تماشاخانه

گفت‌وگو با اردشیر صالح‌پور

فرهنگ ارتشی است که در سکوت می‌جنگد

سعیده کشاورزی

■ مرداد سال‌جاری پانزدهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر عروسکی مبارک در تهران برگزار می‌شود؛ جشنواره‌ای که در این دوره تاکید زیادی بر ایرانی بودن مضامین خود دارد. دکتر اردشیر صالح‌پور دبیر این جشنواره از چگونگی این روند می‌گوید.

■■■

شما به عنوان دبیر چهاردهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر عروسکی چه تاکیدی بر فرهنگ و هویت ایرانی دارید؟

شناخت فرهنگ ملی و هویت فردی و اجتماعی در بازگشت به خود و خودشدن و در مسیر خلاقیت‌ها و ابتکارات هنری امکان‌پذیر است و یکی از مهم‌ترین راه‌های ماندگاری و تداوم آن هنر است. چنانچه ما به انقطاع و گسست فرهنگی خود از منظر تاریخی نظری بیفکنیم، درمی‌یابیم که بر ما چه رفته است و چگونه از هویت خود تهی شده‌ایم! ما به قیمت نوآوری نباید گذشته را از دست بدهیم. بحث اصلی تداوم و تزاید آن است؛ نوعی نگاه فرهنگی که روزبه‌روز خلاقیت و پویایی را تضمین می‌کند. فرهنگ، سایه اصلی این کار است، فرهنگ ارتشی است که در سکوت می‌جنگد. شناخت، آغاز دگرگونی‌هاست. آن‌گاه راه و روش خود را انتخاب باید کرد. هنر یکی از بهترین و شریف‌ترین تجلیات بشر برای ثبت ارزش‌های اوست و هیچ چیز بی‌هنر ماندگاری نمی‌یابد. حرکت بازگشت در ماهیت خود امری است دگرگون‌ساز و تحول، خود به خود موجب حذف و اضافات چیزهای تازه می‌گردد. نابسامانی‌های فرهنگی را با آگاهی و اقدامی همه جانبه می‌توان مرتفع کرد و لازمه همه اینها شناخت است، ما هم‌اکنون در مرحله شناخت و ضرورت هستیم. انتخاب و تاکید ما بر هویت و فرهنگ ایرانی، یک ضرورت و رویکردی به ارزش‌های نهفته و نگفته است؛ همان چیزهایی که متاسفانه حتی در دانشکده‌ها هم تدریس نمی‌شود. جالب است که ما به‌رغم گذشت ۵۰سال از تشکیل مراکز دانشگاهی و آکادمیک، هنوز گرایشی به نام «نمایش ایرانی» نداریم و شناخت ما حتی از دوره پهلوی و قاجار هم بسیار ناچیز است. پس چگونه می‌توان به نتایج رسید؟ خصوصا آنکه ابزارهای جدید به سرعت خود را بر ما تحمیل می‌کنند و بی‌آنکه متوجه شویم سلیقه و ذایقه ما را و کودک ما را تغییر می‌دهند. در این میان تکلیف ما چیست؟ فرهنگ، هویت هر جامعه‌ای را بیان می‌دارد. هیچ فرهنگی مانند فرهنگ دیگر نیست. اتفاقا حسن جهان همین است. در این دهکده جهانی هر کس صدای خودش را صلا می‌زند و شنیدن هر صدایی در نوع خود برای بشر دلنشین است. ما هم باید صدا و هویت خود را داشته باشیم و آماده شنیدن صدای دیگران نیز باشیم. اصل بر همسان‌سازی نیست. اصل بر تنوع است. جامعه هم فرهنگ‌ساز است و هم در رابطه با فرهنگ قوام می‌پذیرد. آثار خلاقه هنری ما را به سیر تحول و تکامل اجتماعی سوق می‌دهند و به آن پویایی می‌بخشند. همچنان که فرهنگ هر جامعه روان هر جامعه است. تهران جسم است و فرهنگ جان و توصیه و تاکید بر رویکرد به قصه‌ها، افسانه‌ها و عروسک‌های ایرانی گامی هم‌سو با فرهنگ جهانی است نه در مخالفت با آن.

رویکرد به نمایش ایرانی تا چه حد رهگشاست؟

امروزه فقط اسباب و ابزار و اجناس خانگی وارد نمی‌شود، محصولات فرهنگی و اسباب‌بازی‌ها هم وارد می‌شوند و تربیت کودک را هدایت‌پذیر می‌کنند. عروسک‌های مختلفی روزبه‌روز وارد می‌شوند، البته ابتدا فیلم‌هایشان ساخته می‌شود. سپس عینک، ملافه، کلید و کلاهشان وارد می‌شود؛ و به دنبال آن لباس و هزار فرآورده دیگر. در سبد خانواده ایرانی، در سوپرمارکت‌های سر هر کوچه‌ای فیلم‌ها و عروسک‌های مختلفی یافت می‌شود. اسپایدرمن، بتمن، شرک، سوپرمن، باربی، لاک‌پشت نینجا و فیلم‌های سریال‌هایی مثل بن‌تن، آواتار، اسکوبی‌دو، تن‌تن ومیلو، میگ‌میگ، الوین و سنجاب‌ها، برنارد، پنگوئن‌های ماداگاسکار شمارشان تا ۱۷ و ۱۸ قسمت هم رسیده و کودک ما مشتاقانه منتظر ورود سریالی آنان است و بی‌تاب دیدن. متاسفانه در اغلب آنان خشونت و اوهام تبلیغ می‌شود. کودک ایرانی از حکمت، رافت، اخلاق و معرفت ایرانی بی‌بهره می‌ماند و هیچ هویت و صبغه‌ای از فرهنگ خودی به او نشان داده نمی‌شود. اگر جشنواره ما دست‌کم توانسته باشد رویکردی به فرهنگ و هویت ایرانی داشته باشد و کودک ایرانی را با این معارف آشنا سازد، در گام اول خود موفق بوده است.

آیا جشنواره عروسکی باید تنها به ادبیات کهن رو کند؟

خیر، ما چند شعار را در سرلوحه کار خویش قرار داده‌ایم که در فراخوان جشنواره بر آن تاکید بسیار شده است. [برای جهانی‌شدن نخست باید ایرانی بود]، [هویت ایرانی، فرهنگ جهانی]، [با شناسنامه ایرانی وارد فرهنگ جهانی شویم] و [منظری جدید بر حکمتی قدیم]. هم می‌توان آثار قدیم را امروزی کرد و هم دستاوردهای تازه‌ای خلق کرد. ادبیات و فرهنگ معاصر نیز بسیار می‌تواند کارآمد باشد و حتی انتقاد نسبت به فرهنگ گذشته داشته باشد. مثلا هم‌اکنون نمایشی براساس یکی از قصه‌های جواد مجابی نویسنده معاصر توسط گروهی به شکل عروسکی بر صحنه است. این اثر بسیار مدرن است و یکی از محصولات جشنواره عروسکی سال گذشته است که هم‌اکنون در حال اجراست. هیچ مخالفت و ممانعتی در زمینه نوآوری و نگاه تازه و شالوده‌شکنی وجود ندارد. بسیاری از نمایش‌های عروسکی، مدرن و تجربه‌گراست. نوآوری، اصل هنر است، تکرار، فرسودگی و مرگ است. نمی‌خواهیم تئاتر گلخانه‌ای و آرشیوی ایجاد کنیم. محدود ماندن در سنت، رکود می‌آورد. بحث بر سر آن است که ما نمایشنامه خارجی کم نداریم. نمایشنامه ایرانی با هویت ایرانی کم داریم.

محمد یعقوبی
نویسنده و کارگردان:

اگر قرار نیست بودجه تئاتر خرج تئاتر شود پس خرج چه می‌شود؟

رضا آشفته

محمد یعقوبی سال گذشته دو نمایش زمستان ۶۶ و خشک‌سالی دروغ را طبق تعریفی که از بازتولید متون ایرانی ارایه کرده بود، اجرا کرد. یکی در تالار چهارسو و دیگری در تماشاخانه ایران‌شهر. هر دو هم با اقبال عمومی و نظر موافق منتقدان و کارشناسان تئاتر روبه‌رو شد. البته خیلی هم این جریان راحت نبود و برای او حواشی‌ای به دنبال داشت. زمستان ۶۶ یکی از بهترین اجراها و شاید هم بهترین اجرایی باشد که در سال ۹۰ داشته‌ایم. اینها خود دلایلی شد برای گفت‌وگوی مفصل با یعقوبی درباره مسایل خاص تئاتر در سال ۹۰ و آنچه در آینده قابل پیش‌بینی است.

■■■

از منظر شما در سال ۹۰ چه اتفاق یا اتفاقاتی در حوزه تئاتر برجسته بوده است؟

تشکیل شورای تئاترشهر. گرچه متاسفانه عملکرد آغاز سال ۹۱ و تغییر ناگهانی اعضای شورا نشان داد که مسوولان چندان علاقه‌ای به شورا ندارند.

فکر می‌کنید دلیل این تغییر چه بود؟

به گمانم مخالفت ما اعضای شورای هنری با رفتارهای مداخله‌جویانه شورای حمایت زیرنظر مستقیم معاون هنری آقای شاه‌آبادی است. شورای هنری تئاترشهر شورایی مستقل بود ولی شوراهایی مثل حمایت و نظارت دولتی هستند. بنابراین کسانی که در این دو شورا حضور دارند ممکن است به‌خاطر پست‌های بالاتر به این فکر کنند که چه کنند تا دل مقام بالاتر از خود را به‌دست آورند و به همین سادگی اداره کل هنرهای نمایشی تبدیل می‌شود به فضایی برای رقابت‌های شغلی.

اصلن ضرورتی دارد که شورای حمایت وجود داشته باشد؟

شورای حمایت که ساخته دوران آقای شاه‌آبادی‌ست تا مدتی پیش کارش این بود که بررسی می‌کرد چه‌قدر برای اجرای فلان نمایش کمک مالی بشود و چند درصد هم خود نمایش از گیشه در بیاورد. ولی از مدتی پیش با حضور یکی دو تازه‌وارد در شورای حمایت می‌شنویم که آقایان حتی ادعا می‌کنند از نمایش‌هایی که مطابق پسندشان نباشد هیچ حمایت نخواهند کرد. ولی دولت که وظیفه‌اش کمک به تولید تئاتر است، اگر قرار نباشد بودجه تئاتر را خرج تولید تئاتر کند، پس خرج چه قرار است بکند؟

بنابراین یک عده آدم تازه وارد این شورا شده‌اند و آن نظم پذیرفته‌شده را به‌هم می‌ریزند.

در واقع این شورا از دستاوردهای آغاز کارش این بود که آهسته‌آهسته از میزان حمایت مالی تئاتر بکاهد ولی با حضور یکی دو تازه‌وارد زیر نور موضعی قرار گرفت. حالا شورای حمایت در واقع تبدیل شده به یک شورای سیاسی.

ارزیابی‌تان درباره معاونت هنری اخیر چیست؟

ایشان جمله‌ای دارند که هر اتفاقی می‌افتد، وقتی از او پی‌گیری کنید که آقا چرا این‌جوری‌ست؟ می‌گوید: «من در این زمینه ورود نمی‌کنم.» تئاتر زیر مجموعه ایشان است و ایشان حقوق می‌گیرد برای اینکه ورود کند. کسی حق دارد بگوید من ورود نمی‌کنم که آدم‌های کارآمد، مستقل و معقولی را در سمت‌هایی گذاشته باشد. ولی وقتی چنین آدم‌هایی در کارهای بزرگ گماشته می‌شوند، وظیفه مقام بالاتر و در اینجا آقای شاه‌آبادی این است که ورود کند. او اگر نمی‌خواهد ورود کند باید آدم‌هایی کار بلد و دل‌سوزِ تئاتر دور خود جمع کند این است که احساس ناامنی می‌کنیم.

در ترکیب شورای هنری گذشته تئاتر شهر چهره‌هایی چون شما، محمود استادمحمد، محمد امیریاراحمدی و چند چهره دیگر حضور داشتند ولی حالا افرادی در این شورا حضور دارند که بیش‌تر در زمینه اجرایی دیده شده‌اند. از سوی دیگر نماینده خانه تئاتر نیز در این شورا حذف شده است و اعضا به پنج نفر تقلیل پیدا کردند. این اتفاق را چه‌طور تحلیل می‌کنید؟

اعضای جدید شورا بیشترشان آدم‌هایی محترم و خوش‌نام‌اند و من به این دوستان تبریک ورود می‌گویم و البته برای‌شان آرزوی صبر و بردباری می‌کنم. و امیدوارم اگر ناراستی در تئاتر می‌بینند سکوت نکنند. چون به هر حال مسوولان روزی رفتنی‌اند و اعضای شورای هنری که همه تئاتری‌اند ماندنی. کسی که حوزه کاری خود را دوست داشته باشد بدون شک رفتاری خواهد کرد که از او به نیکی یاد کنند. بدون شک اگر وزیر ناگزیر می‌بود برای انتخاب معاونان خود از اصناف هنری رای اعتماد بگیرد، ما کمتر با چنین مشکلاتی روبه‌رو بودیم.

ممیزی در سال گذشته گریبان شما را هم سرِ اجرای خشک‌سالی و دروغ گرفت. در این‌باره برایمان بگویید که ماجرا چه بود؟

یازده روز پس از اجرای نمایش‌مان، سرپرست وقت مرکز هنرهای نمایشی بدون آنکه کار را دیده باشد فاکس توقیف فرستاد و کارمان توقیف شد. رفتم پیش او، پرسیدم چرا این کار را کرده‌اید؟ شما که کار را ندیده‌اید؟ گفت از بالا دستور آمده. من برای اولین بار این جمله از بالا را می‌شنیدم. ازش خواستم کار را ببینند و گزارش از بالا را ول کنند. بعدها فهمیدم که گزارش از پایین به بالا رفته بود. همان روز توقیف تلفن‌های پی‌درپی خبرنگاران خبرگزاری‌ها و روزنامه‌ها و پرسش درباره کار ما به گمانم سرپرست وقت مرکز هنرهای نمایشی را وادار کرد اجازه اجرا بدهد و آمد با دارودسته‌اش کار را دید. به گمان من شوکه شد چون نمی‌دانست به چه چیز کارگیر بدهد. ولی باید دستور توقیف خود را لابد توجیه می‌کرد. بعد گفت اینجا را درست کن، درست کردم. دوباره آمد دو صفحه اصلاحیه داد که اینها را درست کن و فعلن تعطیل است. چون نمی‌دانست که به چه‌گیر بدهد ۲۱ مورد را به عنوان ایراد هم‌راه دو ممیز دیگر نوشته بودندکه بیش‌تر موارد در کتاب چاپ‌شده بود و شورای نظارت هم چند ماه پیش‌تر به همین کتاب مجوز اجرا داده بود. من به استناد کتاب توانستم ثابت کنم تخلفی نکرده‌ایم و توانستم رفع توقیف بگیرم. ما از شب اول اجرا تا شب آخر بیش از ظرفیت سالن تماشاگر داشتیم و تعداد میهمانان ما بسیار کم بود. نمایشی که حتی یک ریال کمک دولتی دریافت نکرده‌بود، چشم دیدن‌ش را نداشتند که روی پای خودش بایستد. بعد از اینکه رفع توقیف گرفتم، نگذاشتند کارمان روزانه دوبار اجرا شود؛ چرا؟ اگر کاری دیگر از نظر خودشان اشکال ندارد، چرا حق ندارد روزانه دوبار اجرا شود؟ وقتی پی‌گیر رفع توقیف کارمان بودم، از سرپرست وقت اداره کل که دستور توقیف داده بود، خواستار خسارت شدم. او گفت چرا خسارت؟ روزانه دوبار اجرا کنید. ولی بعد از رفع توقیف حرف‌ش را پس گرفت. گفت نمی‌شود. اجازه نمی‌دهند. مجوز مکتوب اجرای ما تا پایان دی‌ماه بود. اجازه ندادند اجرا ادامه پیدا کند. مسعود رایگان را بهانه کردند که بعد از ما نوبت اجرا داشت. ولی من می‌دانستم که مسعود رایگان ترجیح می‌دهد دیرتر اجرا کند، چون هم‌زمان با جشنواره تئاتر نگران بود کارش تماشاگر نداشته باشد، ما اعلام آمادگی کردیم که ادامه دهیم و مسعود رایگان هم پذیرفت ولی مدیران نپذیرفتند. گفتند که گروه آقای رایگان باید اجرا کند. برای اینکه ثابت کنم مخالفت می‌ورزند رفتم و از مسعود رایگان اجازه کتبی گرفتم که هم‌زمان با نمایش او هر روز ساعت ۴ آمادگی داریم اجرا کنیم، ولی مدیران نپذیرفتند. و البته به دلیل اینکه آقای شاه‌آبادی ورود نکردند از بس به کارهای دیگر مشغول بودند وقت سرخاراندن نداشتند نتوانستیم به اجرا ادامه دهیم. خشک‌سالی و دروغ می‌توانست تا پایان سال پر تماشاگرباشد.

یکی از اصلاحات بعد از ممیزی دوم حذف معمر قذافی است این چه چیزی داشته که اقدام به حذفش کرده‌اند در حالی‌که از لحاظ سیاسی موضع مشخصی نسبت به این شخص ارایه شده و ایران هم اصلا موافق با این شخص دیکتاتور نبوده‌است.

رحمت امینی به عنوان رییس نظارت دو سه روز بعد از اجرا با من تماس گرفت و گفت چند نفر اجرا را دیده‌اند و گفته‌اند هر چه درباره قذافی گفته می‌شود حذف. پرسیدم چرا؟ مگر کسی قذافی را در نظام تایید می‌کند؟ همه که او را کوبیده‌اند. سیاست خارجی ما هم کوبیده. پس مشکل چیست؟ با گفت‌وگوی تلفنی حل شد. بعد هم گفت حرکت آهسته بازی‌گران را حذف کن. هر جای کارمان که سانسور شده‌بود، من تبدیل کرده‌بودم به حرکت آهسته. گفتم آن را حذف نمی‌کنم. این دیگر زیبایی‌شناسی کارم است. شما نمی‌توانی بگویی در مصوبه شورای‌عالی انقلاب فرهنگی نوشته حرکت آهسته بازی‌گران خلاف‌است. توانستم رییس شورای نظارت را قانع کنم که اینها هیچ اشکالی ندارد. ولی بعد از توقیف یکی از شرط‌های رفع توقیف از ۲۱ مورد اصلاحیه همین قذافی بود. همان نگرشی که می‌گویم در شورای عدم‌حمایت وجود دارد.

مشکل آقای حسین پاکدل هم به این موضوع مرتبط است؟

دقیقا! نمایش عشق و عالی‌جناب بر اساس رمانی است به نام دکتر نون همسرش را از مصدق بیش‌تر دوست دارد. گفتند در نمایش هر جا که نام مصدق هست باید حذف شود. گویا برخی اعضای شورا فرصت نمی‌کنند کتاب تاریخی بخوانند، پس دست‌کم وقت بگذارند این کتاب‌ها را ورق بزنند. پا به هر کتاب‌فروشی این مملکت بگذاری کتاب‌هایی با نام و عکس مصدق خواهی دید، کتاب‌هایی که وزارت فرهنگ مجوز چاپش را صادر کرده و هیچ جای قوانین نیامده نام‌بردن از مصدق خلاف است. پس چرا در نمایش نباید اسم دکتر مصدق برده شود؟ به نظر می‌رسد اینها بهانه است. با این همه حسین پاکدل قبول کرد که نام مصدق را در کارش حذف کند. بعد به او گفتند کارش تداعی‌کننده وضعیت سیاسی ایران این‌روزهاست. ببینید! خود شورای دارد مقایسه می‌کند. اگر این‌طور هر کاری تفسیر و تعبیر شود هیچ تئاتری نمی‌شود کار کرد.

> **تئاتر فرقش با سینما همین است. فیلم جدایی نادر از سیمین را اصغر فرهادی می‌سازد، خیلی خوب است. ولی دیگر معنا ندارد بار دیگر آن را بسازد. چون ساخته شده و سینما هنر قابل تکثیری است. ولی تئاتر غیرقابل تکثیر است. تئاتر هنری زنده است. تئاتر خوب سال‌ها و بارها باید اجرا شود**

ممیزی به نمایش گروه کتایون فیض‌مرندی نیز آسیب اساسی در شکل و محتوا وارد کرد. نمایشی که بعد از اجرای جشنواره آنقدر دچار تغییرات اساسی شده بود که تقریبا از بین رفته بود. در جریان آن هم بوده‌اید؟

بله

آیا درباره آن، خانه تئاتر هم اقداماتی کرد؟

کسی که به خانه تئاتر اعتراض مکتوب بدهد، درباره‌اش اقدام خواهد شد. یادم نیست خانم مرندی این کار را کرده بود یا نه؟ طبیعی است که اول اعضای خانه تئاتر باید اعتراضی کرده باشند و بعد خانه تئاتر اقدام می‌کند وگرنه شخص ممکن است به ما اعتراض کند چرا در حمایت از او بدون هماهنگی با او واکنشی نشان دادیم که به ضرر کارش تمام شود. چون مدیران معمولاً به کارگردانان می‌گویند مصاحبه نکنید، مساله نمایش‌تان را مطبوعاتی نکنید.

یکی از مباحث و اتفاقاتی که در سال اخیر بُلد یا برجسته شد و توسط شما به اجرا درآمد، مساله بازتولید است. چقدر این مساله برایتان خوش‌آمد بود.

قبل از دو کارِ من هم نمایش‌هایی بازتولید شده بود.

ولی توسطِ شما برجسته و بُلد شد.

بله. اگرندیسمان شد و رفت زیر ذره‌بین. من خوشحالم که از بازتولید دفاع جانانه کردم. یکی از مدافعان سرسخت آن بوده‌ام. معتقدم که بازتولید تا جایی نیاز به مصاحبه‌ها و یادداشت‌های من داشت. برخی مخالفان حرف‌های تندی زدند، من هم ناگزیر شدم پاسخ‌های تندی به آنها بدهم. از جایی دیگر لازم نبود که دفاع کنم. آفتاب آمد دلیل آفتاب. زمستان ۶۶ اجرا شد و پرتماشاگر. پرتماشاگرترین نمایش تالار چهارسو در ده بیست‌سال گذشته شد. بعد خشک‌سالی و دروغ اجرا شد و باز هم استقبال کم‌نظیر مردم. در ایران‌شهر کم بوده تئاترهایی که از شب اول تا شب پایان بیش از ظرفیت‌ش تماشاگر داشته باشد. یعنی بوده‌که نمایش‌هایی ۶۰ تا ۷۰ روز اجرا شده که تعداد اجراهای‌شان بیش از ما بوده ولی با احتساب میانگین ما ۳۶ اجرا رفتیم و در مقایسه با این تعداد اجرا پرتماشاگرترین نمایش سال گذشته در ایران‌شهر نمایش ما بود. این اندازه استقبال از نمایشی که دو سال پیش‌تر اجرا شده بود، به‌خوبی نشان می‌دهد که بازتولید یک ضرورت فراموش شده است. تئاتر فرق‌اش با سینما همین است. فیلم جدایی نادر از سیمین را اصغر فرهادی می‌سازد، خیلی خوب است. ولی دیگر معنا ندارد بار دیگر آن را بسازد. چون ساخته شده و سینما هنر قابل تکثیری است. ولی تئاتر غیرقابل تکثیر است. تئاتر هنری زنده است. تئاتر خوب سال‌ها و بارها باید اجرا شود. حتی یک کار ممکن است چندین سال اجرا شود که این دیگر جزو رویاهای ماست. من در یادداشتی گفته‌ام اگر نمایشی پرتماشاگر بود و کارگردانی خواست آن را سال بعد اجرا کند، نباید مانع او شد. حق کارگردان است و حتی تماشاگری که به هر دلیلی آن کار را ندیده. کسانی زمستان ۶۶ را ندیده بودند و می‌خواستند ببینند. اصلا شاید آن موقع سنی نداشته‌اند و اگر سنی هم داشته‌اند طی آن سی روز در سال ۷۷ فرصت نکرده‌اند. بنابراین بازتولید در تئاتر ضرورت‌ش احساس می‌شود. اساسن نمایش‌نامه ایرانی نیاز است توسط بازتولید اعتماد به نفس پیدا کند. حق‌ش را صلاحیت‌ش را دارد و سزاوارش است که این عزت‌نفس را پیدا کند. می‌دانیم که هر دو سه سال دایی وانیا یا مرغ دریایی در ایران کار می‌شود. یکی از نقدهایی که به من می‌شد این بود که اشکال ندارد کارهایت دوباره اجرا شود اما توسط کارگردان‌های دیگر. البته خوب است کارگردان‌های دیگر هم اجرا کنند اما در وضعیتی که ما در آن زنده‌گی می‌کنیم، که هنوز برای بازتولید باوری وجود ندارد، هنوز جا نیفتاده است و کارگردان‌ها باور ندارند اگر متنی را برای اجرای دوباره بدهند مجوز بگیرد، معلوم است من نویسنده کارگردان خودم باید به داد اثرم برسم. تا زمانی که بدانم هنوز کارگردان‌ها این اعتمادبه‌نفس را ندارند که یک نمایش را دوباره کار کنند؛ من که نویسنده و کارگردان اثرم هستم حتماً این کار را خواهم کرد کما اینکه آماده‌گی‌اش را دارم که اگر سال بعد بگذارند، بار دیگر خشک‌سالی و دروغ را کار کنم.

آقای پاکدل هم یکی از منتقدان ماجرای بازتولید بوده‌اند، نمی‌دانم در جریان‌ش هستید؟

وقتی آمد خشک‌سالی و دروغ را دید، گفت خیلی خوب بود و گفت که یکی از منتقدان بازتولید بوده و هنوز هم منتقد است ولی معتقد بود من کارم را خیلی خوب انجام داده‌ام ولی اصرار داشت تعداد کسانی که دوباره اجرا بکنند و باز هم خوب باشند خیلی کم است.

شما را از این نقد مستثنا کرده‌اند؟

بله! ولی من می‌خواهم بگویم، فکر می‌کنم سه نمایش از پرتماشاگرترین و پرطرفدارترین کارهای سال ۹۰ بازتولید بوده است. دوتا کارهای خودم و یکی هم مخزن کار جلال تهرانی. اینکه تواضع بی‌جا نمی‌کنم و از خودم تعریف می‌کنم، با اتکا به نظرها در مطبوعات و نظر مردم در اینترنت است که درباره کارهای خودم حرف می‌زنم. ما تئاتر کار می‌کنیم برای مردم. هر سه‌تای این تئاترها خوب دیده شده است. من خودم مخزن را سال‌ها پیش ندیده بودم. چند سال پیش اجرا شده بود؟

سال ۸۱ و با نگرش تازه‌تر.

من حتی می‌خواهم بگویم اگر نگرش تازه‌تری هم نباشد، اصلا با همان نگرش بخواهد کار بکند، چون تئاتر هنر زنده‌ای است، خود به خود تازه و متفاوت خواهد بود. چون بازیگرش پرتجربه شده، کارگردان‌ش پرتجربه شده.

مثلا در مخزن سال ۸۱ چهار پایه چهار هست و امسال سه پایه شده است. نکته ریزی که در عکس آن اجرا دیده‌ام.

چون اجرای سال‌ها پیش را ندیدم این را نمی‌دانستم. ولی حتی اگر این اتفاق هم نیفتاده بود، باز اشکال نداشت. چون تئاتری اجرا شده که تئاتر خوبی بوده و ارزش این را دارد که دوباره اجرا شود، ولی چه به‌تر که تغییر بکند و اگر نکرد هم، همان که دوباره اجرا بشود، باز هم ارزشمند است ولی دیدن فیلم آن تئاتر ارزش چندانی ندارد.

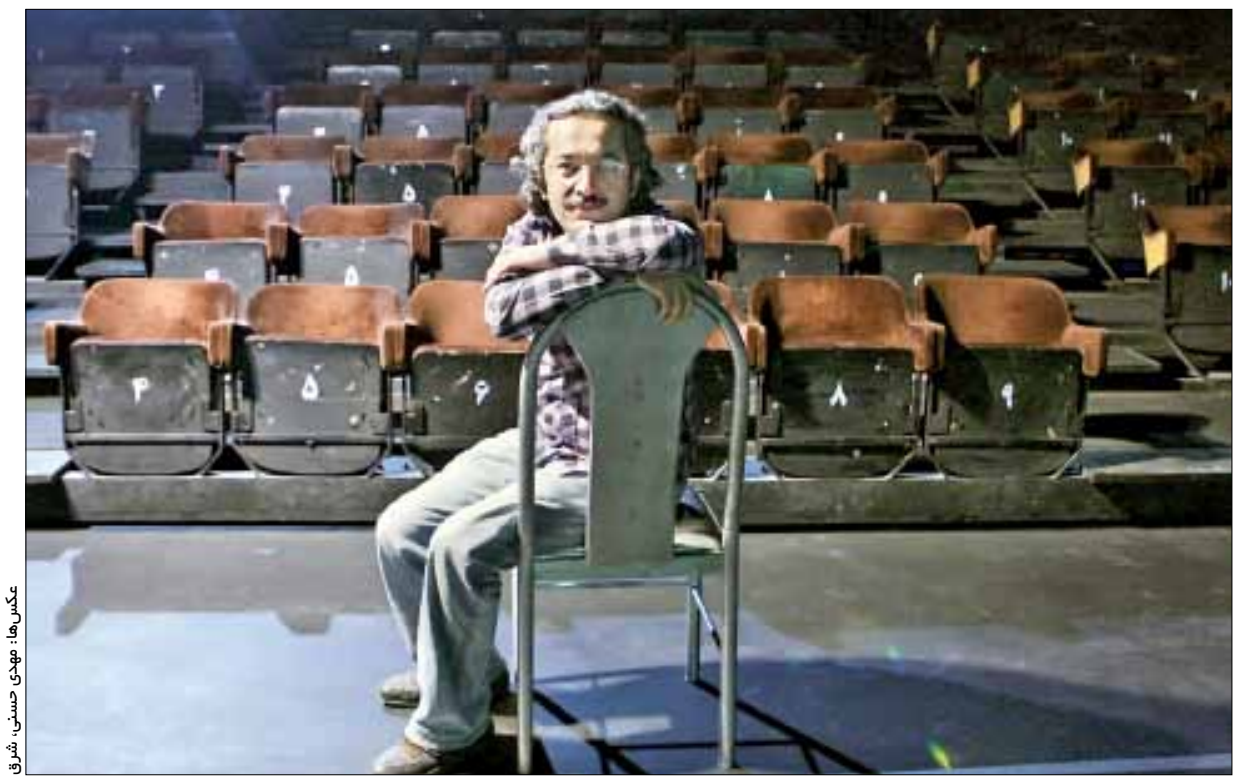
حتی در اجرای زمستان ۶۶ می‌دیدیم که تغییرات صددرصدی انجام شده‌است؟

خیلی!

از اسم آدم‌ها تا دیالوگ‌ها تغییر کرده و حتی تکنیک صدا در آن تاثیر مطلوب‌تری به خود گرفته است.

در مقایسه با خشک‌سالی و دروغ که دو سال پیش اجرا شده بود و فرق اجرای اخیر با آن اجرا خیلی نامحسوس بود، زمستان ۶۶ اخیر با زمستان ۶۶ سال ۷۷ خیلی فرق داشت.

ادامه در صفحه ۱۵



عکس‌ها: مهدی حسنی، شرق

روزنه آبی

یادداشتی بر تئاتر «ایوانف» به بهانه اجرای آن در شیراز

امیررضا کوهستانی چه می‌کند؟

■ توان تحرک را از دست دادن و میل بی‌حد سکون در مواجهه با ازدست‌دادگی‌ها، تمام آن چیزی است که ایوانف را، در نمایش «ایوانف» امیررضا کوهستانی تدریجا نشان می‌دهد. ایوانف کیست؟ ملاکی که زمین‌هایش را از دست داده، عشق او به آنا- همسری که به خاطرش از خانواده بریده، حالا سرطان دارد و مرگ، سرنوشت محتوم اوست- رنگ باخته و زیست حالای او از کسالت و ملالت محض، تکان نمی‌خورد. توان تغییر و ارتباط، توانی ازدست‌رفته است در او. زبان محیط را نه در وجه پراتیکش، آنچنان می‌فهمد و درگیر آن می‌شود و نه در وجه اندیشگانی‌اش. پس توان تفکر و تحلیل این سرگشتگی را، در ساحت این زبان نیز نخواهد داشت وقتی با درماندگی محض، خطاب به مدودف می‌پرسد: «من چمه؟» «ایوانف» کوهستانی به تعبیر کمی تغییریافته کوندرا، سنگینی تحمل‌ناپذیر هستی است. حجم کرخت بدنی که توان برداشتن قدم از قدم، در هر قدم او برمی‌خیزد و در آن واحد می‌میرد. صورت فروریخته حسن معجونی است که در هر لحظه سکوت و به زبان آمدن، متلاشی است. گلویی که اصوات، در ملالت روزمرگی، از شکل گرفتن در تارهاش پا پس می‌کشند. و هدفون در سرتاسر نمایش چه می‌کند؟ دهان گشوده‌ای می‌شود تا در تهی‌ترین لحظات، دقیقا در آن تهی‌ترین ثانیه‌ها از کلمه و حرف، «ایوانف» را در هزارتوی مکنده «زبان» فرو ببلعد.

۱ ایده یادگیری «زبان خارجه» با فایل‌های صوتی آموزشی، موتیفی که در سرحدات تحمل‌پذیری ملالت و از دست‌دادگی ایوانف، به محض بیرون زدن هربار از دهانه‌های هدفون، اندام واپاشیده او را در نورپردازی‌ها اگزجره می‌کند و پیکره سنگین‌شده‌اش را در سیطره محض نوشتار و کلام ترسیم می‌کند، موتیفی است که گویی در هر تکرار، ترسیم‌گر فروفرتن تدریجی اوست در زبان. «زبانی دیگر» که یادگیری‌اش، هموارکننده تصمیم ایوانف به مهاجرت خواهد بود. سودا، سودای مهاجرت به مکان/زبانی دیگر است و رهایی... و ابزار این رهایی چیست؟ هدفون. شی‌ای که همواره با قهرمان درام بر صحنه می‌بینیم همین هدفون است و شی‌ای که

همواره با ساشا-عاشق/معشوقه او- ست: واکمن! ساشا، واکمن را برای ضبط صدای معشوق و گوش دادن هزاربار به صدا و زبانی که «زبان ایوانف» است به‌کار می‌اندازد و ایوانف، هدفون را برای آموختن «زبانی دیگر.»

۲ از نگاهی فراتر، ایوانف امیررضا کوهستانی، نمایش توامان/تلفیقی دو وضعیت است. امیررضا کوهستانی چه می‌کند؟ در اجرای خود از ایوانف، وضعیت دومی را به وضعیت ایوانف چخوفی تزریق می‌کند و طی آن، نمایش را از نو، از «برای مخاطب روسی» به «برای مخاطب ایرانی‌بودن» صورت‌بندی می‌کند و روی صحنه می‌آورد. گویی این اجرای تازه، نه تنها نمایش ملال و سکون قهرمان درمانده چخوف، که نمایش تبدیل ایوانف روسی چخوف، به «ایوانف ایرانی‌شده امیررضا کوهستانی با سودای مهاجرت» نیز هست. ایوانف اما در بازنویسی کوهستانی، با ما معاصر می‌شود. با همان مصیبت‌ها و ملالت‌ها. خلاصی خودش را اما در مهاجرت به مکان/زبانی با گستره‌ای وسیع‌تر و با قابلیتی بیشتر برای اندیشیدن، تکان خوردن و تغییر می‌بیند و نه «خودکشی»، آن‌گونه که در پایان‌بندی ایوانف چخوف با آن مواجه می‌شویم. پس در این نمایش سه‌ساعته، ایوانف روسی باید به ایوانف ایرانی بدل شود. ایوانف ایرانی به نوبه خود در تمنای رهایی از هولناکی همه آنچه که از دست داده و هر آنچه که به دست نیاورده، برای خلاصی از روزمُردگی‌هاش، تمنای مهاجرت را در خود خواهد دید و در این تمنا زبان خواهد آموخت، تا در نهایت، صرافت مرتکب شدن خودکشی، به شیوه ایوانف چخوف -همتای روسی او- از سرش بیفتد. زبان و ایده یادگیری زبان در این اثر را، می‌توان از منظری دیگر نیز نگریست. آنجا که در این نمایش، شخصیت‌های روسی-ایرانی، در دوگانگی وضعیت تازه، نامی روسی دارند و پوشش- ظاهری ایرانی. هویت ناهمخوان و درهم‌شده‌ای که سبب می‌شود ایوانف، دیگر از پس شناخت خود و محیط پیرامونش نیز برنیاید و توان تصمیم و تغییر در خود را حتی در شکل چخوفی آن، یعنی «خودکشی» از دست بدهد. از این منظر یادگیری زبان تازه، تمهیدی می‌شود که این دوگانگی را در ساحت تازه زبانی که دیگر نه ایرانی، نه روسی است، نشان دهد.

ایوانف در پرده آخر، در نقطه هیچ، در تنهایی غلیظ خود با خود، در اتاقی که ساشا در شب ازدواج‌شان، پیله درخودفرورفتگی ایوانف را در وضعیتی می‌یابد که حضور خود را بی‌معنا دیده و آنجا را ترک می‌کند، سرانجام زبان تازه را، گویی در استحاله‌ای با سیطره یکباره عناصر صوتی-نوشتاری زبان حول تنهایی خود، درمی‌یابد. خطاب گوینده زبان به خودش را می‌شنود و «شدن»، «تبدیل شدن» و توان «تغییر» و بازیافتن «زبان»، سرانجام در این ثانیه‌های آخر و در تنهایی محض اوست که رخ می‌دهد. زبانی که در نهایت، در آخرین پرده، دقیقا آنجا که ایوانف چیزی نیست جز یک بدن ساکن از حرکت‌افتاده در پهنای تختخواب، یک بدن به صفر رسیده، از هدفون بیرون می‌زند، او را خطاب می‌کند و او را - خاموشی او را- به حرف می‌آورد. شما را خطاب می‌کند و خاموشی شما را نیز. ایوانف در زبان است وقتی نمایش تمام می‌شود و شما نیز در سیطره زبان آن هستید، آن‌گاه که برمی‌خیزید.