گفت‌وگوی پاریس‌ریویو با سم شپارد

حالا بیشتر به حذف فکر می‌کنم

بنجامین رایدر هوبی، جین مک‌کالچ مثا سیمپسن/ ترجمه: هاله قاسمی

این گفت‌وگو طی چندین روز در اتاق نشیمن آپارتمانی در منهتن نزدیک ایست ریور تهیه شده است. سم شپارد در آخرین جلسه در پایان یک بوران عصرگاهی وارد شد. بلافاصله حواسش پرت یک پیانوی اشتاین‌وی ناکوک در گوشه‌ای از اتاق شد. بعد به سمت کاناپه آمد تا در مورد همکاری یک‌ساله او با تئاتر سیگنچر نیویورک، که به تازگی به پایان رسیده بود، صحبت کنیم. درست مثل بسیاری دیگر از نویسنده‌ها، شپارد را نیز می‌توان به راحتی در مقام یکی از شخصیت‌های آثارش تصور کرد. شپارد در واقع بیشتر شبیه آدم‌های کم‌حرف نمایشنامه‌های خودش است تا نقش‌هایش در سینما. او عاری از رفتارهای مشخصه بازیگران، و درونگراست، هنوز لهجه کالیفرنیایی‌اش را حفظ کرده و ریزنقش‌تر از آن چیزی است که تصور می‌شود.

او متولد ۵ نوامبر ۱۹۴۳ در یک پایگاه نظامی در جنوب ایلینویز است، جایی که آن زمان پدرش در ماموریت بود. او دوران دبیرستان را در جنوب غرب امریکا گذراند، یک سال در رشته علوم کشاورزی تحصیل کرد و سپس به قصد بازیگر شدن به نیویورک رفت. در نیویورک او به سرعت به نوشتن، که او را به سمت دنیای تازه‌زاد تئاتر آوانگارد در لوئر ایست ساید سوق می‌داد، علاقه‌مند شد. پیامد این ماجرا مجموعه‌ای از نمایشنامه‌های برنده جوایز مختلف در نیویورک بود. «شیکاگو»، «مادر ایکاروس»، «صلیب سرخ»، «لاتوریستا»، «قانونی» و «دریانوردان» همگی برنده جایزه اوبی در بخش‌های نمایش‌های مستقل و تجربی آف- آف برادوی و آف برادوی طی سال‌های ۱۹۶۵ تا ۱۹۶۸ شدند. در طول این دوران شپارد از طریق کمک‌هزینه‌هایی از طرف موسسات راکفلر و گوگنهایم حمایت می‌شد.

در اوایل دهه ۷۰، شپارد به انگلستان نقل مکان کرد، در آنجا تشکیل خانواده داد و به نوشتن برای صحنه‌های تئاتر لندن پرداخت. در این دوران او موفق به نگارش چند نمایشنامه خوش‌اقبال شد از جمله «دندان جنایت» و «جغرافیای یک آرزومند اسب». در ۱۹۷۴ به کالیفرنیا بازگشت، و شروع به نوشتن مشهورترین آثار خود کرد: «نفرین طبقه گرسنه»، «احمق در عشق» و «کودک مدفون»؛ برنده جایزه پولیتزر نمایشنامه.

– غرب امریکا در بسیاری از آثار شما اغلب نقشی اسطوره‌ای ایفا می‌کند. شما در این ناحیه بزرگ شدید، این‌طور نیست؟

در تمام جنوب غربی کشور، کوکامانگا، دوارتی، کالیفرنیا، تگزاس، نیومکزیکو. پدر من خلبان نیروی هوایی بود و خانواده را به واسطه شغل‌هایش، حتی بعد از بازنشستگی جابه‌جا می‌کرد.

–«غرب حقیقی»، «کودک مدفون»، «نفرین طبقه گرسنه» و «دروغ ذهن» همه نمایشنامه‌هایی خانوادگی هستند، هرچند با دیدگاهی پوچ‌گرایانه. آیا در خلق این آثار از خانواده‌تان الهام گرفته‌اید؟

بله. حدس می‌زنم بیشتر از خانواده پدری. آنها جماعت بی‌نظیری‌اند که نسب‌شان برمی‌گردد به مهاجران اولیه.

– مردان خانواده پدری‌تان الکلی‌های قهاری بوده‌اند. به همین دلیل است که مادران در نمایشنامه‌های شما همیشه میان نوعی ویرانی گرفتارند؟

زنان ایالات مرکزی امریکا در دهه ۴۰، از تهاجمی باورنکردنی رنج می‌بردند، بیش از هر چیز توسط مردانی که ناآگاهانه مایوس و نومید بودند. در دوران رشدم بارها و نه فقط در خانواده خودم شاهد این هجمه بودم. آنها مردانی بازگشته از جنگ بودند، که حالا باید سر و سامان بگیرند و تشکیل خانواده بدهند. آنها نمی‌توانستند به راحتی از پس این تغییر بربیایند؛ زندگی با همه هیجاناتش در دوران جنگ و بعد بازگشت به زندگی در گوشه‌ای آرام. به هر حال، آسیب و هزینه این ماجرا به زنان تحمیل می‌شد. آنها به پای زندگی‌شان می‌ایستادند و همه‌چیز را تحمل می‌کردند. من فکر می‌کنم که آنها سرسخت و ازخودگذشته بودند. و خود را در دستان آن دیوانگان فدا می‌کردند...

– پدر خودتان چطور بود؟

او هم یک دیوانه بود اما بی‌سر و صدا. من در سن نسبتاً پایینی با او مشاجراتی جدی داشتم و همین طور که بزرگ‌تر می‌شدم اوضاع وخیم‌تر می‌شد. در نهایت تصمیم گرفتم خانه را ترک کنم.

– در نیویورک به کجا رسیدید؟

بعد از مشاجره با پدرم در چند مزرعه مشغول به کار شدم. برای مدتی اوضاع خوب بود، اما می‌خواستم حسابی از خانه دور باشم و ۲۰ مایل فاصله کافی نبود. بنابراین در پاسادنا به روزنامه‌رسانی مشغول شدم. با خواندن قسمت آگهی‌ها، از یک جای خالی در یک گروه تئاتر سیار باخبر شدم. تصمیم گرفتم شانسم را امتحان کنم. در جلسه مصاحبه قطعه‌ای از شکسپیر را به من دادند- خیلی ترسیده بودم، توضیح صحنه را خواندم- و آنها استخدامم کردند. فکر می‌کنم هرکسی را استخدام می‌کردند.

ما به سراسر کشور سفر کردیم. فکر می‌کنم طولانی‌ترین زمانی که در جایی می‌ماندیم دو روز بود. در واقع این گروه تئاتر مجموعه‌ای جمع و جور و عالی بود. ما کاملاً خودکفا بودیم و تمام کارها را خودمان انجام می‌دادیم. به هر حال، روزی برای اجرا در کلیسایی در بروکلین به نیویورک رفتیم، و من اعلام کردم که از گروه جدا می‌شوم.

–آیا بلافاصله مشغول به کار شدید؟

نه بلافاصله. اولین شغلم در دفتر کارآگاهی برنز بود. آنها من را به ایستریور برای کشیک دادن کرجی‌های حامل زغال‌سنگ در بدترین ساعات شبانه‌روز سه تا شش صبح می‌فرستادند. اما همین شغل تبدیل به فرصت فوق‌العاده‌ای برای نوشتن شد. من در یک اتاقک با یک میز تحریر کوچک و یک بخاری برقی کاملاً تنها بودم.

–آیا از همان دوران می‌خواستید نویسنده شوید؟

مدتی بود که به آن می‌پرداختم، اما نه به طور جدی. این اولین باری بود که احساس می‌کردم نوشتن می‌تواند واقعاً سودمند واقع شود.

– از چه زمانی همکاری با تئاترها را آغاز کردید؟

خب، من آن روزها در خیابان سی و خیابان دهم، با تعدادی نوازنده جز زندگی می‌کردم که اتفاقاً یکی از آنها را از دوران دبیرستان می‌شناختم. او برای من شغلی به عنوان یک کمک پیشخدمت در ویلج گیت، کلوبی شبانه در گرین‌ویچ ویلج نیویورک دست و پا کرد. سرپیشخدمت گیت مردی بود به نام رالف کوک. رالف داشت نمایش خود را در کلیسای سنت مارک در باوِوری شروع می‌کرد، در مورد نوشته‌های من شنیده بود، آنها را خواند و تصمیم گرفت اجرایشان کند. تقریباً همه‌چیز از آنجا شروع شد. نیویورک در دهه ۶۰ این‌طور بود. شما می‌توانستید نمایشنامه‌ای تک‌پرده‌ای بنویسید و روز بعد تمرینات نمایش را شروع کنید. می‌توانستید به یکی از سالن‌های تئاتر یا موسسات تئاتری مراجعه کنید و راهی برای اجرای نمایشنامه‌تان پیدا کنید. چنین چیزی الان به هیچ‌وجه ممکن نیست.

– در آن روزها آیا تئاترهای آف- آف برادوی نیز نقد می‌شدند؟

برای مدتی روزنامه‌های بزرگ به سراغ‌شان نمی‌رفتند، اما بعد از مدتی توجه‌شان جلب شد، بنابراین آرام‌آرام به سراغ‌شان آمدند و البته نقدهای تحقیرآمیزی هم نوشتند و رفتارشان ناعادلانه نبود. خیلی از آن نمایش‌ها بی‌ارزش و سزاوار تحقیر بودند. اما منتقدی هم بود که از ما دفاع می‌کرد. اسمش مایکل اسمیت بود، و نقدهای تحسین‌آمیزی در مورد تعدادی از نمایشنامه‌های کوتاه تک‌پرده‌ای، مثل «گاوچران‌ها» و«باغ سنگی» نوشت. من او را به خوبی به یاد می‌آورم، نه به دلیل تحسین‌ها بلکه به این خاطر که به نظر می‌رسید بالاخره کسی فهمید که ما برای چه تلاش می‌کنیم.

–تماشاگران از چه قشری بودند؟

آنها به طرز اعجاب‌آوری متفاوت بودند. واقعاً مردم عامی به دیدن نمایش می‌آمدند، و اگر از نمایش لذت نمی‌بردند واکنش نشان می‌دادند و بیکار نمی‌نشستند.

–آیا مدت زیادی طول کشید تا منبع الهام ویژه خود را به عنوان یک نویسنده پیدا کنید؟

من شنیده‌ام که نویسنده‌ها درباره «تلاش برای پیدا کردن منبع الهام» حرف می‌زنند، ولی در مورد من این اصلاً یک مشکل محسوب نمی‌شد. منابع الهام زیادی وجود داشت، تا جایی که من نمی‌دانستم کدام را انتخاب کنم.

– برنامه روزانه‌تان به چه ترتیب است؟

چون من بچه‌ها را به مدرسه می‌برم، در نتیجه معمولاً از حدود ساعت ۶ بیدارم. بعد از رساندن بچه‌ها به خانه بازمی‌گردم و تا ظهر کار می‌کنم.

–آیا در خانه دفتر کار دارید؟

اتاقی بیرون از خانه کنار انبار دارم با یک ماشین تحریر، یک پیانو، تعدادی عکس و طراحی‌های قدیمی. یک دنیا وسایل کهنه و به دردنخور و کتاب‌های قدیمی. مثل اینکه نمی‌توانم خودم را از شر کتاب‌هایم خلاص کنم.

– هر روز می‌نویسید؟

وقتی ایده‌ای به سراغم می‌آید، همه چیز را به آن اختصاص می‌دهم و به‌طور مداوم می‌نویسم تا تمام شود. اما اینکه هر روز بنشینم و فکر کنم، تصمیم دارم که بنویسم، هر بلایی هم که می‌خواهد نازل شود، نه هرگز نمی‌توانم این طوری کار کنم.

– شما سر صحنه فیلمبرداری هم می‌نویسید؟

لوکیشن‌ها موقعیت‌های فوق‌العاده‌ای برای نوشتن هستند. با این حال وقتی سر پروژه فیلمبرداری هستم روی نمایشنامه‌ها کار نمی‌کنم، اما چندین داستان کوتاه و یکی دو تا رمان نوشته‌ام.

– اولین باری که می‌دیدید متن‌تان توسط بازیگران اجرا می‌شود، چه حسی داشتید؟

تا حدودی ناامیدکننده بود، چون بازیگران متن را تغییر می‌دادند و من به بازیگران عادت نداشتم. نمی‌دانستم که چطور با آنها حرف بزنم و نمی‌خواستم یاد بگیرم، در نتیجه پشت کارگردان مخفی می‌شدم. اما کم‌کم این حالت با درک فرآیند خلاقانه آنها برطرف شد. قرار نیست بازیگران روی صحنه متن را روخوانی کنند.

–آیا بازیگر شدن به نویسندگی شما کمک کرد؟

بله، در درک اینکه بازیگر با چه دشواری‌هایی روبه‌روست برایم بسیار سودمند بود.

– آیا تحت تاثیر هیچ مکتب خاصی بودید، مثل شیوه بازیگری مِتد؟

من طرفدار استراسبرگ نیستم. در حقیقت، به نظر من به طرز خارق‌العاده‌ای افراط‌کار است. من بازیگران بسیاری را دیده‌ام که از طریق این متد کاملاً نابود شدند، و مشاهده چنین امری بسیار دردناک است. نکته جادویی تفاوت‌های اخلاقی و رفتاری است، و البته عبارت «استحاله در شخصیت». این روش راستین استانیسلاوسکی نیست. او رسالت دیگری را دنبال می‌کرد، و من فکر می‌کنم استراسبرگ روش او را خراب کرد طوری که به جنون نزدیک شد. بازیگر متن را فراموش می‌کند، حتی فراموش می‌کند که این یک نمایش و تمام این ماجرا برای تماشاگر است. البته این روش برای فیلم، به دلیل وسواس‌آمیز بودنش مناسب است، اما در تئاتر تنها مانع و بازدارنده است. در تئاتر هیچ جایی برای زیاده‌روی نیست. شما باید به فکر تماشاگر باشید. جو چایکین برای فهم این نکته به من کمک کرد. او تمرین مخصوصی داشت که در آن بازیگران باید صحنه‌ای را برای فردی خیالی در میان تماشاگران بازی کنند. مثلاً می‌گفت امشب پرنس چارلز میان تماشاگران است. این صحنه را برای او بازی کنید. یا مثلاً امشب یک خانم بی‌خانمان بین تماشاگران نشسته است.

– آیا حقیقت دارد که شما نمایشنامه «سیمپاتیکو» را پشت فرمان نوشته‌اید؟

خب، پشت فرمان شروعش کردم. من خیلی از پرواز کردن لذت نمی‌برم، بیشتر دوست دارم رانندگی کنم، و همیشه می‌خواستم راهی پیدا کنم تا بتوانم هنگام رانندگی بنویسم. متن سیمپاتیکو را روی فرمان نوشتم. به لس‌آنجلس می‌رفتم. فکر کنم ۲۵ صفحه‌ای نوشتم، تا لس‌آنجلس دو تا شخصیت برای مدتی فکرم را مشغول کرده بودند، و وقتی به لس‌آنجلس رسیدم تقریباً یک نمایشنامه تک‌پرده‌ای داشتم. بعد سر و کله شخصیت دیگری پیدا شد، ناگهان نمایشنامه تبدیل به دو پرده شد. و از دل پرده دوم، پرده سوم شکل گرفت. یک سال طول کشید تا آن را تمام کنم.

– چطور مطمئن می‌شوید یک نمایشنامه کامل شده است؟

تنها راه مطمئن شدن از طریق بازیگران است. وقتی من متنی دارم که فکر می‌کنم احتمالاً آماده است، با بازیگرها محکش می‌زنم، و می‌بینم آیا همان چیزی که تصور می‌کردم هست یا نه؟ بهترین بازیگران کاستی‌های نوشته را به شما نشان می‌دهند. لازم نیست آنها چیزی بگویند. با بازیگران فوق‌العاده، ایرادها را قبل از به زبان آوردن می‌بینم. گاهی اوقات، به طور غریزی می‌دانم که این تکه کوچک آخر صحنه دو در پرده اول، چیزی که باید باشد نیست، می‌گویم مهم نیست. اما بازیگر خوب نمی‌گذارد که من از آن بگذرم. منظور این نیست که مثلاً بگوید:

نکته

من خیلی از پرواز کردن لذت نمی‌برم، بیشتر دوست دارم رانندگی کنم، و همیشه می‌خواستم راهی پیدا کنم تا بتوانم هنگام رانندگی بنویسم. متن سیمپاتیکو را روی فرمان نوشتم. به لس‌آنجلس می‌رفتم. فکر کنم ۲۵ صفحه‌ای نوشتم، تا لس‌آنجلس دو تا شخصیت برای مدتی فکرم را مشغول کرده بودند، و وقتی به لس‌آنجلس رسیدم تقریباً یک نمایشنامه تک‌پرده‌ای پیدا شد، ناگهان نمایشنامه تبدیل به دو پرده شد. و از دل پرده دوم، پرده سوم شکل گرفت. یک سال طول کشید تا آن را تمام کنم.

هی! من نمی‌تونم این کار رو بکنم، یا من نمی‌تونم این دیالوگ رو بگم. تنها متوجه می‌شوم او راحت و روان نیست، انگار لکنت دارد. در این شرایط من مجبورم با مشکل روبه‌رو شوم و آن را بپذیرم.

– بنابراین، هنگام نوشتن، ذهن شما درگیر بازیگران است نه تماشاگر.

خب، نه، فکر نمی‌کنم بتوان بدون فکر کردن به تماشاگر نمایشنامه نوشت.

– بازنگری‌های زیادی انجام می‌دهید؟

الان بیش از قبل. در گذشته مخالف بازنگری بودم چون حوصله کافی برای بازنویسی نداشتم. با شروع همکاری با جو چایکین نظرم عوض شد. او مدام در جست‌وجوی کشف راهی برای بهتر کردن اثر بود. این چیزی بود که مرا مجذوب می‌کرد، چون من به بداهه‌پردازی با گروه علاقه‌مند بودم. گویی موزیک جز یا چیزی شبیه آن می‌ساختیم.

– آیا همیشه شخصیت‌ها به شما می‌گویند که به کدام سمت بروید؟

قطعاً شخصیت‌ها شما را آگاه می‌کنند، به شما می‌گویند که دوست دارند به کجا بروند. هر بار که به یک چندراهی می‌رسید احتمالاتی وجود خواهد داشت. هرچند این خود می‌تواند وضعیت را بغرنج کند. بارها نمایشنامه‌ای نوشته‌ام و بعد ناگهان همه چیز تغییر کرده و خراب شده است. وقتی این اتفاق روی می‌دهد شما واقعاً مجبورید همه‌چیز را به همان چندراهی برگردانید و راهی متفاوت را امتحان کنید.

– درباره مبحث مهار، ناباکف شخصاً تاکید دارد شخصیت‌ها را باید با عنانی بسیار محکم مهار کرد.

بله، اما من فکر می‌کنم فلسفه اصلی مهار خیلی نامفهوم است. سوال من این است: برای ولادیمیر چه نوع مهاری را می‌توان به کار بست؟ بد برداشت نکنید. او نویسنده فوق‌العاده‌ای است. من تنها فلسفه اصلی مهار را مورد پرسش قرار می‌دهم.

– تک‌گویی به یکی از مشخصه‌های شپارد تبدیل شده است. شما به خاطر تک‌گویی‌های خارق‌العاده و بی‌نظیرتان شهرت دارید، که خود شما تحت عنوان آواز تک‌نفره از آنها یاد می‌کنید.

در ابتدا تک‌گویی‌ها با ایده آواز تک‌نفره ترکیب شده بودند. اما بعد از مدتی فهمیدم چیزهایی که من می‌نویسم برای بازیگران بی‌نهایت سخت بوده است. من تک‌گویی‌های سه چهار صفحه‌ای می‌نوشتم. حالا بیشتر به حذف فکر می‌کنم.

– منشاء «احمق در عشق» چیست؟ نمایشنامه‌های شما اغلب فاقد درگیری اینچنینی بین شخصیت‌های زن و مرد هستند.

نمایشنامه بر اثر یک تجربه عاطفی شکل گرفت. این تجربه بسیار مبهوت‌کننده است. از یک طرف حاضر نیستید آن را با تمام دنیا معاوضه کنید. از طرف دیگر جهنمی واقعی است.

– آیا هنگام شروع نمایشنامه «احمق در عشق» می‌دانستید که شخصیت پدر چنان نقش مهمی را ایفا خواهد کرد؟

نه، من به طرز ناامیدانه‌ای در جست‌وجوی یک پایان‌بندی بودم که شخصیت پدر وارد داستان شد. آن نمایشنامه من را گیج می‌کند. صحنه آغاز را خیلی دوست دارم. می‌خواستم آن فضا همین طور ادامه داشته باشد. اما می‌دانستم که غیرممکن است. یکی از راه‌حل‌ها وارد کردن شخصیت پدر بود. وقتی نمایشنامه را به پایان رساندم، احساسات متناقضی در موردش داشتم. این نمایشنامه، ملودرامی شبه‌واقع‌گراست. هنوز راضی‌کننده نیست. فکر نمی‌کنم که این نمایشنامه به اندازه کافی درست از کار درآمده باشد.

– آیا شما هنگام شروع هیچ تصوری از پایان نمایشنامه دارید؟

از پایان‌بندی نفرت دارم، بیزارم. آغازها بدون شک هیجان‌انگیزترین بخش هستند، اواسط کار سردرگم‌کننده‌اند و پایان‌بندی‌ها فاجعه.

– چرا؟

وسوسه نتیجه و وسوسه جمع‌بندی ماجرا، برای من تله وحشتناکی است. صادقانه بگویم بهترین پایان‌بندی‌ها آنهایی هستند که به سمت شروعی دیگر نیز گرایش دارند.

– شاید به همین دلیل است که موسیقی جَز برای شما جذاب و خوشایند است، چون هیچ پایانی در کار نیست. موسیقی رفته‌رفته محو می‌شود.

شاید. سخت است ولی به طبیعت نمایشنامه بازمی‌گردد.

–آیا تا به حال پیش آمده که کار خود را از یک پایان‌بندی خوب آغاز کنید و روند کار را برعکس طی کنید؟

از قرار معلوم این همان کاری است که ریموند چندلر انجام داده است، اما او نویسنده جنایی است. او می‌گوید همیشه درحالی شروع می‌کند که آگاه است قاتل کیست. اما برای من همیشه پایان‌بندی سخت‌ترین بخش ماجراست.

– وقتی به تماشاگرها فکر می‌کنید چه چیزی به ذهن‌تان می‌آید؟

کسی نمی‌خواهد ملال و خستگی ایجاد کند، و این تبدیل به تله‌ای نامحسوس برای نویسنده می‌شود که درونش گیر بیفتد. تو باید با قواعد خیلی ساده تماشاگر را هوشیار و بیدار نگه داری. در تئاتر به راحتی می‌توان ملال ایجاد کرد؛ راحت‌تر از ایجاد آن در فیلم. شما باید چیزی را به جریان بیندازید و از ادامه این جریان اطمینان حاصل کنید. اگر این کار را بلافاصله انجام ندهید، کسی جلب اثر نخواهد شد.

– آیا شگرد خاصی برای به‌کار بستن این نکته دارید؟

شیوه‌ای آهنگین و اساسی که در آن همه چیز مدام در حال تغییر است. این تغییرات امکان جلب توجه مخاطب را ایجاد می‌کند. نوعی دیالوگ وجود دارد که پیوسته در حال تغییر و حرکت است، و هر بار که حرکت می‌کند چیزی نو خلق می‌کند. همچنین گونه‌ای دیالوگ وجود دارد که مخاطب را خواب‌آلود می‌کند. یکی زنده و پویاست و دیگری به شدت ملال‌آور. این تغییرات می‌تواند تنها در حالت و رفتار باشد یا طرز فکر؛ جایی که دیالوگی حذف و دیالوگی دیگر جایگزین می‌شود.

– آیا گوش برای دیالوگ اهمیت دارد؟

فکر می‌کنم گوشی که برای دیالوگ صحنه‌ای لازم است تفاوت دارد با گوشی که در زندگی به کار می‌رود. شما در زندگی می‌توانید چیزهایی را بشنوید که وقتی تلاش می‌کنید آنها را روی صحنه بازتولید کنید اصلاً درست از کار درنمی‌آیند. مثل قبل نیستند؛ چیزی تغییر می‌کند.

– چه چیزی تغییر می‌کند؟

دیالوگ نمایش مستقیماً شنیده می‌شود، برخلاف چیزی که اتفاقی به گوش می‌رسد. من با آن روبه‌رو می‌شوم و دیالوگ بخش تقابلی تئاتر است. ما هر روز چیزهای جذاب بسیاری را می‌شنویم، اما دیالوگ ملزم به خلق زندگی است. باید بی‌نیاز و مستقل باشد. مکالمه بی‌تردید دیالوگ محسوب نمی‌شود.

– آیا تاثیر نمایشنامه‌نویسانی مانند پینتر و بکت را بر کارتان تصدیق می‌کنید؟

چیزی که بیشترین تاثیر را روی من گذاشت درام اروپای دهه ۶۰ بود. آن دوره تئاتر را به قلمروی تماماً جدید وارد کرد، خصوصاً بکت، که باعث شد تئاتر امریکا دست و پا شکسته و ناتوان به نظر رسد. فکر می‌کنم بکت برای انقلابی کردن تئاتر، ایجاد تغییرات بنیادین در آن، و در اصل زیر و رو کردن آن هرگز احترامی را که شایسته‌اش بود، دریافت نکرد.

– دریافت جایزه پولیتزر چه تاثیری بر شما گذاشت؟

از بسیاری جهات احساس می‌کنم این جایزه به نمایشنامه اشتباهی اهدا شد. «کودک مدفون» نمایشنامه‌ای خام‌دستانه و ملال‌آور است. فکر می‌کنم «دروغ ذهن» کاری به مراتب بهتر است. غنی، پیچیده و خوش‌ساخت‌تر است.

– آیا در میان آثارتان نمایشنامه محبوب هم دارید؟

به هیچ کدام تعلق خاطری ندارم. از نوشتن آنها پشیمان نیستم، اما برای من بسیار هیجان‌انگیزتر است که به سراغ کار بعدی بروم.

مخزن

علی قلی‌پور

نگاهی به منابع تاریخ نمایش در ایران-۳

از یادرفته‌ها

اگر در موتور جست‌وجوی سایت کتابخانه ملی واژه «نمایش ایرانی»، «نمایش در ایران» و... را وارد کنید، به رکوردی خواهید رسید که یکی از مهم‌ترین منابع مطالعه نمایش‌های ایرانی است: «نمایش و خنیا در ایران» نوشته مجید رضوانی، ترجمه محمد زیار، نشر قطره، چاپ اول: ۱۳۸۲. اما این کتاب مهم را نه در کتابفروشی‌ها خواهید یافت و نه حتی در کتابخانه ملی و کتابخانه‌های دیگر. واقعیت این است که کتاب «نمایش و خنیا در ایران» هرگز منتشر نشد و مانند بسیاری از آثار مهم و ارزشمند دیگر، به دست خواهان خود نرسید.

این کتاب که می‌توان آن را نخستین کتاب در حوزه مطالعات نمایش‌های ایرانی دانست، احتمالاً باید در دوران پهلوی اول نوشته شده باشد. جلال ستاری، بهرام بیضایی و یکی دو پژوهشگر دیگر، کتاب رضوانی را منبع قرار داده‌اند. اما در «نمایش در ایران» تنها یک بار به این منبع اشاره می‌شود، آن هم در ارجاع یک تصویر. البته بدیهی است که کتاب رضوانی در عصر فقدان اینترنت به زبان فرانسه و در قالب پژوهشی شرق‌شناسانه انتشار یافته، پس بدیهی است که نه‌تنها در زمان خود، بلکه تا امروز هم برای برخی از علاقه‌مندان این حوزه ناشناخته بماند. کتاب با مقدمه ژول رومن (از اعضای فرهنگستان فرانسه) آغاز می‌شود. دفتر نخست درباره نمایش در عصر هخامنشیان، اشکانیان، سلوکیان، ساسانیان و «سرچشمه‌های ایرانی نمایش هندی» است. دفتر دوم کتاب «ایران اسلامی» نام دارد و در آن به مباحثی از این دست پرداخته شده: تاریخچه نمایش دینی، نمایش معرکه‌گیران، تماشاخانه زرتشتی، نمایش سایه‌ها، نمایش عروسک‌ها و... . دفتر بعدی به کرئوگرافی‌هایی می‌پردازد که جنبه نمایشی داشته و بخش مهمی از تاریخ تئاتر ایران هستند. در انتهای کتاب هم پیوست‌هایی به این شرح آمده: ترانه‌های عامیانه مازندران، گیلان، گرگان، تالش، آذربایجان. قریب به یقین امروز بسیاری از این ترانه‌ها از یاد رفته و حتی کسانی هم که زمزمه‌اش می‌کردند دیگر نیستند تا سینه به سینه آنها را منتقل کنند. از این‌رو پیوست‌های ظاهراً بی‌ارتباط با نمایش ایرانی هم به آرشیو کوچکی از نغمه‌های ازیادرفته فولکلور ما تبدیل می‌شوند. یکی دیگر از ضمایم این کتاب ترجمه فرانسه «مجلس تعزیه حر» است که حجم کتاب را جمعاً به ۳۲۰ صفحه می‌رساند. البته امیدوارم بتوانم با همکاری مترجم، در بخش‌های بعدی «مخزن»، گزارش کامل‌تری از اهم مطالب کتاب بنویسم یا دست‌کم اشارتی به مهم‌ترین منابع آن داشته باشم.

مجید رضوانی کیست؟ او در دوسالگی و قبل از دهه ۱۳۲۰، به همراه خانواده‌اش، ایران را به مقصد فرانسه ترک می‌کند. مادر این مورخ مهاجر قفقازی و پدرش ایرانی است. رضوانی جز تالیف این کتاب و چند کتاب دیگر، در کرئوگرافی و بازیگری هم تجربیاتی داشته. شاهد این مدعا نیز عکسی از او، در همین کتاب است؛ عکسی که در کنار آن نوشته‌اند: «نویسنده در لباس رزم و...» رضوانی در این عکس که در سایت بازیگران قدیم فرانسه هم یافتنی است، با ژستی تئاتری ایستاده و لباسی عجیب به تن دارد. در حال حاضر فرزند او در ادبیات فرانسه نامی شناخته دارد. او «سرژ رضوانی» داستان‌نویس و ترانه‌سراست و در یکی دو فیلم هم بازی کرده، به همین دلیل در عصر حاضر، رسیدن به اطلاعات بیشتر درباره نخستین مورخ تئاتر ایران کار چندان دشواری به نظر نخواهد رسید. می‌توان گزارش کاملی از زندگی مجید رضوانی را نیز مانند گزارش کتاب او به آینده موکول کرد.

قرار بود ترجمه محمد زیار از کتاب رضوانی، در مجموعه کتاب‌های تئاتری نشر قطره، که مدیر آن قطب‌الدین صادقی است، منتشر شود اما نشد. هدف مجموعه صادقی، غنی کردن منابع درسی در زمینه تئاتر بود. پس این کتاب هم می‌توانست دست‌کم یکی از منابع مهم در تدریس واحد «نمایش در ایران» در دانشگاه‌ها باشد. جدا از بحث درسی بودن کتاب رضوانی، ما با اثری مواجه هستیم که به لحاظ تقدم و قدمت حائز اهمیت است زیرا همان طور که گفتیم حتی اگر منکر اهمیت آن هم باشیم، نمی‌توانیم به سال نگارش و انتشار آن بی‌توجه بمانیم. این کتاب نه‌تنها در حوزه مطالعات نمایش‌های ایرانی، بلکه در موضوع تاریخ موسیقی مردمی ایران، ایران‌شناسی و شرق‌شناسی هم اثر مهمی محسوب می‌شود. محمد زیار کار ترجمه کتاب را ظرف یک سال، با روزی چهار ساعت کار مداوم به پایان می‌رساند. با توجه به اینکه مترجم دانش‌آموخته و مدرس زبان و ادبیات فرانسه است، ترجمه کتاب با تحقیق و پژوهش نیز همراه می‌شود. ترجمه روان و دقیق زیار، در هزارتوی مجوز می‌ماند، مترجم هم سرد شده و کتاب را از ناشر باز پس می‌گیرد. به این‌ترتیب کتاب مهم دیگری در کتابخانه شخصی صاحب اثر می‌ماند و خوانندگان بسیاری از خواندن آن محروم می‌شوند. در صورتی که اگر به وجه دانشگاهی کتاب عنایت می‌شد، اکنون کتاب را در کتابفروشی‌ها می‌دیدیم. زیار می‌گفت به دنبال ناشری هستم که برای گرفتن مجوز این کتاب مرد راه باشد و بتواند با پیگیری مدام مشکل آن را رفع کند.

تماشاخانه

ناصر حبیبیان

درباره کارگاه نمایش

از سال‌های ۱۳۴۳ تا ۱۳۴۷ به ناگاه درآمد فروش نفت ۶۲ میلیارد تومان افزایش یافت.[1] این درآمد تا آن زمان در تاریخ ایران بی‌سابقه بود و همین باعث ارتقای سطح رفاه عمومی جامعه شد. در تهران تئاتر شهر، تالار رودکی (وحدت کنونی) و موزه هنرهای معاصر تهران در همین زمان بنا و تاسیس شدند. همچنین در سال ۱۳۴۸ «کارگاه نمایش» به عنوان نخستین تئاتر تجربی ایران بنا شد. کارگاه نمایش تقریباً در همه ابعادش فرم‌های متفاوتی از تئاتر زمانه خویش ارائه داد. شیوه کارگردانی و محل اجرا، نگارش و انتخاب نمایشنامه‌ها، تمرین بازیگران، فضای نشستن تماشاگران و حتی عنوان «کارگاه» نوآوری‌هایی بود که در آن روزگار برای تئاتر ایران تازگی داشت. صحنه معمول اجرای نمایش در آن زمان قاب‌عکسی بود؛ اما در کارگاه برای نخستین بار سالن به صورت جعبه‌سیاه یا یک مکعب‌مستطیل سیاه طراحی شده بود. تماشاگران روی تشکچه می‌نشستند و زاویه دیدشان نسبت به صحنه مستقیم بود یعنی ادامه صحنه اجرا بدون اختلاف سطحی به جایگاه تماشاچیان می‌رسید و برخلاف صحنه قاب‌عکسی، موقعیت صحنه فراز بر محوطه تماشاگران نبود. شیوه متداول نمایشنامه‌نویسی کلاسیک به هیچ روی شیوه مرسوم آن زمان نبود. اجراها از آثار تولیدی جدید و رپرتوار آثار پیشین تامین می‌شد. در کارگردانی برای رسیدن به میزانسن نهایی تجربه کارگاهی و گروهی کمک‌کننده بود که با آزمون و خطا همراه می‌شد. در نمایشنامه‌هایی که چاپ می‌شد رسم‌الخط رایج مرسوم نبود چنان که به عنوان نمونه «سندلی» به جای «صندلی» و «تخت خاب اتاغ» به جای «تخت خواب اتاق» نوشته می‌شد که در این کار عباس نعلبندیان پیشتاز بود. مجموعه عوامل کارگاه نمایش از رادیو تلویزیون ملی حقوق ماهیانه داشتند و نسبتاً با طیب خاطر از صبح تا شب در آنجا فعالیت می‌کردند. همین حمایت‌های ویژه اغلب طعن یا حسادت رقبا را برمی‌انگیخت و نوع اجراها نیز که خواست معمول ایشان را برآورده نمی‌کرد همیشه بهانه یورش‌هایی علیه کارگاه می‌شد. چنانچه حتی گفته می‌شود این عوامل در دستگیری و زندان سال‌های بعد عباس نعلبندیان و پس از آن، اخراجش از تئاترشهر هم بسیار موثر بودند. کارگاه نمایش زیر نظر رادیو تلویزیون ملی ایران به مدیریت بیژن صفاری تاسیس شد ولی امور آن توسط عباس نعلبندیان اداره می‌شد. در کارگاه چهار گروه نمایش فعال بودند؛ «گروه بازیگران شهر» به سرپرستی «آربی اُوانسیان»، «گروه تئاتر تجربی» به سرپرستی «ایرج انور»، «گروه تئاتر کوچه» به سرپرستی «اسماعیل خلج» و «گروه تئاتر اهریمن» به سرپرستی «آشوربانی پال بابلا». اُوانسیان فعالیت تئاتری‌اش را با شاهین سرکیسیان آغاز کرده بود. اطلاعات و دانش سرکیسیان درباره تئاتر روز و به ویژه تئاتر تجربی جهان از سایر همکارانش به مراتب بیشتر بود اما وی از طرف تئاتر رسمی آن دوره، که هسته مرکزی اش در اداره تئاتر بود، توسط شاگردانش به جفا رانده شد و سرانجام در سال ۴۵ درگذشت. پس از وی اُوانسیان هم در تمام مدت فعالیت‌های پسینش از این ناملایمات محروم نماند. سال ۴۶ یک مسابقه نمایشنامه نویسی برگزار شد که او، به عنوان یکی از داورانش، سخت دلبسته نمایشنامه‌ای با عنوان «پژوهشی ژرف و سترگ و نو در سنگواره‌های دوره بیست و پنجم زمین‌شناسی یا چهاردهم، بیستم و غیره؛ فرقی نمی‌کند» از یک نویسنده ناشناس با نام عباس نعلبندیان شده بود. اُوانسیان موفق می‌شود این نمایشنامه را در دومین دوره جشن هنر شیراز در سال ۱۳۴۷ اجرا کند. آشنایی و ارتباط اُوانسیان و نعلبندیان موجبات تاسیس و آغاز فعالیت کارگاه نمایش در سال بعد می‌شود. دامنه این آشنایی‌ها حتی به هنرمندان سرشناس جهانی