نگاهی ویژه به اجرای نمایش اپرای نخی رستم و سهراب
کاری از استاد بهروز غریب پور

در جست و جوی نحوه راه رفتن کبکیم هنوز!

علی ابوذری

اشاره: چندی است که اجرای اپرای رستم و سهراب، بر صحنه رفته است. پس از دو سال، عاقبت این اجرا در معرض تماشاست. آن چنان که رسم این دیار است و شیوهٔ برخی از منتقدین؛ هر چه گفت‌وگو و نقد خواندم، همه، تعریف و تمجید و تجلیل بود. دو فرض بر این امر به ذهن می‌رسد: نخست اینکه منتقدین دانش کافی برای نقد این اثر نداشتند؛ دوم اینکه نمی خواهند از عرف معمول خارج شوند و خود را درگیر کنند. شاید هم ترکیبی از هر دو دلیل، صحیح تر باشد. به هر حال این نوشته، حدود شش هفته از وقت مرا گرفته است؛ اجرایی که بلیتش، لوحی فشرده است.
معنایش این است که مخاطبانش را از میان افرادی برگزیده است که در منزل رایانه دارند؛ اما همین اجرا در دو نوبت و در نوبت صبح، برای نوجوانان و مدارس نیز، اجرا می‌شود؛ مراجعهٔ به آمار رسمی وزارت آموزش و پرورش و فهم این امر که حدود سی و چهار درصد دانش آموزان هر سه مقطع تحصیلی، در منزل رایانهٔ شخصی دارند، خود تناقضی بزرگ است. در بخش اول، به مقدمات نظری اپرا پرداخته‌ام، تا سوء تعبیری از واژگان تخصصی متن پیش نیاید.
در این شش هفته، کوشیدم تا هیچ گفت‌وگو، مقاله، نقد و نوشته‌ای از نگاهم دور نماند، این متن از سه بخش تشکیل شده است که هر سه، مکمل یکدیگرند و فهم نوشته به مطالعه هر سه بخش آن، نیازمند است.
در بخش اول، به مقدمات نظری اپرا پرداخته‌ام تا سوء تعبیری از واژگان تخصصی متن پیش نیاشد. در بخش دوم، ناگفتنیها را که بسیارند گفته‌ام که قالب گفت‌وگویی خیالی را دارد که هیچ گاه انجام نشده است، اما تمام جوابها، موبه‌مو، عیناً از گفت‌وگوهای آقای غریب پور اخذ شده‌اند. گفتنیها کم نبودند اما من مختصر گفتم، آن قدر که لازم بود.
در بخش سوم، نقد اثر را ارائه داده‌ام.
مطمئن هستم که وارد گیر و دار نامعلومی شده‌ام. چه باک، در مکتب استادانم آموخته‌ام که نهراسم و قضاوت نهایی را به تاریخ واگذارم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمات: مبانی اپرای زنده و اپرای عروسکی

اپرا (Opera) نخستین بار در ایتالیا پا به عرصهٔ وجود نهاد. زمینهٔ پیدایش این شکل جدید موسیقایی ـ نمایشی در حدود سال ۱۵۷۵ م. در شهر فلورانس فراهم شد. در این دوره، گروهی از اشرافزادگان، شاعران و آهنگسازان که وجه مشترک همهٔ آنها، علاقه به موسیقی بود، به طور منظم گرد هم جمع می‌شدند. این گروه بعدها به «کامراتا» (Camerata) شهرت یافت. «کامراتا» واژه‌ای ایتالیایی و به معنای انجمن و گروه است. یکی از مشاهیری که در این جمع حضور داشت، «وینچنتسو گالیلهٔ» آهنگساز، پدر گالیلهٔ ستاره‌شناس، بود.

کامراتا قصد داشت تا به احیای درامهای یونان باستان و احیای مجدد مضامین اخلاقی دوران باستان، بپردازد. آنها خواستار خلق سبک آوازی نوینی بودند که منطبق با الگوی تراژدی[1] یونان باستان باشد. کامراتا کاملاً به این نکته توجه داشت که تئاترهای یونان باستان با موسیقی (سازی و آوازی) توأم بوده است؛ از آنجا که از موسیقی نمایشی یونانیان چیزی بر جای نمانده بود، آنها نظریه‌های خود را بر شرحهای ادبی بر جای مانده، دربارهٔ این‌گونه از نمایشها استوار کردند. برای بازسازی و احیای این تئاترها، آثاری به وسیلهٔ موسیقیدانان آماتور در این گروه ساخته شد. از آن پس، بر پایهٔ داستانهای یونان قدیم، داستانهای دیگری نوشته و موسیقیهای ساده‌ای نیز برای آنها تصنیف شد.

کامراتا بر این اعتقاد بود که متن درامهای یونانی سراسر به آواز و با سبکی میان اجرای ملودیک و ادای گفتارگونه خوانده می‌شده‌اند. آنها خواستار خطی آوازی بودند که مطابق با ریتم، افت و خیز و زیر و بم گفتار باشد؛ این سبک آوازی نو به دلیل مطابقت آن با گفتار، با عنوان «رسیتاتیف» (Recitative) ـ به معنای شمرده، گفتارگونه ـ شناخته شد.

رسیتاتیف، توسط یک تک‌خوان و با همراهی ساده آکوردها خوانده می‌شد. به این ترتیب، موسیقی نو، از نظر بافت، هوموفونیک بود و پلی‌فونی از سوی کامراتا طرد شد زیرا، ادای همزمان واژه‌های گوناگون، متن را ـ که مهم‌تر از هر چیز دیگری بود ـ نامفهوم می‌کرد.

اپرا از دیدگاه تاریخی، در آغاز با پسند طبقهٔ ممتاز جامعه، تناسب داشت؛ از دربار پادشاهان و اشرافزادگان که توان تدارک آن را داشتند نشئت گرفت و تا مدتها پدیده‌ای انحصاری و خصوصی و نوعی سرگرمی اشرافی محسوب می‌شد و مکان اجرای آن فقط در کاخها بود. اما بعد که از نظر موضوع به مردم کوچه و بازار بیشتر توجه نشان داد، تماشاگران عامی را نیز به خود جلب کرد.

قدیمی‌ترین دست‌نوشتهٔ اپرا به حدود سال ۱۶۰۰ م. باز می‌گردد؛ دو خوانندهٔ مشهور آن دوره، «جیاکوموپری»[2] (Giacomo Peri) و «جولیو کاچینی»[3] (Giullio Caccini) به مناسبت ازدواج هانری چهارم، پادشاه فرانسه، و ماریا دمدیچی اپرایی با نام «یوریدیکه» (Euridice) تنظیم و آن را در فلورانس و در قصر «پی‌تی» (Pitti) اجرا کردند. هفت سال بعد و در ۱۶۰۷ م. هنر ناشناخته‌ای که پری و کاچینی آغاز کرده بودند، به شکل تکامل‌یافته‌تری، اجرا شد: اپرای «اُرفه» (Orphée) ساختهٔ «کلودیو مونته وردی»[4]. او این اپرای پُرشکوه را برای خاندان «گونتساگا» (Gonzaga) و در شهر «مانتوا» (Mantua) به رشتهٔ تحریر درآورد.

نخستین تالار همگانی برای اجرای اپرا در شهر ونیز و در سال ۱۶۳۷ م. گشایش یافت.

اپرا به مجریانی نیاز دارد که همزمان توانایی آواز خواندن و نیز ایفای نقش داشته باشند. مجموعهٔ مجریان، شامل تک‌خوانها (آوازخوانهای سولو)،

تک‌خوانهای دوم، گروه کُر و سیاهی‌لشگرها که گاه حتی آواز نیز نمی‌خوانند، مثلاً، نیزه در دست دارند. تک‌خوانها نقشهای اصلی را می‌خوانند و گروه کُر ـ که معادل با همسرایان‌اند ـ به فضاسازی و تفسیر وقایع می‌پردازند. اعضای کُر، می‌توانند شخصیتهایی مانند درباریان، دریانوردان، روستاییان و زندانیان و امثال آنها باشند. به‌علاوه، صدای آنها به‌عنوان پس‌زمینهٔ صوتی برای تک‌خوانها نیز محسوب می‌شود.

به متن اپرا در اصطلاح، «لیبرتو»[5] (Libretto) می‌گویند که معمولاً به وسیلهٔ «لیبرتونویس» یا یک دراماتیست نوشته می‌شود و سپس آهنگساز برای آن موسیقی می‌نویسد. اپرا ـ لیبرتو ـ گاه شامل دیالوگهای گفتارگونه است، اما غالباً به آواز خوانده می‌شود. اپرا از حیث موضوع دو ژانر کلی دارد: اپرای کمیک و اپرای جدی. در اپرای کمیک، بیشتر از دیالوگهای گفتاری استفاده می‌شود و برای تأثیرات کمیک، حرکتهای بازیگران باید سریع باشد. لیبرتوی خوب به نقل از «ویستان هیوآدن»، شاعر آمریکایی، باید:

«تا حدّ ممکن برای بازیگر این فرصت را فراهم آورد تا با قرار گرفتن در موقعیتهایی که بیش از ظرفیت کلام، مصیبت‌بار یا شگفت‌انگیز است، در نقش غرق شود. طرح داستانی خوب در اپرا، هرگز عقلانی نیست، زیرا آدمها هنگامی که عقلانی باشند، آواز نمی‌خوانند.»

در اپرا تمام شخصیتها و طرح داستانی به واسطهٔ آواز دراماتیک نمایانده می‌شوند. شخصیتهای داستانهای اپرا، عموماً انسانهایی هستند اسیر عشق، نفرت یا انتقام‌جویی. آنها در هیئتی مبدل و غریب به کارهایی خشونت‌بار و نامتعارف دست می‌زنند؛ با این‌همه، موسیقی، این کاراکترها را انسانی و واقعی می‌سازد.

موسیقی اپرا گوش‌نواز است و تأثیر حسی کلام و داستان را تشدید می‌کند. به زبان دیگر می‌توان گفت که در اپرا، موسیقی، همان درام است. موسیقی می‌تواند تداعی‌گر تکبّر یک کنتس یا سادگی و بی‌آلایشی دختری روستایی باشد. موسیقی قادر است برای ورود پدری سخت‌گیر یا خشمگین، زمینه‌ای دراماتیک بیافریند، تنش و هیجان صحنهٔ شمشیربازی در دوئل را، تجسّم بخشد و یا مثلاً قادر است تا رنگ‌پریدگی سپیده‌دمی زمستانی را به تصویر بکشد.

رقص نیز در تناسب با زمان و مکان داستان، به‌عنوان بخشی از کنش دراماتیک، رخ می‌دهد؛ محفل رقص، بازار شهر، دربار حکومتی و امثال اینهاست. «اینترلود»[6]های تزئینیِ فراهم می‌کنند که در تضاد با طرح فشردهٔ اپرا، قرار می‌گیرد و سبب آرامش خاطر تماشاگران می‌شود. نوازندگان نیز در برابر صحنه و پایین‌تر از آن، در محل جایگاه ارکستر، قرار می‌گیرند.

اپرا، از حیث ساختمان از یک‌سو شبیه به ساختمان پنج پرده‌ای نئوکلاسیک و از سوی دیگر مانند تراژدی آتنی است. اپرا با قطعه‌ای که برای ارکستر نوشته شده است آغاز می‌شود؛ به این قطعه «اوورتور» (Overture) می‌گویند. هر پرده از اپرا ـ به جز پرده اوّل ـ با «پرلود» آغاز می‌شود که آن نیز یک قطعه ارکستری است. هر دوی این موارد معادل با «پرولوگ» در تراژدی آتنی محسوب می‌شوند. از سده هجدهم به بعد، موسیقی اوورتور و پرلود از همان مواد موسیقایی به کار رفته در اپرا، سود برد و از آن اقتباس کرد. به این ترتیب، این دو بخش در واقع یک نوع شرح موسیقایی کوتاه است که تماشاگر را در جریان حالت کلی دراماتیکِ اپرا، قرار می‌دهند. هر اپرا معمولاً یک تا پنج پرده دارد که هر کدام به صحنه‌هایی تقسیم می‌شوند؛ از این منظر به ساختمان نئوکلاسیک نمایشنامه‌ها شبیه است. هر پرده در اپرا، گستره متنوّعی از تقابل میان خطهای آوازی و ارکستری را می‌نمایاند؛ برای نمونه، آواز «تک‌خوان تنور» ممکن است با «دوئت سوپرانو و «باس» دنبال شود و سپس یک «اینترلود کرال» یا ارکستری به دنبال داشته باشد.

«اینترلود»(Interlude)[6] به قطعه‌هایی گفته می‌شود که در میان پرده‌ها یا صحنه‌های اپرا، اجرا می‌شوند. برخی آهنگسازان نیز قطعه‌های مستقلی با عنوان «اینترلود» ساخته‌اند.

یک بخش از اپرا ممکن است پایان مشخصی داشته

باشد و مجالی نیز برای تشویق تماشاگران ایجاد نماید؛ و یا می‌تواند به بخش بعدی متصل شود تا به یک جریان موسیقایی پیوسته در یک پرده از اُپرا شکل دهد.

جاذبهٔ اصلی اُپرا، برای بسیاری از مخاطبان آن، بخشهایی است به نام «آریا» (Aria)[۷]. از نظر موسیقایی، بخشهایی برای تک‌خوان با همراهی ارکستر است؛ آریا، سرریز ملودی‌ای است که یک موقعیت احساسی را بیان می‌کند. در یک آریا، ممکن است عبارت «دوستت دارم» ده بار با آواز خوانده شود تا بسط و گسترش فکر عشق را در ذهن تثبیت

را وادار به خواندن عبارتی ساده و یا یک ملودی اوج‌گیرنده کند؛ چه زمانی غریو هیجان‌انگیز گروه کُر یا رقصی دلپذیر را تدارک ببیند.

در نیمهٔ دوم قرن هجدهم، ولفگانگ آمادئوس موتسارت (۱۷۹۱ـ۱۷۵۶) سیزده اُپرا را در نهایت ظرافت تصنیف کرد. نکتهٔ جالب در آثار اپرایی او، وجود «دیالوگ» است که پیش از آن در اپرای ایتالیایی هیچ جایی نداشت. لودویک وان بتهوون (۱۸۲۷ـ۱۷۷۰) با تنها اپرای خود به نام «فیدلیو» به میدان آمد و پس از او «جوزپه وردی» (۱۹۰۱ـ۱۸۱۳) که از محبوب‌ترین و مشهورترین اپرانویسان است با آثاری همچون

این نوع اپرا به‌صورت «اینترلود» در اپراهای جدی اجرا می‌شد اما بر اثر استقبال تماشاگران، به‌تدریج رسمی‌تر و مستقل شد. این فرم اجرایی در قرن هجدهم به وسیلهٔ آهنگسازان فرانسوی با نام مستقل «اپرا کمیک» (Opera Comique) ثبت شد.

درحالی‌که پانچ[۸]، کاسپار[۹] و پولچینلا[۱۰] برای مردم عادی و عامی در کوچه‌ها و بازارها و میدانها، به نمایش درمی‌آمدند و مایه شادی و نشاط آنها می‌شدند؛ گروه دیگری از مجریان عروسکی به خدمت اشراف و نجیب‌زادگان درآمدند و در کاخها و سالنهای پرزرق و برق به اجراهایی با عروسکهای نخی پرداختند.

کند. غالب اوقات، هنگام سرریز احساسات شخصیتها در موسیقی، حرکت بر صحنه متوقف می‌شود. آریا، معمولاً چندین دقیقه به طول می‌انجامد و قطعه‌ای است کامل، با آغازی مشخّص، نقطه اوج و پایان.

آفرینش اُپرا، ثمرهٔ تلاش مشترک آهنگساز و دراماتیست (لیبرتونویس) است. بخش عمده جاذبهٔ اُپرا به قابلیت و توانایی این دو نیروی مستقل اما همسو در آفرینش یک نمایش شکوهمند، متکی است. آهنگساز از راه موسیقی، درام را گام به گام دنبال می‌کند و سرعت ادای حالتها، ورودها، خروجها و حرکتهای صحنه را، مهار می‌کند. اپرا ادغام بی‌همتای موسیقی، بازیگری، شعر، رقص، صحنه‌پردازی و نظایر آنهاست و تجربه نمایشی را فراهم می‌کند که هیجان و تأثیر آن فراگیر و مقاومت‌ناپذیر است.

برخی اپراها جدّی و برخی کمیک‌اند و از نظر خصوصیات و سبک اجرایی، کاملاً با هم تفاوت دارند.

یک اُپرانویس بزرگ، استاد زمان‌بندی و شخصیت‌پردازی و بهره‌مند از حس هوشمندانه نمایشی است؛ او می‌داند که چه هنگام باید کاراکتر

«تللو» و «فالستاف» ظهور کرد.

«ریشارد واگنر» آهنگساز بزرگ و شهیر آلمانی‌تبار که تحول عظیمی در اُپرا ایجاد کرد، به جای اُپرا از لفظ «درام موسیقایی» استفاده می‌کرد و آن را «اثر هنری جهان‌شمول» (Gesamtku stwerk) می‌دانست که تمام هنرها را به هم می‌آمیزد.

اُپرای ایتالیایی از حیث مکتب (School) به چهار دسته تقسیم می‌شود:

۱ـ اُپرای بلکانتو (Belcanto Opera): که به مکتب اُپرای ناپل گفته می‌شود. اپرایی است که بیشتر بر خواننده‌ها ـ به‌خصوص تک‌خوانها ـ متکی است.

۲ـ اُپرای سریا (Opera Seria): اُپرای جدّی است؛ بر اساس متون تاریخی و افسانه‌ای نوشته می‌شود.

۳ـ اپرا سمیسرا (Opera Semisra): حالتی میان جدّی و کمیک دارد. یک موضوع جدّی به صورت کمیک مطرح می‌شود.

۴ـ اپرا بوفا (Opera Boffa): به اپرای کمدی ـ انتقادی گفته می‌شود که موضوعهایش بیشتر از حوادث روزمره اجتماع انتخاب می‌شود. در آغاز،

این عروسکها بیش از هر سنّت عروسکی دیگری، واقع‌نما و به اشخاص واقعی شبیه‌تر بودند. هنگامی‌که اُپرا، به‌عنوان یک فرم جدید موسیقایی ـ دراماتیک رخ نمود، به سرعت نظر مجریان عروسکی را نیز به خود جلب کرد. نخستین اپرای عروسکی ـ که ویژهٔ اجرا با عروسکهای نخی بود ـ به وسیلهٔ یک شاعر، طراح، ریاضیدان و کارگردان به نام «آچیاجولی» (Acciajuoli) تصنیف شد. او سالن اُپرایش را نیز در ۱۶۷۰ م. در فلورانس افتتاح کرد. از این تاریخ به بعد است که آهنگسازان و لیبرتونویسها به‌طور اختصاصی برای اجرای اُپرای عروسکی به تصنیف می‌پردازند. نیم قرن به طول می‌انجامد تا محبوبیت اُپرای عروسکی تثبیت شود و در ۱۷۲۰ م. بین اُپراهای عروسکی و زنده، برای جلب تماشاگر جدال سختی در می‌گیرد.

موتسارت هیچ‌گاه اُپرای عروسکی ننوشت؛ اما بر اساس بسیاری از آثارش، نمایشهای عروسکی خلق شد و اُپراهایی تنظیم گردید. یکی از بهترین آثار «هایدن» نیز اُپرای «فیلمون» (Philemon) است که اساساً برای اجرای عروسکی تنظیم شده است.

گفت‌وگوی خیالی با استاد بهروز غریب‌پور

* توجه: این یک گفت‌وگوی خیالی است؛ هیچ‌گاه به صورت رو در رو انجام نپذیرفته است؛ اما تمام پاسخها ـ بدون ذرّه‌ای کم و کاست ـ از گفت‌وگوهای ایشان برداشت شده‌اند.

آقای غریب‌پور با تشکر از اینکه وقت خود را به ما دادید و این گفت‌وگو را پذیرفتید؛ در ابتدا مایلم قدری به گذشته بازگردیم؛ شما متولّد نیمهٔ اوّل دههٔ بیست شمسی در سنندج هستید؛ بفرمایید که چطور شد که به حیطهٔ تئاتر علاقه‌مند شدید؟

من از طریق نمایشهای خیمه‌شب‌بازی و پهلوان کچل که در مجالس و مهمانیها برپا می‌شد، تئاتر را شناختم. مادربزرگی داشتم که هر شب برایم قصه می‌گفت و همین امر باعث شد، تا من به جریان نقل و قصه‌گویی علاقه‌مند شوم.

به صورت پراکنده، شنیده‌ایم که شما و دکتر قطب‌الدین صادقی و دکتر محمدرضا خاکی در دوران پیش از ورود به دانشکده هنرهای زیبا، با یکدیگر آشنا بوده‌اید و احتمالاً فعالیتهای تئاتری نیز داشته‌اید. به هرحال سال ۱۳۴۹ سالی است که شما به تهران و دانشکده هنرهای زیبا آمدید. قدری از آن دوران برایمان سخن بگویید.

من در سال ۱۳۴۹ به تهران آمدم و دانشجو شدم؛ بلافاصله رفتم دنبال اینکه ببینم **شاه سلیم بازی** اصلاً کجاها اجرا می‌شود. به‌عنوان یک جوان هجده، نوزده ساله، داعیه این را داشتم که خیمه‌شب‌بازی باید احیا بشه... می‌گفتم که باید بیاید توی دانشگاه و مورد مطالعهٔ جدّی‌تری قرار بگیره. به همین منظور در سال ۴۹ به خیابان سیروس رفتم و با یک جریان رو به اضمحلال و نابودی روبه‌رو شدم. از آنها دعوت کردم تا در دانشگاه اجرایی داشته باشند. این اتفاق باعث شد که دیگران هم به اجرای خیمه‌شب‌بازی توجه کنند. مثلاً در سال ۵۰ و ۵۱، در **گالری نقش**، چند اجرای خیمه‌شب‌بازی گذاشتند. صاحب گالری سرهنگی بود. چرا یک‌دفعه به خیمه‌شب‌بازی علاقه‌مند شده بود، نمی‌دانم.

آن‌طور که می‌دانیم شما در کنار توجه و فعالیت خود در حیطهٔ نمایش سنّتی خیمه‌شب‌بازی، در حیطهٔ تئاتر زنده و تئاتر اروپایی هم فعالیت می‌کردید؛ گویا در تئاتر آناهیتا هم زیر نظر *اسکوییها* دورهٔ بازیگری دیدید. به هرحال در سال ۱۳۵۲ شما...

بله، بله، در سال ۵۲ من در دانشگاه تهران، هفته خیمه‌شب‌بازی برگزار کردم. پس از انقلاب هم...

شما در ۱۳۵۵ بورسی از انجمن ایران و ایتالیا دریافت کردید و به شهر رُم و دانشگاه رُم رفتید. چه شد که در سال ۵۸ تحصیل را نیمه‌کاره رها کردید و به ایران بازگشتید؟

من موقعی که ـ بعد از ۱۳۵۸ ـ به ایران برگشتم، نقص عمده نمایش کودک و نوجوان را در این می‌دیدم که پایگاه ثابت نداره. من مرکز تئاتر کودک و نوجوان را در پارک لاله به وجود آوردم و با نورافکنهایی که در انبار تالار رودکی بود، یک سالن تئاتر درست کردم...

...تا می‌رسیم به سال ۱۳۶۰...

بله، که من نمایشگاهی برای معرفی خیمه‌شب‌بازی ترتیب دادم.

در یک دورهٔ بیست ساله، در دهه‌های شصت و هفتاد، شما فعالیتهای تئاتری و مدیریتی زیادی داشتید که اگر بخواهم فهرست‌وار به آنها اشاره بکنم، اجرای نمایش عروسکی «سفر سبز در سبز» به سفارش شهرداری اصفهان بود که با موفقیت فراوانی روبه‌رو شد و اجرای نمایش زندهٔ «بینوایان» که با هزینهٔ شهرداری تهران روی صحنه رفت. همچنین ساخت دو مجموعهٔ تلویزیونی ازجمله «میکی و کارآگاهان» و ساخت چند فیلم سینمایی را می‌توان نام برد. در حیطهٔ مدیریتی هم، ساخت، طراحی و اجرای سالن شهید آوینی در فرهنگسرای بهمن، که با بودجهٔ زیادی ساخته شد و احداث خانهٔ هنرمندان ایران، که خود شما همچنان مدیرعامل آن هستید و این اواخر هم که شهردار منطقه سبز بودید به هرحال این‌همه فعالیت لطمه‌ای به کار عروسکی شما نمی‌زد؟

من این کارهای گوناگون را برای «عروسکی» می‌کردم. می‌خواستم مدام، تجربه‌های جدیدی داشته باشم و با این تجربه‌ها به دنیای عروسکی بازگردم؛ من هیچ‌وقت رابطه‌ام را با عروسکی قطع نکرده‌ام و مدیر عامل یونیمای ایران نیز هستم.

آیا از سوی استادان عروسکی در دانشکده‌ها، برای شما مشکلی ایجاد نشده است؟ منظورم از سوی کسانی است که زندگی خود را وقف هنر عروسکی کرده‌اند؟

به نکتهٔ خوبی اشاره کردید؛ چرا، گاه‌گاهی به من می‌گفتند: «تو که عروسکی نخوانده‌ای» و من هم پاسخم همواره این است که استاد من «اسکار باتک» بوده است. من در مکتب او تعلیم و پرورش یافته‌ام که در واقع یکی از درسهای شما را «باتک» می‌داده است. چرا با من زور ورزی می‌کنید که این لیسانس تئاتر عروسکی ندارد. من لیسانس کارگردانی تئاتر دارم و بعد هم در آکادمی هنرهای دراماتیک رُم، تئاتر خوانده‌ام.

گفتنیها کم نیست و شما هم شیرین، **سخن می‌گویید اما برای جلوگیری از اطالهٔ کلام، بازگردیم به چند سال اخیر و دههٔ هشتاد. شما با حضور آقای «خمسه‌ای» که استاد مسلّم خیمه‌شب‌بازی پس از فوت استاد احمدی است، تعدادی خیمه‌شب‌بازی، اجرا کرده‌اید. لطفاً بفرمایید که آیا از نظر شما در اجرای سنتی خیمه‌شب‌بازی ـ آن‌طور که استاد خمسه‌ای ارائه می‌دهند ـ مفهوم کارگردانی وجود دارد یا اینکه یک‌سری شوخیهای مشخص و پیش‌ساخته به اجرا درمی‌آیند؟**

سؤال خوبی است. من به شیوه‌ای کار کرده‌ام که انگار یکی از اعضای خانواده خیمه‌شب‌بازی...

ببخشید که صحبتتان را قطع می‌کنم اما مگر شما تا حالا با صفیر سخن گفته‌اید، عروسک گردانده‌اید و یا در نقش مرشد با تنبک اجرا داشته‌اید...

عرض می‌کردم که من به شیوه‌ای کار کرده‌ام که انگار یکی از اعضای خانواده خیمه‌شب‌بازی که با تکنیک امروزین نمایش عروسکی در غرب آشنا شده است، می‌خواهد خیمه را برپا کند. الان من دنبال مرشدی می‌گردم که از نسل جوان باشد. ما می‌توانستیم برای عروسک مبارک، دوازده نخ بگذاریم، ولی من پرهیز کردم؛ برای اینکه فکر می‌کنم که این تحوّل باید آرام آرام اتفاق بیفتد.

این بحث نیاز به زمانِ جداگانه‌ای دارد. حال می‌رسیم به کار اخیر شما، یعنی اُپرای رستم و سهراب. بفرمایید که چطور شد که این کار شکل گرفت؟ مقدماتش چه بود و چگونه تا به اینجا رسید؟

یادم هست که در قهوه‌خانه‌های کردستان و در ایام ماه رمضان، نقّال خود را مکلّف می‌دانست که از نقل مرگ تلخ سهراب تا سر آمدن ماه مبارک، خودداری کند و پس از آن داستان کشته شدن پسر به دست پدر را ادامه دهد. یکی از دلایل انتخاب رستم و سهراب، از همین سابقه دیرین و علاقه‌مندی پیشین من ریشه می‌گیرد اما دلیل دیگر آن، اثر جاودانه‌ای است که دوست گران‌مایه‌ام «لوریس چکناواریان» ساخته است. اپرای رستم و سهراب در جریانی قریب به بیست و پنج سال کار عاشقانه ساخته شده است، سالها پیش، نوار اُپرا را از او دریافت کردم و تمام این ایام در آرزوی به روی صحنه آوردن آن بودم. تا اینکه در حدود اواخر سال ۷۹، از سوی معاونت هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و خود آقای چکناواریان، اجرای این اُپرا به من پیشنهاد شد...

...دو سال پیاپی هم نام شما و نام اُپرا در فهرست آثار اجرایی شرکت‌کننده در جشنواره فجر می‌آمد اما خبری از اجرا نبود...

بله، همین‌طور است، من علاقهٔ زیادی به اجرای آن داشتم. پس از انقلاب، من نخستین نفری بودم که پس از بیست و شش سال، اپرا اجرا می‌کردم. اما من مصلحت را در نظر گرفتم، هزینهٔ بسیاری را باید متحمل می‌شدیم تا می‌توانستیم هفت شب اجرا داشته باشیم؛ چرا که برای خوانندگان اپرا بیش از این، مضرّ است؛ از سوی دیگر دعوتِ خوانندگان خارجی خیلی گران بود...

... بنابراین شما تصمیم به اجرای اپرای عروسکی گرفتید تا بتوانید به تعداد دلخواهتان و در هر زمان که خواستید، اجرا بروید...

دقیقاً...

قبلاً در یکی از مصاحبه‌هایتان گفته بودید که اگر تمام بازیگران نمایش «بینوایان» عروسک بودند؛ یعنی اجرای شما یک اجرای عروسکی بود؛ شما می‌توانستید هر وقت که بخواهید این عروسکها را به کار اندازید و اجرایی ترتیب بدهید که دیگر گرفتاریهای بازیگر زنده را نداشته باشید.

البته همین‌طور است. وقتی که در دورهٔ نهم جشنواره بین‌المللی عروسکی تهران، با گروه تئاتر عروسکی «ماریونتن تئاتر وین» آشنا شدم، فتح بابی شد برای آشنایی با ورنر هایدزر و نیز کریستین هایرزر که طراح و سازندهٔ حرفه‌ای عروسکهای نخی بودند...

...اگر درست به خاطرم مانده باشد، این گروه با اجرای شگفت‌انگیزی از «فلوت سحرآمیز» اثر «موتسارت» آمده بودند. اجرای بسیار تأثیرگذاری بود؛ تکنیک خیلی قوی در نورپردازی و بازیگردانی عروسکی هم داشت. یک بازیگردان ایرانی هم اتفاقاً در گروه بود به نام خانم «ساویز فروغی»...

بله دقیقاً. با موافقت چکناواریان و معاونت هنری ارشاد؛ تصمیم گرفتم که از تجربه این دو هنرمند اتریشی استفاده کنم و خوشبختانه و به‌رغم دو سال کار بی‌وقفه، عروسکها زیر نظر من طراحی و ساخته شد...

آقای غریب‌پور، در یکی از گفت‌وگوهایتان فرموده

بودید که این دو نفر با انعقاد قراردادی به مبلغ یک‌صد هزار دلار قبول کرده‌اند که عروسکهای شما را طراحی کنند و با بدنی از چوب بسازند...

بله، البته تمام این مراحل باید زیر نظر من می‌بود. عروسکها باید ایرانی به نظر می‌آمدند و به‌هرحال من به‌عنوان کارگردان، با سی سال تجربه عروسکی، خیلی دقت کردم تا کار خوبی ارائه شود. به هرحال این عروسکها در گمرک ایران، شماره زده شدند و به‌عنوان میراث فرهنگی شناخته شدند. پس از اجراهای گروه، این عروسکها به موزه سپرده می‌شوند.

همان‌طور که می‌دانید، بازیگردانی عروسکهای نخی، آن هم با حدود دوازده تا شانزده نخ، در دانشکده‌های عروسکی معتبر، حداقل سه سال در دورهٔ بازیگری دوره می‌بینند و مثلاً اجرایی با یک عروسک دوازده نخه، به مثابهٔ پروژهٔ پایانی تلقی می‌گردد. با توجه به اینکه بازیگردانی عروسکی به هیچ وجه در حوزهٔ ماریونت در دانشکده‌های ما آموزش داده نمی‌شود؛ شما چطور از بازیگردانان عروسکی استفاده کردید؟

راه‌حلی که به ذهن من رسید این بود که دو نفر از اعضای گروه، آقای علی پاکدست و خانم مریم اقبالی، را به وین بفرستیم تا در مدت یک ماه، دوره ببینند؛ در ایران هم این عزیزان، دوستان جوان‌تر را آموزش دادند...

آیا بهتر نبود اگر بخشی از هزینه کار را صرف این می‌کردید که دو نفر از بازیگردانان عروسک نخی همان گروه اتریشی را دعوت می‌کردید و در مثلاً دو ماه تمرین و یک ماه از اجراهای خود، از آنها استفاده می‌کردید، تا همهٔ اعضای گروه می‌توانستند در مدتی طولانی‌تر و به‌طور مستقیم این فنون و مهارتها را یاد بگیرند. به این صورت به جای دو نفر، دوازده نفر بازیگردان تربیت‌شده داشتید...

هوم‌م... آخه...

خُب بگذریم... آیا فکر می‌کنید که این فُرم اروپایی جدید در ایران جا بیفتد و ماندگار شود؟ اصلاً شما این فرم، یعنی اپرای عروسکی نخی را اروپایی می‌دانید یا خیر؟

باید خدمت شما عرض کنم که این نوع کار را که امروز به‌عنوان یک کار کاملاً اروپایی می‌شناسند، در اصل شرقی است. هم کشور ما و هم هند و چین، دارای سنت عروسکی نخی هستند و در میان این کشورها که در حوزهٔ تمدن شرق آسیا هستند، چین دارای عروسکهای نخی است که گاه تا هفتاد نخ هم دارند و این به دلیل تمایل فرهنگی این کشور به رعایت نکات ظریف حتی در مورد نمایش عروسکی است که به کوچک‌ترین حرکت عروسک هم توجه دارند و مهارت چینیها در این زمینه، زبانزد نمایش‌شناسان جهان است. پس از این بابت من به یک سنت شرقی اقتدا کرده‌ام و از این جهت که نمایش آوازی است، باز هم در نمایش شرق، شیوهٔ سنتی خود ما برای مثال، شیوهٔ تعزیه، آوازی است؛ ما، در چین هم نمایش آوازی داریم. بنابراین باید گفت که در یک دوره، این تمدن و فرهنگ و میراث به غرب برده شده و غرب بر اساس یک تجربه و مکانیسم آموزشی که داشته است همواره توانسته یک پدیده را از یک سرزمین بگیرد و آن را گسترش و توسعه دهد. در مورد اپرا و اپرای عروسکی هم، چنین کاری کرده است.

من با صحبت شما موافق نیستم. بحث نخست من این است که عروسک نخی یا ماریونت، به معنایی که ما امروزه به کار می‌بریم، عبارت است از یک عروسک چوبی که دقیقاً بر اساس بدن انسان مفصل‌بندی شده است و بین دوازده تا بیست نخ دارد تا واقع‌نماترین و حقیقی‌نماترین حرکتها را نسبت به انسان واقعی ارائه دهد. چنین پدیده‌ای، محصول رئالیسم است که قدمتش کمتر از یک‌صد سال است.

تمایل هنر عروسکی به هنر رئالیستی، منجر به پیدایش ماریونت می‌شود. بنابراین تمام عروسکهای

نخی که در سنتهای ژاپن، چین، هند، ایران و ترکیه و یا حتی در همان ملل اروپایی نیز تا پیش از این وجود دارد، درست است که از نخ و عروسک ساخته شده‌اند، اما هدفِ واقع‌نمایی ندارند؛ پس ماریونت نیستند.

بحث دوم که در حوزهٔ نمایش آوازی فرمودید؛ باید عرض کنم که اپرا، یک شکل نوین و موسیقایی است که در گروه «کامراتا» در ایتالیا شکل گرفت؛ ساختمان دارد، ساختار دارد، حساب و کتاب دارد، همین‌طوری نمی‌شود گفت که چون ما، در تعزیه، آواز می‌خوانیم ـ آن هم آواز ایرانی، در دستگاههای ایرانی، و بدون نت‌نویسی ـ پس ما آواز علمی داشته‌ایم و نت‌نویسی داشته‌ایم و نمایش آوازی داشته‌ایم، درست مثل اینکه بگوییم چون ما، در فرهنگ فولکلور خودمان رقص با چوب داریم، پس باله داشته‌ایم.

به نظر می‌رسد که چون امروزه هر پدیده‌ای ـ نو یا کهنه ـ باید در چارچوب شرقی بودن یا سنتی بودن جای بگیرد تا مطلوب گردد و بنابراین پیش‌فرض است که شما میل دارید تا با سنتی و شرقی جلوه دادن اپرای عروسکی، برای آن رسمیّت و مجوّز صادر کنید، از سوی دیگر باید عرض کنم که مسئولین فرهنگی ما ثابت کرده‌اند که پیش‌فرض شما صحیح نیست و همین اجرای شما نمونه‌ای است از آن.

من فکر می‌کنم که اگر به بحث ادامه دهیم شما متقاعد شوید که همه تکنیکهای عروسکی، شرقی یا سنتی یا ایرانی هستند؟ این‌طور است؟

من باید بگویم که ما، در مورد عروسکهای دیگر هم، تابع نمایش عروسکی غرب بوده‌ایم. چه میله‌ای، چه دستکشی؛ معمولاً به سمتِ شیوه‌های خودمان نیامده‌ایم برای اینکه امروز اینها دیگر میراث غرب نیست، میراث جهان است و یک وسیله بیانی است؛ مثل همه‌چیز مثل فوتبال، سینما، والیبال و... که قواعد را از دیگری می‌گیریم و برابر با ظرفیتهای ملی خودمان از آن بهره می‌بریم...

به نظرم می‌رسد که دچار تناقض شده‌اید اما قضاوت را بر عهدهٔ خوانندگان می‌گذارم، بفرمایید که آن‌طور که در گفت‌وگوهای شما خوانده‌ایم، گویا سفیر فرهنگی اتریش در نامه‌ای از شما تشکر و قدردانی کرده است و ماریونتن تئاتر وین نیز خود را به‌عنوان شریک و همکار در این پروژهٔ فرهنگی معرفی کرده است؛ همین‌طور صحبت از تور اجرای اروپاست، آیا شما در طول کارتان راحت بوده‌اید و با شما همکاری شده است؟

من قبل‌تر هم که کار می‌کردم، وضعیت پیرامونی ایده‌آل نبوده. زمانی‌که به ایران بازگشتم به جز دو سال اول که دوران طلایی تئاتر ایران بود، بقیهٔ ایام، تئاتر با مشکلات فراوانی دست به گریبان بوده است و در آن سالها هم، مرکزی را تأسیس کردم و هم کارهای عروسکی و تئاتری برای خردسالان کار کردم.

پس قرارداد یک‌صد هزار دلاری که معادل با حدود ده درصد کل بودجه سالانه تئاتر کشور است و نیز تبدیل سریع کارگاه دکور بنیاد رودکی به یک سالن، امکان سفر یک ماهه دو تن از اعضای گروه به اتریش، هیچ‌یک شرایط پیرامونی مطلوب شما نیست؟

لازم است توضیحی بدهم. گروه اتریشی که با من در ساخت عروسکها همکاری کردند و با درک این عشق و علاقه‌مندی حاضر شدند یک‌دوم این دستمزد را دریافت کنند و نیم دیگر را معنوی دریافت کردند و خواستند که اسمشان در پوستر آورده شود، به‌عنوان همکاری مشترک. ضمناً در این دو سالی که کار کرده‌ایم، گروه بدون توقع دستمزد، کار کرده است و من هم هیچ قراردادی نداشته‌ام.

آیا اجرای اپرای رستم و سهراب را تحوّلی در تئاتر ایران می‌دانید؛ قبلاً در گفت‌وگویی فرموده بودید که «من بر بضاعت تئاتر ایران افزودم»، نظر شما چیست؟

وقتی که من سالها قبل، خیمه‌شب‌بازی را به پراگ برده بودم، خانم مادام «تستو» آمدند مرا بغل کردند و گفتند که فقط این‌گونه می‌شود یک هنر سنتی را احیا کرد؛ اینکه یک هنرمند روشنفکر بیاید و به یک هنر ابتدایی توجه کند. سؤال من این است که آیا کس دیگری نمی‌توانست مرا در آغوش بگیرد و تشویق کند؟ کسی نمی‌توانست به من بگوید که دستت درد نکند؟ حال می‌خواهم بگویم که اگر اپرای رستم و سهراب ادامه پیدا کند می‌تواند منجر به پیدایش مکتب عروسکی نخی ایرانی شود و در آینده می‌توانیم نتایج امیدوارکننده‌ای داشته باشیم.

از شما برای این گفت‌وگو سپاسگزاریم.