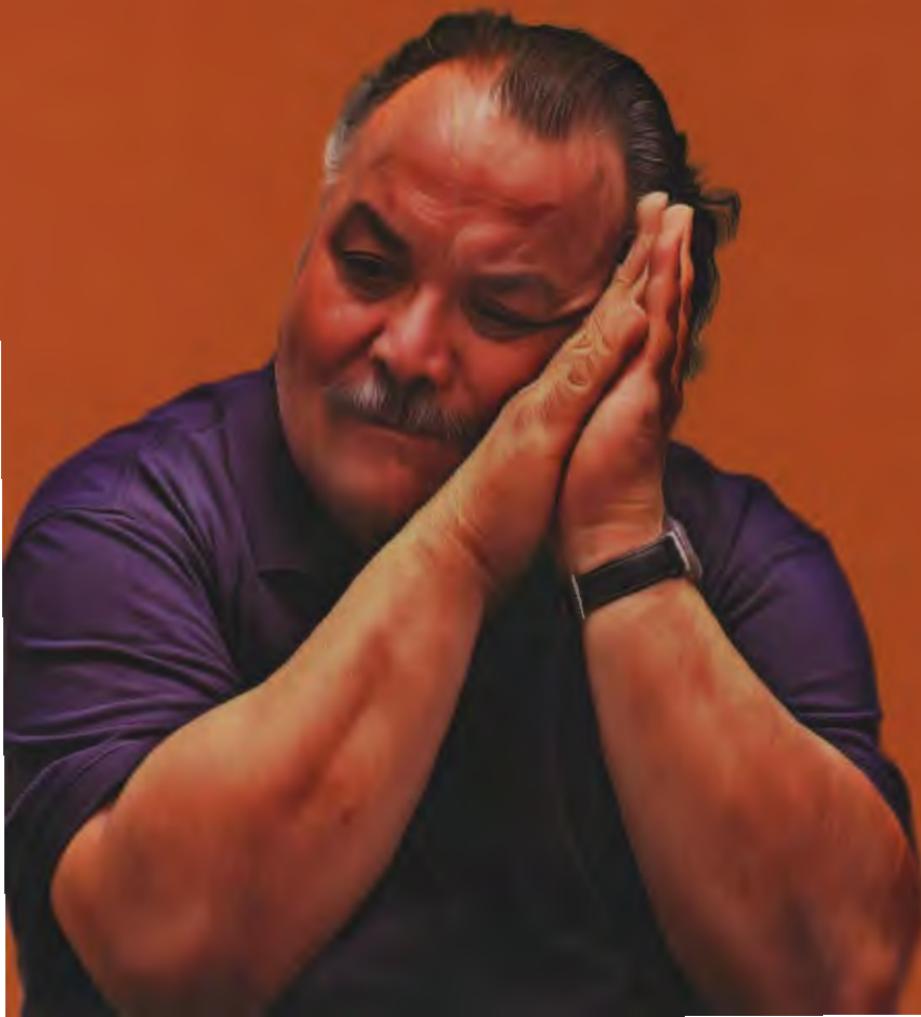


تاریخ سینما از ما شروع نمی‌شود

گفت و گوها، مقالات و یادداشت‌های زاون فوکاسیان در چهاردهه گذشته

به انتخاب: حامد قصری، مصطفی حیدری



تاریخ سینما از ما شروع نمی‌شود

گفت و گوها، مقالات و یادداشت‌های زاون قوکاسیان در چهاردهه گذشته

به انتخاب: حامد قصری، مصطفی حیدری

سرشناسه: قصری، حامد، ۱۳۵۸ -

عنوان و نام پدیدآور: تاریخ سینما از ما شروع نمی‌شود: مقالات، یادداشت‌ها و گفتگوهای زاون قوکاسیان در پنجاه سال گذشته / به انتخاب حامد قصری، مصطفی حیدری.

مشخصات نشر: اصفهان: سازمان فرهنگی تاریخی شهرداری اصفهان، ۱۴۰۰.

مشخصات ظاهری: ۱۹۰ ص.

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۱۳۲-۵۹۰-۸

و ضعیت فهرست‌نویسی: فیبا

عنوان دیگر: مقالات، یادداشت‌ها و گفتگوهای زاون قوکاسیان در پنجاه سال گذشته.

موضوع: قوکاسیان، زاون، ۱۳۲۹ -- مصاحبه‌ها

موضوع: سینما -- ایران -- مقاله‌ها و خطابه‌ها

موضوع: Motion pictures -- Iran -- Addresses, essays, lectures

موضوع: مقاله‌های فارسی -- قرن ۱۴

موضوع: Persian essays -- 20th century

شناسه افزوده: حیدری، مصطفی، ۱۳۶۰ -

شناسه افزوده: سازمان فرهنگی تاریخی شهرداری اصفهان

شناسه افزوده: Isfahan Municipality Recreational and Cultural Organization

ردیبندی کنگره: ۵/PN1۹۹۲

ردیبندی دیویس: ۴۳۰۹۵۵/۷۹۱

شماره کتابشناسی ملی: ۷۵۹۱۵۸۰

و ضعیت رکورد: فیبا

■ نشر:

انتشارات سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان
دفتر تخصصی سینما

■ نشانی:

اصفهان، خیابان باغ گلستانه، کتابخانه مرکزی شهرداری اصفهان، ۰۳۱۳۲۲۳۵۴۱۰
■ به انتخاب:

حامد قصری، مصطفی حیدری

■ گرافیک و جلد:

پژمان نظرزاده آبکنار

■ ویراستار:

اسفانه دهکامه

■ چاپ:

۱۴۰۰ بهار

■ شابک:

۹۷۸-۶۰۰-۱۳۲-۵۹۰-۸

■ قیمت:

۴۰/۰۰۰ تومان

■ نشانی مجازی:

www.isfahanfarhang.ir

■ مقدمه □ سینما؛ راهی تازه در زندگی ۵ □

گفت و گوها

- آری آوانسیان □ ما اسطوره زمان حالمان را گم کرده‌ایم ۱۱ □
- فریدون معزی مقدم □ فدریکو فلینی؛ مردی که منطق را معزول کرده است ۲۴ □
- حسن بنی‌هاشمی □ نوشتۀ‌های فیلم‌نشده‌ای دارم ۳۳ □
- ابراهیم مختاری □ نزدیک بودن به طبیعت به معنای بهترین دن نیست ۴۴ □
- نادر مشایخی □ فضای دراماتیک ملکوت برایم مهم بود ۵۱ □
- بهزاد رحیمیان □ تاریخ سینما از ما شروع نمی‌شود ۵۹ □
- محمد تهامی‌نژاد □ تنگاه جدید به زوایای پنهان در سینمای ایران ۶۸ □
- بهمن فرمان‌آرا و مینو فرشچی □ هراس من از مرگ نیست، هراس من از بیهوده زیستن است ۷۴ □
- فرخ غفاری □ تأثیر سینمای اکسپرسیونیسم در بخشی از کارهای هدایت ۱۰۵ □
- مازیار اولیایی‌نیا □ بسیاری از آثار ادبی را می‌توان دنالیستی برشمرد ۱۰۵ □
- منوچهر طیاب □ دوربینشان سرگردان است ۱۱۱ □
- رضا کیانیان □ در سینما آدم خودش را می‌بیند ۱۲۳ □
- هوشنگ مرادی کرمانی □ هر نویسنده‌ای زندگی نامه خودش را می‌نویسد ۱۳۸ □
- سعید منافی □ کیارستمی در خدمت هنر است ۱۵۴ □

پادداشت‌ها، مقالات

- نگاهی به «یک اتفاق ساده» □ یک اتفاق ساده ما را دعوت به نگاه می‌کند ۱۶۶ □
- به یاد علی حاتمی □ در مادر به دیدار مرگ دوست رفته بودیم ۱۷۱ □
- خاطرات و رویاهایم از تosalونیکی ۲۷ □ بر بالش ابرها پرواز می‌کنم ۱۷۳ □
- نوشن بانور □ گزارشی از نمایشگاه آثار و یاوریو استرازو در چهل و ششمین جشنواره تosalونیکی یونان ۱۷۹ □
- از فریدون رهمنا غافل نشویم □ سینمای روشنگری، متفکری مانند رهمنا دارد ۱۸۷ □

سینما؛ راهی تازه در زندگی

زاون قوکاسیان یکی از شخصیت‌های مهم سینمای اصفهان در دهه‌های اخیر بود. او علاوه بر فعالیت در اصفهان، کتاب‌های بسیاری هم دربارهٔ شخصیت‌های سینمایی کشور منتشر کرد. بهمن فرمان‌آرا، بهرام بیضایی، گلاب آدینه، مسعود کیمیایی، هوشنگ مرادی‌کرمانی، خسرو سینایی، عباس کیارستمی، فاطمه معتمدآریا، لرتا هایرپتیان، رضا ارحام‌صدر و... از جمله کارگردانان و بازیگرانی بودند که در کتاب‌هایی با رویکرد تاریخ شفاهی سینما با او به گفت‌وگو نشستند. به همین دلیل، می‌توان قوکاسیان را یکی از نویسندهای و پژوهشگران تأثیرگذار بر تاریخ شفاهی سینمای ایران برشمرد.

«محمد تهامی‌نژاد»، پژوهشگر سینما، دربارهٔ کلمهٔ زاون می‌گوید: «در فرهنگ‌ها به دنبالش گشتم: زاون از مشهورترین نام‌های ارمنی و تغییرشکل یافتهٔ ساوین است که ریشه‌اش به ساوین یا سابین یا سابینوس مقدس می‌رسد. در مارتیرولوژی یا شهیدشناسی زمی، شش شهید به نام ساوین وجود دارد که سه تن از آن‌ها اسقف بودند. در آخرین لحظه گفتم نام قوکاس را هم در فرهنگ‌های ارمنی جست‌وجو کنم. نوشته بود قوکاس یا قوگاس شکل

ارمنی لوك است و لوك یا لوقا همان است که انجیل لوقا به نام اوست و او طبیب پولوس رسول بود. بالاخره راحت شدم؛ چون معنای زاون قوکاسیان را فهمیدم..».

زاون، استاد دانشگاه سوره، پس از دوران انحلال این دانشگاه، مدیر گروه سینمای دانشگاه سپهر اصفهان و همچنین داور جشنواره‌هایی در داخل و خارج بود و به صورت هفتگی در موزه سینما چند دهه تاریخ شفاهی سینمای ایران را بررسی می‌کرد. همه این کارهای مستمر و پرثمر از پس یک وزارت‌خانه و با یک گروه برمی‌آمد که زاون یک‌تنه با عشق همه این بار را به دوش کشید. این کارها، دستاوردهای کمی نبودند؛ اما چیزی که بیش از همه این کارها و آثار، زاون را زاون کرد، احترام به نسل جوان و دانشجویان خودش بود. او به دنبال نسل‌سازی و استقلال جوانان شهرزادگاهش اصفهان بود.

بهمن فرمان آرا از زاون این‌گونه یاد می‌کند: «زاون قوکاسیان یک شهروند معمولی دریکی از شهرهای مهم ایران بود که عشقش به سینما و زندگه داشتن آن در زادگاهش باعث شده بود تبدیل به غولی شود.» بهرام بیضایی هم در قطعه شعری زاون را این‌گونه یاد می‌کند: «... زاون زبانه زد / چون موج زنده رود / و آواز زندگی / در بازی اُمید / وزنگ زمانه زد...» و داریوش مهرجویی هم زاون را یکی از بهترین نویسنده‌های سینمایی و از منتقدان واقعی می‌داند.

در شکل‌گیری زاون قوکاسیان سه دوره بسیار شاخص وجود دارد: نخست دوران همراهی با مادر که او را با ادبیات و فرهنگ ایرانی آشنا می‌کند و نخستین سینما، نخستین مطالعات و نخستین پرسه‌زنی‌ها را با «آدا آتایان» مادر خود می‌آموزد. خودش دوران با مادر بودن را این‌گونه به یاد می‌آورد: «مادرم در جوانی، سینمادوست بود و هفته‌ای چهار شب به سینما می‌رفت. در آن زمان (یعنی در دههٔ سی) در اصفهان سینه‌کلوبی تأسیس شده بود که فیلم‌های به‌اصطلاح لژی نشان می‌داد. از آن پس به سینما علاقه‌مند شدم و مجله‌های سینمایی می‌خریدم..».

دوم، دوران همراهی با محمد حقوقی؛ معلم انشای دبیرستان زاون که بچه‌های دبیرستان را به دیدن فیلم‌های خاص تشویق می‌کند و آگراندیسمان را نخستین بار این محمد حقوقی است که برای نسل زاون تشریح و تفسیر می‌کند. زاون آن سال‌ها را با شوق فراوان به یاد می‌آورد: «همه‌چیز برای من از همان کلاس‌های انشای دبیرستان ادب شروع شد: سینما، شعر، داستان و اصلاً خود زندگی. سینما مولن‌روز، فیلم «آگراندیسمان» را نمایش می‌داد. حقوقی در آن روز، کلاس درس انشا را اختصاص داد به صحبت از این فیلم و خواندن مطلبی درباره این فیلم از مجله نگین. در فاصله آن کلاس درس انشا تا کلاس بعدی، «آگراندیسمان» را دیدم، چند بار مقاله نگین را خواندم، چند بار. و هر بار مبهوت‌تر از دفعه قبل. در کلاس انشای هفته بعد بود که حقوقی این بُهت را به راهی تازه در زندگی ام تبدیل کرد.»

سوم، دیدن فیلم چشممه آربی آوانسیان. این فیلم آن قدر بر ذهن زاون تأثیر می‌گذارد که قوکاسیان ۲۳ ساله نخستین کتاب را درباره یک فیلم در تاریخ سینمای ایران می‌نویسد؛ کتابی با عنوان «چشممه» در بهمن ۱۳۵۱. زاون حال و هوای حضور چشممه در اصفهان را این‌گونه توصیف می‌کند: «در سال ۱۳۴۸ آربی آوانسیان برای فیلم برداری چشممه به اصفهان آمد و من سر صحنه فیلم برداری او رفتم. حضور و شخصیت آربی بر من تأثیر گذاشت.»

ما از سه شخصیت و از سه جریانی صحبت می‌کنیم که سخاوتمندی آن‌ها زبانزد است: مادر، حقوقی و آربی. زاون پس از این سه حضور، خودخواه نیست، غرور ندارد و عاشقانه چه در دورانی که در سینمای آزاد اصفهان مسئولیت داشت، چه در دورانی که در فستیوال فیلم ویناله اتریش (نزدیک به ۲۰ سال و هر سال در آبان‌ماه به صورت منتقد جدی حضور داشت)، چه در دورانی که مجله داشت و چه در دورانی که استاد و مدیرگروه دانشکده‌های سینمایی بود، خودش را فدا کرد تا نسلی از نویسنده‌گان، سینماگران و پژوهشگران جوان دیده شوند، رشد کنند و حتی جهانی شوند.

اما شکل‌گیری این کتاب از سال ۱۳۹۰ آغاز شد. به پیشنهاد ما یادداشت‌ها و به خصوص گفت و گوهایی که زاون در طی چهاردهه گذشته از مجله نگین تا دیگر مجلات داشت و به نوعی مهجور مانده بود را از دل تاریخ بیرون کشیده و تصحیح مجددی روی آن‌ها صورت دادیم که با استقبال زیادش روبرو و ناخواسته مسئولیتی بردوشمان نهاده شد. با مرگ ناگهانی اش این انگیزه و مسئولیت دو چندان شد. این کتاب برای گردآورندهای ادای دینی سنت به سال‌ها حضور مستمر و بی‌چشم داشت او در شهر اصفهان و خدماتش به سینمای ایران ...

حامد قصری / مصطفی حیدری / اصفهان / محله جلفا / زادگاه زاون قوکاسیان

گفت و گوها

گفت و گو با آربی آوانسیان:

ما اسطوره زمان حالمان را گم کرده‌ایم

«سواری درآید رویش سرخ» آخرین کار تئاتری آربی آوانسیان بود که اخیراً به نمایش درآمد. آوانسیان که با هر کارش راه تازه‌ای در وانفسای فقر تئاتر ما باز می‌کند، این بار برخلاف گذشته، تجربه‌اش را در کاری که به نوعی آغازگر است، برای یک تئاتر ریشه‌دار و به خصوص با هویت ایرانی، انجام داده و این بهانه‌ای است برای گفت‌وگویی که روشنگر تجربه تازهٔ او در زمینهٔ تئاتر است.

شما فکرمی کنید هنرمند امروزی چگونه باید با اساطیر رود رو شود؟ اساطیر یا در ما زنده‌اند یا نیستند؛ یا در ما به خواب رفته‌اند یا بیدارند؛ به هر حال در هر شکلی که بخواهند، حضور دارند. اگر بخواهیم از سطح عادی و ظاهری زندگی به آنچه که دورتر و پنهان‌تر از ماست اشاره کنیم، خواهناخواه با این دنیای اساطیر روبه‌رو می‌شویم و چه این‌ها مرده باشند چه زنده، دارای پیغام یا مفهوم خاصی هستند. اگر امروزه در هنر، به وجود اساطیر اشاره می‌شود، به خاطر این است که شکل ظاهر زندگی و آنچه راه ما را در برمی‌گیرد و به طور مرموزی در تماس با ماست، نمی‌تواند جواب‌گوی نیازهای مختلف ما باشد.

به همین دلیل به دنیای اساطیر اشاره می‌شود؛ چون لزوم بودن یا نبودن این اساطیر در زندگی روزمرهٔ ما به صورت یک مسئلهٔ درآمده است. امروز در کار نمایش یا دیگر هنرها اگر این اساطیر ظهور می‌کنند یا غایب

می‌شوند، با خودشان همین پیغام یا مسئله را دارند که وقتی غایب‌اند ما خلأیی را حس می‌کنیم و وقتی حضور دارند ما نوعی دوری را باز حس می‌کنیم. من فکر می‌کنم امروزه هر کسی که در هنرها راجع به اساطیر صحبت می‌کند، یکی از دلایلش این است که ما با اساطیر نمی‌توانیم مستقیماً زندگی کنیم و مجبور شده‌ایم توسط عوامل کمکی با این دنیای اساطیر، در داد و ستد و تبادل قرار بگیریم.

پس صرفاً نمی‌تواند نوعی تکیه‌گاه برای ابراز وجود هنرمند امروزی ما باشد؟ نه، به خاطر اینکه ما اسطوره زمان حالمان را نداریم یا اسطوره زمان حالمان را گم کرده‌ایم. نمی‌دانیم واقعاً کدام اسطوره بازگوکننده واقعی موقعیت امروزی ماست.

در این نمایش شما با کنارهم گذاشتن زمان‌ها و متن‌های مختلف که حتی این شکستن زمان‌ها به لحظه اجراهم می‌رسید، قصد ارائه چه کلیتی را داشتید؟ من فکر می‌کنم امروزه در چنین موقعیتی هستیم که ذهن و امکانات ما را چنین ترکیب در ظاهر گوناگونی تشکیل می‌دهد که در یک مسئله واحد ریشه دارد. این ریشه درواقع چیزی است که به طور متقابل ملتی را سیراب کرده و از ملتی سیراب شده و با امکانات بیانی مختلفی از قبیل شعر، فلسفه، تصویر و غیره هنوز هم با همین گوناگونی در سطوح مختلف با مردم در ارتباط هست. حال اگر ما مزبین این‌ها را برداریم و اجازه دهیم با هم دیگر ادغام شوند، خود به خود در ظاهر مرتکب نوعی تجاوز به حریم این هنرها شده‌ایم؛ ولی حفظ این حریم باعث می‌شود کوچک‌ترین ارتباطی با مانداشته باشند. درواقع، این حریم آن‌ها را به چیزی مرده و بی‌روح تبدیل کرده است. درحالی‌که قدرت تمام این بیان‌ها، تمام این متون و تمام این امکانات در این است که با ما در تماس باشند. وقتی که می‌گوییم با ما، یعنی چه؟ مطمئناً یک آدم ساده با مثلاً شاهنامه یک نوع رابطه دارد؛ در صورتی‌که یک محقق ارتباطی دیگری با شاهنامه پیدا می‌کند.

این‌ها ذهنیات ما را تشکیل می‌دهند و هر کسی به فراخور امکانات خودش از این مسئله بهره‌برداری می‌کند و از این مسئله برداشت خاص خودش را می‌گیرد و یا به نحوی خودش را تکمیل می‌کند. درست مثل چشمهاست که هر شخص به نحوی از آن بهره می‌جوید، یکی صورتش را می‌شوید و دیگری تشنه است، آب می‌نوشد و غیره....

هزار و یک امکان در این منشأ وجود دارد. آنچه این منابع می‌توانند به ما بدهند، این است که ما را به یک منشأ زاینده که از آن دور شده‌ایم نزدیک بکنند و ما این منشأ را به خاطر دورشدن از آن فراموش کرده‌ایم. حالا اگر ما این دیوارها را برداریم و به طرف این منشأها برویم شاید پیدا شوند و آن حرف یا حس یا تصویر و یا آن صدای مکمل که باید تمامیت را به وجود بیاورد، خودش را ظاهر و بیان کند.

در این کار، بیشتر میل داشتید نوعی تئاتر کاملاً شعرگونه خلق کنید. استفاده تصویری شدیدی هم از شعر کرده‌اید و فکر می‌کنم کاملاً موفق شده‌اید که یک شعر بلند تئاتری بیافرینید.

بله، اما نه تصویرکردن مستقیم شعرها؛ بلکه با رسیدن به نوعی حرکت، به یک جور سکون و اوج و نزولی که حدود شعری را ایجاد کند به این هدف رسیدم، بدون اینکه شعری تصویر شود. قبل از برای تصویرکردنش فکر نشده، بلکه بازگویی نوعی فعل و انفعالات است از کسانی که کار می‌کردند.

درواقع، قبل اصلاً فکر نشده بود که چون متون حالت شعری دارند، تصویر و موقعیت‌های عینی صحنه هم آن حالات را پیدا کند. بلکه این‌ها خود به خود بُروز کردند؛ به خاطر اینکه می‌خواستیم ببینیم این‌ها چطور به عینیت کشیده خواهند شد. زمانی شما یک نمایشنامه شعرگونه دارید یا دارای پشتونهٔ ذهنی شاعرانه هستید و ما براین پایه طرح ریزی می‌کنیم یا در این مسیر کار را رهبری می‌کنیم. ولی در اینجا چنین کاری نشده بود یا از اول نمی‌خواستیم یک تئاتر شاعرانه به وجود آوریم؛ بلکه می‌خواستیم ببینیم چه نوع تئاتری به دست خواهد آمد. در این موقعیت این تئاتر به وجود آمد. حالا این نتیجهٔ تراوosh

ذهنی ماست که مسئلهٔ دیگری است؛ ولی اراده و خواست ما در آن دخالت نداشت. مسئلهٔ این بود که اگر ما این نوع ارتباط را به هم‌دیگر و با متون و با گذشته برقرار کنیم، تاثیرش چه نوع خواهد بود؟ شکل و متنش چه نوعی خواهد بود؟ حالا شاید عده‌ای دیگر به تجربهٔ دیگری می‌رسیدند. حتماً هم همین طور بود؛ ولی من در این کار یک نوع واقعیتی می‌بینم و آن واقعیت فرهنگی و ذهنی است که در ملتی وجود دارد.

خواهناخواه وقتی شما این علامت‌های سؤال را مقابل این ذهن قرار می‌دهید به ناچار همان دنیا را با خودش منعکس می‌کند. ذهن آدمی و حتی ذهن تصویری ایرانی امکان شاعرانه بودن را شدیداً با خودش دارد. وقتی شما اجازه می‌دهید ذهن به این صورت عمل کند خواهناخواه آن دنیای شعری را نیز با خودش می‌آورد. ولی اگر صرفاً اراده کنید این ذهن شاعرانه به وجود بیاید، من فکر می‌کنم این حس قطع می‌شود و چیزی بُروز نمی‌کند.

پس یک نوع غریزهٔ منتهی به خودآگاهی وجود دارد؟

بله. تنظیم مسئلهٔ این است که آگاهی شروع می‌کند به دخالت‌کردن؛ اما نه در آفرینش بلکه در نظام بخشیدن به آن. در ترتیبیش، در تکاملش، در ایجاد ترکیبیش؛ خواست آگاهانه است؛ ولی آفرینش در آن لحظه آگاهانه نیست و اسیر یک اتفاق است. رشد آن اتفاق، آگاهانه است؛ ولی آفرینش در آن لحظه آگاهانه نیست و اسیر یک اتفاق است. یعنی آگاهی هم در آن دخالت دارد، ولی تمام نه. دوباره این عوامل مکملی هستند که از اتفاقات سرچشمه می‌گیرد.

در نمایشنامه «سواری درآمد رنگش سرخ مویش سرخ»، موضوعی که خیلی خودنمایی می‌کند نقش تماشاگر در تکمیل مفهوم نمایشنامه است که کاربرد زیادی دارد و کاملاً یک عنصر کامل‌کننده است.

بله. به خاطر اینکه وقتی این متون به این صورت مورد استفاده قرار می‌گیرند، بازیگر، نویسنده، کارگردان، موسیقی‌دان... همه از این عوامل ایما و اشاره‌ای با هم کمک می‌گیرند؛ برای اینکه آن نقطهٔ مکمل مسئله را بر ذهن

تماشاگر بیدار بکنند. معمولاً این نقطهٔ مکمل همیشه از طریق حضور یک داستان انجام می‌شود که معمولاً حالت پُل دارد. یعنی داستان کمک می‌کند که ذهنیات روی صحنه با ذهنیات تماشاگر به بازی گرفته شوند و مفاهیم شروع کنند به رشد کردن. این رشد به آمادگی ذهنی موجود در دو طرف قضیه منجر می‌شود؛ یعنی وقتی اشاره‌های می‌کنید به یک متن یا شعر ایرانی که در ذهن تماشاگر خفته است، بازیگر صحنه خواه ناخواه با آن تصاویر، با آن اشارات و کنایه‌ها بیدار می‌شود و در ذهن او به راه می‌افتد. اما اتفاقی که می‌افتد، این است که هرسوی این طرفین که همیشه با این مسئله در خلوت تنهایی خودشان رابطه برقرار می‌کرند، مجبور می‌شوند در یک جمع، این رابطه را برقرار کنند و مسئلهٔ انفرادی شعرو ذهن شاعرانه از حالت بستهٔ منفرد درمی‌آید و در یک ترکیب وسیع اجتماعی‌تری قرار می‌گیرد. اینجاست که موقعیتی به دست می‌آید که نتیجهٔ ترکیب طرفین است.

یکی از خصوصیات شعرایین است که شمانمی‌توانید در یک معنا محدودش کنید و همیشه قابل تعمیم است؛ ولی معمولاً داستان‌ها را خیلی به ندرت می‌توان تعمیم‌شان داد. یک خط اولیه دارند که البته ممکن است برداشت‌هایی به آن افزوده شود؛ ولی در شعرایین حرکت اولیه به این سادگی نیست و در همین حرکت اولیه مقدار زیادی نوسان‌های ذهنی وجود دارد که هرگز محدود نمی‌شود و دلیل زنده‌ماندن دنیای شاعرانه طی سال‌های متعددی همین است که بدون دلیل در قالب‌های کوچک محدود نمی‌شود.

آنچه طی سال‌های متعددی در قالب شعر همیشه ثابت بوده، مسئلهٔ اوزان شعر بوده و مثلًاً اگر شاعری از اوزان خاصی استفاده کرده حرف خودش را می‌توانسته بزند. درواقع او قالب ثابتی را به کار گرفته، ولی محتوا را با ذهنیات خودش ساخته و یک شاعر دیگر باز همین کار را کرده است.

من فکرمی کنم ذهن ایرانی یک ذهن انتزاعی است و اشکال در این است که شما وقتی یک داستان را نقل می‌کنید، این داستان خیلی به ندرت می‌تواند تمام و کمال مطلب را در خودش جای دهد. به همین دلیل اگر شما به داستان‌های ایرانی دقیق کرده باشید، می‌بینید همیشه داستان در داستان، همین طور تکرار

می‌شود. به خاطر اینکه یک داستان را برای گفتن کافی نمی‌دانسته‌اند و این کاملاً یک مسئلهٔ شرقی است.

شما در تمام ادبیات ایران تمثیل در تمثیل و داستان در داستان را می‌بینید. از منطق الطیر و مثنوی گرفته تا هزارویک شب می‌بینید که مرزی وجود ندارد بین داستان تا داستان. این داستان می‌تواند نقطهٔ شروعی برای یک داستان دیگر باشد و به طور کلی، ترکیبی است. وقتی که شما فکر می‌کنید تمام شده، تازه یک شروع دیگری است و این مسئله را حتی در تزئینات مساجد می‌بینید که هیچ وقت یک چیزی به بن‌بست نمی‌رسد و همیشه در وجود خودش حرکتی را آغاز می‌کند. این ترکیب را اگر بشود در تئاتر پیاده کرد، فکر می‌کنم بشود یک ترکیب به خصوص برای تئاتر امروز پیدا کرد.

دقیقاً تمام اجرای شما به این ترکیب پی‌درپی و زنجیری وابسته بود؟
خواستیم این طوری باشد و به همین دلیل برای به دست آوردن این ترکیب ذهن یک نفر به کار گرفته نشد. به خاطر اینکه اگر ذهن یک نفر بود باز محدود می‌شد به ذهنیات همان یک نفر. بعضی جاها بود که مثلًاً من این طوری می‌دیدم ولی بازیگرها طور دیگری می‌دیدند. چون آن‌ها از زاویهٔ دیگری می‌دیدند. جاهایی بود که دید خانم متجدد مطرح بود. جاهایی بود که دید من. در هر صورت بستگی داشت به اینکه این نوسانات کجا موفق‌ترند و کجا ترکیب بازتری را با خود پیشنهاد می‌کنند. مثلًاً این صحنه بعد از آن صحنه می‌آمد. ممکن بود برای شخص من جالب باشد؛ ولی آیا برای چهار نفر دیگر هم به همین اندازه جالب است؟ این امکانات بود که دائم در آزمایش قرار می‌گرفت و صحنه‌ها در ترکیبات مختلفی آزمایش می‌شدند. آنچه ما در اجرای آخر به صورت ترکیب اولیه نگه داشتیم ترکیبی بود که در آن حد کار، بیشترین نوسانات را می‌توانست از نظر ذهنی القا کند.

«کلام و حرکت» توازن و هماهنگی خیلی درستی در این اجرا داشت، به خصوص در اول نمایش که زن آن حرکات مخصوص خود را انجام می‌داد و مرد سیاه‌پوش

ومرد سفیدپوش آن مونولوگ‌ها را تکرار می‌کردند. آیا این توازن رادر طول کار پیدا کردید یا از ابتدامی خواستید به آن برسید و پیشاپیش کاملًا طراحی کرده بودید؟ آن قسمت، براساس یک متن نفرین اوستایی است که از طرف خانم «فوژیه مجده» روی حروف و کلمات فارسی تنظیم شده و کاملًا ترکیب موسیقی دارد. نظام موسیقی در آن موجود است و بازیگران با این نظام قطعه را تمرین کردند؛ ولی توازن نتیجهٔ آن نظامی است که در تجزیه و تحلیل متن به وجود آمد (از طرف سازنده و ترکیب‌کنندهٔ اصوات) و بعداً بازیگران با تمریناتی که کردند، به این اجرا رسیدند. در ضمن آن قطعه انتزاعی‌ترین قطعهٔ متن است.

فکر نمی‌کنید موسیقی «فوژیه مجده» کاربرد بیشتری می‌توانست در این کار داشته باشد؟

حتماً. از ابتدا که من و سه بازیگر، نویسنده و موزیسین شروع به این کار کردیم حدود دو ماه پیچیدگی بسیار در کارمان وجود داشت. ولی وقتی شما همه عوامل را موازی هم پیش می‌برید، برای انتزاعی‌ترین قسمت که موسیقی باشد همیشه این خطر وجود دارد که خیلی مجرد شروع کند به عمل کردن و چون انتزاعی‌ترین است، از این جهت عملی نبود که خانم مجده موازی کار ما مقدار زیادی موسیقی ایجاد بکند، بدون اینکه بانبعض کار جلو ببرود و تا حدودی که امکان داشت از نظر زمانی این کار را انجام دادند. در اینکه موسیقی عامل بسیار مؤثر و تا اندازه‌ای مکمل کار است، شکی نیست.

پس در اجراهای بعدی، موسیقی، ترکیب فعلی را کامل‌تر خواهد کرد؟

البته و من فکر می‌کنم یکی از امکانات کار این است که می‌تواند به جایی برسد که کاملًا یک نمایشنامهٔ موسیقایی باشد؛ یعنی نمایشی که مثل اپرا موسیقی در آن صدرصد مؤثر باشد. ولی نه اپرا به معنای اروپایی‌اش بلکه یک ترکیب نمایش. در این نمایش، همان اندازهٔ موسیقی مطرح است که کلام و تصویر؛ و در جایی که کلام قاصر است، موسیقی اظهار وجود می‌کند و درست در جایی که موسیقی به انتزاع زیادی کشیده شود، کلام می‌تواند مقابله کند. یعنی

یک حرکتی بین انتزاع و دنیای ملموس کاملاً متبلور می‌شود.

آن اصوات نامفهوم ابتدای نمایشنامه که همان افسون شاه فریدون بود، غیراز مفهومی که خود به خود به صورت مجرد داشت، می‌توانست به نوعی نیز پیدا شدن کلام را بیان کند.

ترکیبی که این کار در ابتداد دارد و ترتیبی که از آن استفاده می‌شود، باز در همان قالب جا گرفته که اشاراتی است به ذهن بیننده برای اینکه یک دنیای شاعرانه خلق شود. وقتی که اصوات به صورت انتزاعی ف. ف. ف. ر. ر. ز. ر. ی. ی. ی. ی. ۵۵۵. وو. دون ن ن گفته می‌شود، در اذهان مختلف برداشت‌های مختلفی صورت می‌گیرد.

یک ذهن ممکن است این‌ها را فریدون بشنود. ذهنی دیگر ممکن است با شنیدن «ف» کمبود حرف بعدی را حس کند؛ یعنی کمبود مکملش را. یا مثلاً با شنیدن آخرش ابتداء حدس بزند. این کشمکش ذهن را به ترکیبی متمایل می‌کند که آمادگی و پیش‌درآمدی است برای اینکه مفاهیم بعداً به بازی کشیده شوند.

حالا این مفاهیم چه هستند؟ ممکن است افسانهٔ پیداپیش باشد، می‌تواند آفرینش باشد، می‌تواند حال یک بچه باشد که دارد تازه زبان باز می‌کند و با ابزار بیانی آشنا می‌شود. تمام این امکانات باید در آن موجود باشد. اگر فقط یکی از این امکانات باشد پس ارتباط با آن دنیای آزاد ذهنی و شاعرانه را قطع می‌کنیم.

سعی کرده‌اید در این نمایشنامه از عواملی که داشته‌اید، استفاده‌های متضادی بکنید؛ مثلاً از مکانی که نور می‌آید، کودک هم می‌آید و باز از همین مکان زنجیر می‌آید برای دربندکشیدن سفیدی.

بله، این تضاد یکی از نطفه‌های فکری این اجراست و این مسئله از اینجا سرچشمه می‌گیرد که اسطوره‌ای که برای این کار به کار گرفته شده با خودش این مسئله را دارد که نیرویی که به زنجیر کشیده شده است، اگر آزاد شود

ممکن است دنیا را خراب کند و یک برداشت دیگر اینکه اگر این نیرو آزاد بشود دنیا را خواهد ساخت؛ درست مثل همان حالت دوگانه‌ای که در آتش وجود دارد که هم می‌تواند تطهیر و پاک کند و هم می‌تواند بسوزاند و از بین ببرد.

آب هم همین طور. هم حالت تطهیرکننده دارد و هم ممکن است به شکل سیل بباید و همه چیز را خراب کند. همیشه یک قدرت طبیعی با خودش این تضاد را دارد. هم مخرب است هم سازنده. حتی در مسئله پرومته هم اگر نگاه کنید این تضاد وجود دارد. بعضی درست در لحظه‌ای که پرومته به انسان با دادن آتش آگاهی می‌دهد خودش به زنجیر کشیده می‌شود؛ یعنی درست ضد آن عملی که انجام داده اتفاق می‌افتد.

یک تصویر خیلی طبیعی بدhem: شما همیشه آسمان سرخ را موقعی می‌بینید که سیاهی به سفیدی تبدیل می‌شود یا سفیدی به سیاهی مبدل می‌شود. یعنی حضور خون، حضور رنگ قرمز، در لحظه‌ای است که این دو تضاد با هم دیگر جا عوض می‌کنند.

پشتونه ذهنی اکثر مذاهب این است که این دو نیروی متضاد تفکیک ناپذیرند و همیشه وجود دارند. فقط ارتباط ماست با این‌ها که می‌تواند این‌ها را مخرب ببیند یا سازنده، بسته به اینکه آن را کی و کجا قرار بدهیم.

مثل آتشی که ممکن است شما در تاریکی بیفروزید برای اینکه راهی را به شما نشان دهد. در حالی که برای دشمن که در راه ایستاده و نمی‌داند شما کجا باید، ممکن است علامتی باشد که شما را از بین ببرد. پس همیشه این تضاد وجود دارد و می‌بینید همیشه یک مفهوم متضاد بین دو نیروی تاریکی و روشنی وجود دارد و از این بیشتر، موضوع مرگ است که یا آگاهی‌دهنده است یا تاریک. قبر هم می‌تواند منشأ حیات باشد هم منشأ پایان. بدین ترتیب، در این ترکیب بارها و بارها وقتی که این منشأ استفاده می‌شود، ترتیب‌های مختلفی نمایان می‌شود. از آنجا عشق می‌آید. از آنجا شمشیر می‌آید به عنوان منشأ مرگ. ققنوس بدان‌جا می‌رود. از آنجا کودک می‌آید. تمام این‌ها می‌تواند با این اشاره متضاد همراه باشد.

این تضاد در تمام نمایشنامه دائم تکرار می‌شود. مثلاً مرد سیاهپوش مرد سفیدپوش را کامل می‌کند و برعکس.

بله، هیچ وقت هیچ کدام از این‌ها در حد کمال و تمام خوبِ خوب یا بد بد نیستند. این‌ها کمک‌هایی هستند که با نشانه‌ای به میان کشیده می‌شوند؛ ولی قالب‌های بسته‌ای به عنوان خوبی و بدی نیستند. همان‌طوری که مثلاً در شب ستاره‌ها هستند که نشانه‌هایی از روشنی در آسمان و حضور نورند، در صبح هم سایه‌ها هستند که نشانهٔ حضور تاریکی در روزند و در این متن، ترکیبات نیز دقیقاً چنین کیفیتی دارند. مثلاً در شخصی که سفیدپوش است، نشانه‌هایی از بدی وجود دارد و برعکس در شخصیت سیاهپوش نشانه‌هایی از خوبی و روشنی وجود دارد.

مسئله جالب‌تر این است که هر وقت این تضاد (سفیدپوش و سیاهپوش) مقابله یکدیگر هستند معنی پیدا می‌کنند.

بله مثل صحنهٔ شیطان که دوبار تکرار می‌شود که با همدیگر لباس عوض می‌کنند، مثل شب و روز که جایه‌جا می‌شوند. مطلقاً یک مسئله تمام نمی‌شود.

شخصیت زن چه در کارهای گذشته‌تان و چه در این نمایشنامه دارای کاراکتر واحدی نیست و ابعاد گستردگی تری نسبت به شخصیت‌های دیگر نمایشنامه دارند. من فکر می‌کنم هیچ وقت نمی‌خواهید به شخصیت زن بعد واحد بدھید. در این نمایشنامه هم شخصیت‌های زنِ کتاب مقدس بیشترین تأثیر را دارند و به نظر من شخصیت مبهمنی را برای زن قائل هستید.

تأثیری که از شخصیت‌های کتاب مقدس گرفته شده خیلی آگاهانه نیست. و اما در مبهمن بودن شخصیت زن‌ها در کارهای من و در اینکه زن حالت مرموزتری با خود دارد، شکی نیست. ولی در این کار به خصوص سه نوع زن وجود دارد: یک زن، مادر است، یکی زنی است که حالت معشوق دارد (در حالت والايش) و به صورت پست آن زن است که اصلاً قابل لمس نیست و دورترین ارتباط را با یک موجود زمینی برقرار می‌کند. مثل ستاره است که با نیروی کنش

عواملی را روی زمین به حالت تعادل نگه می‌دارد. همه این‌ها در نقش زن در این نمایشنامه وجود دارند؛ ولی مشخص‌ترین مسئله این است که زن منشأ آفرینش است و در اینجا به نوعی آفرینش عینی می‌رسیم؛ یعنی موجودی را می‌بینیم که متولد می‌شود و به زن تعلق دارد. البته بدون تماس با مرد این امر غیرممکن است؛ ولی منشأ زاده شدن همیشه زن است. این‌ها حدودی است که در این کار آگاهانه پرداخته شده، اما درخصوص اسطوره‌های مذهبی زن قضیه طبیعتاً از ذهن من و برخورد ذهن من با همکارانم تراوش می‌کند و چیزی از پیش ساخته شده و مشخصی نیست.

استفاده از اشیا و امکانات مکانی و صحنه، در اجراهای شما آن چنان است که سعی در انتقال بهتر و سریع‌تر مفاهیم به تماشاگر دارد. مثلاً در ایوان ف کوچولو از نقاشی‌های ادوارد مونک که تأثیر عجیبی در ذهنیت ایسین داشت، به نوعی استفاده کرده بودید. آیا در «سواری در آید رویش سرخ» هم اشیا و ابزار صحنه‌ای که استفاده کرده بودید، به غیر از ماهیت خودشان ریشه‌های اوستایی داشتند؟ این‌ها هم مثل استفاده از کلمات یا موسیقی یا حرکات، در همان شکل خیلی غریزی و اولیه‌اش بود. مثلاً اگر قرار است در اینجا چیزی آتش بگیرد، واقعاً آتش بگیرد یا مثلاً اگر قرار است چیزی قطع شود واقعاً قطع شود و یا اگر قرار است در اینجا چیزی تصویر خشنی داشته باشد، شیئی که این خشونت را بیان کند، باید وجود داشته باشد. فقط مسئله این بود که این اشیا بتوانند در یک ترکیب ساده قرار بگیرند و با خودشان پیچیدگی‌های عجیب‌غیری را نیاورند. اشیا معمولی و قابل شناخت باشند. مثلاً همان اشیای قابل استفاده در زندگی روزمره باشند و از فانتزی سرچشم‌های نگرفته باشند. ولی در دنیای تخیل می‌توانند نقش دیگری را غیر از موقعیت نمادین خودشان به عهده بگیرند.

حتی آن کلاه‌خودی که در آخر نمایشنامه از آن استفاده شده و در ظاهر یک شکل انتزاعی دارد، از روی عکسی که از یک کلاه‌خود قرن دوازدهم میلادی بود عیناً بازسازی شده بود؛ یعنی حتی در آن شکل عجیب‌ش واقعیت تاریخی داشت و متعلق به ذهن انتزاعی ما نبود.

پس در این استفاده شما از اشیا، یک نوع واقعیت عینی و عامیانه وجود دارد. بدین مفهوم که کت فراک، شمشیر، کتاب و... همه در موقعیت‌های عادی قابل شناخت هستند؛ ولی بدین‌گونه از آن‌ها استفاده نمی‌کنند و این طور در رابطه با افراد قرار نمی‌گیرند. اینجا فقط رابطه‌شان با افراد به بازی گرفته شده ولی خودشان با ظاهر همیشگی‌شان موجودند. همان‌طوری که این اشعار و کلمات در کتاب‌های مختلف موجودند، منتها بدین‌گونه با هم‌دیگر ترکیب نشده‌اند، ترکیب فعلی مفهوم دیگری از آن‌ها متبلور کرده است و با ترکیب فوق دنیای خاصی را منعکس می‌کنند.

پس در این رد و بدل‌شدن و کشمکش است که مفاهیم دیگری غیر از مفهوم خودشان پیدا می‌کنند.
البته.

مجله نگین / شماره ۱۳۷ / مهر ۱۳۵۵