نگاه

علی‌اکبر علیزاد

حسن معجونی و تولد دوباره

وقتی حدود ۱۰ یا ۱۲ سال پیش در گروه تئاتر آیین شروع به فعالیت کردم همیشه در تمرین‌ها و موقع اجرا مجذوب بازیگری داود دانشور می‌شدم. همیشه از خودم می‌پرسیدم او چگونه می‌تواند به این راحتی هر نقشی را زنده کند؟ چطور در همان روزهای اول دورخوانی به قلب نقش می‌زند؟ و چطور در شب اجرا و روی صحنه، بدون کوچک‌ترین اضافات خودپسندانه‌ای که مختص اکثر بازیگران است، بدون اینکه خود را به نمایش بگذارد، بدون اغراق و داد زدن‌های بی‌مورد، آنقدر راحت در حال بازی کردن است؟ واقعیت این است که من تا مدت‌ها بعد از جدایی از گروه آیین به بازیگری با روحیه مشابه برنخوردم تا اینکه برای پروژه گودو، حسن معجونی بازی در نقش ولادیمیر را پذیرفت. نمی‌گویم که این دو از نظر سبک بازیگری شبیه هم هستند ولی در حسن همان ویژگی‌هایی وجود داشت که مرا کاملاً به یاد سبک بازیگری دانشور می‌انداخت. حسن در هر صورت پرورده سبک استیلیزه رفیعی بود اما گودو به بازی رئالیستی هم نیاز داشت یا لااقل به آنچه ما اسمش را می‌گذاریم رئالیسم بکت.حسن معجونی به نسلی از بازیگران تعلق دارد که رئالیسم موجود در بازیگری قبل و اوایل انقلاب را به سمت نوعی استیلیزاسیون می‌برند که معایب و مزایای خاص خودش را دارا است؛ به عنوان یک بازیگر او می‌توانست در انواع نقش‌های شاعرانه با تفاسیر غیررئالیستی از متون کلاسیک (عروسی خون) بازی کند اما وقتی به رئالیسم می‌رسیم کمترین حد تجربه‌ورزی این بازیگر باذوق را در این سبک شاهدیم. گرایش به بازی استیلیزه در عین حال خطر در افتادن به نوعی شاعرانگی، عدم توجه به روانشناسی نقش و ساده‌سازی آن را دارد؛ چیزی که به نظرم طی چند سال اخیر در بازی او شاهدیم. در عین حال این ساده‌سازی برای اینکه چندان به چشم نیاید غالباً با نوعی چاشنی طنز و خوشمزگی همراه می‌شود که برای راضی کردن تماشاگران (واژه بهتر، حال دادن است) خلق می‌شود و به نظر من این معضل (یا به تعبیر استانیسلاوسکی، زباله بازیگری) حسن معجونی اواخر دهه ۸۰ و بسیاری از بازیگران فعلی تئاتر است. به همه اینها اضافه کنید نوعی حس خودبینی که نهایتاً در درون صحنه منجر به دست‌کم گرفتن یا نادیده گرفتن سایر بازیگران به خصوص بازیگران تازه‌کار می‌شود؛ ویژگی‌ای که به نظر من گریبانگیر اکثر بازیگرانی می‌شود که کار خود را از هر جهت کامل و بدون نقص می‌دانند. اما آنچه گمان می‌کنم در تجربه من به عنوان کارگردان در کار با این بازیگر برای همیشه ثبت شد (و این همان وجهی است که در حسن کاملاً آموزنده است) همان راحتی، حضور مستمر و حذف اطوارهای اضافی‌ای بود که برای بازیگران معادل گرد و خاک و زباله است. طی جلسات تمرین او برای ولادیمیر یک نوع طرز ایستادن و راه رفتن پیدا کرد. بعد از پیدا شدن این بیان فیزیکی حال می‌شد نقش را مانند یک مجسمه‌ساز ماهر شکل داد و به جلو پیش رفت. او رفته‌رفته از بیرون به درون می‌رسید. از فیزیک به روح. (هر چند در کار او روح معمولاً قربانی فیزیک می‌شود.) و وقتی این اتفاق می‌افتد، حضور او کاملاً می‌تواند خیال شما را از بابت اتفاقاتی که روی صحنه می‌افتد، راحت کند. چنین بازیگرانی برای بازیگران دیگر حکم راهنما را دارند: کی ریتم صحنه از دست می‌رود؟ کجا انرژی سیر نزولی دارد؟ چگونه می‌توان اشتباهی در بازیگری را تصحیح کرد و الی آخر. من تا به حال با بازیگران زیادی کار کرده‌ام که نقش، حتی آنها را در خواب هم رها نمی‌کند. بهترین لذت وقتی است که یک بازیگر خوابی را که شب قبل از اجرا در مورد نقشش دیده، برای شما تعریف کند. حسن معجونی یکی از آنها بود. همین‌طور خسرو محمودی. در این‌جور مواقع می‌توانید مطمئن باشید که همه چیز خوب پیش می‌رود چون بازیگر به اندازه کافی در درون نقش هست و حسن معجونی هرگاه در درون نقش باشد بهترین بازی‌هایش را ارائه می‌کند و من کمتر بازیگری را در تئاتر سراغ دارم که اینچنین وقف بازیگری‌اش شده باشد. شاید بازی در نقش‌هایی متفاوت از آنچه انتظار دارد، تجربه بازی با بازیگران گمنام و متفاوت از خود و نیز بازگشت به حذف کلیشه‌هایی که برای خوشامد تماشاگران طراحی شده‌اند، تولد دوباره‌ای برای این مستعدترین بازیگر بعد از انقلاب در تئاتر ایران باشد.

یادداشت

ناصر حبیبیان

درنگی بر روند اجرای نمایش در تئاتر نوشین
نوشین یا کمال‌الملک تئاتر ایران

دهه ۳۰ (سال‌های بین ۲۰ تا ۳۰) یکی از دوره‌های پربار و شکوفایی هنر ایران محسوب می‌شود و در تئاتر بی‌آنکه بخواهیم از نقش دیگران بکاهیم باید جایگاه ویژه‌ای برای عبدالحسین نوشین قائل باشیم. گذشته از تاثیرات عمده‌ای که او بر تئاتر ایران گذاشت در این نوشتار به نقش او در پردازش کیفیت و نحوه ارائه تئاتر در آن زمان می‌پردازیم. پیش از این سال‌ها البته نوشین فعالیت‌های دیگری نظیر اجرای نمایش برای هزاره فردوسی در سال ۱۳۱۳ را داشته که در قامت و اندازه قابل توجهی هم موفق به انجام کار شده است اما گذشته از بارقه‌های دوره‌ای او، فعالیت‌های مستمر نوشین را به طور کلی می‌توان در سه تئاتر فرهنگ، فردوسی و سعدی از سال ۱۳۲۳ تا سال ۱۳۳۰ در نظر گرفت یعنی از زمان تاسیس تئاتر فرهنگ تا زمان خروج از ایران و فرار به شوروی. می‌دانیم که به دلیل ترور نافرجام شاه به سال ۱۳۲۷ در دانشگاه تهران، نوشین و بسیاری دیگر از وابستگان به احزاب جنبش‌های اجتماعی و سیاسی به زندان افتادند که در نهایت با فرار او و هم‌حزبی‌هایش از زندان در سال ۱۳۲۹ نوشین دیگر هیچ‌گاه به صحنه‌های تئاتر ایران بازنگشت. کتاب «هنر تئاتر» که در زندان یا در یکی دو سال پس از فرار از زندان و پیش از عزیمت به شوروی در محبس خانه عزت‌الله انتظامی نوشت نیز به عنوان اولین کتاب راهگشای تئاتر برای هنرجویان تئاتر پارسی‌زبان هنوز هم کارگشاست که در نوبه خود مجالی دیگر را برای سخن‌پردازی می‌طلبد. پیش از فعالیت مستمر نوشین عمده‌ترین جریان تئاتری که در تهران وجود داشت جریانی بود که از سوی تماشاخانه تهران-بعدها تئاتر نصر نامیده شد- به مدیریت سیدعلی خان نصر و احمد دهقان آغاز شده بود. اساساً تئاتر برای این دو جریان دو تعریف کاملاً متفاوت و حتی در برخی موارد متضاد داشت که این تضاد تا آنجا پیش رفت که حتی در دادگاه محاکمه نوشین، او یقین کرده بود لابد به دلیل ضرر زدن به منفعت تماشاخانه تهران او را دستگیر کرده‌اند. اما منشاء جدایی این دو تئاتر چه بود؟ در تئاتر نوشین روند اجرای یک نمایشنامه برای نخستین بار شامل سه مرحله شده بود: دورمیزخوانی و تجزیه و تحلیل نمایشنامه که از چند روز تا چند هفته طول می‌کشید، حرکت و بازی روی صحنه تا زمان رسیدن به میزانسن مورد نظر و تمرین نهایی که شامل یک اجرای کامل از نمایش برای خبرنگاران و منتقدان و شخصیت‌های ادبی بود. بالطبع حذف «سوفلور»[1] هم از تئاتر برای نخستین بار صورت گرفت. از این گذشته تعیین ساعت دقیق باز شدن سالن و شروع نمایش و رعایت اکید آن، تامین رفاه و رضایت تماشاچی، التزام به رعایت سکوت کامل هنگام اجرای تئاتر از جمله اقداماتی بود که برای پرورش فرهنگ تماشای تئاتر انجام گرفت. تمامی این موارد برای نخستین بار به اهتمام نوشین پایه‌ریزی شد. اما برای آگاهی از دیگر جریان تئاتری یعنی تماشاخانه تهران به نقل خاطره‌هایی از زنده‌یاد علی‌اصغر گرمسیری می‌پردازیم: «ما در تماشاخانه تهران [تئاتر نصر] فرصتی برای تمرین نداشتیم و هر ۲۰ روز به ۲۰ روز نمایش را آماده می‌کردیم و به روی صحنه می‌بردیم و مجبور بودیم از سوفلور استفاده کنیم، چون زمانی در اختیار نداشتیم که متن را حفظ کنیم. گاهی پیش می‌آمد که [احمد] دهقان می‌گفت: فوراً نمایش را آماده کنید چون نمایشی که در حال اجراست فروش ندارد و ما هرچه می‌گفتیم ما برای یکی دو هفته دیگر آماده می‌شویم قبول نمی‌کرد و مجبور بودیم نمایش را به صحنه ببریم... و سولفور جزء لاینفک این اجراها بود... اگر نمایش فروش نمی‌کرد، گروهی که در حال تمرین بود موظف می‌شد تمرین را نیمه رها کند و نمایش را به صحنه ببرد. نوشین هفت یا هشت روز دور میز کار می‌کرد، ولی ما در تماشاخانه تهران اصلاً چنین فرصتی نداشتیم. فقط یک روز اول کارگردان، بازیگران را جمع می‌کرد و به آنها نقش‌ها را می‌گفت... و البته [بازیگر] آخرین کلمه‌ای را که متعلق به پرسوناژ مقابل بود نیز یادداشت می‌کرد که بداند در کجا باید جمله خود را شروع کند. اما نوشین و گروهش آنقدر وقت برای تمرین داشتند که کاملاً متن را از حفظ کنند و نمایش دقیقاً برای همه بازیگران جا می‌افتاد... (نقل از پایان‌نامه شیدا شهرامیان، ۷۴ - ۱۳۷۳، دانشگاه تهران) این جریان در «تماشاخانه تهران» تا آنجا پیش می‌رود که اغلب بازیگران حرفه‌ای آن، تا سال‌های سال، حفظ کردن متن را توهین به شخصیت هنری خود تلقی می‌کردند، با این توجیه که «مگر ممکن است بازیگر حرفه‌ای روی صحنه کمیتش لنگ شود». امروز، عبدالحسین نوشین را به سبب تمام نوآوری‌هایش بنیانگذار تئاتر نوین ایران می‌دانیم. به تعبیر استاد نصرت کریمی نقش وی در تئاتر ایران، نظیر نقش کمال‌الملک در هنر نقاشی و مجسمه‌سازی در قرن اخیر کشور ماست.[2]

پی‌نوشت‌ها:

۱- سوفلور شخصی بود که چون به عادت مرسوم، بازیگران متن نمایش را حفظ نبودند یا جایی از متن را هنگام بازی روی صحنه فراموش می‌کردند، پشت صحنه یا در سوراخی که به همین منظور در وسط صحنه تعبیه کرده بودند، می‌نشست و با آهسته‌خوانی و هنگام نیازِ بازیگر، آن قسمت را به گوش بازیگر می‌رساند اما غافل از اینکه لااقل تا چند ردیف نخست سالن، تماشاچیان پیش از آنکه متن را از زبان بازیگر بشنوند از زبان سوفلور می‌شنیدند یا بازیگر در جایی که احساس می‌کرد از آنجا به بعد را به خاطر نخواهد آورد. چند کلمه پایانی را آنقدر می‌کشید تا سوفلور آن قسمت متن را به گوش او برساند. این سوفلور آنچنان جزء پابرجای تئاتر بود که حتی گاهی اسم او را در کنار نام بازیگران می نوشتند.

۲- کریمی، نصرت، یادنامه عبدالحسین نوشین، ص۹، انتشارات بدرقه جاویدان، ۱۳۸۷، تهران.

سیامک صفری در نقش آغا محمدخان قاجار در نمایش شکار روباه به کارگردانی علی رفیعی /عکس: آیدین رهبر

گفت‌وگو با حسن معجونی و سیامک صفری درباره بازیگری تئاتر

صفری: بازیگرها با هم تفاوت دارند اما تفاوت‌شان به واسطه خصلت‌هایشان است. ما نمی‌توانیم خصلت مشترک به بازیگرها بدهیم اگر می‌خواهیم یکدستی را در آن پیدا کنیم. اتفاقاً جذابیت صحنه وقتی است که تو روی صحنه مجموعه بازیگرهایی را می‌بینی با خصلت‌های متفاوت اما در یک قاب. یا به قول حسن با ایده‌ای که کارگردان دارد. در یک سبک و شیوه‌اند ولی به هیچ وجه شبیه نیستند.

ادامه از صفحه ۱۷

بسته به قاب اجراست، بسته به نوع است. ولی آنچه تئاتر همچنان به آن معتقد است، مخاطب است. وقتی به این معتقد است، می‌آید بر مبنای فرمولی که می‌خواهد بسازد قابش را در رابطه‌اش با مخاطب شکل می‌دهد. یک وقت هست که علی رفیعی کارگردان است، زیبایی‌شناسی شکل و شیوه اجرایی او و مولفه‌های کاری‌اش اینچنین است که سعی می‌کند بازیگر را به نقطه‌ای برساند که شما وقتی به تماشایش می‌نشینید کمتر حرکت اضافه‌ای از او ببینید (خیلی ساده‌اش را دارم می‌گویم). بعد می‌بینی کارگردان دیگری قاب دیگری را شکل می‌دهد. اثاث می‌چیند، اتاق می‌سازد، کمد می‌گذارد، فنجان می‌آورد، روی صحنه چای و هندوانه می‌خورند، بد هم نیست. این قابی است که آن کارگردان می‌سازد. بنابراین من معتقدم اساساً هیچ چیزی از آنچه از ابتدا در تئاتر اتفاق افتاده، دوررریختنی نیست. آنجایی تئاتر غیرقابل تحمل است که متن می‌خواهد شاخ و شانه بکشد. متن می‌خواهد حرف بزند و حوصله‌ات را سر می‌برد یعنی فقط گوش تو است که باید زحمت رابطه برقرار کردن با اجرا را بکشد و آن اساساً دیگر تئاتر نیست. ما این تئاتر را هم داریم که باید تکلیفش را روشن کرد. ولی عموماً اجراها را که نگاه می‌کنی متوجه واقعیتی می‌شوی و آن اینکه ما در تئاتر دو آدم بزرگ داشته‌ایم که تفکرشان تئاتر را به سفر رفتن و نگاه کردن وادار کرده است: استانیسلاوسکی و میرهولد. من چخوف را وقتی آلمان‌ها اجرا می‌کنند بیشتر دوست دارم تا وقتی روس‌ها اجرا می‌کنند یا مثلاً شکسپیر را روس‌ها خوب اجرا می‌کنند (فیلم‌هایشان را دیده‌ام) اما وقتی اجرای خود انگلیسی‌ها را می‌بینی دوست نداری، خوشت نمی‌آید. اینها نکته‌های قابل توجهی هستند.

معجونی: سیامک دارد دو آدمی را مثال می‌زند (چخوف و شکسپیر) که انعکاس صدایشان در آن حال و هوای اتفاقاً برشتی به نظر من خیلی درست‌تر است. چخوف و شکسپیر به روایت برشت خیلی جذاب‌تر از به روایت استانیسلاوسکی یا هر کس دیگری می‌تواند باشد. استانیسلاوسکی را به عنوان کارگردان می‌گویم.

صفری: ولی اصولاً تئاتر هیچ چیز را دور نمی‌ریزد مثلاً زمانی کسانی که معتقد به تئاتر فضا بودند، می‌گفتند روی صحنه باران می‌بارانند. بازیگر باید جوری بازی کند که انگار زیر باران است. ولی همان تئاتر می‌آید باران را می‌بارانند اما نمایش می‌دهد که دارد باران می‌بارانند یعنی خود باران را استفاده می‌کند اما آن را در کنار عناصر دیگر می‌گذارد. پس عنصری را از تئاتر ناتورالیسم برمی‌دارد و می‌آورد در تئاتر خودش، اما به یک شکل تازه و به ترکیبی جدید می‌رسد. آنچه مهم است، این است که کارگردان قاب اجرایش را بشناسد و بداند که وقتی میزانسن می‌دهد، این میزانسن را در چه قابی می‌گذارد و بازیگرش را در چه وضعیت و شکل و شیوه‌ای می‌خواهد. آنچه ما در تئاترمان نداریم و در آن گیج می‌زنیم همین مساله است. اساساً رابطه کارگردان با معماری و قاب اجرا و شناخت مخاطب در این چیزها سردرگم است و هنوز خودش را پیدا نکرده است. همچنان متن را بر تخت فرمانروایی در اجراها می‌نشاند و این یعنی عدم درک و شناخت درست از تئاتر و نشناختن درست عناصر صحنه. الان حسن به این حرف خندید.

معجونی: به خاطر اینکه یک جورهایی...

صفری: مخالفی؟

معجونی: مخالف نه. من آن نوع را هم جزء تئاتر می‌دانم یعنی تئاتری که بعضی وقت‌ها وابسته به ادبیات است. نمایشنامه‌خوانی نمی‌کند، به چیزهایی از اجرا بها نمی‌دهد، به چیزهای دیگری بها می‌دهد. شاید تخیل در کاری که فقط دارد در آن حرف زده می‌شود، خیلی وقت‌ها بیشتر از چیزی است که داریم روی صحنه می‌بینیم. آن هم برای خودش یک نوع تئاتر است. من فکر می‌کنم الان اتفاقات خوبی دارد می‌افتد. بعضی وقت‌ها یک سنت تئاتری قوی داری و می‌بینی که گذشت زمان باعث می‌شود آرام‌آرام آدم‌هایی بیایند و بخواهند این سنت را دگرگون کنند. اما نه اینکه این سنت را نداشته‌ایم و بعد از انقلاب خیلی چیزهایمان از هم پاشید و خواستیم تعاریف جدیدی را چه به لحاظ ایدئولوژیک و چه به لحاظ زیباشناسانه در تئاتر پیدا بکنیم و مبنای مشخصی هم نداشتیم، پراکندگی‌ای به وجود آمد. به این شکل که هر آدمی بخواهد حرف خودش را بزند. صداهای کوچولویی شنیده شد، تکثیر شد و عمده شد. این ماجرا بود که این همه تنوع را به وجود آورد. ما مثل انگلستان نیستیم که بگوییم رویال کورت وجود دارد یا تئاتر شکسپیرین، تئاترهای جانداری که سنتی دیرینه پشت‌شان است و نمی‌توانی به راحتی آنها را از هم بپاشانی. ما اصلاً چیزی نداریم که پاشیده بشود چون آن طرز تلقی وجود ندارد. طرز تلقی‌های ما از تئاتر آرام‌آرام شکل می‌گیرد و صداهای کوچکی خلق می‌شود که می‌بینیم تنوع دارد اما قرص و محکم نیست و با خودش ایده نمی‌آورد. نمی‌خواهد بگوید که حالا مکتبی یا مدرسه‌ای را به وجود می‌آورم، می‌خواهم چیزی خلق کنم، هیچی نیست اما تنوع هست و فضاهایی که همراه با آن می‌آید. مثل اینکه ظهور استیل‌های بازیگری برمی‌گردد به نیازهای تئاتر موجود. یعنی کافی است که به نیاز روز جواب بدهد در همان حد هم رشد می‌کند. بعضی آدم‌ها طرفدار ثبات هستند و در همان حیطه هم رشد می‌کنند اما بعضی‌ها نه، مدام از این کار می‌روند در کار دیگر و این تجربه را منتقل می‌کنند. ممکن است دچار آشفتگی هم بشوند اما شاید آرام‌آرام یک انضباطی هم به دست بیاورند.

-بحث دیگری که در صحبت‌های اولیه‌مان هم بود این است که متد یا شیوه بازیگری در هر اجرا خیلی متکی به کارگردان است. کارگردان تعیین می‌کند که بازیگری چگونه باشد. مثلاً آقای رفیعی به یک شیوه معتقد است در میان کارگردان‌های جدیدتر امیررضا کوهستانی و حتی در کارگردانی‌های خودتان آقای معجونی این را می‌بینیم که بازی‌ها تقریباً یکدست است و شکل خاص آن اجرا را دارد. ما معمولاً بازیگر شاخص کم داریم که در تئاترهای متفاوت بازی می‌کند. مثلاً شما، سیامک صفری و حسن معجونی در کار رفیعی هستید، در کار مهندس‌پور، اگر کار بکند، هستید و در کارهای دیگرانی که شیوه‌های متفاوتی دارند هم بازی می‌کنید. این تغییر کارگردان به شما که به یک شکل از بازیگری علاقه دارید و آن را دنبال کرده‌اید و به جایی رسانده‌اید آسیب نمی‌زند؟ آیا درست‌تر نیست شما که به شیوه‌ای خاص علاقه دارید در تئاترهای بخصوصی حضور داشته باشید؟ یعنی تئاتر خودتان را داشته باشید؟

معجونی: ببینید کارگردان‌هایی هستند که ایده بازیگری ندارند. مثلاً فرهاد مهندس‌پور که به نظر من کارگردان خیلی خوب و درجه یکی است ایده بازیگری ندارد. اما مثلاً آقای رفیعی این ایده را دارد. متدی دارد که بازیگر بر مبنای آن تربیت می‌شود. ما در کارهای دیگر با تجربیات خودمان وارد فضای کار می‌شویم. کم کسی هست که آن اتفاق بازیگری که داری درباره‌اش صحبت می‌کنی برایش رخ بدهد. می‌دانی ما حالا به چه فکر می‌کنیم؟ ما خودمان هم خوشبختانه با ایده وارد نمی‌شویم که بگوییم ایده‌مان این است. این طور جلو می‌رویم که می‌گوییم فلان کار را نباید کرد. از این نبایدها به یک چیزی می‌رسیم. شاید همین الان هم نتوانیم خیلی در موردش قرص و محکم صحبت کنیم اما می‌دانیم که چه چیزهایی را دیگر در تئاتر نمی‌خواهیم. باید بگذاریم‌شان کنار یا شاید نیاز این ایده‌مان چیزهایی است که فکر می‌کنیم امروز نیازمان است، یعنی حداقل نیازمان است. خیلی چیزها را باید بگذاریم کنار. (من و سیامک الان داریم با دو واژه درباره یک چیز صحبت می‌کنیم. من می‌گویم ایده سیامک می‌گوید قاب)

صفری: ما تئاترهای خودمان را نداریم، ما بازیگریم.

-به نظرتان بهتر نیست تئاترهایی با شیوه‌های مشخص بازیگری وجود داشته باشد؟

صفری: اگر این طور باشد که شما می‌گویید خیلی خوب است اما خب ما این جوری نیستیم. بنابراین ما یک مشت بازیگر در حال جابه‌جایی هستیم. ما بازیگرهای دوره‌گردیم. یک روز با یک کارگردان کار می‌کنیم یک روز با کارگردانی دیگر و تخیل هر کدام از این کارگردان‌ها هم اندازه‌ای دارد. مساله من همیشه با کارگردان در وهله اول، منهای آشنایی‌شان با تئاتر و تجربه‌شان، این بوده که قواره و اندازه تخیلش چقدر است. آنجایی که تخیل کارگردان از تخیل من کمتر بوده خب معلوم است دیگر کلافه‌ای یعنی روزهای تمرین دارند شلاقت می‌زنند. همه‌اش منتظر شب اجرا هستی تا بالاخره با مخاطبت روبه‌رو بشوی و با او دیالوگ برقرار کنی چون تخیل تماشاگر بی‌نظیر است. ولی یک وقت هست کارگردان تخیلش اندازه تخیل توست یا کمی پایین‌تر. (همیشه بازیگر تخیلش خیلی قوی‌تر است) آنجاست که کیف می‌کنی. حالا اینکه این یا آن کارگردان سبک و شیوه‌اش چیست واقعیتش این است که ما در ایران فقط یک کارگردان داریم که سبک و شیوه داشته باشد. در ایران کارگردان‌ها با سبک و شیوه آشنانیستند. شاید در کتاب‌ها خوانده‌اند ولی بلد نیستند به آن عینیت بدهند. نمی‌دانند یعنی چه. من این را به عنوان بازیگری می‌گویم که با کارگردان‌های مختلفی کار کرده. محل استارت کارگردان‌ها عموماً در ایران متن است و مقصد و پایان‌شان هم متن است. یعنی درست است که روایت یک متن و رفتن به سمت ادبیات هم می‌تواند تئاتر باشد اما در صورتی که کارگردان قاب را بشناسد وقتی نشناسد بی‌خاصیت است، به نظر من تئاتر نیست. رابطه من با کارگردان و تئاترهای مختلف بر این اساس شکل می‌گیرد.

-یعنی مثلاً در تئاترهایی که خیلی به آن علاقه ندارید یا میزان تخیل کارگردان کم است...؟

صفری: آنجا کار خودم را می‌کنم. آقای رفیعی درباره رابطه بازیگر و کارگردان مثالی می‌زند، می‌گوید کارگردان قابله است و بازیگر حامله و کارگردان کمک می‌کند به زایش و زایمان بازیگر. ولی من معتقدم خیلی وقت‌ها بازیگر هم قابله است هم حامله. اصطلاحاً خودش گلیم خودش را از آب بیرون می‌کشد. تو نمی‌توانی دیالوگی برقرار کنی نه با کارگردانت، نه با طراح صحنه‌ات، نه با طراح لباست و نه حتی با بازیگر مقابلت یعنی با کسی که جلویت ایستاده. می‌دانی که در مجموعه‌ای هستی که همه چیز با هم جور نیست و این خیلی بد است. تنها مفر تو مخاطب است یعنی صبر کردن تا لحظه اجرا که در واقع پارتنر اصلی‌ات پیدایش می‌شود و حالا آن خلاقیت شکل می‌گیرد و تخیل به کار می‌افتد چون حالا با موجودی طرفی که تخیلش عجیب و بسیار بزرگ است. آنجاست که تازه احساس خوبی پیدا می‌کنی.

-آیا به یکدستی در بازی‌های یک اجرا قائلید؟

صفری: یکدست یعنی چی؟

-یعنی همه با یک متد و تکنیک بازی کنند.

صفری: خب این همان قاب و سبک و شیوه است که کارگردان تعیین می‌کند. تئوری نمی‌بافد، نگاهش به صحنه را تفهیم می‌کند و بازیگر دنیای کارگردان را کشف می‌کند. کارگردان می‌گوید بازیگر را چگونه می‌خواهد اما این زمانی اتفاق می‌افتد که کارگردان اصلاً بداند چه می‌خواهد. وقتی نمی‌داند همه چیز به هم می‌ریزد. تو هیچ زیبایی‌ای روی صحنه نمی‌بینی. وقتی دو اصل و مولفه همیشگی و مهم هنر را که زیبا بودن و تخیلش است از آن بگیری دیگر چیزی از آن نمی‌ماند.

معجونی: واژه‌ای وجود دارد به اسم یکدست که از آن واژه‌های عجیب است. به عنوان نمونه درباره کار «به خاطر یک مشت روبل»، نقدی در یک مجله تخصصی خواندم. از کار تعریف کرده بود ولی یک جا گفته بود بازی‌ها یکدست نیست. ببین من اصلاً این ادبیات را نمی‌فهمم و دلیلی هم ندارد آدم‌هایی که دارند با هم بازی می‌کنند همه یک متد داشته باشند. اصلاً ما متد بازیگری‌ای که بگوییم تابع آن هستیم، نداریم. همه این بازیگرها تحت یک عنوان دارند بازی می‌کنند؛ ایده کارگردانی من. آن چیزی که سیامک به آن می‌گوید قاب، من دارم آنها را هدایت می‌کنم، می‌گویم این کار را بکن این کار را نکن. این طور می‌شود که من از حضور بازیگر استفاده‌هایی می‌کنم و او از صحنه می‌رود بیرون. اصلاً متد چیست؟ هیچ چیزی به عنوان یکدستی وجود ندارد. اصلاً می‌توانیم کسی را مثال بزنیم که دارد با یک متد کار می‌کند؟ تعداد کمی هستند که به این دلیل که کارگردانی روی یک اسلوب خاص دارد کار می‌کند حال و هواهایی شبیه به هم دارند وگرنه برای بقیه اصلاً وجود ندارد و به نظرم این ادبیات انتقادی اصلاً بی‌ریشه است. واژه علمی‌ای نیست. اصلاً نمی‌فهمم بازی یکدست یعنی چه؟

صفری: خدا رحمت کند آقای آقالو را. یک بار درباره بازیگری با او صحبت می‌کردم. اشاره خیلی جالبی داشت که من هم به آن معتقد بودم. می‌گفت بازیگرها با هم تفاوت دارند اما تفاوت‌شان به واسطه خصلت‌هایشان است. ما نمی‌توانیم خصلت مشترک به بازیگرها بدهیم اگر می‌خواهیم یکدستی را در آن پیدا کنیم. اتفاقاً جذابیت صحنه وقتی است که تو روی صحنه مجموعه بازیگرهایی را می‌بینی با خصلت‌های متفاوت اما در یک قاب. یا به قول حسن با ایده‌ای که کارگردان دارد. در یک سبک و شیوه‌اند ولی به هیچ وجه شبیه نیستند. در واژه یکدست بودن سوءتفاهم هست و باید بررسی و شکافته شود. یکدستی را به اعتقاد من می‌شود فقط در ایده کارگردان جست‌وجو کرد. بازیگر خصلت‌های خودش را بازی می‌کند اما بازیگری که تجربه‌ای نسبی را مدون کرده و به هر حال با نوعی یا انواعی از بازی آشنایی دارد. بازیگر را خصلت‌هایش جذاب می‌کند. نحوه بودنش روی صحنه، نحوه حرکات و حرف زدنش، مکث‌هایش و آن چیزهایی که مال خودش است به تایمینگ بازیگر برمی‌گردد. تایمینگ بازیگر از کجاست؟ از تربیتش، خانواده‌اش، عشق‌هایش، بی‌پولی یا پولداری‌اش، عقایدش، فرهنگش، سلیقه‌اش، ذائقه‌اش، معده‌دردش؛ همه اینها تایمینگ این آدم را می‌سازد و بودنش و چگونه راه رفتنش را می‌سازد و اتفاقاً این خصلت‌ها دیدنی هستند. حالا این بازیگر را در یک مکتب یا مدرسه بازیگری با ایده کارگردان روی صحنه می‌بینیم. این است که همیشه با یکدستی مشکل دارم. البته جاهایی این یکدستی را پذیرفته‌ام. مثلاً جاهایی کارگردان به خاطر نداشتن ایده و هیچ تصوری از اجرای متن، فقط ۳۰ جلسه بازیگرها را دور یک میز نشانده، متن را خوانده‌اند و بعد حفظ شده‌اند. یعنی باز همان اشتباه بزرگ که حافظه یعنی حفظ کردن متن. در حالی که حافظه یعنی بازی کردن یک متن، بازی کردن فضا. حافظه یعنی اینکه عضلات بتوانند رفتار کنند. حافظه در عضلات ماست نه در سر ما. من دیالوگ را نمی‌گویم. به جای «بودن یا نبودن» چیز دیگری می‌گویم اشکالی ندارد. من می‌گویم رفتن یا نرفتن، یادم می‌رود بگویم بودن یا نبودن. یادم هست که به هر حال دو کلمه مخالف بودند، بپوشم یا نپوشم؟ بروم یا نروم، یک چیز دیگر. کلام و ادبیات است دیگر، اما مهم این است که وقتی داری جمله‌ات را می‌گویی عضلاتت حرف بزنند. بودنت بگوید، خودت بگویی، بازی‌ات بگوید. ما سراسر دچار سوءتفاهمیم از آنچه یاد گرفته‌ایم، آنچه شنیده‌ایم، آن کسی که به ما گفته خودش هم دچار سوءتفاهم بوده. ما امروز این شناخت را در تئاترمان پیدا کرده‌ایم که به همه چیز با مهربانی نگاه کنیم. مثلاً اگر کسی چیزی می‌گوید گوش بدهیم ولی بدانیم که قطعیت ندارد.

-این مهربانی برای چیست؟ برای اینکه صرفاً کار انجام شود و در تئاتری حضور داشته باشیم؟

صفری: نه، این طور که تو می‌گویی انگار آدم یک جورهایی تن می‌دهد به یک کار غلط. واقعیتی وجود دارد؛ ما بضاعت و قواره تئاترمان را می‌شناسیم. مگر ما چند تا آدم در این تئاتر داریم؟ شاید بازیگرهای زیادی داشته باشیم. بگردی می‌توانی پیدا کنی، اما بدبختی‌مان این است که ایده نداریم، قاب نداریم، زیبایی‌شناسی نداریم و چیزهایی که مربوط می‌شود به کارگردان. در این صورت دیگر تن دادن بازیگر به یک چیز غلط نیست. اگر بازیگر کمی حواسش جمع باشد و بداند، خودش می‌زایاند و می‌زاید و روی صحنه جایش را پیدا می‌کند. حتی وقتی یک کارگردان خیلی منظم بازیگر را خط‌کشی می‌کند، باز هم بدون ایده اما اصرار دارد مثلاً باید اینجا بنشینی، بازیگر می‌نشیند اما کاری می‌کند که از مشکلی که گرفتارش است برهد و راهش را پیدا می‌کند.

- الان آقای صفری به نکته‌ای اشاره کرد؛ اینکه بازیگر خودش کارگردانی می‌کند. بحثی را می‌خواهم شروع کنم که به این مساله بی‌ارتباط نیست. میل یا جریانی وجود دارد که بازیگرها بعد از مدتی کارگردانی می‌کنند. مثلاً خود شما آقای معجونی مدتی است دیگر شما را به عنوان کارگردان می‌شناسند و بازیگری دارد کمرنگ می‌شود. چرا این اتفاق می‌افتد؟ آیا به خاطر همین مشکلی است که می‌گویید بازیگرها با کارگردان دارند یا چیز دیگری است؟ البته شما یک نمونه منحصر به فرد هم نیستید. خیلی بازیگرها این کار را کرده یا می‌کنند.

معجونی: این دو مقوله را در ادامه هم نمی‌بینم که بگویم جایی هست که بازیگر پخته می‌شود و کارگردان می‌شود. به نظر من بازیگری و کارگردانی دو جریان متفاوت هستند که می‌توانند به موازات هم حرکت کنند. به خاطر این نبود که آدمی ندیدم که کارگردان باشد و دارم به عنوان بازیگر اذیت می‌شوم. هرچند واقعاً به عنوان بازیگر خیلی اذیت می‌شوم و این صحبت‌هایی که سیامک می‌کند خیلی وقت‌ها درد است. اینکه آدم‌ها اصلاً حرف هم را نمی‌فهمند اصلاً به هم گوش نمی‌دهند. در دو جهان متفاوتند و تو باید در آن جهان یک جورهایی راه خودت را پیدا کنی. اما دغدغه من این نبود و اتفاقاً فکر می‌کنم خیلی از ایده‌هایم را در کارگردانی پیدا می‌کنم تا در بازیگری. من این دو مسیر را از بچگی همزمان با هم دنبال کرده‌ام، اما تا کارت دیده نشود و کار حرفه‌ای انجام ندهی تو را به آن عنوان قبول نمی‌کنند. اما من یادم هست که از همان دوران راهنمایی این دو را با هم جلو می‌بردم. اصلاً این طور نبود که بگویم بازیگری بودم که بعداً وسوسه بشوم کارگردان شدم بعضی وقت‌ها این اتفاق می‌افتد مثل بازیکن‌هایی که مربی می‌شوند. بعضی وقت‌ها بازیکنی را می‌بینی که خیلی بد بوده اما مربی خوبی شده و این امر نشان می‌دهد که این دو مقوله متفاوتند. نگاه بازیگری و نگاه کارگردانی دو نقطه نظر متفاوت است.

صفری: من می‌گویم یک کارگردان نقطه عزیمتش از کجاست؟ شروعش از کجاست؟ اکثر کارگردان‌ها، جوان‌ها یا کارگردان‌های جدید، نقطه شروع‌شان از متن است. به خاطر آن متن می‌روند آدم‌ها را پیدا می‌کنند و همه چیز متن است. برای من جذاب است که یک بازیگر یک روز کارگردانی کند. چون بازیگر صحنه را می‌شناسد و می‌فهمد نقطه عزیمتش قشنگ‌تر است؛ بازی است نه متن. البته منظورم بازیگری است که تجربه‌ای را آگاهانه مدون کرده نه صرفاً هر بازیگری. چون خیلی پیش آمده که دیده‌ام بازیگری کارگردانی کرده و خراب کرده، به همان اندازه که آدمی که رسماً کارگردان است. این دیگر برمی‌گردد به آن آدم و تجربه‌اش و به نظر من اگر یک بازیگر زمانی کارگردانی