

صدرالدین زاهد کارگردان «افسانه ببر» در گفت وگو با «ایران» از نوآوری در به صحنه آوردن این نمایش سخن گفت

# تلفیق نقالی ایرانی با نمایشنامه چینی



ایران تلنار

نمایی از نمایش «افسانه ببر» به کارگردانی صدرالدین زاهد

معرف نمایشنامه «افسانه ببر» در ایران من هستم. وقتی برای اولین بار این متن را به زبان فرانسه خواندم احساس کردم که نسخه فرانسوی نمایشنامه داریو فو برای جماعت فرانسوی و روحیه فرانسه زبانان منتشر شده است. با آنکه در آن زمان برگردان فرانسوی را با متن اصلی مقایسه نکردم اما این حس را داشتم که بسیار روان و قشنگ برای صحنه تنظیم شده است. با نگاهی به این ترجمه فرانسوی به نوعی ردپای فرهنگ، آداب و رسوم فرانسوی را مشاهده کرده و به همین خاطر بعد از ترجمه اولیه که در کمال صداقت به متن داریو فو صورت گرفت متوجه این نکته شدم که این قصه از شرق وام گرفته شده و خود نویسنده مدعی است که آن را سال‌ها پیش در چین مشاهده کرده است که من باور ندارم و احساس می‌کنم او در حال داستان‌پردازی است و چنین چیزی را در چین مشاهده نکرده است اما می‌توان حدس زد که داریو فو هم به مانند بعضی هنرمندان که گاهی ادعاهایی دارند که با واقعیت تطابق ندارد این ادعا به نوعی مربوط می‌شود به ذوق و شوق هنری او.

پس بی‌جهت نیست که گاهی به کرانه‌هایی سفر می‌کنند که شاید آن را تجربه نکرده باشند اما تخیل‌شان به آن کرانه‌ها عزیمت کرده است. بعد از آن بود که احساس کردم این نمایشنامه به سنت‌های شرق ربط دارد و داریو فو تلاش کرده آن را به سنت‌های ایتالیایی وصل کند. از «کمדיا دل آرته» گرفته تا نقالی که شیوه‌اش داستان سرایی است و گاهی همراه است با آهنگ و ضربات و ریتم‌های مختلف در مقام نثر یا نظم. بنابراین احساس کردم این ترجمه‌ای که از افسانه ببر انجام داده‌ام حال و هوای فرانسوی پیدا کرده و فی‌المثل صداهای مربوط به ببر تنظیم فرانسوی یافته بود. این گونه بود که مشتاق شدم نسخ این نمایشنامه را در زبان‌های دیگر بیابم و به قیاس بنشینم. یک نسخه انگلیسی زبان داشتم و بعدها یک نسخه ایتالیایی به‌دست آوردم که به کمک یک دوست آشنا به زبان ایتالیایی و در تطابق با نسخه انگلیسی به این نتیجه رسیدیم که تفاوت‌هایی مابین این نسخ وجود دارد. پس تلاش کردم نمونه‌ای مناسب فارسی‌زبانان تهیه کنم. به این دلیل که آیین‌های نقالی، سخنوری، روضه‌خوانی و شاهنامه‌خوانی در فرهنگ و زبان ما وجود دارد و می‌تواند به غنای یک متن نمایشی برای اجرا کمک کند. در رابطه با جایگاه مترجم، بازیگر، کارگردان و طراح که یک نفر هستند و چه کیفیتی به اجرا می‌بخشد می‌توان به این نکته اشاره کرد که بسیار سخت است پای در درون داشتن و پایی در بیرون. تنها هنرمندان استثنایی چون اورسن ولز هستند که با استعدادی شگرف از پس این قضیه برمی‌آیند. بنابراین هر چهار جایگاه، کیفیت خاص خود را دارد و سعی من این بوده است که مابین آنان آشنی برقرار کنم تا در تضاد با یکدیگر نباشند. پس با یک مجموعه روبه‌رو هستیم که یک هماهنگی با هم هستند و در خدمت کلیت اجرا.

هشت سال پیش در شانگهای در هشتاد کیلومتری این شهر بزرگ شنیدم. زمانی بود که از این دست افسانه‌ها در چین زیاد نقل می‌شد.» در اینکه این مطلب صحت دارد یا خیر، اصلاً مهم نیست. اما ذهن خلاق و جست‌وجوگر داریو فو از شیوه‌های روایتی و نقالی و افسانه‌پردازی شرقی در این نمایشنامه بهره فراوان برده است. ضمن اینکه فراموش نکنیم که غرب هم – بخصوص ایتالیا – از این سنت‌های روایی بی‌بهره نیست. علاوه بر اینها داریو فو در متن نمایشنامه اشاراتی دارد به دو ناحیه «پوو» و «لومبارد» که خاستگاه زایش سنت نمایشی «کمדיا دل آرته» است، که این سنت نمایشی هم تشابهات بسیاری به سنت نمایشی روحوضی ما دارد. بنابراین در همان برگردان اولیه تمام ذهن و شوق و ذوق من به این متمایل شد که به قول خودم از این نمایشنامه – ضمن حفظ ساختمان نمایشی داریو فو – «نسخه‌ای درخرو فارسی زبانان آماده کنیم.» این تلاش چیزی حدود دو سال از وقت مرا گرفت و من ضمن ارائه این نمایش در اقصی نقاط عالم با بهره‌گیری از سنت‌های نقالی، شاهنامه‌خوانی، آیین سخنوری و غیره کم‌کم شکل نهایی کار را که شما در حال حاضر در تئاتر چهارسوی تهران شاهد آن هستید پیدا کردم. اولین آزمایش‌های این برگردان و اقتباس هم در اروپا، آمریکا، کانادا و استرالیا مقابل تماشاگران ایرانی قرار گرفت که بسیار از آن استقبال شد، طوری که من بیش از صد‌ها اجرا از این نمایش در اروپا و آمریکا داشتم.

■ **اجرای «افسانه ببر» در ایران به نوعی وامدار انتخاب شما بوده است. جایگاه مترجم، طراح و کارگردان و بازیگر، چه کیفیتی به این اجرا می‌بخشد؟**

من در رابطه با این نمایشنامه ترجمه‌ای در ایران مشاهده نکرده‌ام. به رغم ادعایی که بعضی افراد هنگام مجادله بر سر این نمایشنامه با من بر سر خصم امر کمک بسزایی در ارائه شیرین ترجمه کردیم» اما من عملاً ترجمه‌ای را در بازار



ندیدم. می‌دانم که گویا یک ترجمه دیگر هم در آمریکا به کوشش ناصر رحمانی‌نژاد صورت گرفته است که چون آن را نخوانده‌ام و دسترسی به آن نداشته‌ام نمی‌دانم کیفیت ترجمه‌اش چگونه است. در ظاهر امر ایشان از زبان انگلیسی ترجمه کرده‌اند و بنابراین

آیین‌های نقالی، سخنوری، روضه‌خوانی و شاهنامه‌خوانی در فرهنگ و زبان ما وجود دارد و می‌تواند به غنای یک متن نمایشی برای اجرا کمک کند. در رابطه با جایگاه مترجم، بازیگر، کارگردان و طراح که یک نفر هستند و چه کیفیتی به اجرا می‌بخشد می‌توان به این نکته اشاره کرد که بسیار سخت است پایی در درون داشتن و پایی در بیرون. تنها هنرمندان استثنایی چون اورسن ولز هستند که با استعدادی شگرف از پس این قضیه برمی‌آیند

مؤنت خاص ایران نیست، در همه جای دنیا وجود دارد. منتها به درجات مختلف. بدیهی است که این معضل در ایران پیچیدگی‌های خاص خود را دارد. نکته دیگری که جلب نظرم کرد نحوه عملکرد داریو فو در ارائه این افسانه یا حکایت بود. خود داریو فو در نمایشنامه می‌گوید: «من روایتی از این افسانه

■ **به لحاظ شیوه اجرایی، نوعی گشودگی نسبت به نمایش ایرانی در اجرای شما وجود دارد که به نظر می‌آید به مذاق تماشاگر این روزهای ما خوش آمده. در رابطه با این رویکرد اجرایی توضیح دهید؟**

من بار اولی که این نمایشنامه را در حدود بیش از ۱۰ سال پیش خواندم و

■ **سویه‌های انتقادی داریو فو چگونه در نمایشنامه افسانه ببر بازتاب یافته است؟**

در این نمایشنامه، فو لحنی تمسخرآمیز دارد که گویای نگاه او است. این نگاه طنزآمیز در سراسر نمایشنامه نمودهای گوناگون دارد. او با طنز و مطایبه حرف خویش را به تماشاچیان عرضه می‌کند. اسلحه‌ای که بسیار مؤثرتر است و ذهن خلاق تماشاگر را به بازی می‌گیرد. این درست مثل حرف آلفرد درشت از سر بریده خون‌آلوده‌ای که بر زمین افتاده است، آنقدر ترس تولید نمی‌کند که پلان درشتی از دری نیمه‌باز که در نیمه شبی در اثر باد کمی تکان می‌خورد و قرح فوورج می‌کند؛ زیرا که پلان در نیمه‌باز تخیل تماشاگران را به کار می‌گیرد که چه پشت در پنهان است، یا چه اتفاقی پشت در اتاق در حال وقوع است.» داریو فو هم در این نمایشنامه و با تمثیل و طنز این چنین عمل می‌کند. او داستان سرباز تیر خورده‌ای را برای ما نقل می‌کند که با هزاران بلایی که سرش می‌آید، قاعدتاً باید نمایی ترازیک داشته باشد، اما جنبه‌ای کمیک و خنده‌دار می‌یابد و تأثیری دو چندان دارد، زیرا تماشاگر به موقعیتی می‌خندد، که عقل سلیم حکم می‌کند که نباید بخندد! در مورد گرایش‌های فمینیستی نیز او چنین عملکردی دارد. او آقای سرباز را دارد و خانم ببر را، یکی تیر خورده است و دیگری از زیادی

می‌کند که «جراحتش چرک کرده و... در حال مرگ است». در یک چنین زمینه‌ای رقفا و برادران او را در کوه‌های هیمالیا رها کرده و او که جانش در اثر باران سیل آسایی به خطر افتاده است، با چنگ و دندان خود را به بالای کوه می‌رساند و در غاری که مأوا و مسکن ماده ببر و پسر بچه تخشش است، سکنی می‌گزیند. خانم ببر به کاشانه و آشیانه‌اش برمی‌گردد و به رغم طبیعت وحشی‌اش اقامت او را در جایگاه خودش تحمل می‌کند. قانون جنگل حکم می‌کند که ببر به شکار برود و سرباز خانه‌داری و آشپزی کند. تا اینکه روزی سرباز که به همت ببر و کف دهن او زخم‌های جراحی جنگی‌اش شفا یافته، از این جابه‌جایی به تنگ می‌آید و سر به شورش می‌گذارد.

■ **نسبت نمایشنامه‌ای چون «افسانه ببر» با اینجا و اکنون ما چیست؟ به لحاظ محتوایی این اجرا چه نسبتی با فضای امروز دارد؟**

در درجه نخست نمایش «افسانه ببر» از رابطه مردان و زنان به گونه‌ای استعاری سخن می‌گوید. «افسانه ببر» به هیچ‌وجه نمایشی فمینیستی به معنای عام آن نیست. قصد محکوم کردن مردان و دادخواهی از زنان را ندارد. در قالب افسانه‌ای تلخ که به شیرینی روایت شده است، حکایت سربازی در زمان راهپیمایی بزرگ چینی‌ها در زمان انقلاب چین است. اما پلان درشت داریو فو بیش از آنکه به معضلات و توضیح تشریح این زمینه انقلابی بپردازد، روی یک سرباز تیرخورده و زخمی شده تمرکز

کوتاه درباره فعالیت هنری صدرالدین زاهد

## در تمنای «فردیت» یک هنرمند

رضا کریمی  
نویسنده

رنگ و بوی ایرانی می‌توان نشانی از به‌نمایش گذاشتن فردیتی دانست که او از آن سخن می‌گوید. مقهور نشدن در مقابل هژمونی فرهنگی غرب و تلاش برای فهم «دیگری» به میانجی پشتوانه فرهنگی خویش از صدرالدین زاهد هنرمندی ساخته که نگاه تعصب‌آلودی به غرب یا شرق عالم ندارد و همزیستی مسالمت‌آمیز میان مردمان مختلف از گوشه و کنار جهان را ممکن می‌داند. شاید تأسیس انجمن فرانسوی – ایرانی «دونئه» در سال ۱۹۹۰ را ذیل همین گرایش فرهنگی بتوان صورت بندی کرد. انجمنی که حاصل آن به صحنه بردن متن‌هایی از نویسندگان ایرانی و اروپایی چون هدایت، گلشیری، چخوف، برشت، یوگنی شوارتس و... بوده است. رگه‌هایی از تلاش برای کنار هم قرار دادن زیست و جهان‌بینی فرهنگ‌های متضاد بشری. این مهم نمی‌توانست اتفاق بیفتد اگر که زندگی هنری این کارگردان تئاتر در کوران رخدادهای فرهنگی سال‌های قبل از انقلاب آزموده نمی‌شد. دورانی که با مدرنیزاسیون

شتابناک حکومت پهلوی آغاز شد و با سرکوب گسترده سیاسی مخالفان ادامه یافت. وضعیتی متناقض‌نما که جامعه را در یک عدم تعادل قرار داد در نهایت با انقلاب ۱۳۵۷ به پایان ناپهنگام خویش رساند. تشکیل کارگاه نمایش، تأسیس تئاتر ملی و برآمدن گرایش‌ها مختلف تئاتری، محصول رونق نسبی اقتصادی ذیل بالا رفتن قیمت نفت و توسعه آفرانه آن دوران بود. نسلی که از دل این وضعیت بیرون آمد میل آن داشت که وقایع جهان را رصد کند و دوران ملتهب سیاسی جهان را از نظر بگذراند. نهاد اجتماعی تئاتر در ایران به مانند حوزه‌های دیگر فرهنگی، نمی‌توانست بی‌تفاوت باشد و مثل گذشته بر صحنه ظاهر شود. بنابراین فرم‌های تازه پدیدار شد تا اعلام موضعی رادیکال در قبال وقایع سیاسی و اقتصادی باشد. قرن بیستم ملهم بود از حوادث دوران‌ساز همچون جنگ آمریکا علیه ویتنام، بحران انرژی، وقایع ۱۹۶۸ جوانان فرانسوی و جنبش سیاسی سپاهان در آمریکا. تئاتر دهه چهل و پنجاه و برآمدن

نسل طلایی آن سال‌ها، از دل همین تغییرات سریع بیرون آمد و نسبت به آن دوران واکنش نشان داد. صدرالدین زاهد هم به مانند دیگر هنرمندان آن دهه، این امکان را یافت که فردیت خویش را نسبت به جریان فرهنگی، اقتصادی و سیاسی دوران پهلوی دوم، به عنوان میانجی مشارکت در پروژه‌های هنری بیابد. همکاری با هنرمندانی چون پیتربروک، آرنی آوانسیان و کسانی که در کارگاه نمایش فعالیت می‌کردند و مشارکت در اجرایی که محصول تلاش افرادی از کشورهای مختلف جهان بود، به صدرالدین زاهد این بصیرت هنری را عطا کرد که می‌توان به دور از تعصبات فردی، حتی با داشتن نگاه انتقادی به سیاست حکومت‌ها، برای ساختن جهانی بهتر تلاش کرد. به هر حال دوری از وطن همراه شد با نوعی فاصله‌گیری و تأمل در نفس. ازدواج با یک دختر فرانسوی و آموختن زبان فرانسه، گشودن چشم‌انداز پیش‌رو بود و امکانی برای ساختن نمایش‌هایی تلفیقی میان عقل‌باوری فرهنگ غرب با



نمایی از نمایش «افسانه ببر»

احساسات‌گرایی مردمان شرق. بازگشت صدرالدین زاهد به ایران بعد از چند دهه و بر صحنه نر نمایش «افسانه ببر» وام‌دار این سفر اودیسه‌وار است. جایی که نگاه انتقادی داریو فو، رنگ و بوی تخیل و احساس یک هنرمند ایرانی جهان‌وطن را به خود گرفته و یادآور همان آموزه جهان جدید است: برای جهانی شدن باید در ابتدا محلی بود. این روزها صدرالدین زاهد تلاش دارد

خویش، به قول معروف «روزمه» تولید کنند. بازگشت صدرالدین زاهد به ایران و برپایی کلاس‌های آموزشی بازیگری، می‌تواند پاسخی به این نیاز باشد که تئاتر این روزهای ما، در کنار توسعه ساخت‌افزای سالن‌های نمایشی، به آموزش و توسعه نرم‌افزاری هم احتیاج دارد. این مهم اتفاق نخواهد افتاد مگر با حضور هنرمندانی که این فضای پر مسأله را بخوبی می‌شناسند.

در نهایت نسل تازه می‌تواند بیش از این به گفت‌وگو با کسانی بنشیند که آشنا به سنت‌های روایی و نمایشی این سرزمین هستند و کوله‌باری از تجربیات جهانی را با خود دارند. بی‌شک در بازگشایی تدریجی سالن‌های تئاتر و پذیرایی از تماشاگران، نهاد اجتماعی تئاتر در ایران به حضور هنرمندانی چون صدرالدین زاهد بیش از گذشته احتیاج خواهد داشت. یک گفت‌وگوی انتقادی و رادیکال میان دو نسل که ذهنیت‌های مختلفی دارند و تجربه زیسته متفاوت. اما هدف نمی‌تواند چیزی باشد خارج از به صحنه بردن یک زیباشناسی انتقادی به میانی تئاتر.