منطق بازیگر

■ محمدرضا الوند

حضور بازیگر تئاتر و قربت یک هنرپیشه همواره در میان مردمان عادی، احساس پنهانی از یک شور و شعف ناپیدا به دست داده است. تصور اینکه یک بازیگر در زندگی عادی خود چه می کند، همیشه برای ماجالب توجه بوده است. آیا یک هنرپیشه' مرد بازن و بچه اش در خانه چنین رفتار می کند که ما در تصور داریم؟ آیا او مثل ما خسته می شود، احساس گرسنگی و تشنگی می کند و آیا... سؤالها و انتظارهایی که اغلب دور از ذهن به نظر می آید، با دیدن یک هنرپیشه از نزدیک به ذهن ما خطور می کند. شاید بارها دیده باشیم که مردم در موقعیتهای عادی زندگی خود، هنگامی که برحسب تصادف یک هنرپیشه را می بینند توجه اشان به اعمال و رفتار و کردار او جلب می شود و بعضی حتی از سرشوق از او می خواهند تا یک امضار به آنها بدهد یا به یادگار با آنها عکس بگیرد.

این شور و شوق، ریشه در همان خصلت مشترک ما آدمیان دارد. خصلتی که هرکس برآن نامی نهاده و هرجا تفسیری گوناگون از آن به دست داده اند. خصلت نمایش یا تقلید، کرداری که ما اغلب در حضور دیگران از خود بارز کرده و در خلوت طور دیگری هستیم. گاهی نیز در جلوی آینه با خود حرف می زنیم و ادا درمی آوریم. شاید بعضی ها از این حرف تعجب کنند، اما باور کنید که یک ما آدمها به محض حضور در برابر دیگری، مرتکب رفتار و اعمال خاصی می شویم که اگر خوب و دقیق با رفتار و کردار خودمان در خلوت مقایسه کنیم، به یقین متفاوت خواهد بود. یک مدیر، یک شخصیت سیاسی و یک کارمند دون پایه به نوبه خود، غلطتهای متفاوتی در رفتارهای خود در مقابل دیگران دارند. یک کارمند دون پایه و یا یک کارگر ساده، در مقابل جمع رفتارهای عادی تری دارد، اما یک مدیر و یا یک شخصیت سیاسی در برابر افراد مختلف با جایگاههای متفاوت، رفتارهای بسیار متفاوت تری دارند. همین خصلت فطری در آدمیان، وقتی همگی در خلال ذهن و در جمع استعدادهای فردی یک بازیگر جمع می شوند، می بینیم که او به راحتی می تواند شخصیت یک دیوانه' زنجیری یا شخصیت یک عاقل را ایفا کند. در اینجا فقط یک نکته حائز اهمیّت است و آن اینکه، ما افراد عادی، با هنرپیشه ها براستی متفاوت هستیم. ما ندانسته و ناخودآگاه بازیگریم، همچنان که کودکان این چنین هستند؛ اما یک هنرپیشه آگاهانه بازی می کند. اگر یک فرد عادی نتواند فاصله' میان بازیگری و رفتار عادی خود را تشخیص دهد، بازیگر بخوبی ازعهده' این مهم برمی آید، هرچند بازیگران تازه واردی هستند که همواره خود را در قالب نقشها ی مهم می بینند و در زندگی و رفتار عادی خود نیز مبادرت به ایفای بازی ناخودآگاه می کنند و تصورشان این است که نباید به راحتی بخندند یا گریه کنند. راستی این چه خصلتی است که به طور مشترک در برخی از ما وجود دارد و همواره سعی می کنیم خود را متفاوت با دیگران نشان دهیم؟ افرادی را که چنین خصلتی ندارند، بیشتر مردم بهتر می پسندند. اصطلاح «خودمانی» یا «خاکی»، از این دست صفتهایی است که ما به افراد یک رنگ و روراست در پیرامون خود می دهیم.

دنیای پرهیاهوی نمایش(تئاتر، سینما و...)، جایگاه و

عرصه ای است تا شخصیت انسانی را بخوبی باز نمایاند و خصلتها و رفتارهای متعدد، رنگارنگ و متفاوت و متغیر شخصیتهای انسانی را در برابر چشمان ما به نحوی عریان سازد تا خوب در درون خویش به مکاشفه بنشینیم.

چرا هنگام دیدن نمایش خنده آور، هم در اضطراب هستیم و هم می خندیم؟ چرا به هنگام نمایش دلهره آور و نگران کننده، دایم در تب و تاب و نگرانی به سر می بریم؟ چون آن نمایشها هرکدام، به گونه ای در ما ریشه دوانده اند و حرکات و رفتار بازیگران یا اتفاقها و حوادث در نمایشها به نوعی در زندگی ما دخیل هستند.

هنر درجایی زاده می شود که ما بتوانیم با مقصودی متعالی، آگاهانه بخندانیم یا بگریانیم. نمایش (تئاتر و سینما به طور خاص) آگاه و پیرایشگر، عرصه ای است تا بازیگر نیز بتواند خود را به محاکات بگذارد.

چرا با دیدن نمایشی، می گوییم بازی فلان شخصیت تصنّعی و بازی فلان شخصیت طبیعی بود. آیا هردو گونهٔ یک تقلید آگاهانه نیستند؟ آیا می شود باور کرد که حوادث و سرگذشت دلخراش یک نمایش، حقیقت داشته باشد؟ برخی از ما ممکن است بعد از اتمام نمایش، برای تسکین خود بگوییم، نه، اینها همه ساختگی بودند. ولی بدانید و آگاه باشید که نمایش حقایق، ازطریق صحنه ها و لنز دوربینها، فرآیندی از زندگی پیرامون ما هستند. گلادیاتوری که وحشیانه در نبرد با گلادیاتور دیگر کشته می شود، روایتی واقعی از حقیقتی درگذشتهٔ روم بوده است. اگر اودیپ به هنگام آگاهی از حقیقت تلخ، خویش را نابینا و آواره می کند و اگر آنتیگونه در مقابله با کرئون، جسد برادر نگون بخت را به خاک می سپارد و برای فرار از اقتدار کرئون، خویش را حلق آویز می کند، همه و همه اگرچه ساختگی و افسانه؛ اما جزیی از محاکات ما در زندگی و تاریخ بشری مان بوده و هستند.

مادرانی که ازسبعیت نابهنگام مده آ، در تراژدی «اوری پید» در وقت کشتن فرزندان خود به خشم آمده اند، مقصر اوری پید یا آن عمل وحشت آور بازیگر برصحنه نبوده ونیست، مقصر بشریت است که در هردوره رنگ عوض کرده و به گونه ای دیگر می آید.

این تنها عرصهٔ نمایش است که هنرمند در پرداخت آن حقیقی ترین حقایق را، به صراحت نمایش می دهد؛ و این ما هستیم که از تماشای آن یا می هراسیم، یا حریص می شویم. به واقع که هنر نمایش، هنر توانا و قدرتمندی از تقلید کردارهای آدمی است ولی آیا بازیگران و یا همان هنرپیشگان نیز به این می اندیشند که همواره در کار تقلید هستند؟! این نکته ای است که همواره از ابتدا تا به انتها، به آن می پردازیم.

بازیگر کیست؟ بازیگری چیست؟

هنرپیشه در هنگام بازی، نمی تواند به این بیندیشد که احساس و رفتارش در کجا مال خود او و در کجا برای بازی شخصیت نمایش بوده است و نیز نمی تواند به این فکر کند که وقتی درصحنه می خندد آیا واقعی است یا تصنعی.

کارگردانان و بازیگران زیادی در دوره های مختلف شکوفایی تئاتر، براین حد و مرزها تفسیرها و تجربه های بسیاری داشته و دارند. حتی روانکاوان وشخصیت شناسان حرفه ای نیز در این امر به یاری آنها، نظرها و تئوریهای متعددی را به تجربه و نقد گذاشته اند. اما این بازیگر است که هربار در هرجا به گونه ای ظاهر شده و بعد از پایان نمایش به حد و مرزها نیندیشیده است. بازیگر، فقط به کار خود مشغول است، کاری به این ندارد که چه کرده است یا چه می کند. وقتی که آن دانشجوی سال سوم روان شناسی در کردار بازیگران به تحقیق پرداخته بود، سعی می کرد تا در معاشرت با آنها بتواند، نمودارهای بین بازی و واقعیت را در شخصیت آنها باز نمایاند.

گفت و گوی صمیمانه و بی پرده دانشجو و بازیگر در اینجا به نوعی تنظیم شده است تا خواننده بتواند هراندازه که می خواهد در پیچیدگی های مرز بین واقعیت و بازی دقت کند.

● آیا این واقعیت دارد که شما برای بازی یک شخصیت، ناچار هستید با نمونهٔ عینی آن در جامعه برخورد کرده و درباره اش دقت بکنید؟تا به حال برای شما پیش آمده است که نتوانید شخصیتی را آن طور که باید، بازی کنید. چه بسا بعضی اوقات نیز ناچار شده اید، مدتها خود او باشید و مانند او زندگی کنید.

■ این پرسش هرکسی می تواند باشد. باید بگویم که اغلب مردم هم در برخورد با ما همین سؤالها را می خواهند بپرسند. بعضی جرأت پرسش دارند و برخی دیگر فقط در نگاههای دقیق خودشان به ما این پرسشها را به دنبال پاسخ می کاوند. ببینم؛ راستی تو همیشه اینطوری قهوه ات را می خوری؟

● چطور مگر؟

■ همین طوری.

● به آن فکر نکرده ام؟ راستی چقدر خنده دار است؟!

■ من نیز، مثل تو هروقت خواسته ام بدانم که یک شخصیت را آنطور که باید، بازی کرده ام یا نه، نتوانسته ام به دقت سنگین و سبک کنم.

● تابه حال پیش نیامده که بازی تو را برروی صحنه ضبط بکنند و بعد تو او را دیده باشی؟

■ این، مسخره ترین شکل بازبینی است. چطور ممکن است چیزی که چشم زنده می بیند، لنز شیشه ای دوربین بتواند ببیند؟ دوربین نمی تواند این محال را برای من بنمایاند.

● حتی برای بازیگران سینما؟

■ حتی برای آنها. چرا که بازی حقیقی در لحظه و مکانی

است که تو مشغول هستی، بعدها نمی‌توانی او را از هیچ بایگانی معتبری استخراج کنی و بفهمی که این بازی، همان بازی است.

• این، واقعاً عجیب است!

■ عجیب‌تر، سؤالهای شماست. ما مرگ را تا زنده هستیم تجربه نکرده‌ایم. اما وقتی می‌خواهیم مردن را بازی کنیم، حتماً لازم نیست بمیریم.

• خوابیدن و یا بیهوشی می‌تواند به شما کمکی بکند؟

■ هرگز؛ ما در خواب و بیهوشی، هیچ وقت آگاه نیستیم که بفهمیم چگونه خوابیده‌ایم.

• اما تصویربرداری ازلحظه‌ٔ خواب، می‌تواند دراین یک مورد، شما را کمک کند.

■ باز هم نه. می‌دانید چرا؟ من از دیدن شکل خواب رفته‌ٔ خودم چیزی نمی‌فهمم. من باید بفهمم که در چند ساعت خواب و بی‌خبری ازدنیای اطرافم چگونه نفس کشیده‌ام وچگونه احساس کرده‌ام. در خواب ممکن است بخندم یا گریه کنم، خواب ببینم دویده‌ام و ازیک بلندی افتاده‌ام، و بعد هم احتمالاً در واقعیت، یک تکان شدیدی هم خورده باشم. ولی مرگ، دراین مورد عجیب‌تر است. چرا که در مرگ، حیات بیولوژیکی و اندام آدمی به کلی ساکن و بی حرکت است. بعد ازمرگ، این مولکولهای هوا و خاک هستند که در کار ترکیب و تبدیل سلولها و اندامهای بی‌حرکت یک مردار سخت در کار می‌شوند. جالب است بدانی که یک وقت در زمینی بیابانی، استخوانی را به من نشان دادند که متعلق به یک انسان بود. یک تکه‌ٔ سفید و سالم مانده از استخوان بدن یک انسان. هرچه آن را لمس کردم، ندانستم معنای مرگ و بی‌خبری مطلق را بفهمم. چرا که بارها اتفاق افتاده که در خواب دیده‌ام فردی سالها بعد از مرگش بامن روبرو شده و من در همان خواب، به مرگ او آگاه بوده‌ام. در بیداری هرچه سعی کرده‌ام به حدومرز میان مرگ او و خواب خودم و آگاهی‌ام از مرگ او حدودی را پیدا کنم، نتوانسته‌ام.

• به راستی لازم است که شما به هنگام بازی، بازی حقیقی را بفهمید؟ یک تقلید ازکردار جسم مرده کافی نیست؟

■ این یک صورت ازبازیگری است. شما، جسم مرده‌ای را ازنزدیک برانداز می‌کنید و بعد برای بازی مرگ، همان دیده‌ها را به جسم منتقل می‌کنید و بعد حس از شما تبعیت می‌کند. برای بازی یک شخصیت دیوانه و مجنون هم درست با کمک دیده‌هایمان به استمداد جسم و حس خود می‌آییم. ممکن است بخشی از حرکت بازی ما به باور ما نیز بیاید و لحظه‌ای را ندانیم مرده‌ایم یازنده، عاقلیم، یا مجنون! نمونه برداری (کلیشه) از یک حرکت حقیقی در دنیای پیرامون، بازیگر را به مقصود خود می‌رساند. اما آیا یک بازیگر، صرفاً نمونه بردار، عکس‌گیرنده و تقلید کننده‌ٔ صرف است؟ بدون شک، نه.

یک موقع هست که شما وانمود می‌کنید سردرد دارید. یک موقع هم هست که واقعاً سردرد دارید. مهم این است که شما در هنگام بازی، باور کنید که سردرد دارید. اگرنه، شما متهم می‌شوید به کلیشه‌ای، کپی کار، و درنظر دیگران، نمی‌توانید نقش را از خود عبور دهید. هنر بازیگر، آنجایی است که هیچ

بیننده' هوشیاری نتواند لحظه ای تصنع دررفتار بازی او ببیند اما او در هرلحظه واقف باشد که مشغول تصنع، تقلید و بازی است.

• از مکانیک و حرکت به حس رسیدن درست است، یا از حس به حرکت رسیدن؟

■ شما مشکل بزرگترین کارگردانان را مطرح می کنید. یک بار کارگردانی فریاد می زد چرا برای بازی این نقش، به سراغ عواطف خود می روی؟ و یک بار کارگردانی داشت دیوانه می شد که به بازیگرش تفهیم کند ادا درنیاورد، بازی کند. این دو سبک متفاوت در بازیگری و کارگردانی تئاتر است. مسئله مهمی است. استانیسلاوسکی یکی از مدعیان بزرگی بود که تلاش می کرد، بازیگرش ابتدا حس کند، باور کند و بعد حرکت. اواخر عمرش به این اندیشید که آیا این سبک درست بوده یا نه!؟ حالا چطور است که از حرکت به حس برسد؟ رفت و تجربه کرد و دید که از قضا خیلی سریعتر به نقطه' مطلوب می رسد. پیسکاتور، برشت وگاتی و کارگردانانی از این دست هم، تلاش کردند تا با ورود صنایع پیچیده در صحنه' نمایش، بازیگر را به باور خود مشغول نکنند. خود برشت در اساس بیگانه سازی اش، می خواست تا تماشاگر آگاه باشد، دارد یک نمایش می بیند. از بازیگر هم می خواست تا مجال چنین اندیشه ای را به تماشاگرش بدهد. بازیگرانی هستند که حس را در آستین دارند. به محض اشاره به آنها، خواهی دید که او تغییر کرده است. در نمایاندن یک رنج آنی و یک رنج قدیمی ومزمن با چهره، بازیگران محورهای مختلفی را درنظر دارند. بحث قدرت و عدم قدرت بازیگر نیست. بحث این است که طریقه' کار و رفتار دررسیدن به نقش، در بازیگران متغیر است.

• یک وقت پیش می آید بازیگری در یک تئاتر، هرچند تلاش می کند، نمی تواند طبیعت بازی را آن طور که نویسنده در نمایشنامه نوشته است به صحنه منتقل کند، دراین صورت چه مشکلی پیش می آید؟

■ این دیگر، از آن حرفهاست. تو بحث می کنی در اثبات یا نفی متن. چطور می شود متن شکسپیر را نفی کرد، درحالی که عظمت و شکوه تراژدی «مکبث» در قلم شکسپیر مانده است. اینجا دیگر مشکل بازیگر نیست، مشکل کارگردان است که چه چیزی از متن شکسپیر می خواهد. شکسپیر همه چیز تئاتر را، یک بار برای همیشه گفته است. هم ادبیات معظم، هم تئاتر. چیزی که تئاتر است لزوماً ادبیات نیست و بالعکس. شکسپیر این دو مقوله را در سبک و باور و تجزیه و تحلیل خود ازتئاتر گنجاند.

کارگردان وقتی ارزشهای ادبی را حفظ کند، زندگی عاطفی وحسی نقش را تحت تاثیر قرار می دهد. آن وقت تماشاگر نمی بیند که نقش درحال زندگی و شدن است. که بازیگر دارد زندگی را از نقش اعتلا می دهد. اینجاست که متن برای کارگردان مشکل افتاده و نمی تواند با او کاری درخور کند. کارگردان باید طوری متن را از استحاله' بازیگر عبور دهد که متن تبدیل به کامل کننده' عواطف نقش شود نه مزاحم آن. ما می توانیم فیل را طوری بگوییم که مقصودمان همان فنجان باشد، به شرط اینکه طبیعت فنجان را در بیان کلمه' فیل گنجانده باشیم. همین معضل، باعث شد که هربار در تاریخ تئاتر، متن، کارگردانی، بازیگر، صحنه ودکور، سرفصل نگرشهای گوناگون به تئاتر شود. برای همین است که من فکر می کنم شما علاوه برمقصودتان، ناچار به مطالعه در تاریخ تئاتر باشید.

• ممکن است اتفاق افتاده باشد، بازی بازیگری را شبیه و عین بازی خود ببینید.

■ فکر نمی کنم؛ اما در زندگی برخورد کرده ام با شخصیتهایی که بازی مرا در یک تئاتر برایم تداعی بکنند.

• اگر به شما بگویند، یک تمرین نقش را دو نفر عین هم اجرا کنند، چه؟

■ باز هم تفاوت دارد. چون از یک لحظه نوشیدن قهوه، دو نفر یک بازی ارایه نمی دهند.

یک نفر، هنگامی که قهوه را می بیند، سریع می نوشد و بلند می شود. نفر دیگر اندکی طول می دهد. اما مهم، مقصود نظر کارگردان و نمایش است از نوشیدن قهوه. یک وقت هست که شما از نوشیدن قهوه می خواهید خوردن سم را نمایش دهید. آن وقت است که فنجان و قهوه نیز باید جزیی ظریف ازبازی بازیگر شوند. حالا اگر قرار باشد شخصیت، ناآگاهانه سم محلول در قهوه را بخورد، چه؟ باز هم فنجان قهوه شخصیت است، یا جزیی از آن. با این حساب که تماشاگر بداند، شخصیت، سم محلول را به غفلت می خورد. آن وقت دیگر، محال است که صد بازیگر بتوانند یک بازی را ارایه دهند. فکر کن که قرار است ازسبویی، مقداری آب داخل لیوان بریزی و بخوری. حین حرف زدن، حرفت را قطع می کنی و به عمد به طرف ظرف آب رفته، آب را می خوری. درحالی که حرف تو با بازیگر مقابل، از اهمیّت زیادی برخوردار است. یک وقت هست که درحین حرف زدن، به مدت طولانی آب را به داخل لیوان ریخته و ذره ذره می نوشی، به فرض آنکه قرار باشد مقصود تشنگی را هم برسانی. به این ترتیب می بینی کار ساده ای نیست. در نمایشی که قرار است نقش سقراط را ایفا کنی، جام زهر را چگونه خواهی نوشید؟ ممکن است دایم نگاه به جام بکنی و با تردید و ترس توأم بخوری. این یک سقراط است. وقت دیگر هست که با همان طمانینه و جدّیت، جام را مثل هرجام دیگر برداشته و سر می کشی. بعد خواهی دید که سقراط دیگری را نمایش داده ای.

• در امور عادی زندگی ات، آیا به این می اندیشی که چه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

میزان ازکارها و رفتارت طبیعی هستند و تا چه حد بازی؟ منظور من همان نقاب معروفی است که به هنگام بیرون آمدن، همه برچهره می زنند و هنگامی که نقاب برافتد، چهرهٔ واقعی شخصیت آشکار می شود.

■ می فهمم چه می گویی. منظورت همان نقابی است که تو به چهره زده ای.

● از کجا می دانی و مطمئن هستی؟!

■ از آنجایی که حتی من در کنار تو، نمی توانم مرز بین بازی و واقعیت را برای خودم معین کنم. باور کن که ما بازیگران و تئاتریها کمتر ازدیگران نقاب می زنیم.

● چون شما، ذات نقاب هستید.

■ نه، اشتباه نکن، چون ذات تئاتر در ما جاری است. چون ما هرلحظه، دیگری و همان لحظه خودمان هستیم. ما تجمع شخصیتهای متفاوت را در خود احساس می کنیم و نمایاندن آنها شغل ماست. پس هیچ دروغی در کار نیست. ولی آنان که خودشان دانسته یا اغلب ندانسته نقاب می زنند، جرأت ندارند بگویند که بازی می کنند. درست مثل اینکه تو فرد بیمار و مایوسی در خانه ات داشته باشی و ناچار باشی به توصیهٔ پزشک، به او امیدواری بدهی. بعد هروقت در بیرون با محیط کار و فشارهای زندگی دچار استهلاک و ناامیدی می شوی، مجبور هستی وقتی به خانه برگشتی، روحیهٔ شاد، بشاش و امیدواری را بنمایانی. اما آنکه بیمار است، همان تماشاگر است ومی داند بین عمل و احساس تو چقدر فاصله افتاده و تو به طرزمسخره ای دچار تصنع و دلقک بازی شده ای. یا هنگامی که ناچار باشی در طول روز دو کار متفاوت را انجام بدهی، دریک جا، کارمند منضبط و متشخصی باشی و در ساعتهای بقیهٔ روز، مسئول پمپ بنزین. به نظر شما این مسخره نیست.

● چرا باید باشد؟

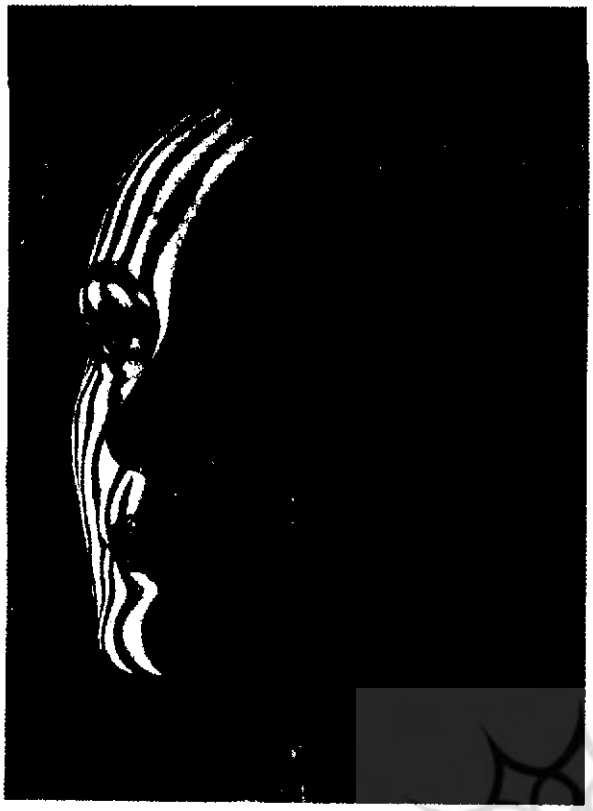
■ چون که تو نه مامور پمپ بنزینی و نه آن فرد متشخص. نمی دانی به واقع کدام یک هستی. ولی بازیگر می داند که حرفه اش نمایاندن و تفکیک نقشها و احساسات است. آنها را آنالیز می کند، اما دچار خلط نمی شود. حال اینکه آدم عادی این طور نیست.

● پس چرا به نظرمی رسد، هنرمندان و به خصوص هنرپیشه ها و تئاتریسینها آدمهای عادی نیستند.

■ چون واقعاً عادی نیستند. آنها شغل حساسی دارند. در طول سه ماه یا بیشتر وقتی قرار باشد هملت را بازی کنی، در زندگی خانواده ات نیز گاهی دچار این تردید مرد آور و بدبینی محتوم می شوی.

● این حرف شما با ادعای قبلی که گفتید بازیگر رفتارها را آنالیز می کند، متعارض است.

■ اصلاً. اشتباه نکن. بحث موجودیت بازیگر به عنوان



شخصیت انسانی است. انسان دچار احساسات متعارض و متضاد است واگر قرار باشد این خاصیت را در حرفهٔ بازیگری غلظت ببخشد، آن قدر روح و جانش در اصطکاک با روحیه ها و خلق و خوها قرار می گیرد که به نظر شما می رسد او یک انسان عادی نیست.

● سردر نمی آورم!

■ نباید هم سردرآوری. چرا که این موضوع به قدری ظریف و پیچیده است که هنوز مکتبهای روان شناسی هم قادر به مطالعه و تفکیک موضوعی نیستند.. رولان بارت منتقد معروف و جنجالی ادبیات و تئاتر، درجایی گفته بود که بازیگر مثل شبکهٔ ساختاری است که اشتروس در فرمولهای جامعه شناسی خود به آن اشاره می کند یعنی همان ترکیب و ساختمان.

● پس حد ومرزها چه می شوند؟

■ آن دیگر مشکل شما و کارگردانهاست. شما چیزی را می خواهید بیابید که هرکارگردان در بازیگرانش به مکاشفه می نشیند. یکی مثل برشت آنها را مکتوب وتئوریزه می کند و مکتب نمایشنامه نویسی خود را مطرح می کند و دیگری چون منوشکین از تلفیق همه وهیچ چیز صحبت می کند.

● چطور ممکن است؟

■ باید کارهای منوشکین را دیده باشید. اگر دقت کرده باشید او در اجرای «مرگ دانتون» به زیبایی تمام از این حرف خود پرده برداشت. این ظرافت را بعدها در کتاب دستنویس خاطراتش، دست یکی از بازیگران قدیمی گروه خورشید دیده

بودم.

• متأسفانه من این اجرا را ندیده ام.

■ منوشکین خبر این کار را در جایی نگفت. هرجا هم که گفت، منعکس نشد. ترجیح دادند که این اجرا متوقف شود.

• موضوع به «مرگ دانتون» مربوط می شود؟

■ شاید این طور بوده باشد. به هرتقدیر، این ساختار مورد نظر و این پیچیدگی جزءِ لاینفک موجودیت انسانی یک بازیگر است. همان طور که اگربخواهید ژرفتر به موضوع نگاه کنید، خصلت طالب نمایش انسان را مورد اشاره قرار می دهید. همین موضوعی که اول بار مورنو، تئوریزه اش کرد.

انسان هم خالق است و هم مخلوق. مرز میان خالق ومخلوق را درمطلق خلق باید جست وجو کرد.

• در واقع، این یک بحث فلسفی است...

■ بازیگری هم یک فلسفه است. زندگی خواهان فلسفه و تفکر در اعماق قضایاست و بازیگر به این تفکر عمل می کند. جوهر این هم در تضاد است و تضاد به تعبیری آغاز دنیا بوده است. آب، آتش؛ سرد و گرم و متعالی تر خدا و شیطان. تئاتر محل کنکاش و چالش این فلسفه است. ارسطو، فیلسوف عصر عتیق اولین پایه گذار تئوری تئاتر بود. او به تئاتر از منظر علاقه نگاه نمی کرد، ارسطو جزیی از فلسفه اش را در بحث تراژدی و کمدی و تقلید باز کرد و از قضا، شیرین ترین بحث او هم هست. معلم ما می گفت که «کارل یاسپرس» فیلسوف شهیر آلمان به تاسی از گوته، پدر ادبیات خود، بحث طولانی را در باب تئاتر، خلاقیت و انسان داشته است. بنابراین می بینید که حدومرز بحث در زندگی انسان است و تئاتر خود به خود محملی است برای فیلسوف. مه یر هولد درروسیه با تئاتر چنین برخورد می کرد. اوروی «دون ژوان» به عنوان یک شخصیت افسانه ای دست گذاشت. وقتی که نوکر دون ژوان به بهانهٔ توتون انتقاد از ارباب خود را مورد اشاره قرار می دهد، زیباترین و ظریف ترین کاری است که مه یر هولد برای طراحی خود از آن نهایت استفاده را می کند. دون ژوان عاشق پیشه برصحنه، با دروغها و شارلاتان بازیهای خودش، می تواند یک قدیس هم معرفی شود. این به عهده و خواست سازنده و ایفاگر نقش است. و این یک فلسفه غنی است که کارگردان تئاتر مسکو، درآن سالها به آن پرداخت. مه یر هولد از آن کارگردانان جسوری بود که تابع عصر خود رفتار نمی کرد. مه یر هولد در اجرای نمایشنامهٔ مولیر، از ظرفیتهای بازیگران استفاده کرده و گفته که مولیر این ابتکار را در تئاتر زمانهٔ خود، انجام داده است. مه یر هولد حتی به کمدی فرانسز نیز انتقاد کرده و گفته چرا او روش اجرایی را در قرن بیست، به تاسی از قرون گذشتهٔ عهد مولیر دنبال نمی کند. او معتقد بود که تئاتر عصر مولیر، بسیار پیشرفته تر از کمدی فرانسز قرن بیست بوده است. چرا که مه یر هولد به بازیگر در کانون همه چیز تئاتر اشاره می کند.

• صحبتهای شما مرا از مقصودم دور می کنند و به عالمی دعوت می کنند، که عالم بازیگری در تئاتر است...