است.

● من به قضیه برتا اشاره کرده بودم. بگذریم. بفرمایید سبک اجرایی شما چیست و از فرنمایش را چه تشخیص داده‌اید؟

■ من خواستم همه بیشتر به زندگی نزدیک باشد. شما ببینید این خواست من زیر لوای چه سبکی قرار می‌گیرد. اگر رئالیزم است همان است. اگر اعتقاد داشته باشیم به تئاتری که سردمدارش «استانیسلاوسکی» بود، همین است. ولی آنچه مسلّم است من خواستم بازیگران از تصنّع در کارشان اجتناب کنند. حتی اجازه دادم یک لحظه نابهاوری وارد کار شود. یک لحظه هم از فاصله‌گذاری استفاده نکردم و اگر این‌طور شده، به هر حال از دست من در رفته است. من خواستم به زندگی رو بیاورم.

● آنچه برای من مطرح است این است که سبک اجرایی شما چیست؟ نمایشنامه کاملاً تئاتر والیستی است. توضیح شما هم گویای آن است که خواسته‌اید کار را در همین سبک اجرا کنید. در این صورت، تکان خوردن لته‌ها (که دیوار اطاق هستند)، باز شدن درها، بدون اینکه بازیگران از دستگیرهٔ در استفاده کنند، آوردن قوری و فنجان قهوهٔ واقعی (نه قهوه ریختن فرضی در فنجان و... اینها به شیوهٔ اجرا لطمه زده است. شما صریحاً سبک خودتان را مشخص کنید و بگویید ژانر نمایش شما همدی، تراژدی، ملودرام یا چیز دیگری است؟

■ اگر اجازه بدهید من ابتدا جواب سؤال دوم شما را بگویم. روز اول که من این کار را دست گرفتم، آن را تراژدی دیدم. تراژدی که از عمق شروع می‌شود و وقتی به ما می‌رسد، ما ریشه‌ها را می‌بینیم نه شاخه‌ها را. امّا وقتی وارد مرحلهٔ کار شدم، یک ماه قبل از آنکه به اجرای نهایی برسم، احساس کردم می‌توانم بگویم که این تراژدی اولیه اگر ملودرام هم باشد، لطمه‌ای به هدف و جریان من نمی‌زند. الان آنچه را شما می‌بینید و ممکن است این توهّم را برای شما ایجاد کرده باشد که این ملودرام است یا تراژدی، من نمی‌توانم بگویم که از ملودرام دور است. ولی شیوهٔ اجرایی که من برای این کار انتخاب کردم و با توجّه به آنچه که شما در اجرا شاهد بودید، تلفیقی از این دو، نظر مرا تأمین می‌کرد.

● آنچه من در این سه اجرایی که حضور داشتم و از نزدیک دیدم، این بود که کار شما به ملودرام شبیه‌تر است تا تراژدی. در حالی‌که متن، یک نمایشنامهٔ تراژدی مدرن ناب است. آیا فکر نمی‌کنید با این شیوهٔ اجرا به متن لطمه زده‌اید؟

■ من سعی کردم که رنگ «ضدّ زن» را از متن بگیرم و آن را کم‌رنگ کنم. این باعث شد که علی‌رغم آنکه شما متن را تراژدی می‌بینید و مخاطب هم از ما توقّع تراژدی دارد و در آخر با قهرمان همدردی می‌کند، که یکی از ویژگیهای تراژدی است، ولی می‌فرمایید ملودرام. من خواستم تراژدی را مقداری کمرنگتر بگیرم و از تأثیرگذاری‌اش کم کنم. برای اینکه نخواستم رنگ و نوع برخورد استرینبرگ را که «ضد زن» است داشته باشم حالا چقدر موفّق شده‌ام نمی‌دانم، ولی در صحنهٔ فینال شاید من حرفم را زده باشم.

● بازیگران شما عموماً رادیویی بازی می‌کنند. مارگریت تنها کسی است که از میمیک بهره می‌برد که آن هم توام با حرکات زیاد و آزاردهندهٔ چشم و ابروست. آدلف به‌عنوان قهرمان، بیشتر از بازی بر صدا تکیه می‌کند. به همین دلیل صدا بر اجرا مسلّط است و بازی و صدا توام نیستند.

■ نمی‌دانم قصد شما از اینکه بازی و صدا را از هم تفکیک می‌کنید چیست. مگر اینها از هم جداشدنی هستند؟ مگر صدا جزئی از بازیکری نیست؟

● قطعاً. امّا در نمایش رادیویی صدا تعیین‌کننده است و روی صحنه صدا و حرکت توام با یکدیگر مطرح هستند.

■ در اینجا چون من از بازیکر بخصوصی استفاده کرده‌ام و کار صحنه می‌کنم، قطعاً وقتی شما از بازی صحبت می‌کنید، بازیکر صحنه مدّنظر شماست. قبول دارم این هنرپیشهٔ ما (آدلف) صدایش ویژگی خاصّی دارد. اگر بازیکر دیگری بود شما اصلاً متوجّه این مسئله نمی‌شدید؛ یعنی اینکه آیا صدا بر حرکت و بازی تفوّق دارد یا حرکت و میزانسن بر هدا مسلّط است. این بازیکر چون صدایش ویژگی خاصّی دارد باعث شده که شما چنین قضاوت کنید. امّا من به هر حال فکر می‌کنم که او بازی نمی‌کند، بلکه زندگی می‌کند.

● مسئلهٔ دیگر این است که بیشتر بازیکران شما روی صحنه با زندگی واقعی خود هیچ تفاوتی ندارند. شاید همهٔ تماشاگران اینها را در زندگی واقعی بشناسند. امّا من به‌عنوان منتقدی که این آدمها را می‌شناسم، در نخستین برخورد بی‌درنگ این شباهت را دریافتم. برای نمونه در مورد دکتر. استیل ایست، حرکت، بیان و سایر کارهای او با زندگی بیرون صحنه هیچ تفاوتی ندارد. نقش کارگردان در اینجا چه بوده است؟ و...

■ من از دقّت و توجّه ویژهٔ شما تشکّر می‌کنم و همین‌جا جواب می‌دهم. البتّه می‌بخشید که حرفتان را قطع کردم. شما درست دریافت کرده‌اید. دکتری که من انتخاب کردم و نیز شاید تعدادی از بازیکران دیگر روی ویژگیهای شخصی‌شان انتخاب شده‌اند. من از دکتر همین را می‌خواستم. خوب البتّه آن ویژگیها به من کمک کرده که پرداخت بهتری داشته باشم.

● راجع به حرکتهای «اگزژره» چشم و ابروی مارگریت چه می‌گویید؟

■ من یک بازی در سکوت برای خانم مارگریت قرار داده بودم. می‌خواستم این بازی حضور مؤثّری در صحنه داشته باشد می‌خواستم‌هم در صحنه باشد و بیرون نرود و هم حضور مؤثّر داشته باشد. به این لحاظ او را در حرکت صورت آزاد گذاشتم؛ ولی اگر احساس کنم که در اجرای فردا شب این کار لطمه می‌زند، قطعاً این حرکتهای اضافی از او گرفته خواهد شد.

● شما کسی را به نام «لودیک» به نمایش اضافه کرده‌اید. این آدم با زنگی که در دست دارد به عنوان مثلاً عزرائیل، یا کسی که از فاجعه خبر می‌دهد یا هر چیز دیگری که در ذهن شما بوده، چهار بار وارد صحنه می‌شود و آخرین بار به دلیل نوپردازی خاصّی، تماشاگر لباس او را قرمز می‌بیند و آن در لحظهٔ مرگ برنگ است. لودیک قبلاً هم آمده و عروسک «لورا» را که از تشوی میز پذیرائی خارج شده‌بود، برده است. عروسکی که نمایل عشق و علاقهٔ سرهنگ به لورا بوده است. بفرمایید لودیک که شما آن را به کار اضافه کرده‌اید چیست؟

■ تشکّر می‌کنم از اینکه این سؤال را اینقدر اساسی و دقیق تعقیب کردید. لودیک یعنی من، یعنی روح ناظر کارگردان. شاید برای اولین بار است که من این جسارت را می‌کنم و برای اولین بار در ایران دست به این عمل صحنه‌ای می‌زنم. من لودیک را خودبودن و بحق‌ترین و عادلانه‌ترین شخصیت نمایش می‌دانم. لودیک حضور مؤثّر و لحظه به لحظهٔ کارگردان است که بر آنچه اتفاق می‌افتد نظارت دارد. شما حضور لودیک را در چه صحنه‌هایی می‌بینید؟ در صحنه‌هایی که بازیگران اصلی ما فریبکار می‌شوند، نور ژنوزن می‌شود، نور خاصّی در نمایش. صحنه برای ورود لودیک وجود دارد. لودیک کسی است که بر تمام

توطئه‌های مخفی که در این نمایش و در این اطاق اتّفاق می‌افتد نظارت دارد. لودیک فقط از نظر اسم بین من و استرینبرگ مشترک است، ولی از نظر پرداخت و شخصیت‌پردازی و ورود و خروج اصلاً مشترک نیست. لودیک یعنی پویان در صحنه.

● این ورود و خروجهای مکرّر پویان (لودیک) روی صحنه چقدر آزاردهنده است و چه تاثیر بدی روی تماشاگر دارد...

■ شما فرمودید چهار بار. یك بار که خودش تنها می‌آید. راستی مسئلهٔ زنگ را فراموش کردم توضیح بدهم. آن زنگ، زنگ اخطار است و از حضور یك حقیقت و یك ناظر خبر می‌دهد.

● به همین دلیل می‌گویم مکرّر و آزاردهنده است؛ چون از پیش به تماشاگر می‌گوید آگاه باش که قرار است اتّفاقی در صحنه رخ بدهد.

■ من در این قسمت از سبکهای کلاسیك اجرایی در تئاتر روم و یونان استفاده کردم و مجازم که این کار را بکنم. من که مدرن کار نمی‌کنم. پس خوب، با این وضع حق دارم که از این تمهیدهای کلاسیك هم استفاده کنم. همسرایان در کارهای کلاسیك چه می‌کنند؟ مگر همین کار را نمی‌کنند؟

● امّا نمایش شما کلاسیك نیست.

■ نمایش من کلاسیك نیست، ولی در سبك اجرایی که می‌توانم از آن استفادهٔ لحظه‌ای بکنم. چرا این کار را نکنم؟ من همهٔ عوامل را به کار می‌برم برای اینکه بتوانم پیامم را رساتر و قویتر به مخاطبم برسانم.

● پس می‌پذیرید که اختلاط سبکها در کار شما مشهود است. تنها به این دلیل که بتوانید پیام مورد نظرتان را به مخاطب برسانید همه چیز را با هم آمیخته‌اید؟

■ دقیقاً همین‌طور است.

● در رابطه با لودیك شما معتقدید که برای اولین بار در ایران این کار را کرده‌اید، امّا ورود و خروجهای او و شکستی که ایجاد می‌کند دقیقاً یادآور «سفارتخانه» است. شما چقدر تحت تاثیر این نمایش بوده‌اید؟

■ من اصلاً نمایش «سفارتخانه» را متأسّفانه ندیده‌ام. باور کنید که ندیده‌ام.

● بعضی از میزانسنهای شما کپی دقیق از اجرای «پدر» در کشورهای دیگر است. اگرشمابه عکسهای اجرایی «پدر» در حارج دقّت کنید، شباهت عجیبی بین آنها و کار شما دیده می‌شود. آیا این عکسها را هم ندیده‌اید و این میزانسنها حاصل خلاقیت شخصی شماست؟

■ اصلاً آنها را ندیده‌ام. من فکر کردم مناسبترین میزانسن و حرکتی که می‌تواند مرا به مفهوم و پیام مورد نظرم برساند همین است. من اصلاً آن عکسها را ندیده‌ام.

● در تراژدی مدرن مرگ قهرمان الزامی ندارد. «پدر» یکی از نمایشنامه‌هایی است که قطعاً نمی‌توان حکم کرد که در پایان کار، قهرمان آن مرده است. امّا در اجرای شما «آدلف» می‌میرد. شما از کجا به این قطعیت رسیدید؟

■ ما او را در هاله‌ای از مرگ و زندگی قرار داده بودیم. اگر شما در حرکت آخر دستش دقّت کرده باشید، اشاره به طرف علم، به طرف اسپکتر سکوپ، یعنی مشخص‌ترین آکساسوار موجود در صحنه است که می‌تواند مسئلهٔ علم را به ما منتقل کند و جهت «برتا» را نشان دهد و راه آیندهٔ او را مشخص کند. حالا اگر ما دست سرهنگ را انداختیم، صرفاً به خاطر پیام فینال نمایش بود. ضمن اینکه من معتقد نیستم اگر قرار بشود «پدر» دومی نوشته شود، سرهنگ آدلف قطعاً مرده و لورا اختیار را در کف گرفته باشد: فکر می‌کنم شاید معالجه شود.

● وقتی «مارگریت» سرود می‌خواند مستقیماً به چشم تماشاگر نگاه می‌کند. شما که قصد داشتید کارتان به زندگی هرچه نزدیکتر باشد، دیوار چهارم را حتماً باید رعایت می‌کردید. به هرحال ما به این نتیجه رسیدیم که «پدر»ی که شما روی صحنه آوردید اولاً ناتورالیستی نیست؛ ثانیاً، تراژدی نیست؛ ثالثاً، تم اصلی ساخته و پرداختهٔ کارگردان است که در این مقطع خاصّ زمانی پیام را این گونه دیده است. آیا اینها را می‌پذیرید؟

■ من در جواب فرمایش شما عرض می‌کنم پدر همین‌است‌که در حال اجراست. شما مختارید هر فرمولی برای آن قرار دهید.

● موسیقی شما کمترین شباهتی به موسیقی پیشنهادی مترجم ندارد. آیا این موسیقی به موسیقی قرنی که نمایش در آن اتّفاق می‌افتد نزدیك است؟

■ ما مشکل ترجمه زیاد داشتیم؛ این ترجمه واقعاً اذیت می‌کرد. زبان محاوره‌ای و خیلی مسائل دیگری که داشتیم. موسیقی هم یکی از این مسائل بود. دکتر فروغ برای اولین بار حتّی نُت موسیقی را در انتهای کتاب آورده بود. امّا همین نت موسیقی به ما لطمه می‌زد. یك ماه اول که مارگریت خواننده و بازیگر این متن، سرود را براساس پیشنهاد نُت مترجم کار کرد، دیدیم که خیلی ایرانی است. این نُت اصلاً نُت ایرانی است. به همین دلیل از دوست هنرمندم آقای راسّخ که تحصیلات موسیقی را در ایتالیا گذرانده‌اند تقاضا کردم موسیقی نمایش را بسازند و ایشان دقیقاً از موسیقی‌ای استفاده کردند که سازندگان آن همعصر استرینبرگ بوده‌اند و این برای من بسیار جالب بود.

● با توجّه به اینکه شما می‌خواهید به اعتقادات عصری که در آن زندگی می‌کنید وفادار بمانید، آیا می‌توان امیدوار بود که در آینده اسم و شهرت نویسندگان خارجی شما را جلب نکند و متنی را برای اجرا انتخاب کنید که به فرهنگ ما نزدیکتر باشد و یا مثلاً یك کار ایرانی اجرا کنید؟

■ سؤال شمااین‌راه‌را باز کرد که یك مطلبی را در اینجا عرض کنم و آن اینکه برادر عزیزم جناب آقای علی منتظری، سرپرست محترم مرکز هنرهای نمایشی، روزی که من خدمتشان رسیدم فرمودند: چرا متن خارجی؟ چرا متن ایرانی دست نمی‌گیرید؟ من به ایشان قول دادم که بعد از تجربهٔ «پدر» اولین کارم یك متن ایرانی باشد که ویژگیها و فرهنگ خاصّ ما را دارا باشد.

● به عنوان آخرین سؤال بفرمایید به نظر شما نقد حضوری چه تاثیری بر تئاتر و پیشرفت آن می‌تواند داشته باشد؟

■ بفرمایید نقد بیواسطه، نقد صریح و روان. من به این شیوه اعتقاد دارم. کار اصولی را شما انجام‌می‌دهید. اینجاصحبت‌روبروست،بیواسطه است. من این جوری راحت‌ترم؛ این جور نقد را راحت می‌پذیرم، چرا که به زندگی نزدیکتر است. این نقد جاری است، زنده است. تازه وقتی آدم این را توی صفحات مجلّه می‌خواند آن موقع است که احساس می‌کند چقدر حرف زدن خوبست و چقدر خواندن دردناك است! من تشکّر می‌کنم از شما که حداقل در این مملکت، شاید به جرأت بتوانم بگویم، اولین کسی هستید که با شهامت و با حفظ یك روحیهٔ دموکراسی کامل می‌نشینید و با مسئول نمایش رو در رو حرف می‌زنید.

● من هم متشکّرم.