پرده‌خانه

تاملی بر نمایش «دن کامیلو»

در بطن یک کمدی چه می‌گذرد؟

علیرضا نراقی

● کمدی باکیفیتی که بشود چند بار دید یا بازتولیدش کـرد، باید آنچه که از مخاطب می‌طلبد (یعنی خنده) را در بطن و درون موقعیت‌هایش داشـته باشـد. این جمله در ظاهر سـاده به این معناسـت که اجراکردن جدی‌ترین لحظات و حتی یک تراژدی به‌شکل کمدی امری صرفا اجرایی اسـت که برآمـده از درون لحظه و موقعیت نیسـت، بلکه به نوعی دست‌انداختن و ایجاد تضادی - در بعضی موارد جالب- بین اجرا و متن است. این اتفاق چیزی اسـت که در تئاتر ایـران به وفور رخ می‌دهد یعنی آنچه به‌عنوان کمدی می‌بینیم بیشتر از آنکه یک لحظه یا موقعیت کمیک یا مجموعه‌ای از این لحظات در قالب یک چالش و کشمکش خنده‌دار باشد، یک اجرای مضحک از یک لحظه یا موقعیت غیرکمیک اسـت. این نقصانی است که به دلیل ناتوانی در اجرای لحظات نفسگیر و بغرنج و در فرآیند کنترل‌نشده تمرین رخ می‌دهـد نه در فرآیند ایده‌پردازی، نگارش و تعیین ساختار و شیوه‌های اجرایی.

اما آنچـه در نمایـش دن‌کامیلـو رخ داده تضاد و رویارویی کمیک در باطن اثر اسـت. چالش آدم‌هاست که کمیک است و برای همین «دن‌کامیلو» یک کمدی آسـان اما قابل بازتولید اسـت که ماهیتـا لحظه‌ها و موقعیت‌های کمیکش ایجاد کشـمکش می‌کنند و به لحاظ دراماتیک پیش‌رونده هسـتند. تضاد اصلی اثر از دوگانه پپه و دن‌کامیلو می‌آیـد. تضاد حزب به قدرت رسـیده کمونیست با کلیسا آن هم در مکانی که هنوز شـهر هم نشده. خود بستر وقوع درام در تضاد با ماجرا قرار دارد و عاملی کمیک را می‌سازد؛ تضادی سیاسی در یک بستر ساده که آن تضاد در درونش معنا و مفهومی نـدارد و برای همین واکنش آدم‌ها را خنده‌دار می‌کند. این تضاد مسـایل مطروحه - که به شکلی مضحک و مغلوط هم مطرح می‌شـود- با بسـتر زندگـی آدم‌ها همان‌طور که واضح و مبرهن است سویه‌ای انتقادی با کنایات بزرگ‌تر هم دارد. اما چون در بطن اثر است، برای انتقادی‌شدن هیچ دلیلی ندارد که با دیالوگ‌های اضافه و مشابهت‌سازی‌های مبتذل مخاطب را از بستر رویداد و درام به بیرون پرت کند.

چالش دن‌کامیلو و پپه بر سـر غسل تعمید فرزند پپه با حضور اهرم فشار زنِ سنتی و عصبی پپه تبدیل به یک چالش دراماتیک با سـاختاری سرراست و آشنا می‌شود که به‌سادگی دو طرف تضاد را شکل می‌دهد. فشار زن در حالی که مرد نمی‌تواند با کشیش به توافق برسد و سـرباززدن کشیش از غسل تعمید به سادگی پتانسیل بحرانی‌شدن دارد و مانند بسیاری از کمدی‌ها همه آدم‌ها را به درون کشمکش ساده‌اش می‌کشاند.

در عین حال تضاد بعید و اغراق‌آمیز آدم‌ها در فضای درونـی و بیرونـی یکی از نکات مهم کار اسـت. تضاد شخصیت پپه به‌عنوان یک آدم حزبی که حالا شهردار شده، با موقعیتی که در خانه به‌عنوان یک ترسو در برابر همسـرش دارد از یکسـو و همین‌طور تضاد رفتاری دن‌کامیلو با مسـیح در کلیسا و جامعه بیرون از سوی دیگر، عنصر دیگر سازنده موقعیت‌های کمیک است که در ساختار شـخصیت‌پردازی اثر بروز می‌یابد. آدم‌های کمدی به‌طـور عیان همـواره درون و بیرون متضاد و متزلزلی دارند و به همین دلیل کمدی در مقایسـه با گونه‌های دیگر نمایشـی سـیال‌تر و دگرگون‌شونده‌تر اسـت. آدم‌های تراژدی در طول نمایـش و تا پیش از دگرگونی و بحران، تلاش می‌کنند برتر باشند و ضعف خود را پنهان کنند، اما آدم‌های کمدی اولین چیزی که از خود به نمایش می‌گذارند ضعف و فرومایگی اسـت. این به آن معناست که آدم‌های گونه‌های غیرکمیک از توان تغییر و تبدُّلِ مدام عاجزند. همین مساله است که شیادان و شیاطین را در کمدی دوست‌داشتنی می‌کند و اینجا دن‌کامیلوی یهودا را خواسـتنی می‌گرداند، هر چند مسیح از او روگردان شود و ترکش کند.

امـا این رونـد خوب و دراماتیـک نمایش کوروش نریمانی در جایی متوقف شده و به حاشیه می‌رود. روند منطقی و خوش‌سـاخت کمدی که با اندامی منسجم حرکـت می‌کند در جایی گسسـته می‌شـود. یکی از اصلی‌ترین دلایل این گسستگی تقلیل و به حاشیه‌رفتن شخصیت زن پپه است که در ابتدا به‌عنوان اهرم فشار برای غسل تعمید به‌عنوان عنصری مهم موقعیت‌سازی می‌کند. اوسـت که پپه و دن‌کامیلو را به اجبار و برای غسل تعمید بچه تازه به دنیاآمده، با هم روبه‌رو می‌کند. اما از جایی زن حذف می‌شـود، مساله غسل تعمید در لابه‌لای خرده‌داستان‌های دیگر وامی‌رود و صحنه‌های طولانی فرح‌بخش جای لحظه‌ها و موقعیت‌های کمیکی که در سـاختار اثر اصالت دارنـد را می‌گیرد. نمایش از خنده‌های موقعیت کمیک می‌رسد به لحظه‌هایی که اگرچه به واسـطه بازی‌های خوب و تبحر در چینش و ریتم، همچنان اجرا را سرپا نگه می‌دارند، اما دیگر قوام ابتدایی را ندارند. نمایش به‌سادگی به دست صحنه‌های بداهه‌گونه و بیشتر مضحک می‌افتد. گسست دیگر، عدم همراهی متوازن و دوشادوش خرده‌داستان‌ها کنار هم است، مثلا غسـل تعمید به واسطه ایده نوشتن بیانیه شهردار که خود ناتوان از نوشتن است، فراموش می‌شود، این در حالی است که ایده جذاب دوم باید در کنار ایده اول پیـش برود و هر دو به سـرانجام برسـند نه اینکه یکـی با آمدن دیگری موقتا متوقف شـود. با همه این گسست‌ها البته بسیار نمایش اقناع‌کننده و از نظر حسی رضایت‌بخش است. نمایش کمدی همواره نمایش بازیگر است و «دن کامیلو» یک هوتن شکیبای لذت‌بخش دارد.

گفت‌وگو با علی نصیریان، بازیگر:

مردمی تابوساز هستیم

همه خاطره‌هایی که به تشکیل گروه تئاتر ملی اختصاص دارد یک سرش به عباس جوانمرد می‌رسد و سر دیگرش بـه علـی نصیریـان؛ دو جوانی کـه در دهه۳۰ بـه همراه همکلاسی‌های دانشگاهی که در کلاس کوپین‌بی آشنا شده بودند، راهشان به خیابان رشت و خانه شاهین سرکیسیان رسـید؛ خانه‌ای که قدم اول برای آغاز راه بلند تئاتر ملی بـود و در این میان این علی نصیریان و جوانمرد بودند که نقـش مهمی را ایفـا کردند. چه در اجـرای تئاتر و چه در نوشـتن شـبیه کاری با علی‌نصیریان و افعی طلایی آغاز شد؛ نمایشی که برگرفته از یکی از آثار هدایت است. علی نصیریان بعد از بیش از پنج‌دهه همچنان بر صحنه هست و حضور او در نقش حاج‌موسای تانگوی تخم‌مرغ داغ نشان از تعهد و علاقه‌مندی او به تئاتر دارد. او برخلاف بسیاری از هم‌نسـلان خود تلاش کرده تا در کنار بازی به نوشـتن هم بپردازد او در دهه۹۰ توانسته چهارنمایش را بازی کند که هر چهارنقش متفاوت و برجسته بوده است. در سال۹۰ بازی در دو نمایش بازیگر و زنش نوشته خود علی نصیریان و کار محسن معینی و بعد در سال۹۱ بازی در هفت‌شب با مهمانی ناخوانده نوشته و کار فرهاد آییش که برای اولین‌بار این دو در سال۷۲ آن را بازی کرده بودند. تانگوی تخم‌مرغ داغ بهانه‌ای بود تا با علی نصیریان از تئاتر بگوییم.

رضا آشفته

نمایش «تانگوی تخم‌مرغ داغ» و نقش حاج‌موسا چه مختصاتی داشت تا بازی در آن را بپذیرید؟

برای هر بازیگری وقتی پیشـنهاد کار می‌شود اولین نکته برای انتخاب‌کردن، خود متن اسـت و آن نقشی که باید بازی کند که آن سکوی پرتاب و در واقع انگیزه آمدن به سمت‌وسوی یک کار را تعیین می‌کند. من خودم پیش از انقلاب یکی از متن‌های جناب رادی را کار کرده بودم.

فکر کنم افول باشد؟

بله! البته در حضور خودشـان متن را کوتاه کردیم تا قابل‌اجرا شـود. با کارهای رادی آشـنا بودم اما برخی از جنبه‌هایش را نمی‌پذیرفتم. ولی متن تانگوی تخم‌مرغ‌داغ را که خواندم زبان و شـخصیت‌هایش را خیلی نزدیک به هدایت دیدم. البته این ویژگی ایراد کار نیسـت چون در عالم هنر آدم‌ها از هم تاثیر می‌گیرند.

مثال بزنید شبیه به کدام قصه‌ها شده است؟

یک تاثیر کلی اسـت از آدم‌های هدایت و زبان آنها. از حاج‌آقا گرفته تا بقیه آدم‌ها.

خود شـما در دهه۳۰ یکی از پیشقراولان اقتباس از آثار هدایت بوده‌اید؟ هم آثاری که با عباس جوانمرد کار کرده‌اید و چه آثاری که خودتان مثل افعی طلایی و بلبل سرگشته نوشته‌اید، برگرفته از هدایت بود.

بلـه! آنهـا را در اواخر دهـه۳۰ کار کردیم چون من هدایت را دوسـت داشـتم و هنوز هم دوستش دارم. او هنوز هم آدم جذاب و گیراسـت. چون او آدم مظلومی بود. در آن دوران تاریک تاریخی ایران توانسـت انقلابی در ادبیـات قصه‌ای ایجاد کند. زبانـش خیلی گیرا بود. زبانش زبان مـردم بود. این شـباهت‌ها برایم گیرا بود، چون شخصیت (حاجی) هم جذاب بود و زیرویم داشت و نمی‌شـود گفت که سیاه یا سفید است و ملغمه‌ای از خوبی و بدی بود. اینها نقـش را برایم جالب می‌کرد. او مجموعه‌ای از ریا و ایمان است. او خاکستری است. من از شـخصیت خوشم آمد. آقای مرزبان هم آدم بااهمیت و همکاری اسـت که کارهای رادی را پیگیری می‌کند. آقای رادی هم از نمایشنامه‌نویسان جدید ما بود که یکی از پایه‌های نمایشنامه‌نویسی معاصر را گذاشت. بنابراین دوست داشتم در این نمایش بازی کنم.

افـول رادی را به صحنه بردید که در کارهای رادی یک نقطه‌عطف است آن متن چه ویژگی‌هایی داشت که کار کردید؟

آن متـن درباره ملک و مالکیت و فئودال‌ها، خان‌ها و آدم‌هایی اسـت که بر زندگی و سرنوشت انسان‌ها تسلط دارنـد. در آن زمان خیلی برد و گیرایی داشـت و بعدها هم می‌تواند به‌عنوان تمثیل استفاده شود. ساختار اثر هم جـذاب و گیرا بود. رادی هم در کنار سـه، چهارنفر دیگر نمایشنامه‌نویسـی ما را سـاختند. افرادی مثل ساعدی و بیضایی که آثارشـان به سینما هم کشید. من اینها را می‌شناختم و با آنها مراوده داشتم و دوستشان هم داشتم.

نمایش تانگوی تخم‌مرغ داغ مساله‌اش مربوط به چنددهه قبل و پیش از انقلاب است. آیا بهتر نبود که این متن با دراماتورژی به روز شود؟

به‌روزشدن؟ نمی‌دانم منظورتان چیست.

مثلا این حاج‌آقا را بهتر نیست در دهه۹۰ ببینیم تا آن حاج‌آقای دهه‌چهلی؟

حاج‌موسـا آدم آن زمان اسـت. آن استبداد شرقی و پدرسالاری و ریاکاری در هر زمانی می‌تواند مطرح شود. فکر نمی‌کنم فرم زمان خودش را ارایه کنیم. این دیگر به خواسـت کارگردان برمی‌گردد. شاید اگر قرار می‌شد که به روز شود مشکلات بیشتری از لحاظ اجرایی و ممیزی پیدا می‌کرد. لااقـل این نمایش هم مثل فیلم گاو وقتی خواسـتند اکران کنند مشکل پیدا کرد و خواستند جلو اکرانش را گرفته. حتی پیشنهاد کردند که در ابتدای فیلم بنویسـید این فیلم برای قبل از انقلاب شاه و مردم است یعنی این فیلم برای این دوره نیست و بعد دیدند که این کار را خیلی بدتر می‌کند، درباره این تئاتر هم نگذاشتند بنویسند. اگر بخواهند ایراد بگیرند می‌شود گفت که برای دهه۴۰ است کمااینکه ایراد هم گرفتند.

با توجه به اینکه منطقا قصه مربوط به دهه۴۰ است چرا جلو کار را برای چند روزی گرفتند؟

نکاتـی را از باب شـاید ایراد اخلاقـی و اجتماعی و خدشه‌دارشدن اجتماع از لحاظ زبان گرفتند. در حالی‌که به خود کار ایرادی نمی‌گرفتند و زبان را زشت می‌دانستند. چون مساله این هست که این آدم ریاکار و پسرش مومن است که اینها را دچار تقابل و چالش می‌کند و از این باب هم ایرادی نمی‌گرفتند. من هم به همین خاطر از مثنوی مولانا مثال زدم تا تفهیم شود که کلمات سخیف و زشت گاهی چنین کارکردی ندارد. چرا مولانا زشت‌ترین کلمات را به کار می‌برد؟ آیا مولانا بی‌ادب است یا اینکه می‌خواهد جامعه‌اش را خدشه‌دار کند؟ نه!

حتی عبید زاکانی که زبان تندتر و زشت‌تری هم دارد، اما هدفش دقیقا اصلاح اجتماعی است؟

بله، آنها قصه‌هایشان را با این زبان به مردم نزدیک‌تر می‌کنند، مثلا در قصه کنیزک مولانا می‌گوید یک‌جانبه قضیه را نگاه نکنید بلکه هر قضیه جوانبی هم دارد. جوانب قضیه را هم ببینید. یا قصه آن فیل! یا خر برفت و خر برفت و خر برفت! اینها را می‌خواهد به جامعه‌اش تفهیم کند.

درک عامه را بالاتر ببرد؟

بله، یعنی به مردم حالی کند که قضیه این اسـت. رادی هم در مقدمه اشاره می‌کند که الان زمانش رسیده که ما تابوها را بشـکنیم و زبان ادبـی را به زبان مردم نزدیک‌تر کنیم. چنانچه هدایت هم در مرده‌خوارهایش گفتـه و جوانمرد کار کرده بود. من نقش مرده را بازی می‌کردم. خانم صفوی -خدا بیامرزدش- ضرب‌المثلی را می‌گفت، جمعیت را از جا می‌کند، می‌گفت: اگر بخت ما بخت بود دسته‌خر هم برای خودش درخت بود! الان در همین کار این کلمات به ظاهر زشت گوشه و کنایه زده می‌شود، تماشاگر را می‌خنداند چون طنز ما هم بیشتر رکاکت و هجو است.

یک نوع رک‌گویی و صراحت هم دارند؟

بلـه، کلمه را خیلی رک می‌گویند مثل انگلیسـی‌ها نمی‌خواهند پیچیده حرف بزنند. خیلی تودار و درهم حرف نمی‌زنند. ما افراطی هستیم. عزا و شادی‌مان افراطی است. طنزمان کارش به هجو و بدوبیراه‌گویی می‌کشد. این است که مسـایلی در کار بود. الان برخی آثار شکسپیر را به‌روز می‌کنند. من یادداشت‌های کازانتیسف کارگردان روسی که هملت را سـاخته، می‌خواندم. نوشـته بود که خیلی جالب اسـت. او با پاسترناک نامه‌نگاری‌هایی داشته که او مترجم انگلیسی به روسی متن هملت بوده و پاسترناک در نامـه‌ای به کارگردان روس می‌نویسـد هر کاری دلت می‌خواهد بکن متن را کاملا به هم بریز و پابند این قضایا نباش. بعد توضیح می‌دهد پابند شکسـپیر نباش و آنکه دلت می‌خواهـد و درک می‌کنی و از مجموعه این متن آن را می‌فهمی و می‌خواهی، بیان کن. البته آقای مرزبان کمی از متن تانگوی تخم‌مرغ داغ را کوتاه‌کرده چون یکی از مشکلات رادی زیاده‌گویی است. دیالوگ‌هایش پرحجم و زیاد اسـت و آدم را خسته می‌کند. امروز کسی حوصله پرگویـی ندارد. همان‌طور که در آثار شکسـپیر هم پر از مونولوگ‌های طولانی است. کسی حوصله شنیدنشان را ندارد. الان هم بسـتگی به نگاه کارگردان داشته که متن را درست مثل دهه۴۰ کار کند. البته این هم حرفی است که به‌روز شـود اما به‌روزکردنش به‌نظرم اشکالاتی ایجاد می‌کرد.

آیا پادرمیانی و توضیحات شـما راهگشـا بود که دست‌کم در آثار بعدی با ملاحظه بیشتر مواجه شوند؟

بله. مشکلاتی در کار بود اما فکر نمی‌کردیم دخالتی کنند. متاسـفانه ما جامعه ریاکاری داریم. یعنی انواع بد و بیراه در اغلب خانواده‌هاسـت. بیـن بچه‌ها اینها گفته می‌شود. مادر و بابا بدوبیراه می‌گویند. در جامعه هم هست ولی به محض اینکه وارد تئاتر و سینما و هنر می‌شود؛ همه چیز را با تاید و صابون تمیز و مرتب و نازنینش می‌کنیم تا کف دست مردم بگذاریم! گفتم چرا این کار را کنیم؟ گفتند به هر حال جامعه عرفی دارد که نباید شکسته شود. اما مردم به همین کلمات در زمان اجرا می‌خندند.

مردم بـه این زبـان و بیان احسـاس نزدیکـی می‌کنند و خودشان را می‌بینند؟

بله، ما اهل پنهانکاری هستیم. می‌خواهیـم آنچه جـزو طبیعت انسان هست، پنهانش کنیم و از آن تابو بسازیم. الان اینها تبدیل به چیز عجیب‌وغریبی می‌شود که نمی‌شود به آن نزدیک شد.

در صورتی که کار هنر افشـاگری و آشـکارکردن نکات پنهان و مجهول آدمیان است برای آنکه بعدش تاثیر و تغییر و تحولی القا شود؟

این کارها را همه می‌کنیم و می‌دانیم غرایز انسـانی است و چه ابایی هست که نباید در صحنه مطرحش کنیم. باید این مسایل مطرح شود البته بعضی موقع‌ها می‌خواهد از آن سوءاستفاده شود که من آن را اصلا قبول ندارم. من وقتی این آدم را بازی می‌کنم باید بگویم مردک نمی‌تواند خودش را بشـوید! می‌توانسـتم حتی بگویم که مردک نمی‌تواند خوب طهارت بگیرد اما این دیگر آن حاج‌آقاهه نیست. زبانش همان است که کلمه‌ها را به جایش بگوید.

تند و تیز؟

قاقالی‌خشـکه! این زبانش اسـت. یک بعدی از ابعاد شخصیت زبان است. شما وقتی زبان را تغییر دهید یکی از ابعاد شخصیت را نفی کرده‌اید. باید زبان را رعایت کنیم و بعد لحن و لهجه‌اش را. البته چیز بدی به ما نگفتند ولی همین که جلو کار را گرفتند، کمی ناراحت‌کننده بود. البته الان تا حدودی این شب‌های آخر رعایت شد.

شـما از دهه۳۰ بازیگریـد باتوجه به این سـابقه چنددهـه‌ای، الان وضعیت بازیگری را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

خیلی جلو رفته‌ایم برای اینکه وضع آموزش خیلی بهتر شـده است. کتاب، ارتباطات و فرهنگ و دیدن فیلم زیاد شـده. ما در دهه۳۰ فقط یک کتاب آموزشی داشتیم که کتاب تئاتر عبدالحسین نوشین بود. الان مطالب تئاتری در مجلات و روزنامه‌ها بیشتر شده است. همچنین ترجمه و تالیف کتاب‌های آموزشی خیلی زیاد شده و فیلم‌های روز خیلی زود در اختیار جوانان است که مطالعه این کتاب‌ها و دیدن فیلم به روند یادگیری کمک زیادی می‌کند.

الان در همیـن گـروه بـا چند نسـل متفـاوت از بازیگران مواجه هسـتیم آیا برآیند این نوع برخورد نسـل‌ها به واسـطه تبادل تحلیل و حس خوشـایند خواهد بود؟

مـن قبلا هم بـا گروه فرهـاد آییش ایـن تجربه را در اجرای نمایش پنجره‌ها داشـتم. در آنجا هم بازیگران زیادی از چند نسـل در کنار هم قـرار گرفته بودند. ولی اینجا چون یکسـری جوان هستند که همین تجربه را جالب می‌کند چراکه هماهنگ‌شدن و مشارکت‌کردن با بچه‌های جوان به نظرم اتفاق مثبتی اسـت. نه اینکه من به کسی چیزی یاد دهم، بلکه حضور یک نفر از نسل‌های خیلـی دورتر از این بچه‌ها باعـث نوعی حمایت خلاقه، معنوی و اخلاقی خواهد شد. بدون اینکه اتفاقی بیفتد. بعد هم مسـاله اتیکت‌های کاری و پرنسیب‌های کاری است. اینکه آنها ببینند یارو چه گذشته‌ای دارد، چگونه اخلاق و روال و تربیتـی دارد و چگونه بـازی می‌کند و نقش را چگونه در مراحل تمرین درمی‌آورد، دیدن همین چیزها برای جوانان لازم است. چنانچه نسل‌های دورتر از ما هم چنین روال و تاثیری را گذاشته‌اند. با آنکه نسل قبل‌تر از ما به‌لحاظ تکنیکی نکته‌ای نداشت اما آنها آدم‌های بزرگوار و تاثیرگذاری بودند. مانند گرمسـیری، حالتی، مهرتاش و دکتر نامداریان. آنها فرهنگ تئاتری‌شـان بد نبود و در دهه۲۰ تاثیرگذار بودنـد. در نتیجه از لحاظ آگاهی‌های انسانی و اخلاقی، معنوی و پشتوانه‌های فکری مثلا توجه بـه تئاتر ایرانی و جذب به فرهنـگ ایرانی و پرداختن به جامعـه و فرهنگ و زبـان و تاریخ خودمـان را همین‌ها به ما آموزش دادند. هنوز هـم از گفته‌های آنها بهره‌مندهستم.

امروز کسی حوصله پرگویی را ندارد. همان‌طور که در آثار شکسپیر هم پر از مونولوگ‌های طولانی است. کسی حوصله شنیدنشان را ندارد. الان هم بستگی به نگاه کارگردان داشته که متن را درست مثل دهه۴۰ کار کند. البته این هم حرفی است که به‌روز شود اما به‌روزکردنش به‌نظرم اشکالاتی ایجاد می‌کرد

کارهـای ایرانـی چگونه باید باشند؟

البته تئاتـر ایرانی یک نوع کار نیسـت. کارهای تـازه و تجربی را هم شامل می‌شود. کارهای ایرانی می‌تواند انواع گوناگونی داشته باشد. هـر چقدر به موقعیت ما نزدیک‌تر باشد، بهتر است. حتی اگر بخواهیم فرم‌های غربی را اجرا کنیم هر چه برای خودمان شـود بهتر اسـت. این بهتر است که ادای غربی‌های را درنیاوردیم. نمی‌خواهم بگویم سنت‌گرا باشیم. باید نوگرایی کنیم منتها مجذوب و شـیفته یکسـری کارهای جذاب آنها نشویم. البته جذاب هم هست اما برای آنهاست و ریشـه در فرهنگ خودشان دارد اما متناسب با فرهنگ ما نیسـت بنابراین باید ما خودمان بسازیم و از خودمان در بیاوریم.

شـما و عباس جوانمرد به‌لحاظ عملی از پیشروان تئاتـر ایرانـی و ملی هسـتید که البته پیش از شـما نسـل‌های قبل‌تر مانند آخوندزاده، میرزاآقا تبریزی، حسـن مقـدم، عبدالحسـین نوشـین و شـاهین سرکیسیان نظریه‌پردازان این ماجرا هستند. کارهای شما از جمله بلبل سرگشـته یک نقطه‌عطف در این مسیر اسـت. الان این روال از چه وضعیتی برخوردار است آیا به نقطه مطلوبی رسیده است که تئاتر ایرانی خارج از ایران هم خودش را ابراز بکند؟

بالقوه چنین است و حتی برخی از آثار هم توانسته‌اند در سطوح بین‌المللی مطرح بشـوند. اما آنچه در توان ما هست هنوز نیامده و ارایه نشده است. نمی‌دانم آن چیست و قرار اسـت چه اتفاقی بیفتد. در واقع باید بیرون ریخته بشـود. نسـل‌های بعد از ما قدم‌های خوبی برداشـته‌اند اما هنوز آن قدم اصلی که باید برداشـته نشـده اسـت. مثل سینمای‌مان اسـت؛ اتفاقا کارهای خوبی در سینما داشته‌ایم. ما قرار نیست برای دنیا نمایش بسازیم بلکه ما باید برای خودمان بسـازیم و آن وقت آنها ببینند. اگر ما بتوانیم تئاتر و سینمای متنوعی برای خودمان بسازیم و نه تئاتر و سینمای یکدست، آن وقت تئاتر و سینمای‌مان ملی خواهد شـد. هر کس فکر می‌کند که فقط خودش درسـت است. در حالی که تنوع‌زایاست و زندگی را جدی می‌کند. بالقوه اسـتعدادهای خوبی داریم کـه ایده‌ها و انرژی‌های خوبی دارند. هنوز یک جریان ایجاد نشده است مثـل همان جریان اواخر دهـه۳۰ که با حضور بچه‌های هنرستان هنرپیشـگی در آپارتمان شاهین سرکیسیان شـکل گرفت حتی پیش از آنکه اسـکویی‌ها از شوروی بیایند، سرکیسـیان به ما استانیسلاوسکی را شناساند و آثارش را برایمان ترجمه کرد و خواند و شیوه‌اش را به ما آموزش داد. مرغ دریایی و ایبسن کار کرد. او تئاتر مدرن را به ما آموخت با آنکه پیش از او عبدالحسـین نوشـین هم در دهه۲۰ در شکل گرفتن تئاتر ما سعی کرده بود و یک نقطه‌عطف بود و شاهین سرکیسیان و فارغ‌التحصیلان هنرستان هنرپیشـگی هم یک نقطه عطف دیگر بودند. رادی هم یکی از همان نویسـندگانی بود که متن نوشت و به گروه سرکیسیان پیوست و وارد معرکه شد... اما هنوز آن اتفاق نیفتاده.

اما چشم‌اندازش هست؟

آره. من جوانان بااستعداد و با جربزه زیادی را می‌بینم که با نگاه‌های خوب و تازه می‌توانند کار کنند. متاسفانه هنوز توجه عمده‌ای به ادبیات فولکلور و معاصر و جامعه و فرهنگ و تاریخ‌مان نشده است. شاید برای مطرح‌کردن مسـایل امروز خطوط قرمزی باشد اما راه هم برای عبور از این خطوط قرمز هسـت. به هر حال باید زندگی امروز هم نشان داده شود. خواست‌ها، تمنیات و نیازهای زندگی امروز خیلی جالب اسـت. ایده‌های جالبی در خانواده‌ها، مدارس و دانشـگاه‌ها، ادارات و جامعه هست که می‌شود درباره‌اش تئاتر کار کرد. اینها می‌تواند دستمایه موضوعات جدی جامعه قرار گیرد.

یک‌سری ماجراهای سیاسـی داریم مثل انقلاب، جنگ، سـازندگی، اصلاحات و... چقدر این مسـایل موثرند؟

تمام مشـکل ما این است که به همه این موضوعات می‌خواهند نگاه تک‌سویه شود. اینها مسایل مهمی هستند که هرکدام نیز ابعاد گوناگونی دارند و نمی‌شود همه این مقولات مهم را ببینند. نمی‌شـود درباره جنگ آنطور که هست نمایش خلق شود. انگار فقط می‌خواهند بگویند که از جنگ تعریف شود و بگویند خیلی خوب بود. در حالی که جنگ آسـیب‌های خود را هم داشـته است. من یک کتاب درباره جنگ خواندم که بسیار زیبا و دقیق به جنگ پرداخته بود؛ ماشـین جهنمی نوشته حبیب احمدزاده. به قدری جذاب و جالب بود. نباید یک‌سـویه بگویند. در جنگ اتفاقات منفی و دردسـر و گرفتاری هم داشته‌ایم. اینها مسایل انسانی و بشری است. اینها هم انسان بودند که رفته‌اند جنگیده‌اند و شـهید شده‌اند. چرا نمی‌گذارید بیان شود؟

برداشت ما از گفته شما این است که سیاست‌های فرهنگی به‌گونه‌ای مانع از تحقق آن چشم‌اندازی است که می‌تواند بسترساز تئاتر ملی ما باشد؟

بله؛ مسلم است وقتی برای همه‌چیز باید از دولت خط بگیریم مسیر یافتن تئاتر ملی سخت می‌شود. اجازه سالن و بودجه از مرکزی دولتی می‌آید. بنابراین نمی‌شود فعلا کاری کرد. تازه مجوز هم بگیری بازهم از جای دیگر گیر خواهند داد، مثلا من برای تخم‌مرغ داغ گفتم این نمایش مجوز هم دارد و ما الان قربانی شده‌ایم چراکه شما یک‌نفر را می‌گذارید تا مجوز دهد و جلو برخی از نکات را بگیرد.

مـا در این سـال‌ها چهـار نقش متفاوت از شـما دیده‌ایم. با آنکه شـما چهار نقش را بازی کرده‌اید، اما هر کدام بـا دیگری متفاوت بوده اسـت. می‌خواهیم بدانیـم علی نصیریـان چه رونـد و رویکـردی را در بازیگری دنبال می‌کند کـه ماحصلش این نقش‌های متفاوت است؟

همه آن آدم‌ها مسن بودند.

ادامه در صفحه ۱۱

روزنه آبی

نقدی بر نمایش «دولیتر در دو لیتر صلح»

حیف، حیف

سعید احمدی‌پویا

● حیـف، حیف... این مرثیه‌ای اسـت کـه بازیگران زن نمایـش «دولیتر در دو لیتر صلـح» با صدای بلند فریـاد و ضجه می‌زنند. مرثیـه آدم‌هایی که زیر خاک خوابیدنـد و آنها زنده ماندند تا تقاص خون آنها را پس بگیرند. پیروزی برای آنها، در ریختن خون طرف مقابل تعریف شده است و تا خون دشمن به خاک نریزد، داغ عزیزانشان سرد نمی‌شود.

بازیگران نمایش، به دودسته تقسیم می‌شوند. در هر دو دسته، یک مرد و یک زن وجود دارد. یک سرباز که برای وجب‌به‌وجب خاک سرزمینش می‌جنگد و یک زن که مادر تمام آنهایی هسـت که زیر خاک خوابیده‌اند. تمـام آرمان دو طرف، رسـیدن به «اون‌ور» و کشـتن دشـمن اسـت. صحنه نمایش، به دو قسمت تقسیم شده است. هر قسمت، اسمش «اون‌ور» است و از سوی طرف مقابل، «اون‌وریا» خطاب می‌شوند. طراحی لباس مشابه (لباس قرمز و شـلوار سیاه/ شلوار قرمز و لباس سـیاه) بازیگران دو سـوی خط مرزی و میزانسن‌های تعریف‌شـده، وضعیتی متقارن برای مخاطب به تصویر می‌کشـد تا مخاطب به‌جای تفاوت‌های دوسوی خط مرزی، شـباهت‌ها را ببینـد. حرکات بازیگـران روی صحنه، این تقارن را خدشـه‌دار نمی‌کند و میزانسـن به‌صورت کامل با متن هماهنگ اسـت. حتی با تمهید به‌کارگرفتـن یک صداپیشـه مـرد (با صـدای بهرام شـاه‌محمدلو) برای بازیگران مرد و یک صداپیشه زن (با صدای راضیه برومند) برای بازیگران زن و اسـتفاده از دیالوگ‌های مشـابه، این تشابهات به اوج می‌رسد و قدرت قضـاوت را از مخاطب گیرد و نمی‌تواند فقط با یک سوی میدان همذات‌پنداری کند. منطق یکسان و رفتار مشـابه، هر دوسوی میدان را از یک قبیله تعریف می‌کند که هیچ درکی از فضای پیرامون خویش ندارند و فقط سرسپرده یک صدا هستند. هر دو سوی میدان، با صدایی از خارج صحنه هدایت می‌شوند و ارزش‌هایشان توسط این صدا تعیین می‌شود. سربازان، از این صدا با عنوان «عقبی‌ها» یاد می‌کنند. عقبی‌ها، روزی «جنگ» و «دلاوری» به سـربازان دیکته می‌کنند و روزی دیگر صلح و گذاشتن سلاح بر زمین. برای عقبی‌ها اهمیتی نـدارد که حتی مبانی منطقی تصمیماتشـان را برای جلویی‌ها تشـریح کنند و علت تغییر آرمان‌ها و اهداف را برایشان توضیح بدهند. فقط به آنها بایدها و نبایدها را

می‌گویند و جلویی‌ها هیچ‌گاه علت وقایع را نمی‌فهمند. از سوی دیگر، هیچ‌وقت عقبی‌ها نمی‌فهمند که چه بر سر سربازان گذشت و آنها چه روزها و چه شب‌هایی را گذراندند. به قول یکی از سربازان خطاب به همرزمش: «عقبی‌ها هیچ‌وقت جلو نمی‌آن. یادت رفته!».

سربازان، آدم‌های منفعلی هستند که در انتظار نبرد به‌سر می‌برند. موقعیتی که روایت می‌سازد، انفعال آدم‌ها را در جنگ به تصویر می‌کشد؛ موقعیتی که با استفاده از فضای گروتسک، بی‌اختیاری آدم‌ها را نمایش می‌دهد و آنها را مهره‌های بازی عقبی‌ها می‌داند. سربازانی که طبق مـاده صفر جنگ، اجازه هیچ‌گونه تصمیم‌گیری ندارند وگرنه برخورد وحشـتناکی با آنها می‌شود حتی اگر تا دیروز قهرمان جنگ بوده‌اند. اغراق و بهره‌گیری از عنصر طنز تلخ در برخی صحنه‌هـا (مانند صحنه برخورد با سربازان، هنگامی که قانون را زیرپا می‌گذارند) از عوامل سازنده این فضای کمیک است. روایت این نمایش، قصه آدم‌های جنگ است که معنای زندگی را فراموش کردند و اکنون صلح برایشان کابوسی وحشتناک شده است؛ کابوسی به قیمت نشستن در کنار دشمن و پایمال‌شدن خون عزیزان. سـربازی می‌گوید: «ما همه‌چیزمان را از دسـت دادیم، چطور می‌توانید بدون اجازه ما تمامش کنید.» آدم‌های جنگ، آدم‌های صلح نمی‌شوند. آنها در شب‌های آرامش عقبی‌ها، هزاران‌بار می‌میرند و دوباره زنده می‌شوند و تا ابد محکوم به این عذاب هستند.

تماشاخانه

رحمانیان و بیضایی؛ بار دیگر کنار هم

● **شـرق:** محمد رحمانیان که این‌روزها برای اجرای نمایـش ترانه‌های قدیمی از شـیراز به تهـران آمده؛ در دومین همکاری خود با بهـرام بیضایی «خاطرات هنرپیشـه نقش دوم» را کارگردانی می‌کند. او سـال گذشـته نمایش آرش را با شـیوه اجرایی مارا سـاد پیتروایـس در تهران و کانادا به صحنـه برد. مهتاب نصیرپور، اشـکان خطیبی، علی عمرانی، علی سرابی، هومن برق‌نورد، بهرام ابراهیمی، سها سناجو و پرستو رحمانیـان نقش‌خوانـان این نمایش هسـتند که از مشهورترین آثار بهرام بیضایی است. خاطرات هنرپیشه نقش دوم در اواسط دهه۶۰ منتشر شد و برای اولین‌بار در سال۸۲ به کارگردانی هادی مرزبان در تالار سنگلج به صحنه رفت. این نمایش ۲۱تیر راس ساعت ۲۱ در فرهنگسرای «اندیشه» روی صحنه خواهد رفت.