گفت وگو با بهرام بیضایی به بهانه اجرای مجلس شبیه در ذکر مصائب استادنوید ماکان و همسرش مهندس رخشید فرزین

گفت وگوی هنری

ذکر مصائب استاد!

آزاده سهرابی

اشاره:

وقت گذاشتن قرار مصاحبه فقط به جاذبه های گفت وگوی رو در رو با بهرام بیضایی فکر می کنم. با کسی به تبادل نظر خواهم نشست که به او احترام می گذاریم حتی اگر این احترام را به ارث برده باشیم و ربطی به نسل من نداشته باشد. حتی اگر شک داشته باشم آیا این از تنبلی نسل من است یا اصالت نسل بیضایی یا چیزی دیگر که هنوز هم در دانشگاه، نمایش در ایران را باید از روی کتاب «نمایش در ایران» بیضایی دوره کنیم که مربوط به دهه سوم زندگی اوست.

به هر حال مصاحبه با بیضایی به موضوع «احترام» ختم نمی شود که به مصائبی می انجامد. مصائبی که ریشه در وسواس بیضایی دارد یا عدم اعتمادش یا وقت فشرده و کوتاهش یا...

به هر حال او چاپ مصاحبه را منوط به خواندن و ویرایش آن می کندو همین پروسه باعث می شود مصاحبه ای که در روزهای آغازین به اجرا رفتن نمایش انجام می شود در نیمه های روی صحنه رفتنش به چاپ برسد!

سرسختی بیضایی مثال زدنی است. شاید این پافشاری و اصرار او به داشته هایش از آنچه از جهان پیرامون استنباط می کند و طبق معمول کار را به بحث درباره سنت و مدرنیسم می کشاند نیز از همین سرسختی باشد. دستاوردهای مدرن شاید گاهی به آثار بیضایی رسوخ کند اما چیزی نیست که برای بیضایی «ارزش» به حساب بیاید. او ترجیح می دهد در ادامه دستاوردهایی حرکت کند که همین جا به دنیا آمده و رشد کرده است. برای همین وقتی به عنوان آخرین سؤال از او می پرسم: «اگر روزی بخواهید نمایشنامه ای غربی را دستمایه اجرایی قرار دهید احتمالاً کدام متن را انتخاب می کنید؟» پاسخ روشنی نمی دهد.

ذکر مصائب استاد حرفهای زیادی پیش می کشد که... حرفهای زیاد بماند برای شاید وقتی دیگر، همین چند سؤال ساده و پاسخ های استاد باشد برای این مجال.

مثلی هست که می گویند از یک نفر که زندگی تلخی داشته می پرسند چرا خاطراتت را می نویسی؟ می گوید: می نویسم تا فراموش کنم. بهرام بیضایی هم نوشته تا فراموش کند؟

این نمایشنامه در برابر میل جمعی به فراموشی نوشته شده. میلی که در جامعه وجود دارد برای فراموشی.

به نظرتان چرا؟

وقتی جامعه حسرت کشیده ناگهان با این همه تنوع وارداتی از اینترنت و سواری ها و ایستگاههای ماهواره ای و... روبرو شود، طبیعی است که خود را به دهن آن پرت می کند و کم کم به مصرف کننده صرف تبدیل می شود. می خواهند زندگی کنند و کم کم چشم می بندند و فراموش می کنند که همه چیزشان دارد غارت می شود، ویران می شود.

استاد ماکان و همسرش فرزین میل به فراموشی ندارند. آنچه آنها را دنبال می کند اجازه نمی دهد که بخواهند فراموش کنند. آنها زیر فشارند و متوجه هستند که در این هر دم بازار دارد مرگ دوستانشان فراموش می شود.

در اینکه بهرام بیضایی همیشه در پی بیان یک مفهوم و انتقال درست آن به مخاطب است شکی نیست اما جدای از مفهوم می خواهم به ساختار نمایش شما که شبیه خوانی است بپردازم. شما در سالهای دور، تنها تحقیق جدی در حیطه نمایش های سنتی ایرانی را نوشته اید که هنوز به عنوان منبع اصلی مطالعه در دانشکده هاست. از آن پس به جای مکتوب کردن پژوهش ها به ارائه صحنه ای آنها روی می آورید لطفاً درباره ارتباط این اثر جدید با تعزیه (آنچه از آن گرفته به آن افزوده) بگویید.

من از عنوان «سنتی» معنی منفی می فهمم. درست است که تعزیه یک نمایش سنتی ایرانی است اما از خیلی جنبه های اجرایی امکاناتش وسیع تر و گسترده تر از تئاتر جعبه ای واقع گرای اروپایی است. در تعزیه می توان زمان و مکان را به راحتی تغییر داد و یا همزمان و به طور موازی آنها را نمایاند، بازیگران را به ساده ترین و نمایشی ترین شکل روی صحنه از جایی به جای دیگر رساند و قابلیتهای بسیار دیگر که به نظرم فارغ از مضمون بسیار جذاب است چون مضمون مذهبی تعزیه را جاهای دیگر هم شنیده ایم اما شکلش هست که آن را دیدنی می کند. شکلی یگانه با قابلیت انعطاف و گستردگی که با گذشت زمان می توان آن را آزمود و برای ارائه مضمون امروزی از آن استفاده کرد. من چه در این کار و چه در کارهای دیگری مثل هشتمین سفر سندباد به تعزیه تکیه داشتم. بی آنکه عیناً آن را نسخه برداری کرده باشم. شرایط فرق کرده است الآن دیگر تعزیه در تکیه نیست و فضای تئاتر و ساختمان تئاتر خود به خود نوشته منطبق بر شرایط خود را می خواهد. تصور من این بود که اگر تعزیه به شکل طبیعی رشد می کرد به شکلی می رسید نزدیک به این تجربه ها.

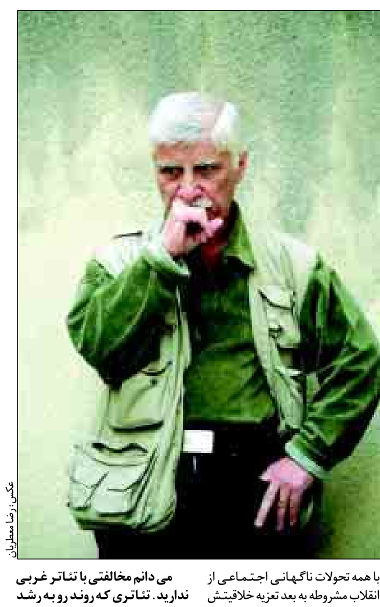
به نظر شما این شکل متحول شده با توجه به نبود رشد طبیعی می تواند برای مخاطب جذاب باشد؟

لزومی ندارد منتظر باشیم تا همه چیز شکل طبیعی اش را طی کند و به رشد برسد. مثلاً ما منتظر نشدیم تا مشروطیت را از نو شروع کنیم یا تئاتر را دوباره از دوران رنسانس رشد دهیم بلکه در شکلی که جایی دیگر متحول شده بود شناختیم و جذبش کردیم و اقتباسش کردیم. ما قرار نیست تا ابد منتظر بمانیم. اما من ترجیح می دهم از چیزی وام بگیرم که اینجا زاییده شده و ریشه ای چند هزارساله دارد. ریشه تعزیه به آیین های دیرین باز می گردد. به دوران کشاورزی و دوره باستان.

در هر دوره ای هم رنگ مذهب آن دوره یا به عبارت بهتر رنگ آن دوره را گرفته و همیشه شهدای خودش را داشته مثلاً در دوره باستان در کشاورزی خدایان میرنده و شهدای زمین را داشته وقتی هم که اسلام می آید آیین شبیه سازی شکل مذهبی اسلامی می گیرد. اما بعد مخالفانی پیدا کرده و بعضی شخصیت ها ودستگاههای دولتی جلویش ایستادند و حالا هم که به نوعی تبلیغ آن می شود بسیاری دانشکده دیده ها و کارشناسان تئاتری گسیل می شوند که تعزیه را تبدیل به تصورات القایی دانشگاهی خودشان کنند. یعنی باز هم زندگی طبیعی خودش را طی نمی کند.

حال اگر تعزیه رشد طبیعی خودش را طی کرده بود، در رویارویی با زندگی، تفکرات و حتی تئاتر مدرن امروز چه تأثیراتی می گذاشت و می پذیرفت؟

این گفت وگویی در تعزیه شناسی نیست و جای آن در یک همایش است. مثلاً اینکه فضاهای درون شهری تغییر کرده و دیگر از تکیه ها خبری نیست و همین که چقدر تغییر فضا روی تعزیه تأثیر می گذاشت جای پژوهش دارد. اما با همه تحولات ناگهانی اجتماعی از انقلاب مشروطه به بعد تعزیه خلاقیتش قطع شده و برای ماندن به دست و پا افتاد، یعنی تلاش پنهان و آشکاری که این روزها می کند برای هماهنگ شدن با محیط و فضای جدید که کم کم داشت از عصر کشاورزی دور می شد. متون مذهبی که در نقطه ای به پایان خود رسید چون مگر چند موضوع مذهبی وجود دارد که بشود برایش نسخه نوشت و بیشتر نسخه های بسیاری تا آنجا که می شد نوشته شده بود. پس به طرف مفاهیم غیردینی حرکت می کرد و در همین حرکت جسته و گریخته که متن های جدید شکل گرفت که در حاشیه مضمون اصلی تعزیه می گشتیم... پس تعزیه داشت به طور طبیعی به سمت تنوع مفهوم و موضوع می رفت ولی در همین جا با ممنوعیت تعزیه تماشاگران شهرها را از دست داد و در روستاها که ایستاتر بودند به همان مضمون های قبلی بازگشت و اگر این روند قطع نشده بود به مرور بعد مذهبی اش کم رنگ تر می شد و بعدهای دیگر پررنگ تر.



عکس: رضا معطریان

می دانم مخالفتی با تئاتر غربی ندارید. تئاتری که روند رو به رشد خودش را داشته. اما نمی دانم چرا بهرام بیضایی اصرار دارد وارد آن حیطه نشود. آیا تنها دلیل همین حفظ و رشد نمایش آیینی ایران است یا شاید چیزی که هیچ وقت نگفته اید.

می خواهم مصرف کننده صرف نباشم. الآن بسیاری از ما مصرف کننده ایم. آنچه که در دسترسمان است را بدون کوششی برای درک و یا افزودن چیزی به آن مصرف می کنیم و می گذاریم زندگی بگذرد. این نوعی سهل انگاری است وگرنه تئاتر به شکل غربی رشد خودش را در فضا وبستر خودش داشته و کسانی که در آن رشد کرده اند تنها مصرف کننده آن نبوده اند بلکه خالقش هم بوده اند. گریز من از مصرف کننده بودن است چیزی که اکثر ما هستیم.

عده ای از نویسنده های معاصر در تعارض با ساختار تعزیه معتقدند در تعزیه مفاهیم تغییر ناپذیرند و سلبی. یعنی شهیدی است که از ازل بوده تا ابد هم هست و مفهوم شهید یا نیک و بد مطلق است. حال در همین اثر جدید شما هم «سه پالتوپوش» یک مفهوم کلی اند و ما به ازای حقیقی در جامعه ندارند. ولی در جامعه مدرن امروز دیگر مفاهیم ثبات ندارند و مطلق نیستند بلکه یک گستره هستند که بی نهایت جزئیات دارند مثلاً اگر می گوییم خیانت، دیگر آن مابه ازای مطلق که اصلاً کلمه خیانت برای آن اختراع شده را ندارد یعنی در حالی که تعزیه دست را در ساختار باز می گذارد در متن می بندد.

این نمایش برای حفظ شیوه اجرایی تعزیه نیست اما از شیوه اجرایی تعزیه متأثر است بی آن که آن باشد. من تجربه گرا هستم نه تعزیه گردان. کاملاً درست است که مفاهیم مطلق دیگر پذیرفتنی نیستند. ولی می دانید که تئاتر غیرمطلق گرای امروز اروپا هم از دل تعزیه های مطلق گرا و اخلاقی قرون وسطا درآمده، و بعد ریشه های خود یعنی تراژدی یونان و تئاتر رمی باستان را شناخته، که هم با مفاهیم مطلق سروکار داشتند و هم آنها را نقد می کردند. در همین قرن پیش بسیاری از فرنگی ها تئاتر سنتی شرق را شناختند که با همه مفاهیم مطلقش چشم اندازی شگفت از ارزشهای اجرایی در برابرشان گذاشت. ولی آن مفاهیم مطلق هم واقعاً مطلق نیستند چون تجربه های روزمره بشری دائماً آنها را به پرسش می گیرد و نقد می کند. وقتی یکی از آخرین تعزیه نامه های نزدیک به یک قرن پیش ایران، برداشتی از موسی و شبان قرنها پیش مثنوی مولوی است و رسماً شکل مطلق تظاهرات ایرانی را رد می کند و از آزادی بر وزات معنوی حرف می زند، یعنی که آن مفهوم مطلق در بخش بزرگی از جامعه پس نشسته است. نمایشنامه های من لبالب است از به پرسش درآوردن مفاهیم مطلق، که هیچ وقت مانع به کارگیری ارزشهای اجرایی شبیه خوانی یا تخت حوضی نبوده که خود ضمناً نفی مفهومی مطلق اند. با نکته ای مثل «سه پالتوپوش» که گفتید اصلاً موافق نیستم که در نمایشنامه من به منظور گریز از نام بردن آمده و منطبق کردنش با بی منطقی کابوس و کوچکترین ربطی به مفاهیم مطلق ندارد. از طرفی من در شهری زندگی می کنم که استفراغ بدفهمی مدرنیزم است و خیال نمی کنم نسخه برداری های بدفهمیده از غرب ما را مترقی نشان می دهد؛ و خیال نمی کنم حق داریم به چیزی مفتخر باشیم که خودمان در خلق آن نقشی نداشته ایم. ظاهرسازی کافی نیست، و تصورم این است که شاید ما باید داشته ها و نداشته های خود را بدون تعصب یا قهر، به درستی بشناسیم و ارزشها را - نه فقط غربی، یا شرقی - و نه با چشم بسته، از نو و از ریشه بفهمیم و بیازماییم و زبان امروزی خودمان را با درک همه میراث بشری خلق کنیم.

در نمایش شما ما با استادی روبرو هستیم که دچار کابوس شده، این کابوس دامن همسرش و همین طور فرزندش که مسافت ها دورتر از آنهاست را هم می گیرد. ما مدام می شنویم که این کابوس بازتاب نوعی تهدید بیرونی است در مقابل تفکراتش اما در طول نمایش کمتر از اندیشه های استاد که به خاطر آنها گرفتار شده می شنویم.

کی و کجا می شنویم که این کابوسها بازتاب نوعی تهدید بیرونی است در مقابل تفکراتش؟ به نظرم آنچه از تفکرات او در سراسر نمایش هست، کافی است. در ضمن گاهی لازم نیست حتی تفکر خاصی داشته باشی تا تهدید بیرونی به وجود بیاید همین که تفکراتی را نداشته باشی کافی است برای احساس این تهدید بیرونی.

شما چه در سگ کشی و چه در این نمایش جامعه غیرقابل اعتمادی را به تصویر می کشید که زندگی در آن مثل کابوس است. در این کار این نوع نگاه تیره تر شده چون پزشک نمایش هم غیرقابل اعتماد است...

به نظر شما روانپزشک غیرقابل اعتماد است. مگر نمی گفتید مخالف مفاهیم مطلق هستید. روانپزشک هم انسان است که چنان غرق در حرفه اش شده که یک دفعه متوجه می شود احساس رشدیافته ای نسبت به بیمارش دارد و به قول خودش برای اولین بار عشق او را دریافته است. با خودش می جنگد و خیلی انسانی و محترمانه هم بیانش می کند بدون هیچ اجبار و فشاری و بیشتر نگران بیمارش است تا خودش. عشق او به فرزین تبلور احترام است نه تبلور خودخواهی.

ولی فشار روحی که وارد می کند؟

او بدون هیچ توقعی عواطفش را خالصانه بیان می کند. احترام او به بیمارانش، نسبت به ماکان چون گونه ای دوستی، و نسبت به فرزین، چون گونه ای از عشق بی توقع ظاهر شده. طبعاً این از نوع فشاری نیست که ماکان و فرزین تحمل می کنند. اما در جوامعی که همه چیز غیرقابل اعتماد است حتی حسن نیت هم مشکوک به نظر می رسد و خوب نتیجه بد می دهد. در جایی که همه چیز سیاه است عشق هم نتیجه عکس می دهد و به فاصله می انجامد. در صحنه ای که رخشید و ماکان به هم شک می کنند و جهنمی ساخته می شود این نکته مشخص است؛ البته تجربه های شخصی خودم وقتی چنین بمبارانی از تلفن ها زندگی ام را به جهنم کشیده بود خیلی تلخ تر از این بود.

شما همیشه در آثارتان جایگاهی ویژه برای زن قائل هستید در این نمایش اما رخشید زیرسایه همسرش قرار گرفته و نقش نگهبان تفکر و اندیشه او را ایفا می کند در حالی که می توانست خود شخصیت اصلی باشد. از سوی دیگر پسر آنها هم شخصیت منفعلی به نظر می رسد در حالی که می توانست زنده نگهدارنده اصلی تفکر پدر باشد.

چرا فکر می کنید رخشید زیرسایه ماکان است؟ چرا فرض نمی کنید اینها هر دویکی هستند. ولی یکی از آنها نابود می شود و دیگری می ماند تا از تفکری که خودش بخشی از آن است نگهداری کند. حتی نقش رخشید پررنگ تر است چون کار سخت برای کسی است که می ماند. از آن گذشته اگر رخشید نگهبان اندیشه ای می شود برای این است که خودش در آن شریک است. مسلماً او نمی توانست نگهبان اندیشه ای باشد که با آن مخالف است. پسر آنها منفعل نیست، غائب است. او نتیجه تمثیلی عشق آن دوست. اما در این لحظه کوچک تر از آن است که دشواری را درک کند و باری به دوش بگیرد. او فقط نگران است. زمان می خواهد تا به آگاهی برسد و دستی از آستین درآورد.

و سؤال آخر. در نمایش شما رخشید از گذشته و میراث مان با عنوان عظمت درخشنده یاد می کند و سعی در حفظ آن دارد بهتر نیست به جای حفظ آن به نقد متوسل شویم.

نه، رخشید از کوشش برای خواندن خط های ناشناس حرف می زند. می گوید اثر باستانی نه خشت وگل که روح زمانه خودش است، و نقش های باستانی زبان تصویری مردمی است که آنها را ساخته اند و درست مثل آموختن الفبا برای خواندن، با کشف رمز این زبان تصویر می شود مردم گمشده در تاریخ را فهمید. او راجع به فهمیدن حرف می زند؛ و ما هم تا این آثار را نشناسیم و نفهمیم قادر به نقد آنها نیستیم. آیا هرگز کوشش برای دریافتن این آثار کرده اید؟ همان مردم مدرن غرب هستند که این آثار را می قاپند و به موزه های خود می برند و حفاظت می کنند و درباره شان کتاب می نویسند؛ و ما اینجا چشم بسته ایم تا غارت شویم. سالها پیش به فجیع ترین شکلی آثار ایلامی و پیش ایلامی لرستان غارت شد و در کوره ها ذوب شد و حالا سالهاست که جیرفت غارت می شود. اگر این آثار را نبینید و نفهمید چطور می خواهید نقدشان کنید؟ رخشید از آگاهی حرف می زند.

گفت و گو با رضا صابری، کارگردان تئاتر

سه داستان از شاهنامه

زاون قوکاسیان

بازینامه باستان تصویر کننده زندگانی ابوالقاسم فردوسی شاعر خراسانی است از ترور دقیقی تا فراز و فرودها و افت و خیزهای شخصیت شاعر در اوج ثروت و خلاقیت و ورود به نگارش شاهنامه تا تحقیق او در بارگاه سلطان غزنه و همین طور رنج های بی پایان، عزلت، کهولت سن و آخر مرگ حکیم. در طی نمایش زندگی شاعر، گزینش سه داستان از داستان های شاهنامه که هر کدام گویای نمادی از ابعاد شخصیت شاعر است. بیژن و منیژه نماد عشق، سیاوش مظهر پاکی و شجاعت، رستم مظهر وطن پرستی و قدرت. اجرای چنین کارهایی می تواند موقعیت جدید در تئاتر ملی ما به وجود بیاورد و ما بتوانیم با شخصیت های بزرگی نظیر فردوسی آشنایی بیشتری پیدا کنیم. بعد از دیدن نمایشنامه «بازینامه باستان» در تالار هنر اصفهان فرصتی پیش آمد تا مصاحبه ای با رضا صابری کارگردان و نویسنده خستگی ناپذیر چهار دهه اخیر تئاتر، داشته باشم.

گروه فرهنگ و هنر

نمایش بازینامه باستان چگونه به صحنه آمد؟

در جلسه ای که سال گذشته با مدیریت کل فرهنگ و ارشاد اسلامی خراسان داشتم، گفت وگویی با حول محور نمایش (باغ بی برگی) بود. نمایش باغ بی برگی، نمایش خم و خیزه های زندگی مهدی اخوان ثالث در میدان شعر، فرهنگ، هنر و اوضاع اجتماعی سیاسی حیات این شاعر خراسانی است، اما چون سالیاد حکیم توس در پیش بود، در آن تاریخ از اجرای باغ بی برگی صرف نظر کردم و تصمیم گرفتم که بازینامه باستان را براساس اوج و فرودهای زندگی حکیم توس و به داستان های کهن شاهنامه بپردازم که این نمایش در یکی از تالارهای بزرگ نمایشی مشهد به مناسبت سالگشت شاعر به مدت ۳۰ شب اجرا گردید و تماشاچیان بسیاری را برای تماشای نمایش به سالن کشاند. شاخص ترین تماشاگران نمایش یک گروه ۳۰ نفره از شاهنامه شناسان آسیای میانه بودند که گفت وگوهای مفصلی هم پیرامون اجرای متن و متن نمایش با تعدادی بسیار از فردوسی شناسان ایران صورت گرفت. این نمایش در بخش مسابقه پنجمین جشنواره بین المللی تئاتر ایران زمین در اهواز به اجرا درآمد و عنوان کارگردانی برتر و عنوان سومین بازیگرزن جشنواره را به ارمغان آورد. نمایش به توصیه رئیس مرکز هنرهای نمایش کشور در بخش ویژه بیست و دومین جشنواره بین المللی فجر در تالار سنگلج تهران به اجرا درآمد و حالا هم خوشحالم که این نمایشنامه به مدت ۱۰ شب در اصفهان اجرا می شود.

انتخاب فردوسی به عنوان شخصیت محور نمایشنامه چگونه شکل گرفت؟

در ورسیون اول، شخصیت فردوسی را من - هم نقال دیده بودم، هم شاعر. اما بعدها و طی تمرینات به یک مشکل برخوردم، به بازیگری که توانایی ارائه این دو نقش همزمان را داشته باشد دست نیافتم و جبراً و علی رغم میل باطنی ام، دو نقش را هر کدام به یک نقش مستقل تبدیل کردم. چنانچه موفق می شدم، عمل منفعلانه فردوسی در قله صحنه، به حرکت و خلق رخدادهای تازه می شد. لذا شکل پذیر شخصیت فردوسی در مرکز ثقل نمایش به یک روایتگر دوجانبه انجامید که هم در لحظه های سکوت تظاهر به شعر گفتن می کرد و هم به سرنوشت قهرمانانش پیشداوری می کرد.

اما پرداختن به زندگی خصوصی فردوسی، از ترور دقیقی تا مرگ شاعر و طرح سه داستان از داستانهای کهن که هر کدام مظهر نماد و جلوه ای از شخصیت حکیم. نظیر «رستم» مظهر آزادیخواهی، وطن پرستی و قدرت. «سیاوش» مظهر پاکی و نجابت و «بیژن» مظهر عشق. سه نماد از شخصیت آزادی طلبی «فردوسی» که ارباب سخن در حوزه ادبیات منظوم کهن ایرانی است، من کمتر در صحنه های تئاتر ایرانی، دیده یا شنیده ام. اما سنتاً «نگاه هنرمندان تئاتر ایران، به استثنای بیضایی از لاله زار تا به امروز که شاهنامه را محل رقص های انبوه و جلوه های بعدی نادرست و این اواخر نگاه نورمالیستی صرف اتفاق و نگاه تازه ای در کشف مفاهیم انسان شمول نداشته اند و بسیاری به داستان گویی محض شاهنامه پرداخته اند. شاهنامه مخزن اسرار سخن آدمی است.

تکنیک اجرا را در زمان نوشتن پیدا کردی؟ چگونه؟

تکنیک و نظام اجرایی نمایش ابتدا چسبیده به متن و در دل توضیحات صحنه ها مکرراً ذکر شده. اما در بستر تمرینات مدام تکنیک ابعاد شفاف تری به خود گرفته، تا مفاهیم پنهان - آشکار نمایش از درون تکنیک، آسان تر به مخاطب منتقل شوند. اما، من در طراق تکنیک نمایش، بیش از هر چیز به ثروت های نمایشی - بومی و محلی اقلیم متکی هستم.

نقش پژوهش و خلاقیت های ادواری چه؟

من همان جا، در اصفهان، در شب نقد و بررسی نمایش به دوستان عرض کردم، نمایش «بازینامه باستان» یک درام پژوهشی است و طبیعتاً همه آنچه که در متن نمایش آمده، متعلق به من نیست، متعلق و محصول یک دوره تاریخی است که اسنادی دارد، آثاری از آن دوره ها بر جای مانده، آدمهای متعددی، کتابهای گوناگون پیرامون شاهنامه نوشته اند و من همه این دستمایه ها را به نظمی نمایشی درآورده ام، مفاهیم را از دوره پژوهش ها، اسناد و اشعار شاعر جست وجو کردم و از پی این جست وجوها، به مفاهیم و جلوه های تازه ای دست یافتم و به زندگی امروز پیوند زدم. نمایش میان دیروز و امروز واقع شده، آنچه که دیروز بر شاعر توس (طوس) رفته و آنچه که امروز بر شاعران و هنرمندان زمانه ما می رود و آنچه که بر انسان امروز می رود.

فکر نمی کنی در مورد فضاسازی از امکانات طراحی بیشتر می شد استفاده کرد؟

اطلاع دارید. هنر نمایشی ظرفیت های خودش را برای خلق فضاهای چشمنواز بصری می طلبد و به همین شیوه، هر کارگردان با توجه به نیروهای بالفعلی که در اختیار دارد، قادر است فضاهای بدیعی در اثرش خلق بکند. با این وصف عنایت داشته باشید که من نمایش را براساس توانایی های بالذات تعدادی افراد که نه حرفه ای اند نه توانایی برای اداره یک نمایش حجیم دارند و نه امکانات پولی مناسب موجود است که من به اتکای اینها بتوانم دست به اقدامات جدی تری برای تولید وطراحی های درست تر و گسترده تری بزنم؟ خاطرتان باشد که نمایش محصول یک جمع غیرحرفه ای شهرستانی است با دانسته ها و در رشته های محدود در حوزه تئاتر - و البته عاشق. فعال و دوست داشتنی. یقین بدانید من اگر قرار باشد همین متن را با یک گروه حرفه ای و دانایی به نمایش به صحنه ببرم. بی شک طراحی دیگری براساس ظرفیت های یک گروه حرفه ای در اختیار دارم.

بخش سیاه بازی یک دستی نمایش را به هم می زد؟

شما درست می فرمایید. بعدها در بستر اجرایی نمایش به این نقص سنگین پی بردم و مجالی برای جابه جایی و یا حذف احتمالی این اکت از این نمایش را نیافتن و یا ملاحظات بعدی مانع این امر شد!! ضمن اینکه من اسیر روند تاریخی قصه هم بودم. ممکن بود حذف این اکت یا تعدیل دامنه اش رشته پیوند مخاطب را با جریان قصه متلاشی کند.

چون نشان دادن این شخصیت «سلطان غزنه» و همینطور شعرای دربار ایشان از وقایع مهم زندگی فردوسی در درجه اول و در درجه اولی تر از فرازهای برجسته اوضاع سیاسی - اجتماعی تاریخ ایران است.

آیا الزام خاصی بود که به شخصیت های ارائه شده در شاهنامه بپردازید مثل «بیژن و منیژه» در مقابل «رستم و اسفندیار»؟

من ازمیان مجموعه داستانهای کهن که در شاهنامه آمده سه داستان «بیژن و منیژه»، «رستم و اسفندیار» و «سودابه و سیاوش» را هر کدام مظهر عناصری از طبیعت بشر فرض داشتم. عناصری که چسبیده به شخصیت فردوسی و یا درمعنای عمومی تری چسبیده به آدمی است.

وطن پرستی، وطن دوستی، عشق و قدرت طلبی ازجمله مظاهری هستند که بشر همیشه با این طبایع درگیر است و هنرمند اساساً پی جوی جلوه هایی پنهانی و صفات بالذات آدمی است.

به همین معنا، انتخاب این داستانها در فضای زندگانی حکیم به همین منظور نمایش داده می شود. ضمن اینکه بر این باورم که آیا «بیژن و منیژه» می تواند نماد عاشقیت شاعر باشد؟! و یا «سودابه وسیاوش» و به معنای خاص تر «سیاوش» مظهر پاکی سرشت فردوسی؟! ممکن است در منظر هنرمند دیگری در ارتباط با این داستانها - فرض دیگری داشته باشد؟! اینها حاصل فرضیات، نگاه و دریافت های شخص من از داستانهای کهن پارسی درحوزه شخصیت حکیم سخن ور توس باشد.

آیا هیچوقت به این فکر نیفتادی این نمایش را در توس و در آرامگاه حکیم اجرا کنی؟

چرا. روزی که پیشنهاد شد. فی الحال دامنه نگاهم را از نمایش «مهدی اخوان ثالث» جمع کنم و به فردوسی بپردازم. بدواً به اجرای این نمایش در آرامگاه فردوسی می اندیشیدم و اساساً نمایش برای اجرا در چنین مکانی نوشته شد. اما بعدها امکانات لازم برای اجرای این نمایش در فضای آرامگاه مهیا نشد!! یا نخواستند مهیا نمایند!! یا درک درستی از اجرای این نمایش در نمایشگاه مقبره ای حکیم نداشتند!! خوشبختانه ما منبع «روت های عمیق و کلون فرهنگی و هنری هستیم. اما متأسفانه نحوه خرج کردنش را بلد نیستیم!! چون تئاتر به عنوان بدیع ترین و زنده ترین پدیده آگاهی بخش و پیغام دهی به انسان در مملکت ما امری جدی و قابل درک نیست!! نگاه ما به تئاتر نگاهی حاشیه ای است!! بشود یا نشود!! شدنی و ناشدنش چندان اهمیت ندارد!!

بازیگرانت هر کدام توان و قدرت ویژه ای داشتند ولی یکدستی لازم برای هر کدام از قسمت ها کامل نبود مثلاً «بیژن و منیژه» فاقد آن حس لازم و بده بستان بود. ولی «رستم و سهراب» تا اندازه ای این یکدستی را داشت نظر خودتان چیست؟

فکر می کنم قوت های موضوعی و میزان حوادث در صحنه «بیژن و منیژه» کم رنگ تر از قوه های موضوعی و نقش حوادث و افت و خیز شخصیت ها در صحنه «رستم و سهراب» باشد. به همین خاطر شما در نمایش- این دو صحنه را به لحاظ قوت های بازیگری و تأثیر عمل آنها بر مخاطب یکدست ندیده اید. از طرفی در نظر داشته باشید که اساساً ارتباط عاطفی مردم خاطره گرای ما با شاهنامه از همان اول از منظر داستان غمفزای «رستم و سهراب» به وجود آمده. مرگ ناجوانمردانه «سهراب» به دست «رستم» همیشه ذهن داستان گرای مردم ما را آزرده ساخته!! من خیال می کنم ارتباط دیرینه مردم ما با حماسه سهراب کشی شاهنامه موجب شده که صحنه «نبرد رستم و سهراب» بیش از صحنه ها جلوه کرده.

شیوه بازی را چگونه طراحی کرده ای؟

شیوه بازیگری متأثر از شیوه روایتگری است. شیوه ای که سالهاست به آنها تزریق شده!! اصولاً بدنه بازیگری تأتر در شهرستان به واسطه عدم تماشای مکرر نمایش های خوب و بازیهای برجسته. متأسفانه از چند زاویه آسیب پذیر بوده و کماکان هست!! که بازیگری در حوزه تئاتر شهرستان فارغ از خلاقیت های فردوسی است!! وآنچه که همیشه علی الدوام از سوی شخص واحد به آنها تحمیل می شود. سعی می کنند همان را چه درست و چه نادرست که غالباً نادرست است، تقلید کنند!! در صورتی که این نوع شیوه تقلید، بچه ها را منفعل و غیرخلاق بار آورده!! و علت همه اینها در نظر من برمی گردد به عدم دانش پذیری بچه ها، بچه های تئاتر شهرستان یک پارچه احساسند، شوریده حال و علاقه مند و مستعد، اما با علم بازیگری خیلی فاصله دارند!! غریزه گرایند تا علم گرا و دانش پذیر!! من در مشهد سعی کردم و سعی می کنم به اتفاق بچه ها که اکثراً جوان هستند به تجربیات خوب و قابل تأملی در حوزه نمایش مشغول بشویم. با این حال و با آن همه توش و تلاش که شما بخشی از آن را در نمایش «بازینامه باستان» شاهدش بودید. تا آرمان هایمان فاصله زیادی داریم.