روزنه آبی

## اژدها وارد می‌شود؛ ۲

هوشنگ هیهاوند

■ چند جشنواره پیش از این، شاید شش جشنواره قبل، درست به خاطر ندارم، به هر حال دوستی سلسله‌مطالبی را در ویژه‌نامه آن جشنواره به چاپ رساند؛ مقالاتی که در آنها به وجود اژدهایی هراسناک، خوش‌خط و خال و نابودگر در محیط تئاتر، اشاره کرده بود؛ همان که بسیاری از تئاتری‌ها، از دوستداران «حل جدول» تا «کارگردانان سنتی و تجربه‌گرا» و «همه‌فن حریفان تئاتر و شب و ماه» را به گمانه‌زنی و چند و چون واداشت و البته همه به دنبال پیدا کردن «سی‌سر» این «اژدها»؛ بله «اژدهای سی سر»؛ بودند تا تن اژدها را از سرها جدا کنند یا مقابل آن به سجده و کرنش درافتند. «سی‌اژدهایی» در یک تن که تار و پود تئاتر را گرفته بود.

مطلق‌اندیشان، یکسره به سویی رفتند که این‌گونه اندیشه‌ورزان می‌روند. پس گمانه‌زنی‌ها تبدیل به گمان و شاید یقین شد. به‌زعم این اهل، هرکه حاضر به گفت‌وگوی فرمایشی و همراه با تعظیم در ساحت او می‌شد در جرگه مقربان آن حضرت قرار می‌گرفت! و آن آقا را چه خوش افتاد محفل‌ها! و آنان را چه خوش افتاد محمل‌ها! اجرا پشت اجرا. نمایشنامه پی نمایشنامه. فرنگ پشت فرنگ. او برای همه، قیمتی می‌تراشید [بنده خود شاهد بودم که وی با زیر پا گذاشتن ادب، در جمعی می‌گفت «تئاتری‌ها هرکدوم قیمتی دارن»]. هر کسی نزد او، روشی برای خرید و فروش داشت. تاب ایستادگی در مقابل روش‌ها و وسوسه‌های او کاری بود کارستان. آنقدر که یکی را به روشی خرد می‌کند که مثلا آن دوست این نمایشش تمام نشده، برای نمایش بعدی‌اش، بلیت روز نخستش را به فروش رسانده بودند. البته دوستمان ذوق‌زده می‌شد و بیچاره دوستمان. دوست پرکارمان دیگر، فرصت اندیشیدن و نقادی، حداقل نقد از درون را هم از دست می‌داد. چنان درگیر اجرا و اجرا می‌شد که تنها فرصت اندیشیدنش منحصر بود به [«اژدها»، «اژدها»، «اژدهای سی‌سر» و «اجراهای پیاپی»، از آن سو «اژدهای سی‌سر» آنقدر سر به زیر، معتقد و متعهد به خدمت‌گزاری می‌نمود که دیگری را به بهانه خدمت و با بهای خوب و شیرین و زیاد خرد می‌کرد. بیچاره دوستمان.]

لطفا اندکی مکث و حوصله به خرج دهید! ... برای نیندیشیدن در دنیای تئاتر، کجا بهتر از اتاق‌های خدمت‌گزاری؟ عجبا که بسیاری از ما را بی‌جیره و مواجب به خدمت می‌گرفت آن «اژدهای پلید»! تمنا می‌کنم اندکی بیشتر مکث و حوصله به خرج دهیم!... اما ما تئاتری‌ها آن‌گونه هم که «اژدهایمان» گمان می‌کرد «بربر» نبودیم. کافی بود کسی اشارتی می‌کرد. عاقلان را همان اشارت بس بوده برای همین هم متاسفانه تنها یک نام، یک عنوان، یک مدیر و یک فرد در فهرست «جدول‌بازها»، «میزانسن‌های سنتی و تجربی» و «تحلیل همه فن‌حریفان تئاتر» به عنوان متهم و «سی سر اژدها» قرار گرفت. اما خوشبختانه عاقلان را نه. آنها می‌دانستند حتی اگر مدیر، یا مدیرکلی یا معاونی چنین و چنان بود که در میان‌شان وجود داشت، قصد و نیت نگارنده آن مقالات، هدف و نشان ژرف‌تر و پنهان‌تری را مدنظر داشت. امروزه که پالایشی در بخش‌هایی از تئاتر صورت گرفته، چه صحیح و چه غلط و عجولانه، این «اژدهای سی‌سر» دوباره دارد سرک می‌کشد. اصولا از پای نمی‌نشینند. آری، پس چه باید کرد؟ چگونه او را بشناسیم؟ آیا نویسنده آن مقاله، جشنواره فجر را نشان گرفته بود؟ یا وی.

اما اکنون: «مرغانی گرد هم آمدند تا «سی مرغ- سیمرغ» را پیدا کنند... سفری دور و دراز در گرفت... تا اینکه آن مرغان که به عدد، «سی» تا می‌شدند کوه قاف را...!»

دوستان و همکاران، آن «اژدها» در آن سال اگرچه پلید و پلشت و پی‌افکن و ویرانگر بود، اما متهم ما اندازه‌اش، گذشته از خیر و شرش، بسیار کوتوله‌تر از خیالات‌مان بود، ولی هشدار که «اژدها» همیشه هست و اگر هم اوهام مرگ او را در سر پرورانده باشیم، باید بدانیم و اینچنین بخوانیم:

سیر کلی جریان تئاتر را مدنظر داشته؟ من ابتدا احتمال می‌دهم مخاطب وی جریان کلی تئاتر بوده و سپس می‌نگارم از آنجا که ایشان دوست نزدیک و از یاران دیرین ما بوده او نه‌تنها مسیر جریان تئاتر را به چالش کشانده بود بلکه باید اضافه کرد دیگران از هول حلیم در دیگ افتادند. ایشان آنقدر تیزهوش بودند که بدانند تئاتر یک «سیستم-همستاد» است و اگر «اژدهای سی‌سر»ی حلقوم تئاتر را گرفته و آن را خرده خرده می‌جود و از بین می‌برد نابخردانه است اگر آن را یکسره به گردن مدیران آن سال‌ها و بالطبع، همه سال‌ها انداخت. شما فرض کنید آن هول‌زدگان و زیاده‌خواهان ۳۰نفر بودند و نه یکی، دو یا چند مدیر. آن‌وقت می‌گوییم ای دل غافل جشنواره کدام است، مدیر کجای این قصه است! باید ابتدا در دل خودمان و سپس در میان خودمان جویای اژدها باشیم. از بازیگر و مدیر و کارگردان تا...! «بازگشت سی سر اژدها یا همان اژدهای سی‌سر»

«نشانی: کوه قاف را رها کنید- قاف قلب‌مان می‌تپد اکنون»

«آنسان که سی‌مرغ، سیمرغ را: اژدهای سی‌سر، سی‌سر اژدها را»

هو-هی-ها

زمستان ۱۳۹۰

عکس: ایران تئاتر

گفت‌وگو با محمد مطیع بازیگر «آفتاب از میلان طلوع می‌کند»

# تکلیف تئاتر روشن نبود

رضا آشفته

**از وزیر اعظم سلطان و شبان تا سرهنگ در نمایش «آفتاب از میلان طلوع می‌کند» راه طولانی است، راهی است که محمد مطیع بازیگر شناخته شده سینما و تئاتر در آن ایفای نقش کرده است. اگر گذرتان به تالار قشقایی تئاترشهر افتاده باشد و نمایش «آفتاب در میلان طلوع می‌کند» نوشته و کار آرش عباسی را -ساعت ۱۹:۱۵ اجرا می‌شود- دیده باشید، بدون شک از بازی محمد مطیع در نقش سرهنگ لذت برده‌اید، چرا که او مشخصه‌های یک بازی گیرا، جذاب و حسی را تماشا می‌دهد. مطیع پیش از انقلاب بازیگر تئاتر بوده و در مشهد و تهران در آثار زیادی بازی کرده است. او تحصیلکرده دانشکده هنرهای دراماتیک است. از سال ۴۶ بازی در تئاتر و در سال ۱۳۵۱ با «رضا هفت خط» به کارگردانی «حسین ترابی» بازی در سینما را شروع کرد. این بازیگر که بعد از بازی در فیلم «وکیل اول» در سال ۶۵ به سوئد مهاجرت کرده بود در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ در آثار زیادی به ایفای نقش پرداخته است که از جمله آنها می‌توان به نمایش‌های «صیادان»، «پیش پرده»، «بازرس» و «سیرک باشکوه جهانی»، مجموعه‌های «هزاردستان»، «افسانه سلطان و شبان»، «امیرکبیر» و «کوچک جنگلی» و فیلم‌های «کلاغ»، «دایره مینا»، «بازداشتگاه»، «آوار»، «گردباد» و «روزهای انتظار» اشاره کرد. هر چند که همه بیشتر او را با دو نقش وزیر اعظم در سلطان و شبان و میرزا آقاخان نوری سیاستمدار مخالف امیرکبیر در مجموعه امیرکبیر به یاد دارند. اما بعد از انقلاب با رفتن به سمت تلویزیون و سینما و بعد هم پیش آمدن مهاجرت، از تئاتر دور افتاده است. با او درباره عشق درونی‌اش یعنی تئاتر گفت‌وگو کرده‌ایم که می‌خوانید:**

**با توجه به اینکه ما شما را بیشتر به عنوان چهره‌ای سینمایی و تلویزیونی می‌شناسیم اما با توجه به سابقه بازیگریتان شما بیشتر یک تئاتری هستید. چرا در این ۳۲ سال از تئاتر دور مانده‌اید؟**

من حرفه و کار اصلی‌ام تئاتر هست و شاید بشود گفت پنج دهه تئاتر کار کرده‌ام. عشق من و خانه من تئاتر بوده و هنوز هم هست. آخرین بار که به صحنه رفته بودم نمایش مرده‌های بی کفن و دفن به کارگردانی حمید سمندریان و نوشته ژان پل سارتر بود که در همین تالار وحدت در سال ۵۸ روی صحنه رفت و پس از آن دیگر کار تئاتر نکردم.

**چرا؟**

به گمانم در یک برهه از زمان تکلیف تئاتر روشن نبود.

**آن چیزی که شما دارید می‌گویید بین سال ۵۸ تا ۶۸ است و پس از جنگ و ریاست علی منتظری بر مرکز هنرهای نمایشی تقریبا می‌شود گفت که سه، چهار سالی دوباره تئاتر رونق می‌گیرد.**

بله! درست هست. اما من در این فاصله کاملا جذب سینما و تلویزیون شده بودم. البته قبلا هم کار می‌کردم. اما خب کمتر و به خصوص در سینما خیلی با احتیاط کار می‌کردم. من در این برهه از زمان بیشتر جذب تلویزیون شده بودم و تله تئاتر هم کار می‌کردم. بعد از آمدن علی منتظری تکلیف تئاتر روشن شد که در این مرحله یک سری جایگزینی شده بود. یعنی یک‌سری جوان آمده بودند و کار می‌کردند. در اصل نه آنها ما را می‌خواستند و نه ما آنها را. یک عده از آنها دماغ‌های‌شان باد داشت و فکر می‌کردند مصدع اوقات و کارشان هستیم. ما با یک آدم طرف نبودیم که مستقل و مستقیم شش‌ماه در بستر کار باشد. این برای من خیلی سخت بود. به نظرم یک سری به درست یا غلط وارد شده بودند که اصلا این کاره نبودند. فقط مدعی بودند و دماغ‌ها سر بالا. اما در یک زمانی وضع تئاتر خیلی خوب شد.

**از سال ۷۶ تاکنون پیوسته در تئاتر فعال بوده‌اید.**

بچه‌ها کارهای خوبی ارایه کردند. یعنی آدم‌ها غربال شدند. آنهایی که این کاره بودند ماندند و آنهایی هم که باری به هر جهت بودند، به ناچار رفتند و تئاتر رونق گرفت. من خاطرم هست در آن سال‌ها می‌دیدم تئاتر رونق گرفته و تئاتر تماشاچی خوبی هم دارد. من یک‌بار دوروبرم را دیدم عجب جماعتی برای دیدن تئاتر صف کشیده‌اند. این واقعا امیدوارکننده بود و من از این جهت خیلی خوشحال بودم. اما دیگر همزمان با این اتفاقات من از ایران رفتم.

**مهاجرت کردید.**

بله و آن هم دلایل خاص خودش را داشت و وقتی هم تئاتر رونق گرفت متاسفانه حضور نداشتم.

**در مهاجرت که فعالیت تئاتری نداشتید؟**

نخیر... معتقدم که یک هنرمند به مردم خودش تعلق دارد. من مال این مردم هستم. این مردم سرمایه‌گذاری کرده‌اند و تئاتر تماشا کرده‌اند، پای تلویزیون نشسته‌اند که بنده و امثال من به نوعی مطرح شده‌ایم و به درست یا غلط بودنش هم کاری نداریم. من فرامیهنی نیستم و معتقدم یک هنرمند باید برای مردم خودش کار کند. لذا وقتی قرار است که من به عنوان هنرپیشه آن‌ور کار کنم باید آن فرهنگ را کامل بشناسم و به زبان صددرصد مسلط باشم و خیلی مسایل دیگر. من برای اینکه خودم را آزمایشی کرده باشم، وقتی از تلویزیون سوئد سراغم فرستادند، به هر حال در آن متن بزرگ یک نقش خیلی کوچک بود، گفتم آن را بازی می‌کنم. معترض شدند که چرا و به چه دلیل؟! گفتم من مال شما نیستم و به جای دیگری تعلق دارم. دوم این‌که، من الان فقط می‌خواهم تجربه کسب کنم و فقط آن نقش کوچک را در آن سریال بزرگ بازی کردم. این تجربه بد هم نبود.

**بعد هم به ایران سر زدید و در تلویزیون کار کردید؟**

بله، من از طرف محمدرضا ورزی برای بازی در عمارت کلاه فرنگی دعوت به کار شدم. بعد هم چهار سریال و دو تله‌فیلم کار کردم.

**من فکر می‌کنم بازی در نمایش مرده‌های بی‌کفن و دفن برای‌تان یک کار شاخص باید باشد. شما در آن کار چه نقشی داشتید و چگونه به این همکاری پرداختید؟**

این نمایشنامه بسیار گردن‌کلفت و زنده است و استاد حمید سمندریان این کار را به نحو احسن کارگردانی کرد. استاد سمندریان تمرین‌هایش را شروع کرده بود و روزی به من زنگ زد و گفت: بیا! رفتم. گفت: می‌خواهم نقش کروشه را بازی کنی. من اولش امتناع کردم و دلایلم هم موجه بود. گفتم شما چند ماه است دارید تمرین می‌کنید و چند روز دیگر روی صحنه می‌روید و نقش هم بسیار سخت بود. چند بُعد داشت؛ یک آدم که موزیسین بود، ابوا می‌نواخت، مذهبی و کشیش بود، شکنجه‌گر بود و مقداری هم از نظر ذهنی روانی بود. آدم عصبی و ناملایمی بود. این آدم هفت یا هشت تا بُعد داشت و این برای من خیلی مشکل بود. چون می‌دانم که یک بازیگر باید ابعاد گوناگون یک کاراکتر را بشناسد تا بتواند در وجودش برود. اما خیلی محکم به من گفت: تو می‌توانی، پس می‌توانی! و من هم قبول کردم و خودم را در اختیار او گذاشتم. من برای کار ۱۷ کیلو وزن کم کردم. من در دو شب اول از خودم عصبی بودم و ناراحت. سمندریان می‌گفت چه شده؟ می‌گفتم نقشم درنیامده است. او می‌گفت اگر من کارگردانم می‌گویم درآمده، مطمئن باش که درآمده است. اما من راضی نبودم. من و نقش با هم عجین و چفت نشده بودیم. هنوز به وجودم نرفته بود. باید برود تو وجودم. تا اینکه شب سوم بود که این اتفاق افتاد. من دیگر کروشه را در بغلم نمی‌دیدم و او را در خودم احساس می‌کردم. جزو وجود من شده بود. به نظرم در زمان خودش کار موفقی بود و بازیگرهای خوبی در آن کار می‌کردند، هما روستا، حمید لبخنده، منوچهر فرید و... البته این ورسیون دوم بود که آقای سمندریان کار می‌کرد، سالیان قبل هم آن را به صحنه برده بودم.

**قبل از انقلاب فکر می‌کنم حضور پررنگ‌تری در عرصه تئاتر داشته‌اید؟**

بله، اگر بخواهم کارهایم را بشمارم بسیار خواهد شد.

**فکر می‌کنم در مشهد هم فعال بوده‌اید.**

بله، در تهران آی بی کلاه، آی باکلاه، بام‌ها و زیر بام‌ها، بازرس، حکومت زمان خان، سرگذشت مرد خسیس، از پشت شیشه‌ها، آرامسایشگاه (کار بهمن فرسی)، لبخند باشکوه آقای گیل (کار رکن‌الدین خسروی) و خیلی نمونه‌های دیگر که الان به خاطر ندارم. من در آن دوره بازیگر پرکاری بودم و اکثرا روی صحنه بودم. در تالار سنگلج کنونی و بیست و پنج شهریور سابق.

**شما هم جزو ۲۵ شهریوری‌ها بوده‌اید؟**

بله، ما در اداره تئاتر به عنوان بازیگر استخدام بودیم. آقای انتظامی، نصیریان، خانم خوروش، جمیله شیخی، کشاورز، شنگله و خیلی‌های دیگر هم بودند.

**فقط بازیگر بودید؟**

کارم بازیگری بود.

**کارگردانی نکرده‌اید؟**

چرا کار کرده‌ام اما کار من بازیگری است و هیچ وقت علاقه نداشته‌ام که کارگردانی کنم. هر چند بیش از سه، چهار بار کار هم کرده‌ام. من معتقدم همه‌جا، همه‌جا، همه‌جا و بهتر هیچ جا. می‌دانم به عنوان بازیگر بهتر بتوانم بار خودم را بکشم و بهتر از آن است که از این شاخه به آن شاخه بروم. عشق من بازیگری و تئاتر است. البته من یک سریال ۲۴قسمتی هم برای گروه کودک و نوجوان کارگردانی کرده‌ام.

**می‌خواهیم درباره تالار سنگلج بشنویم.**

این تالار تنها تالاری است که در ایران بنا بر اسلوب ساخته شده است. یعنی شما به عنوان تماشاگر از هر زاویه‌ای بخواهی صحنه را ببینی موفق خواهی شد. با هر لولی بازیگر حرف بزنند، تماشاگر می‌شنود. در تئاترشهر سالن اصلی‌اش برای تئاتر نیست بلکه برای ارکسترسمفونیک است به همین دلیل وقتی می‌نشینی از یک زاویه به صحنه دید نداری و بازیگر را نمی‌بینی. از جاهایی صدا شنیده نمی‌شود. بازیگر در تئاترشهر در دهنه صحنه گم می‌شود اما در سنگلج بازیگر در هر جا قرار بگیرد دیده می‌شود. من همین جا یک پرانتز باز بکنم برای این تالار زیبا و با این قدمت که این جور بلاتکلیف و بدبخت آنجا افتاده و هیچ‌کس کاری برایش نمی‌کند. من قول می‌دهم که برای این تالار اگر یک پارکینگ بسازند و به آن بها بدهند و کار درست در آن بگذارند، این تالار مثل گذشته لبریز از تماشاگر خواهد شد. ما در آن زمان متنی به صحنه بردیم که شش ماه تماشاگر داشت. وقتی می‌خواستیم آن را برداریم تماشاچی پشت در فریاد می‌کشید. آن تالار از نظر تکنیکی یک بود فکر می‌کنم الان هم یک باشد. پشت صحنه‌اش یک بود. اتاق گریم، لباس، بازیگر، حمام و دستشویی مشخص بود در آن زمان.

**در آنجا مشخص بود چه نوع نمایش‌هایی اجرا می‌شد؟**

آنجا قانونش بر آن بود که اصلا کار فرنگی اجرا نشود. کارها ایرانی بود. در بعضی نوشته‌ها مثل «حکومت زمان‌خان» آدابته شد. این کار از آخوندزاده بود که از زبان ترکی به فارسی برگردانده شده بود. این اواخر نمایشنامه مرغ دریایی چخوف توسط استاد سمندریان و بازرس گوگول هم توسط عزت‌الله انتظامی کار شد.

**چطور شد که این بار با یک نویسنده و کارگردان جوان کار کرده‌اید و دوباره به تئاتر برگشته‌اید؟**

من در این راه پر از سنگلاخ خیلی سختی کشیده‌ام، تا بتوانم خودم را عرضه کنم. به همین دلیل جوان‌ها را خیلی دوست دارم و همیشه هم از آنها حمایت کرده‌ام. منظورم آن عاشق‌هاست؛ آنهایی که هنرمند هستند و علاقه‌یشان تئاتر است. اگر هم کارهایم را دنبال کرده باشید من اکثرا با جوان‌ها کار کرده‌ام. مثلا چند تا سریال با محمدرضا ورزی کار کرده‌ام که آن موقع سی و چند سالش بود. او علاقه‌مند بود که با من کار کند و من هم پذیرفتم که دوباره برگردم و کار کنم. به نظرم جوان از من پیرمرد فکرش بهتر است و ممکن است از نظر تجربی مثل بنده و امثال من نباشد. به هر حال جوان‌ها را که دست‌اندرکار در هنر بوده‌اند خیلی دوست دارم. سر این سریال‌ها بچه‌ها می‌گفتند چرا تئاتر کار نمی‌کنی؟ و مردم عادی هم می‌پرسیدند، می‌گفتم: موقعیتش برایم فراهم نشده و بعدش من سال‌ها از تئاتر دور افتاده‌ام. این آدم‌های جدید را نمی‌شناسم و تا الان آنچه دلم بخواهد به من پیشنهاد نشده است. ظاهرا عباسی این کار را تمرین کرده بود و من نمی‌دانم چه کسی این نقش را می‌گرفته. اواخر تمرین‌ها این ور و آن ور و حالا چه کار بکنیم و نکنیم. ظاهرا یک تکه در این نمایش هم به سریال سلطان و شبان می‌پردازد. موزیک سلطان و شبان هم پخش می‌شود. خانم رزیتا غفاری درباره من به عباسی می‌گوید که من آمادگی کار کردن در تئاتر را دارم اما برایم پیش نیامده است. به هر حال با خودشان کلنجار می‌روند که آیا می‌آید یا نمی‌آید. از بس برخی فیس و افاده می‌آیند اینها هم فکر می‌کنند که من هم این طوری‌ام. به برادرم در مشهد زنگ زدند و او هم به من در سوئد خبر داد. من هم از او خواستم که خود این آقا با من حرف بزند. آقای عباسی زنگ زد و همین‌طور تلفنی، من یک حس‌هایی دارم، از صحبت کردنش حس کردم که باید آدم درستی باشد. گفت متن را بفرستم. گفتم نه و خلاصه متن را هم فرستاد. من همان موقع گفتم که دارم می‌آیم و آنها باورشان نمی‌شد! فکر می‌کردند شوخی کرده‌ام یا دست‌شان انداخته‌ام. متن را هم سریع خواندم و از کار هم خوشم آمد. وقتی آمدم دیدم که خود عباسی و گروهش هم آدم‌های خوبی هستند. بچه‌های هنرمند و طلبه و عاشق! فعلا هم مدتی است که با آنها کار می‌کنم و از اینکه کنارشان هستم به خودم می‌بالم. من خودم را همیشه آدم جوانی احساس می‌کنم، باید آدم فعالی باشم با آنکه دو بار بای‌پس داشته‌ام. ولی اصلا به آن نمی‌اندیشم چون این کار خداست که بمانم یا بروم. در نتیجه به اتکای به او احساس می‌کنم که جوانم و از بودن در کنار جوان‌ها، لذت می‌برم. وقتی جوانی را می‌بینم که از کارش لذت می‌برد و عاشق کارش است، من دوستش دارم. من از جوان‌ها بدی ندیده‌ام به جز یک نفر که حالا او هم حتما برای خودش دلیلی داشته است. در سینما آقایی... من با کسی مشکلی نداشته‌ام من حتی با جوان اول‌های سینما هم کار کرده‌ام آنها خیلی فروتن هستند و به پیشکسوت احترام می‌گذارند. در اینجا هم بچه‌ها خیلی خوب هستند و من از زشان ممنونم.

**معتقدم که یک هنرمند به مردم خودش تعلق دارد. من مال این مردم هستم. این مردم سرمایه‌گذاری کرده‌اند و تئاتر تماشا کرده‌اند، پای تلویزیون نشسته‌اند که بنده و امثال من به نوعی مطرح شده‌ایم و به درست یا غلط بودنش هم کاری نداریم. من فرامیهنی نیستم و معتقدم یک هنرمند باید برای مردم خودش کار کند**

**اولین بار که متن را خواندید چه نظری نسبت به آن پیدا کردید؟**

طبیعتا هر کسی از هر متنی برداشتی می‌کند چون ابعادش گسترده است. بعضی وقت‌ها این برداشت‌ها را نمی‌شود عنوان کرد. به قول معروف نگاه هر کسی یک طوری است. اگر بخواهید من توضیح بدهم نمی‌توانم این کار را بکنم.

**با توجه به اینکه خودتان مهاجرت را تجربه کرده‌اید، حالا دارید نقشی را بازی می‌کنید که او هم یک‌جورهایی مرتبط با مهاجرت است. او دارد برای مهاجران کار قاچاق می‌کند.**

گمان می‌کنم این سرهنگ به دلیل بلاهایی که حکومت پهلوی بر سرش آورده، به دلیل اینکه دخترش که عشق و زندگی‌اش بوده را ازش گرفته است، به دلیل اینکه دختر دانشجویی بوده و حالا در خیابان دادی زده است، دارد انتقام می‌کشد. او نیازی به آدم رد کردن ندارد. خودش هم می‌گوید که من نویسنده‌ای را رد کرده‌ام که فلان! او دارد از آنها انتقام می‌کشد و به نوعی با فرستادن آنها دارد خودش را راضی می‌کند. به گمانم به دلیل مادی این کار را نمی‌کند. این آدم مالیخولیایی شده و به درست در ظاهر خودش را حفظ می‌کند اما در پس ذهنش، خودش هم می‌گوید، دخترم همه چیزم بود، خون تو رگ‌هام بود، شاید خودش هم نمی‌داند دارد چه کار می‌کند، ناخودآگاه این آدم دارد به این کار او را وامی‌دارد که وقتی به خودش می‌آید، می‌گوید کجا می‌روید، به این دو تا جوان می‌گوید که بمانید. به هر حال این سرهنگ سرخورده‌ای است که در زمان خودش سری تو سرها داشته و آدم سیاسی هم نبوده است، خودش هم می‌گوید مثل خیلی از افسرها بعد از انقلاب به سرکار برگشته‌اند. ولی این آدم بلایی که به سرش آورده‌اند در پس ذهنش هست. او به کامی می‌گوید که فاتحه دنیا را بخوان. او درونش متلاطم است و مالیخولیا دارد.

**پروسه تمرین به چه شکل بود؟**

بچه‌ها تمرین‌هایشان را کرده بودند.

**چندروزه آن را درآورید؟**

خیلی سریع.

**سریع‌تر از کار سمندریان؟**

بله، سریع‌تر از آن بود. حُسن آقای عباسی این است. از آنجایی که آدم بسیار فرهیخته‌ای است، همیشه در حال کسب کردن است و واقعا طلبه است. وی خیلی با من هماهنگ بود و پیشنهادهای مرا می‌پذیرفت. دست مرا برای ارایه این شخصیت باز گذاشته بود. هیچ محدودیتی برایم قایل نشده بود تا من هم در حد توانم کار را آن جور که باید اجرا کنم و برسانم.

**بازی خیلی حسی می‌شود، به خصوص آن لحظاتی که مونولوگ پیدا کردن دخترش در سردخانه را می‌گوید.**

بله، من اصولا شاید یک بازیگر حس‌گرا هستم. تکنیک ندارم. تکنیک را با حس توام می‌کنم. چون تکنیک تنها به کارم نمی‌آید. شاید به ظاهر به کار بیاید. از نظر من این طور نیست. صددرصد تکنیک در کار هنر کارا نیست، تکنیک باید پشت حس باشد. حس باید به غلیان بیاید و کمکش کند که بازیگر قوه تمییز داشته باشد.

**الان جوان‌ها در تئاتر چگونه حضور دارند؟ آیا پیشرفتی هم در کارشان دیده می‌شود؟**

اگر منظورتان این جایی که ما الان داریم نه!

**منظورم امکانات نیست. حضور نیروی انسانی در تئاتر را می‌گویم؟**

من تصور می‌کنم اینها آن طور که باید از لحاظ تدریس حمایت نشده‌اند. بعضی‌هایشان شاید و دلیلش این است که کارها را کمتر می‌بینند. یکی از اتفاقات که الان در اینجا می‌بینم این است که تئاتری‌ها نمی‌آیند کار همدیگر را ببینند. این وحشتناک است. نه به دلیل آدم‌ها به دلیل اینکه باید بروند و تئاتر ببینند. تو اگر بازیگر هستی باید بروی بازیگر ایکس و ایگرگ را هم ببینی. یک وجه تمییزی برایت به وجود می‌آید. یک معیاری به وجود می‌آید. متاسفانه به‌ندرت بچه‌ها کار هم را می‌بینند. ما مدام از هم بد می‌گوییم. در فوتبال هم این طور است. در حالی‌که نمی‌شود همه چیز یک کار بد باشد. نمی‌دانم چرا درباره خوبی‌های یکدیگر چیزی نمی‌گوییم. اگر کسی تئاتر را می‌شناسد باید کارها را نقد کند و نظر کارشناسانه بدهد. با این کار راهنمایی و کمک به کار می‌شود.

**قبل از انقلاب فضای نقد و مشارکت در کارهای یکدیگر وجود داشت؟**

بله، به کسی برنمی‌خورد که همدیگر را نقد بکنند اما حالا باید با ترس و لرز و با عرض بخشش به کسی بگویی که تو داری اشتباه بازی می‌کنی. من این چیزها را از دهان خودشان می‌شنوم انگار که چشم ندارند همدیگر را ببینند. من تا حالا در عالم هنر نشنیده‌ام یک نفر از یک نفر دیگر تعریف کند.

**برنامه‌ای دارید که شما را بیشتر در تئاتر ببینیم.**

اگر یک پیشنهاد خوب باشد کار می‌کنم همان طور که برای عباسی از آن سر دنیا آمده‌ام. اما همین‌طوری نه! چون چند نفر این کار را کرده‌اند. باید متن و گروه جذاب باشند و همین‌طوری از من نخواهند که سر کارشان باشم. من از طریق گوش دادن و از صدای آدم‌ها می‌فهمم که آیا می‌توانم با او همکاری کنم یا خیر.

**شما الان در سوئد ساکن هستید؟**

بله، من اکثرا در سوئدم. سه سال گذشته در اینجا چند تا فیلم و سریال بازی کردم اما اکثرا آنجا هستم. بیست و چند سال است که آنجا هستم.

تئاتر فرنگی

## از برادوِی و آف برادوِی تا آف آف برادوِی و «لا ماما»

سمانه احمدیان

■ برادوِی نام خیابانی در منطقه منهَتن نیویورک است؛ خیابانی که از وقتی جورج واشنگتن آن را برای زندگی انتخاب کرد تبدیل به منطقه‌ای تجاری-اداری شد. نیویورک تا سال‌های ۱۷۵۰ تئاترِ قابلِ توجهی نداشت و اواسطِ قرنِ ۱۸ وضعیتِ تئاتر به خاطرِ جنگِ انقلابی به طورِ کلی معلق مانده بود. اما به مرور بعد از ساختنِ چند سالنِ تئاترِ پراکنده مثلِ «گاردِنِ نیبلو» که سالنِ سه‌هزارنفره‌ای بود برای نمایش‌های موزیکال و غیرموزیکال و همچنین اجرای مداومِ آثار شکسپیر با بازیگرانِ میهمان از انگلستان -که اکثرا با بازی بازیگرِ مشهورِ نقشِ هملت «اِدوین بوث» بود-تئاتر در نیویورک جانی تازه گرفت. اواخرِ قرنِ ۱۹ تئاتر در آمریکا با روی آوردن به پانتومیم و بروِلسک روی به سرگرمی و تجارت آورد. تا اینکه اواخرِ قرنِ ۱۹ تئاترها در برادوِی -ابتدا به یونیون سکوور و مَدیسون سکوور و سپس تا امروزبه حوالی تایمز سکوور- متمرکز شدند، تا جایی که به خاطرِ انبوهِ چراغ‌های روشنِ سالن‌های تئاتر، مردم در محاوره به آن «راهِ زیبای روشن» می‌گفتند. برادوی تئاترِ آمریکایی نام گرفت. نمایش‌ها در برادوی با موزیکال‌ها آغاز شدند، بعد اُپرا و به خصوص کمدی-اُپرا و اوایلِ قرنِ ۲۰ مترجم‌ها اُپرت‌هایی از سراسرِ دنیا برای اجرا ترجمه می‌کردند. برادوِی به تئاترهایی می‌گویند که در یکی از سالن‌های با بیش از ۵۰۰ صندلی آن منطقه-که موازی با تئاترِ غربِ لندن است و تلاشش بر این است که به شکلی گسترده بیشترین حدِ تئاترِ تجاری را در جهانِ انگلیسی‌زبان تولید کند-به نمایش درآید و تهیه‌کنندگانش عضوِ انجمنِ «مجمعِ تئاترها و تهیه‌کنندگان تئاترِ آمریکا»- مجمعی که برادوِی را تبدیل به یک کل کرد و ارتباطاتش با دیگر ارگان‌ها و مراکز را ممکن کرد- باشند. بیشترِ تئاترهای برادوِی تجاری و هدفشان بازگشتِ پولِ تهیه‌کننده و سرمایه‌گذار است، به خاطرِ همین هرگز پیش از آغازِ نمایش‌های برادوِی تعدادِ روزهایی را که قرار است اجرا برود، تعیین نمی‌کنند تا زمانِ بازگشتِ پول ادامه دارد. گاهی نیز اجراهای کم‌فروش را مدتی متوقف و اجرای دیگری را جایگزین می‌کنند تا پولِ ازدست‌رفته جایگزین شود و بعد باز اجرا را از سر می‌گیرند. هرچند امرِ فروش بستگی زیادی به تبلیغاتِ درست، مردم‌پسند بودنِ اجرا و حمایتِ منتقدان دارد. امروزه در برادوِی-موزیکال، غیرموزیکال و... - همه چیز بستگی به این دارد که چه بازیگرانی نقشِ اصلی را بازی می‌کنند. گاه آنقدر فروش مهم است که وسطِ اجراها بازیگران را برای جلبِ مخاطبِ بیشتر تغییر می‌دهند. زمانی بازیگرانی بودند که تعهدِ یک‌ساله و چندساله به یک پروژه می‌دادند؛ بازیگرانی

که بزرگ‌شده سیستمِ برادوی بودند، اما زمانی رسید که با جذبِ بازیگرانی از سینما و تلویزیون که قراردادهایِ هنگفت می‌بستند و همه جوایز را درو می‌کردند، تعهدهایی از این دست رنگ باختند و این شد که شکلِ خانگی پرورش دادنِ بازیگر در برادوِی کمرنگ شد و حتی بازه زمانی خیلی از اجراها از چند سال به ۱۳ هفته رسیدند. در برادوِی سالن‌های دیگری هستند که تجاری نیستند، مثل: «مرکزِ تئاترِ لینکلن»، «تئاترِ رَوندابَاوت»، «کلوپِ تئاترِ منهتن». مهم‌ترین جایزه‌ای که برای اجراهایِ برادوِی در نظر گرفته می‌شود «تونی» است که معادلِ جایزه «آکادمی» در هالیوود است. اما بعد از جنگِ دومِ جهانی تئاتری به نامِ «آف برادوِی» شکل گرفت؛ تئاترهای کوچکی برای تجربه، که سالن‌هایش حدودا بینِ ۹۹ تا ۴۹۹ صندلی دارد و اصولا ۲۰تا۲۲ اجرا می‌روند و سرانجام «آف آف برادوی» که از ۱۹۵۸ در واکنش به آف برادوی، قطبِ متضادِ تئاترِ تجاری و بیشتر برای آماتورهایی که کارشان نیمه‌حرفه‌ای است شکل گرفت. آف آف برادوی‌ها غالبا در کافه‌ها آغاز شدند با قانون‌های اولیه‌شان که به آنها اجازه می‌داد بدونِ خواندنِ متن و حتی شناختِ آن اجرا بروند. «کافه شاعرِ نیویورکی»، «تئاترِ جودسون» و «لا ماما». مرکزِ تئاتری «لا ماما» را در ۱۹۶۱ «الن استوارت» در زیرمینی در شرقِ مَنهَتن بنا نهاد که امروزه به عنوانِ یک مرکزِ فرهنگی در جست‌وجویِ هنرمندانی از هر فرهنگ و ملیت شهرتِ جهانی دارد. لا ماما مختصِ هنرمند است و هدفش ایجادِ مکانی -هنرمند از هرگونه حمایتِ مالی، سالنِ تمرین، آکسسوار و... بهره‌مند است-بود تا ایده‌هایش را به شکلی تئاتری و قابلِ فهم برای افرادی از هر ملیت و نژاد ترجمه کند. استوارت از نخستین بنیان‌گذارانِ آف آف برادوی است زیرا نظاره‌گر این بود که تئاترِ آمریکا دارد به سمتی دور از رسالتِ واقعی هنر می‌رود. تئاترِ شرقِ اروپا را او، با دعوت از گرتُفسکی، ریچارد کیشلاک و... به آمریکا معرفی کرد. لا ماما سرآمدِ تئاترِ تجربی بین‌المللی است. اولین خانه هنری سام شِپرد، لَنفورد ویلسون و فیلیپ گلَس نیز لا ماما بود. همچنین او درنتیجه سفرهایش به سراسرِ جهان هنرمندانی مثلِ تادائوش کانتورو آندره سِربان را برای نخستین بار به تئاترِ آمریکا معرفی کرد. لا ماما مرکزی است برای ایده‌های دیده‌نشده یا به خطا دیده‌شده هنرمندان؛ خانه