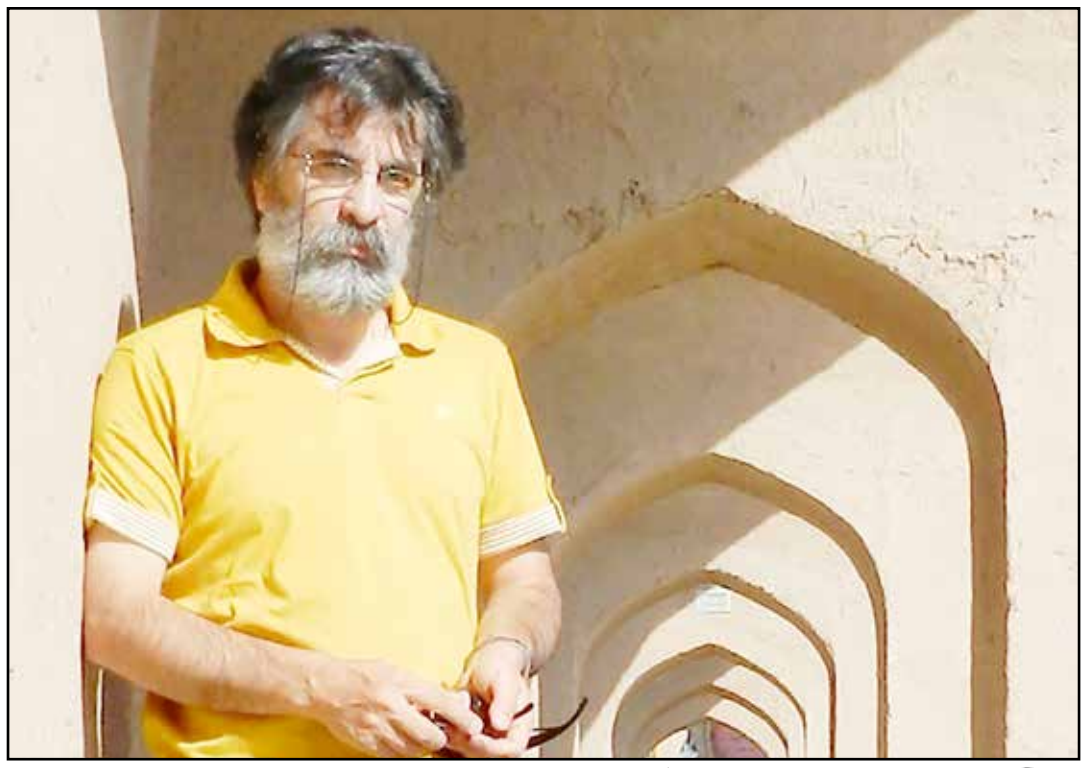
روزنامه صبح
سیاسی، اجتماعی، اقتصادی
توسعه ایرانی

صاحب امتیاز: موسسه اطلاع‌رسانی و خبرگزاری ایلنا
مدیر مسئول: مسعود حیدری
زیر نظر شورای سردبیری
مدیر بازرگانی و روابط عمومی: مرتضی بلوکی

چاپ: کار و کارگر ۶۶۸۱۷۳۱۷
نشانی تحریریه: تهران، خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه نرسیده به روانمهر، پلاک ۱۳۲
تلفن تحریریه: ۶۶۹۵۶۶۰۰(۰۲۱)
نشانی سایت: toseeirani.ir
اینستاگرام: @tosee.irani

ناصح کامگاری در گفت‌وگو با «توسعه ایرانی»:

تعهد قلبی به خود و قلمم دارم



احسان زیورعالم

ناصح کامگاری راهنرمندی همه‌فن‌حریف می‌توان نامید. او از نمایشنامه‌نویسان شاخص پس از انقلاب است، در حوزه طراحی صحنه چهره شاخصی است و با وجود کم‌کاری‌های سال‌های اخیر، کارگردان شناخته‌شده‌ای در تئاتر است. با این وجود او هم مترجم است و هم داستان‌نویس. «سقف این خانه کوتاه است» عنوان مجموعه داستان‌های کوتاهی است که از این هنرمند به تازگی در بازار نشر توزیع شده است. داستان‌های کوتاهی که خودش می‌گوید در دنیای پرسرعت ما، برای خواندنش چند دقیقه بیشتر نیاز نیست. داستان‌هایی که رنگ و بوی درام هم می‌دهد. آنچه می‌خوانید گفت‌گویی است درباره این کتاب و نگاه ناصح کامگاری به دنیای تئاتر امروز ایران.

■■■

■ ایده نوشتن یک مجموعه داستان کوتاه با چنین شاکله‌ای از کجا و کی کلید خورد؟

اصولاً چنین مجموعه‌ای در طول زمان شکل می‌گیرد.

کلید گردآوری داستان‌ها وقتی خورد که قفل انتشارش گشوده شد!! اما گردآوری و نه نگارش. چون از نگارش اغلب آنها عمری گذشته بود. زمان هم که می‌فرمایید، گاه وجه طولی دارد و گاه عرضی. در ملالت روزمرگی طول می‌کشد و کش می‌آید مگر آن که با خلق ادبیات و هنر چاره‌اش کنی. تازه آن وقت می‌فهمی با انبوهی ایده مکنون و منتشر نشده مواجهی که در «عرض» عمر کوتاه ما مهلتی قابل عرض نیست!

■ داستان‌ها از ترکیب تاریخی و قومی بهره برده است. به دنبال چه جهانی در این نوشتار بودید؟

وقتی می‌نویسی به این محاسبات نمی‌اندیشی، فقط گمان داری نکته‌ای نوک زبان داری که خواندنی و شنیدنی است و در رسوب سالیان سایش پیدا نکرده و هنوز کُنج ذهنت تیز و بُرنده نیش می‌زند و اکنون مجال بروز و ظهور طلبیده. وقتی قرار بر خلق جهانی در عالم نوشتن باشد، این تعهد قلبی را به خود و قلمم دارم که در لحظه نوشتن هیچ مانع و عادتی نپذیرم و توسن تفکر را مهار نکنم و در خلق آن عالم، قلم جز بر مدار حقیقتی که باورش دارم نچرخانم، حال هر که هر چه خواهد گفت، گو بگو.

فکر می‌کنم درام‌نویسی این روزها گاهی در گیر ساده‌انگاری در انتخاب سوژه و موضوع است که یا از بیم سانسور است یا از میدانداری میانمایگان در تئاتر

■ داستان‌ها طنزی دارند که کمی مرا یاد چخوف می‌اندازد. طنزی که گویا پایان را پیش‌بینی‌ناپذیر می‌کند. این طنز که کمی تلخ است از کجا آمده است؟

مقدم بر چخوف، من با ظرافت طنز در حافظ و سعدی آموخته شده‌ام. وقتی درباره وقایع و لحظاتی مهم و «جدی» می‌نویسم، زبان طنز و تلمیح و جه ذاتی مطلب می‌شود، چون هر چه موضوع جدی‌تر باشد شعاع شوخی و طنز آن گسترده‌است، حتی در تلخ‌ترین زوایای تاریخ و روح و جهان ما آدمیان.

■ برای من بسیاری از داستان‌ها در اما تیک بودند و تصویری در برابرم ظاهر می‌شد. چقدر از جهان درام در نوشتن بهره بردید؟

گرچه از نوجوانی اهل تئاتر شدم؛ ولی پیش از آن که ادبیات نمایشی را بشناسم و درام نویس شوم، داستان می‌نوشتم. حتی «گراز»، اولین کتابم، داستان بود و نه درام. بعدها هم که به‌طور حرفه‌ای درام تئاتری می‌نوشتم، سودای داستان رهایم نکرد و در کنار نمایشنامه‌هایی که نوشتم و به صحنه بردم، مداقه در ادبیات ادامه و نگارش داستان استمرار داشت.

در مخیله من جهان داستان با جهان ادبیات دو دنیای مشابه اما متمایز و مستقل‌اند و رموز روشنی آنها را مرزبندی می‌کند که نباید این مرزها را مخدوش کرد. داستان ادبی، خلوت و خلوتی دو نفره بین نویسنده و خواننده است که گاهی رابطه به نجوا و پچپچه می‌کشد؛ اما تئاتر چون داستان، تخیل مطلق تصویر توسط مخاطب نیست، بلکه واقعیت و عینیت ملموس تصویر است که بر صحنه حرکت می‌کند و تماشاگرش منفرد نیست و همنفس با جماعت، حتی با سکوت و نفس محبوس در سینه، تاثیری محسوس بر روند اجرا و کم و کیف نمایش می‌گذارد. او شاهد واقعه است، می‌بیند و می‌شنود و مجال بازگشت به سطور ماقبل را ندارد و سرعت خوانش رویداد را چون خواننده کتاب، خود تعیین نمی‌کند.

درام تئاتری نسبت به ادبیات بیشتر اسیر مناسبات سیاسی و معادلات اقتصادی و عرف و شعائر اجتماعی است و در جامعه سنت‌گرا کمتر رخصت جسارت و هنجارشکنی می‌یابد. مانند داستان خودبسنده نیست، هنری ناتمام است و موفقیتش موکول به خلاقیت کارگردان و طراح و بازیگر و بودجه و بسیاری عوامل دیگر است.

راستش جز تبحری که از دیالوگ‌نویسی و شخصیت‌پردازی درام کسب کرده‌ام، فنون دیگری نیست که به جهان داستان آورده باشم. وقتی واقعه و موضوعی را در قالب داستان می‌نویسم لابد قانع شده‌ام که از آن درام درخوری درنمی‌آید تا تئاتر حق مطلبش را ادا کند. مثلاً درونی‌تر و آنی‌تر و مؤجزتر از آن است که به تنهایی بتواند توجه تماشاگر تئاتر را، دست‌کم یک ساعت به خود جلب کند. خوانش برخی داستان‌های این کتاب بیش از پنج دقیقه به درازا نمی‌کشد و مناسب خوانندگان این روزگار پرشتاب و کم‌حوصله تنظیم شده است.

■ آیا از این داستان‌ها برای نمایشی هم اقتباس می‌کنید؟

آنقدر سوژه‌های ننوشته برای نمایشنامه دارم که نیازی به اقتباس از این داستان‌های کوتاه نباشد. هر داستانی هم ظرفیت تبدیل شدن به درام کنش‌مند تئاتری و سینمایی ندارد. به هر حال ساحت ادبیات را برای داستان‌های «سقف این خانه کوتاه است» واجد جلوه جذاب‌تری دیده‌ام و اغلب کوتاه‌تر از آن هستند که تبدیل به نمایشنامه شوند. نباید کسی هم درصدد نمایشنامه کردن آنها باشد تا مبادا مانند برخی درام‌های عجول شوند که فقط با یک ایده ناب شکل می‌گیرند؛ اما در آش آن آب می‌بندند و در ضرورت پرداخت و گسترش برای صحنه، با گره‌افکنی‌های نیم‌بند و نامنسجم هدر می‌روند.

■ چرا در تئاتر امروز از این سادگی در داستان‌های شما بی‌بهره شده‌ایم؟ این سهل ممتنع چرا از تئاتر رخ بر بسته است؟

اتفاقاً فکر می‌کنم درام‌نویسی این روزها گاهی در گیر ساده‌انگاری در انتخاب سوژه و موضوع است که یا از بیم سانسور است یا از میدانداری میانمایگان در تئاتر. انصافاً وقتی می‌توان تازه‌ترین آثار دراماتیک در اقصی نقاط جهان را دانلود کرد و در خانه دید، چرا باید مردم معضل ترافیک را به جان بخرند و هزینه کنند و به تماشای نمایشی ساده‌انگارانه بروند که حاصل و تاثیری متفاوت‌تر از درام تلویزیونی و سینمایی در بر ندارد؟ تئاتر که قرار نیست فقط ساعتی تماشاگر را سرگرم کند؛ بلکه می‌تواند با «وانمود به سادگی» در بیان مفهوم و قالب اجرایی، منظری عمیق به پیچیدگی جهان پرچالش امروز بگشاید و بر روان و اندیشه تماشاگر تأثیر ماندگار بگذارد. مظلومیت درام‌نویسی ما در این معضل است که هیچ مرجع معتبر و مستقلی برای تشخیص سره از ناسره در عرصه نمایشنامه‌نویسی نداریم، اغلب متن‌های نمایشی فقط با اجرا قضاوت می‌شوند و نقادان حاذق تئاتر به ندرت متن‌های منتشره و اجرا نشده را ارزیابی می‌کنند و کمتر پژوهشگری در جستجوی کشف استعدادهای گمنام و مغفول در میان نویسندگان تئاتر برمی‌آید. چند مسابقه نمایشنامه‌نویسی موجود هم مستقل نیستند، معمولاً وابسته و زیر مهمیزند یا مقهور حکمیت مناسباتی هستند تا در تعیین داورها گزینشی عمل کنند که در انتخاب آثار نهایی نظر فرهنگ رسمی اعمال شود.

■ دولت تلاش زیادی برای تولید ایده برای نوشتن نمایشنامه می‌کند. شما چنین رفتاری را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

بگذارید با عملکردش همچنان انگیزش و دست‌مایه خلق درام و داستان باشد! موجب خشنودی ما نویسندگان است... می‌دانم مقصود شما از این پرسش چیست؛ اما بگذارید در پاسخ تظاهر به کج‌فهمی کنم تا مجبور به موضع‌گیری نسبت به اقدامات عبثی نباشم که در نهایت به آثار نازل سفارشی می‌انجامد!

وقتی می‌نویسی به محاسبات نمی‌اندیشی، فقط گمان داری نکته‌ای نوک زبان داری که خواندنی و شنیدنی است و در رسوب سالیان سایش پیدا نکرده و هنوز کُنج ذهنت تیز و بُرنده نیش می‌زند

سوتیتر ۲: فکر می‌کنم درام‌نویسی این روزها گاهی در گیر ساده‌انگاری در انتخاب سوژه و موضوع است که یا از بیم سانسور است یا از میدانداری میانمایگان در تئاتر

■ در سالی که گذشت تئاتر را چگونه دیدید؟

مثل همه این سال‌ها معدودی دُر و گوهر کمیاب میان انبوهی خرمهره و خُزف! چون این صفت سانسور در دنیای پسامدرن است که آنقدر جعلیات قلابی در چنته مخاطب بریزند تا آثار الماس‌گون میان آنها گم شود!... طبیعی است بسیاری از نمایشها را ندیده باشم و این ارزیابی جامعی نباشد؛ اما عناصری از برخی نمایشها در پایان سال در خاطرم مانده که نشان از تأثیر مسلط آنهاست: نقش‌آفرینی گیرای گروه بازیگران و طراحی صحنه هوشمندانه سعید حسنلو در نمایش «پروانه الجزایری»، بازی ماهرانه آزاده اسماعیل‌خانی در نمایش «جنایات قلب»، طراحی حرکات در نمایش فرانکشتاین، چندین بازی بی‌نظیر در نمایش لانچر ۵ و متن درام این نمایش به قلم پویا سعیدی و مسعود صرامی که به گمانم نبض و تپشی جانبخش در پیکر نمایشنامه‌نویسی باساختار متعارف در این سال‌هاست، پیکربی‌رمقی که توسط مدرسان بی‌صلاحیت به قهقرای قالب و فرم اما فارغ از موضوعات مبرم اجتماعی سوق داده شده است. همان‌طور که در گفتگوی مفصل پارسال درباره کتاب قبلی «ترانه‌ای در انتهای کوچه تاریک و پنج نمایشنامه دیگر» گفته بودم، جریان غالب در ترویج و آموزش نمایشنامه‌نویسی، پرهیز دادن درام‌نویسان نوقلم از پرداختن به نمایشنامه داستان‌محور است. چون بنیان این گونه درام‌ها متأثر از ایبسن تا آرتور میلر بر نقد اجتماع و سیاست و بختک سرمایه‌داری است و برخی نمی‌خواهند استعدادهای تازه تئاتر وارد این گود شوند. در نتیجه کرسی تدریس نمایشنامه‌نویسی را به تسخیر مدرسانی درآورده‌اند که اغلب تعلق خاطری به درام نقادانه و تجربه شخصی موجهی در این زمینه ندارند، پس به بهانه نوگرایی، دانش و سنت مألوف نمایشنامه‌نویسی ساختارمند را کتمان می‌کنند و جویندگان آن را به ناکجا آباد نگارش متون بی‌خاصیت می‌کشانند.

یادداشت

نگاهی به دراماتورژی آنتون چخوف و تئاتر کرونایی

آن تفنگ شلیک نمی‌شود

سید حسین رسولی

آنتون چخوف قاعده مشهور دراماتیکی دارد به نام «تفنگ چخوف» که می‌گوید: «هر آنچه نامربوط به داستان است بزدایید. اگر در فصل اول گفته‌اید تفنگی بر دیوار آویخته است، در فصل دوم یا سوم تفنگ قطعا باید شلیک کرده باشد. اگر بنا نبوده شلیک کند پس بر دیوار هم آویخته نبوده.» جالب است که خود چخوف این قانون را در مشهورترین و آخرین نمایشنامه‌اش یعنی «باغ آلبالو» نقض می‌کند؛ بنابراین دراماتورژی چخوف پر از این تناقض‌هاست. سادگی و زندگی روزمره در نمایشنامه‌های چخوف نیز خیلی جالب است مثلا به نمایشنامه «دایی وانیا» توجه کنید چون اگر بخواهیم نمایشنامه‌ای شبیه به آن در فرهنگ فارسی بنویسیم اینگونه می‌شود: «دایی اِسی» یا «دایی حِشی». اِسی شکل مُصغر نام اسماعیل است و حِشی هم بر همین مَبنا از حِشمَت می‌آید. ماریان فِل در یادداشت‌های خود در ترجمه «دایی وانیا» می‌گوید: «وانیا در فرهنگ روسی شکل مُصغر نام ایوان است که «دایی جانی» معادل انگلیسی آن می‌شود.» ۱۷ نمایشنامه آنتون چخوف در بر گیرنده مجموعه متنوعی از ژانرها و شیوه‌های کمدی، مونولوگ (تک‌گویی)، تراژدی-کمدی، وودویل (موزیکال و شاد) و درام‌هایی است که معمولا دارای ساختار تک‌پرده‌ای و چهارپرده‌ای هستند و این روزها نیز رگه‌هایی از تئاتر ابزورد و اگزیستانسیالیستی به آنها نسبت داده می‌شود. این نویسنده روس به شدت روی نمایشنامه‌نویسی ایران هم تاثیر داشته است؛ مثلا قطب‌الدین صادقی، نویسنده و کارگردان تئاتر می‌گوید: «اکبر رادی نوستالژی گیلان و یران از دوره‌ای که از رونق افتاده و توام با مرگ است را از چخوف به ارث گرفته است و این آدم‌های منفعل و مبتذل در آثار رادی دقیقا مثل آدم‌های نمایش‌های چخوف هستند.» معاصران چخوف شیوه درام‌نویسی او را «درام نوین» می‌گفتند که بین سال‌های ۱۸۷۰ تا ۱۸۸۰ در اروپا شکل گرفت. مجموعه نویسندگانی چون امیل زولا، هنریک ایبسن، لئو تولستوی، گرهارد هاپتمان، آگوست استریندبرگ، موریس مترلینگ، جرج برنارد شاو و... را در دسته نویسندگان درام نوین قرار می‌دهند که بعدها برخی به شیوه آنان «درام بورژوایی» نیز گفتند. چخوف تحت تاثیر قلم افرادی چون تورگنیف و استروسکی در درام‌نویسی بود ولی اعتقادات متفاتی داشت: «من نمایشنامه‌ای را که روی صحنه و در جریان تمرین بازیگران حک و اصلاح نشده باشد، نمایشنامه‌ای نمی‌دانم که آماده چاپ باشد.» این موضوع نشان می‌دهد که چخوف در دراماتورژی خود به کارگردان، بازیگران و اکنش مخاطبان توجه ویژه‌ای نشان می‌داد که بر خلاف مسلک ادبی گذشتگان بود. نمایشنامه‌های ابتدایی او چون «ایوانف» و «غول جنگلی» به نوعی اتودهایی در جهت آزمایش بودند. کاراکترهای این نمایشنامه‌های دوره متقدم به شدت منفعل هستند که تاثیر آن را در نمایشنامه‌های ایرانی نیز به وفور می‌بینیم؛ حتی کلیت تئاتر ایران در زمانه کرونا (کووید۱۹) در این انفعال زیست می‌کند. چخوف در دفتر چه یادداشت‌های خود نوشته است: «فقط در زمان آینده است که صحنه مبدل به هنر خواهد شد، حال آنکه اکنون صحنه فقط مبارزه در راه آینده است.» عجیب است که چخوف به نمایشنامه‌های خود بر خلاف ژانرهای مرسوم عناوینی چون: «شوخی‌ها»، «اتودهای دراماتیک»، «صحنه‌هایی از زندگی روستایی» و... می‌دهد و این موضوع راهنمایی خوبی برای ورود به جهان دراماتورژی اوست. نمایشنامه‌های چخوف از اثری به نام «بی پدری» آغاز می‌شود که در زمان حیات خود نویسنده چاپ نشده و گویا خود او نسخه اصلی را پاره کرده است. قهرمان اصلی این درام یک معلم روستایی باهوش است ولی بی‌هدفی و بی‌ایمانی و انفعال در او و اطرافیانش موج می‌زند که این طرز نگاه در بیشتر آثار چخوف تکرار می‌شود. چخوف در «آواز قو» (۱۸۸۷) مسیر دیگری را طی می‌کند که من را یاد خاطره‌ای می‌اندازد. شکل آموزش تئاتر و درام‌نویسی در ایران آنچنان غلط و آشفته است که فکر کردن به آن آزارت می‌دهد. یادم می‌آید سال ۱۳۸۸ در دانشگاه هنر تهران در رشته فوق لیسانس کارگردانی دانشجو بودم که استادی از روسیه آمده در تلاش بود تا چخوف را تحلیل کند. او تمام نمایشنامه‌های بزرگ چخوف را کنار گذاشت و تنها به «آواز قو» پرداخت و تاکید داشت که باید اجرای این نمایشنامه بیش از یک ساعت طول بکشد! در صورتی که چخوف در نامه‌ای می‌نویسد: «نمایشنامه‌ای کوتاه نوشته‌ام که بیش از ۱۵ تا ۲۰ دقیقه طول نمی‌کشد-کوچک‌ترین درام دنیا-...درامی نوشته‌ام در عرض یک ساعت و پنج دقیقه!». جالب است تاکید کنیم که اداره سانسور روسیه برخی عناوین را در آثار چخوف تغییر داده است مثلا او «ایوانف» را «کمدی در چهار پرده و پنج تابلو» معرفی کرده است ولی سانسورچیان آن را به «درام» تغییر داده‌اند. چخوف نمایشنامه‌های خود را در مدت زمان کوتاهی چون ۱۰ روز می‌نوشت ولی علاقه زیادی به بازنویسی داشت مثلا وقتی اجرای «ایوانف» را در «تئاتر کرش» دید به فکر تغییر و اصلاح آن افتاد اما این کار را نکرد و به دوستی نوشت: «بعد از دیدن نمایشنامه‌ام در مسکو طوری از آن منزجر شده‌ام که به هیچ روی قادر نیستم خود را وادار کنم که به این کار [بازنویسی] بیندیشم.» دعواهای چخوف هم با کارگردانانی چون استانیسلاوسکی و داونچنکو جالب است زیرا او اصرار داشت که نمایشنامه «باغ آلبالو» کمدی است ولی کارگردانان آن را در ژانر تراژدی اجرا کردند؛ البته که عناصر خنده‌دار هم در آن بود. نمایشنامه «مرغ دریایی» به تئاتر و روشنفکری منفعل می‌پردازد که رُز وایمن در کتاب «آنتون چخوف» این اثر را در فصل «خودکشی و بقا» قرار می‌دهد و به نظرم این مفهوم خلاصه تئاتر ایران در دوران کرونا (کووید۱۹) بوده است.