

# ” شاهرخ مشکین قلم ، جادوگر صحنه ”

نیلوفر بیضایی

## مقدمه

اجرای نمایش ”زهرة و منوچهر” در فرانکفورت (۲۰ تا ۲۲ دسامبر ۲۰۰۲)، به کارگردانی شاهرخ مشکین قلم و با بازی خود او ، صدرالدین زاهد و عزیز الله بهادری بهانه ای شد تا من که این کار را قبلا یکبار در پاریس دیده بودم ، سه بار دیگر و هر بار با همان کنجکاو و علاقه ی بار اول ببینم. چنین پدیده ای اصولا نایاب است و کمتر نمایشی است که اشتیاق دوباره و چند باره دیدن آن در آدم ، آنهم من تئاتری که مسلما تماشاگر سختگیری نیز هستم، ایجاد شود. از همان نخستین بار که کار را دیدم بر این اعتقاد بودم که این نمایش هم بلحاظ متن و هم از نظر فرم اجرایی ظرفیت این را دارد که دو نوع تماشاگر را یعنی هم قشر روشنفکر و سخت گیر را و هم مردم عادی و بعبارت دیگر عامه را بسوی خود جلب کند. تجربه ی اجرای فرانکفورت این را در عمل به من ثابت کرد. کار هم از لحاظ پرداخت و کیفیت اجرایی و هم در پرداخت محتوایی بسیار جذاب است . هم می خنداند ، هم به تعمق وا می دارد، هم متأثر می کند ، هم نشاط می آورد و هم ”تو” ی تماشاگر را در نگاهت به عشق ، به زن و نیروی زنانه ، به جنگ و مرگ بزیر علامت سوال می برد. در پایان حس می کنی که جادوی صحنه و تنها جادوی صحنه است که ناممکن را ممکن

می سازد. صحنه ای که همه چیز در آن درست بکار گرفته شده که زنده است و زندگی در آن جریان دارد تا با مرگ و هر آنچه مرگ آور است به نبرد برخیزد و از این نبرد سربلند بیرون آید .

”زهرة و منوچهر” متنی است از ایرج میرزا که او خود آن را از ”ونوس و آدونیس” شکسپیر اقتباس کرده است. با اینکه متن در بسیاری جاها ترجمه ی جمله به جمله ی شکسپیر است ، ایرج میرزا آن را براساس طبع تماشاگر ایرانی تغییر داده و از آن يك اثر مستقل ساخته است. زهره ، الهه ی آسمانی ، خسته از کار خویش در تعلیم عشق به جهانیان ، به زمین خاکی پای می گذارد و عاشق ”منوچهر” ، جوان رزمجو و بدنبال نشان رزمی می شود. عشقی زمینی. زهره در آرزوی همبستری و عشق ورزی به منوچهر است ، اما منوچهر از ”مکر زنان” فراری است و قدرت مردانه ی جنگی خویش را در خطر می بیند. رشته ی کلام بدست زهره است ، شخصیتی نامتعارف که بر خلاف شخصیتهای سربزیر و تو سرب خور زن در داستانهای ایرانی ، جسور است و در کار رسیدن به یگانگی با معشوق . بلحاظ اجرایی چندین فرم نمایشی در یکدیگر ادغام شده اند و از نقالی تا رقص و پرده خوانی و ... در نمایش و هر يك بجا و در هارمونی کامل بکار گرفته شده اند . تصاویر ، حرکات و استفاده از ساده ترین ابزار ، قید مکان و زمان را درهم

می ریزد و از این نمایش يك اثر هنری زیبا و گیرا می سازد. شاهرخ که کارگردان کار نیز هست در نقش ”زهرة” ، صدرالدین زاهد از بازیگران و استادان قدیمی تئاتر ایران که تجربه ی ”کارگاه نمایش” را درسالهای پیش از انقلاب در بازیگری دارد و تحصیلکرده ی تئاتر و مدتی استاد تئاتر در تهران بوده است ، در نقش ”منوچهر” و عزیز الله بهادری ، از قدیمی ترین پیشکسوتان تئاتر که از سال ۱۳۰۵ از جامعه ی باربد تا تروپ جعفری و تروپ نوشین و بعد از آن بر صحنه ی تئاتر حضور داشته است ، در نقش ”ایرج” یا نقال و راوی بازی می کنند. سه نسل تئاتری بر

روي يك صحنه ، اجرايي فراموش نشدني و احترام برانگيز به تماشاگر عرضه مي کنند. شاهرخ مشکين قلم متولد آوريل سال ۱۹۶۷ است . اينك بخوانيد گپ تناتري من را با شاهرخ كه همسن و همنسل من است و من بسيار خوشحالم كه تصميم گرفته براي ايرانيان و بزبان فارسي كار كند. اميدوارم قدر حضورش در عرصه ي تناتر فارسي زبان خارج از کشور دانسته شود.

*نيلوفر : شاهرخ جان ، از كارنامه ي هنري ات بگو .*

شاهرخ : زندگي هنري من را شايد بشود به دو دوره تقسيم كرد. دوره ي اول ، دوره ي عشق غريزي من بود به رقص كه از

كودكي ام آغاز مي شود . مادرم تعريف مي كند كه از همان ۳ يا ۴ سالگي مي رقصيده ام و براي من مهم بوده كه از اول تا آخر موسيقي را برقصم . همچنين اينكه تحمل كس ديگري در كنارم ، وقتي مي رقصيده ام براي من ممكن بوده است. يعني مي خواسته ام همه ي نگاهها به سمت من باشد و همچنين مي ترسيده ام كه طرف مقابل حركت من را خراب كند. بعبارت ديگر در صحنه تك رو بوده ام. البته بعدها در اين روش تغيير دادم و خودم را به كار دسته جمعي صحنه اي عادت دادم . خلاصه اينكه هيچ دوره اي را در زندگي ام بخاطر نمي آورم كه نرقصيده باشم. از طرف ديگر بخاطر علاقه ي شديد پدرم به موسيقي سنتي ، با اين موسيقي بزرگ شده ام. آنچه در اين موسيقي براي من هميشه جالب بوده ، نه خود موسيقي ، بلكه بيشتر شعري بوده كه همراه آن خوانده مي شده. اين كنجكاوي من براي اينكه متن آواز را بفهمم ، كنجكاوي من را نسبت به ادبيات فارسي برانگيخت. بعد براي من جالب كه حس خواننده چيست و چرا اين حس بوجود مي آيد و بعد اينكه من در رقص چگونه مي توانم اين حس را منتقل كنم. اينها كنجكاويهاي اوليه ي من بود و دوران غريزي رقص . من از همان موقع وقتي مي رقصيدم ، شديد حساس بودم كه كسي دست نزنند يا سر و صدا نكند. چون ما در ايران فرهنگ ”دست زدن“ نداريم. تماشاگر خارج از نت دست مي زند. و حشت من اين بود كه اين خارج دست زدن ، باعث بشود كه من در ريتم خودم به اشتباه بيافتم. نکته ي ديگر اينكه حتي اگر كسي سرفه مي كرد ، عصبني مي شدم. يعني هر عملي كه مرا از دنياي حركت و رقص و تماشاگر را از توجه به اين رقص دور كند ، عصبني ام مي كرد.

دوره ي دوم ، يعني دوره ي آغاز جدي و حرفه اي از همان زمان آموزش و تحصيل در دانشگاه در رشته هاي تاريخ هنر و تناتر بود كه من توانستم رقص را در يك كادر قرار دهم و از حركت به پيام يا صدا تبديل كنم و از حالت رقص بودن صرف بيرون بياورم. يادگيري تناتر به من كمك كرد كه همه ي اين فرمها به معنا تبديل شوند. اين مدرسه هنوز هم ادامه دارد و تا ابد هم ادامه خواهد داشت . خوشبختانه استادهاي من در رشته تناتر كساني بودن كه يك ”آكتور“ را بعنوان يك اکت ميديدند يعني از حركت او استفاده مي كردند و بعبارت ديگر كلام را در دهان اين حركت قرار مي دادند. يكي از شانسهاي من اين بود كه پس از تحصيل بلافاصله وارد يكي از بزرگترين و مهمترين جوامع تناتري اين قرن شدم ، يعني با كار آريان موشكين<sup>۱</sup> آشنا شدم . تمام فضايي كه در ذهن من از كودكي شكل گرفته بود

<sup>۱</sup> Ariane Mnouchkine يكي از مهمترين كارگردانهاي تناتر در قرن بيستم است. وي گروه تناتر ”خورشيد“ (Theatre du Soleil) را در سال ۱۹۶۴ بنيانگذاري كرد. از آنهنگام تا كنون برخي از درخشانترين اجراهاي نمايشي را با بازبگراين گروه كه در هر دوره انتخاب مي شوند به شيوه ي تجربتي بروي صحنه برده است. تناتر موشكين سياسي است بدون اينكه در دام ”پيام“ و ”پند“ گرفتار شود. شيوه ي بداهه

، در آنجا دیدم. آریان توانست تمام وجود من را کنترل کند و از آن لحظه بود که رقص من دگرگون شد. ما آنجا باید دوره های آموزشی رقص را هم می گذرانیدیم. آشنایی با فولکلور مثل رقصهای نمایشی اندونزی "باریس" (Barris) و "توپنگ" (Topeng) و همچنین هند مثل "کتک" (Katak) ، کاتاکالی (Katakali) و همچنین حرکت در تئاتر "نو" (No Theater) و کابوکی (Kabuki) از ژاپن را آموختم. تمام اینها حرکاتی بودند که روی یک داستان می گردند. ریشه ی تئاتر و رقص اما در حقیقت "کاتاکالی" است ...

نیلوفر: ... که بنظر من فوق العاده است ، چه از نظر حضور قوی صحنه ای بازیگران و چه از نظر نمایشی و اجرایی ...

شاهرخ: برای من در کاتاکالی مهمترین نکته در تمرکز است که در مرحله ی گرم انجام می شود. می دانی که آرایش صورت در کاتاکالی ، حداقل یکساعت طول می کشد. وقتی داری این خطوط را روی صورتت ترسیم می کنی ، حس می کنی که بمرور داری یک آدم دیگری می شوی . این همان مرحله ی دگرذیسی است . برای همین وقتی با این آرایش بروی صحنه می روی، دیگر غیرممکن است که حتی ذره ای از خود شخصی ات در نقش وجود داشته باشد. چون در این حداقل یکساعت در آینه شاهد این تغییر قالب خود هستی. نکته ی فوق العاده ی دیگر در کاتاکالی ، تاکید مداوم بر روی عنصر "سکوت" و "بی حرکتی" است و می دانی که مثلا بازیگر نقش شاه بمدت ۱۰ دقیقه فقط با حرکت حداقل چشم از نقطه ای به نقطه ای دیگر ، تماشاگر را مسخ می کند. حرکت چشم به جهات مختلف در کاتاکالی و نفوذ نگاه بازیگر بسیار مهم است و بازیگران قبل از اجرا در چشمهایشان دانه های ماسه می ریزند و چشمها را می گردانند تا غرق در خون بشود (برای بازی شخصیتهای منفی و دیوان). در کاتاکالی عنصر بازی مهمترین هسته ی کار است و هیچ چیز واقعی وجود ندارد. آنچه نژینسکی در غرب برای رسیدن بدان تلاش کرد، در کاتاکالی در ابتدای دوره ی آموزش به هنرجویان یاد داده می شود . من همه ی اینها را می بایست می آموختم . همینها باعث شد که نگاه زیبایی شناسانه ی من به حرفه ام کاملا تغییر کند . مفهوم زیبایی برای من دگرگون شد. مثلا به این رسیدم که که آدم کریه چهره یا جذامی ، چگونه می تواند زیبا جلوه کند. یا در رقص می توانی در حین فاصله گیری از تعریف رایج از زیبایی ، معنای دیگری را از زیبایی انتقال بدهی. بعد هم به دنیای تراژدی یونان و بعد شکسپیر راه یافتیم. اصولا من شاید بخاطر اینکه از شرق می آیم ، همیشه تمایل بیشتری بسمت تراژدی داشته ام . اما از آنجا که در بطن یک تراژدی تمام عیار ، همیشه یک عنصر بی پایان کمیک نهفته است ، تخصصی که من یافتیم در ایجاد همین لحظه های کمیک شد ، در اوج واقعه ی تراژیک. در چنین حالتی ، خنده ی تماشاگر ، خنده ای هیستریک است و نه از سر بیخوبالی. تماشاگر نیاز به خندیدن پیدا می کند، برای اینکه دوباره بتواند بگرید.

نیلوفر: چطور وارد گروه آریان موشکین شدی؟

شاهرخ: . بسراغ "آریان موشکین" رفتم و در نهایت پررویی به او گفتم "جای من روی این صحنه چه خالی بود!"

...

نیلوفر: چه سالی بود؟

شاهرخ: سال ۱۹۹۱ بود. در همان دوره گروه آریان از او جدا می شد و آریان دنبال یک سری جوان می گشت که هم کار رقص کرده باشند و هم کار تئاتر. من در یک دوره ی آزمایشی دوماهه ی "تئاتر خورشید" شرکت کردم . آریان از میان ۲۰۰۰ متقاضی به ۹ بازیگر ازمیان این جمع نیاز داشت و من یکی از انتخاب شدگان بودم.

در همانسال با آریان روی مجموعه ی "آتریدی ها"<sup>۲</sup> (شامل تریلوژی اشیل: آگاممنون، کوآفورها، اومنیدها<sup>۳</sup> و اثر "ایفی ژن در اولیس" از اوریبید<sup>۴</sup>) کار کردیم. در "اسطوره ی آفرینش" (قسمت چهارم) که "اومنیدها" نام داشت، خدایان انتقامجوی خون ریخته شده ی مادران یا خدایان زیرزمینی که در لابلاهی موهایشان مار قرار گرفته بود، از زیر زمین با سگهای خونخوارشان می آمدند. در آنجا تمام گروه "کر" به سگ تبدیل می شد. صحنه ی بی نظیری بود. در آن قسمت من در نقش "آتنا" بازی کردم و این اولین تجربه ی کار حرفه ای برای من بود. می دانی که در تئاتر آریان "رقص" نقش مهمی دارد. بعد از این کار روی یک متن معاصر با آریان کار کردیم که "شهر پیمان شکن" نام داشت و نوشته ی "هلن سیکسو"<sup>۵</sup>، نویسنده ی فمینیست فرانسوی بود. موضوع این نمایش، فاجعه ی انتقال ایدز در فرانسه (۱۹۹۲) از طریق تزریق خونهای حامل ویروس ایدز به بیماران، بود. کاری بود سیاسی، اما در آن از شخصیتهای اسطوره ای هم استفاده شده بود. تمام وزرای وقت مثل فرانسوا میتران، همراه با شخصیتهای اسطوره ای روی صحنه بودند. من در نقش یک شخصیت اسطوره ای بازی می کردم که "خدای شب" و یک پیرزن ۹۰۰۰ ساله بود. یکی از زیباترین نقشهای زندگی ام، همین نقش بود. دو بال داشت و فاصله ی هر قدم پنج سانتیمتر بود. در قبرستان می رفتم و با وجود اینکه هیچ مانعی وجود نداشت، از در رد نمی شدم، بلکه از دیوار بالا می رفتم. در این نقش، من از رقص و حرکت استفاده می کردم. آرایش من برای این نقش، هر بار ۲ ساعت و نیم طول می کشید و تا پانصد چروک بر صورتم نقاشی می کردم، موهای کم پشت داشتم و بسیار نحیف بودم. و قتی روی صحنه بودم، حتی نزدیکترین کسانی هم مرا نمی شناختند. نقش دیگر "آپولو" (خدای عشق) بود که در عین حال یک شخصیت منفی نیز بود. یعنی با وجود تصویر مثبت، ذات این خدا منفی بود، چون به کاساندرای تجاوز کرده بود. این تجربه هم برای من بسیار پربار بود که می بایست جوانب مثبت یک شخصیت منفی را می توانستم منتقل کنم. آخرین کاری که با آریان کردم، "تارتوف" مولیر<sup>۶</sup> بود. من در نقش "تارتوف" بازی می کردم. جالب بود که شخصیت تارتوف با من (شاهرخ) کاملاً در تضاد قرار داشت و من باید تمام آن خصلتهایی را که از آن متنفر بودم، بازی می کردم و قابل باور هم می بودم. یعنی من باید هر آنچه را که در واقعیت نبودم، در صحنه می بودم. خصلتهای تارتوف از جمله ضد زن بودن، زن را تحقیر کردن و از او سوء استفاده کردن، وقیح بودن، تمام آن چیزهایی بود که با من هیچ سنخیتی نداشت. اما همین شخصیت کریه، یعنی تارتوف با همه ی زشتی ظاهری و رفتاری اش، لحظاتی انسانی داشت. با اینهمه وقتی از صحنه بیرون می آمدم علاوه بر "حس تلخ همیشگی ام" (که هر بار اجرایی به پایان می رسد و من باید صحنه را ترک کنم، در من بوجود می آید)، حس تلخ دیگری نیز داشتم و آن اینکه هر شب خودم را سرزنش می کردم که چرا این نقش را بازی کردم. این حس را من در هر ۲۱۰ اجرا داشتم. تنفر من نه از نقش، که از خودم بود. از نقش نمی توانستم متنفر باشم، چون روی صحنه مجبور بودم در قالب تارتوف فرو بروم. اما پس از پایان اجرا از خودم متنفر می شدم که چگونه بخودم اجازه داده ام، به شخصیتی اینچنین منفور، روی صحنه اینقدر بها بدهم.

این حس در تمام مدت با من بود و باعث شد که اواخر اجراها، حال روحی ام بکلی به هم بخورد. طوری که "اسم" گرفتم و مجبور بودم قرصهای قوی بخورم. بعد از پایان اجراهای تارتوف، از گروه آریان بیرون آمدم و یک واکنش دفاعی نسبت به تئاتر پیدا کردم. تا مدتها نمی خواستم در مورد تئاتر حرف بزنم. می گفتم دیگر در تئاتری بازی

<sup>2</sup> Les Athrides

<sup>3</sup> Agamemnon, Die Choephoron, Eumeniden von Aischylos

<sup>4</sup> Iphigenie in Aulis von Euripides

<sup>5</sup> Helene Cixous: Die Meineidige Stadt (La ville Parjure)

<sup>6</sup> Tartuffe von Molières

خواهم کرد و از این به بعد فقط خواهم رقصید. در همین دوره بود که به سوی رقص افسانه ها و نشانه ها ی ایرانی رفتم و یک کمپانی رقص درست کردم. کلاسهای رقص گذاشتم که متأسفانه ایرانیها زیاد در آن شرکت نداشتند، چون انضباط خاص چنین دوره هایی را نداشتند و تربیت سخت و دیسپلین کاری که خود من در این سالها در اروپا و شرق آموخته بودم، با اخلاق آنها جور در نمی آمد. ایرانیها اکثراً با تاخیر می آمدند یا بدلائل احقرانه غیبت می کردند که من اصلاً تحمل آن را نداشتم. گروه رقص من "نکیسا" نام دارد، (بیاد نکیسا، خدای شعر و موسیقی و رقص در اسطوره های ایرانی)، اما متأسفانه هیچ ایرانی بجز خودم در آن نیست. فقط اروپایی ها ماندند. آنچه اهمیت دارد اینکه من توانستم در همین اروپایی ها یک حسی را القاء کنم و علاقه ای را به اساطیر ایرانی ایجاد بکنم که در هیچ ایرانی نبود. مثلاً "کارین" یکی از رقصندگان من که اسپانیایی است و در تمام کارهایم با من می رقصد، وقتی حرکت می کند، خود من هاج و واج می مانم که او چگونه می تواند این ارتباط زیبا را با داستانهای ایرانی برقرار کند. بگذار یک مثال بزنم. رقصی را طراحی کرده بودم بنام "رویای یک شب ایرانی" که در آن از صدای شجریان که اشعار حافظ را خوانده بود، استفاده کرده بودم. در این رقص "کارین" بتهایی حضور داشت. پس از پایان رقص، نعمت آرم به سراغ او آمد و شروع کرد از تمجید و تعریف از رقص او و اینکه او چگونه در حرکات خود، لحظه به لحظه، معنای شعر حافظ را بازگو می کند. کارین که فارسی نمی فهمد، بزبان فرانسه از آرم معذرت خواست که حرفهای او را نمی فهمد. آرم، اینکه مایه ی آبروریزی است که این بانو زبان مادری خود را نمی فهمد! ناچار شدم به او توضیح بدهم که این بانو اصلاً ایرانی نیست! یعنی وقتی کارین می رقصد، فراموش می کنی یا اصلاً باور نمی کنی که او ایرانی نیست و این بخاطر درک قوی اوست از حس و موسیقی. کارین وقتی می رقصد، اشک می ریزد و این حس را به تماشاگرش منتقل می کند. خوشبختانه من با کارین خیلی خوب کار می کنم و از آشنایی با او و از این همکاری بسیار خوشحالم. بهر حال من رقصهای دیگری نیز روی "خسرو و شیرین" یا "هفت پیکر" و "سهراب و گردآفرید" کار کرده ام. هر چه بیشتر بسراغ اسطوره های ایرانی رفتم، به زبان شعر نزدیکتر شدم...

*نیلوفر: در صحبتهایت گفتمی و من پس از اجرای "زهره و منوچهر" در فرانکفورت، شاهد بودم که تو وقتی اجرائت بپایان می رسی و موقعی که تماشاگری که جادوی حضور صحنه ای تو شده، با آن احساسات وصف ناشدنی تشویقت می کند و برایت دست می زند و هورا می کشد و به احترامتان از جای برمی خیزد، چهره ات بسیار غمگین است. از این "حس تلخ همیشگی" کمی بیشتر برایم بگو. بگذار دقیق تر بگویم. پیش از رفتن بروی صحنه و بعد از پایان اجرا چه حسی داری و این حس وقتی در تناثر بازی می کنی قویتر است یا وقتی می رقصی.*

شاهرخ: فرقی نمی کند. در زبان تناثر از چیزی بنام "موسیقی درونی" وجود دارد. در رقص از موسیقی بیرونی استفاده می کنی و در تناثر، چیزی مثل حسی که به تو دست می دهد، وقتی گوشهایت را محکم با دستت فشار دهی. ناگهان همه چیز تغییر می کند. ریتمی در درونت، در بدنت ایجاد می شود. ناگهان حس می کنی بدنت گرم شده و همه ی دریاچه ها باز می شوند. صداها تغییر می کنند و ناگهان همه چیز تبدیل به موسیقی می شود. البته این در حالتی است که بین درون تو و موسیقی بیرونی یک هارمونی وجود داشته باشد. اگر این هارمونی نباشد، همه چیز را دفع می کنی. من در همه ی کارهایی که بازی می کنم، وقتی دارم حرف می زنم، همه چیز برایم به آهنگ تبدیل می شود. حس عجیبی است که متأسفانه قابل وصف نیست. قبل از اینکه بروی صحنه بروم، دل پیچه ی عجیبی دارم و ده بار باید به دستشویی بروم. برای همین سعی می کنم قبل از بازی، معده ام خالی باشد، که البته کمک زیادی نمی کند! فرقی نمی کند ۲۰۰ بار کاری را انجام داده باشم یا اولین اجرایم باشد. در همه حال، پیش از اجرا این دلهره ی عجیب را دارم. وقتی این حس را نداشته باشم، که بندرت پیش می آید، حس وحشتناکتری دارم و

ترس عجیبی از اینکه اشکالی در کار وجود دارد. از صحنه که بیرون می‌روم ، یعنی وقتی اجرا پایان می‌رسد، بدترین لحظه ی زندگی من آغاز می‌شود. وقتی مردم دارند دست می‌زنند، موقعی است که من در حال خارج شدن از شخصیت نمایشی که بازی کرده ام ، هستم . مثل اینکه اثر یک ماده ی مخدر قوی در تو پایان برسد و به دنیای عادی بازگردی. وقتی مردم دست می‌زنند، یعنی تمام شد . آن زندگی کوتاه صحنه ای ، دیگر نیست . اینجاست که به من حالت افسردگی عجیبی دست می‌دهد. خیلیها به من می‌گویند، چرا وقتی مردم اینقدر برایت ابراز احساسات می‌کنند، لبخند نمی‌زنی و مثل ماتم زده هایی . وقتی پس از پایان اجرا به پشت صحنه می‌روم ، تبدیل به هیولای وحشتناکی می‌شوم. سر همه داد می‌زنم. هر حرکتی، هر حرفی ، هر صدایی، دیوانه ام می‌کند. وقتی به میان مردم می‌آیم ، با آنها نیز بد برخورد می‌کنم. دست خوردم نیست . از خودم متنفر می‌شوم . از کارم متنفر می‌شوم . هیچوقت از کارم راضی نیستم. وقتی مثل مورد ”زهره و منوچهر” ، هم بازیگر باشی و هم کارگردان ، آنوقت مشکل چند برابر می‌شود. وقتی از خودت راضی هستی ، از کار بازیگران دیگر راضی نیستی، وقتی از آنها راضی باشی، از کار خودت راضی نیستی. از همه راضی باشی ، از بیننده راضی نیستی، از بیننده راضی باشی ، از نور راضی نیستی. یعنی من آنقدر حساس می‌شوم که همه چیز آزارم می‌دهد. انگار دنبال بهانه می‌گردم. بارها سعی کرده ام این حسهای عجیب و غریب را کنترل کنم، اما نشده . و من بهمین خاطر برخی از بهترین همکاران و روابطم را از دست داده ام.

بگذار برایت خاطره ای تعریف کنم . در نیویورک در باغ جک لاریسون که به باغ گیاهان نایاب معروف است، یک ”شب صوفی” برگزار شده بود که قرار بود هنرمندان مختلف از رقصنده تا خواننده و موزیسین ، پشت سر هم وارد شوند و در مسیری از مقابل تماشاگران که همه از کله گنده ها ی شهر بودند مثل الیزابت تیلور، ریچارد گیر و... بگذرند. من در صحبتی که پیش از برنامه با رابرت ویلسون که یکی از مسئولین برنامه بود ، داشتم ، تاکیدم بر این بود که بطور پیوسته و پشت هم وارد و خارج شوند تا برای تماشاگر فرصتی برای دست زدن و قطع روال برنامه باقی نماند. متأسفانه گروهها این مسئله را رعایت نکردند و هر هنرمندی که می‌خواست وارد شود آنقدر طولش می‌داد تا تماشاگر برای گروه قبلی و برای خودش دست بزند . من که هنوز نوبت ورودم نرسیده بود، داشتم آن پشت از عصبانیت منفجر می‌شدم. وقتی گروه قبل از من وارد صحنه شد، من برای اینکه کسی فرصت دست زدن، پیدا نکند بلافاصله وارد صحنه شدم و به رقص پرداختم . سوسن دیهیم که قرار بود پشت سر من با آواز وارد شود ، نیامد یا دیر آمد چون او هم منتظر دست زدن بود، و من بدون موسیقی و آواز و در سکوت مطلق ، شاید ۵ دقیقه تمام رقصیدم . فقط صدای خش خش برگها بود و صدای آب روان. در حین رقصیدن ، من می‌گریستم . لباسی بلند و برنگ شیری بر تن داشتم و با هر چرخش من دانه های اشک بسوی تماشاگران پرتاب می‌شد. من توانستم موقعیتی بوجود بیاورم که تماشاگر دست نزند . وقتی از صحنه خارج شدم ، همینطور گریه می‌کردم. وقتی دوست دخترم به پشت صحنه آمد، همینطور سر او داد می‌زم که چرا صحنه را ول کرده و بسراغ من آمده، که چرا تمرکز تماشاگر را بهم زده و... به تماشاگر بیشعور بورژوا و به زمین و زمان فحش می‌دادم. اما آن رقص یکی از بهترین اجراهای من شد. بعد از پایان برنامه همه بدنیاال من می‌گشتند ، تا بگویند ، زیباترین لحظه ی زندگی‌شان، لحظه ی رقص من بوده است . با اینهمه، بد اخلاقی و پرخاش من به دوست دخترم و اینکه او را از خود راندم ، باعث قهر یکساله ی ما با یکدیگر شد. ژاله که از دوستهای خوب من است ، در مورد من چیزی گفت که هر چه فکر می‌کنم ، می‌بینم واقعیت دارد: ”برای شاهرخ لحظه ای که از اوج حضور صحنه ای اش (پس از پایان نمایش) ناچار است فاصله بگیرد و باز به همان آدم روزمره بدل شود، مرگ است و زجر .”

نیلوفر : اما شاهرخ جان، بگذار بدون تعارف نکته ای را برایت بازگو کنم. تو در زندگی عادی هم آدم روزمره نیستی. هر حرکت دست یا سر یا حتی راه رفتن عادی ات، روزمره نیست و بقول آندره آیکی از همکاران تئاتری آلمانی ام که به توصیه ی من در پاریس بدیدن کار تو آمده بود، شاهرخ در زندگی عادی هم هر حرکتش دنیایی است. تو با آن موهای بلند تا کمر و لباسهای بلند که به دامن می ماند و در ظرافت و نوع گفتارت ، جذابیتهی هنرمندانه داری که جنسیت ندارد و دقیقاً مشخص است که اینها ادا نیست، بلکه خود خود شاهرخ است بعنوان یک اثر هنری.

شاهرخ : جالب است . این اولین بار است که در مورد من یعنی شاهرخ از سوی یک ایرانی ( یعنی تو ) اینگونه اظهار نظر می شود. من در زندگی شخصی از همان کودکی همیشه مورد تهاجم دیگران بوده ام. مثلاً برادرانم یا جامعه ی شرقی مرا مسخره می کردند که مثلاً من ”مرد” (به آن معنایی که آنها می فهمند) نیستم. ایرانیانی که با من برخورد شخصی داشته باشند یعنی قبل از اینکه مرا روی صحنه دیده باشند ، نگاهی تحقیر آمیز به من دارند. مثلاً از من می پرسند : ” کارتون چیه آقا شاهرخ” . وقتی می گویم: ”رقص” . می گوید: ” یعنی کار دیگه ای نمی کنی؟” یعنی در ذهنش کار من کار پستی است یا در نظر او توانایی کار ”مهمتری” را ندارم. یعنی این هم شد کار؟ برای همین و در چنین جامعه ای با تعریفی که از ”مرد” و شغل ”مردانه” هست ، این نگاه برایم بسیار کمیاب است. مثلاً اروپایی ها که مرا در زندگی شخصی می بینند همین نگاه تو را دارند و سریع حدس می زنند که یک آرتیست باشم. اما از نگاه یک ایرانی که کاری از من ندیده و اتفاقی با من برخورد می کند ، با وجود اینکه لباسهایی که من می پوشم کاملاً ایرانی است ، مثلاً ترکمنی است یا گیوه است یا لنگ است یا عباس است ، با من مثل یک موجود عجیب و غریب برخورد می کنند.

نیلوفر : برگردیم به ”زهره و منوچهر” . متن بسیار جسورانه است . زبان زن که زهره است بسیار مستقیم و اروتیسم موجود در آن بدون اینکه در سطح بماند، جذاب است . در حین اجرای شما من متوجه حیرت مردم از اینکه ایرج میرزا صد سال پیش چنین متن جسورانه ای را اقتباس کرده است ، بودم. اما آنچه تماشاگر را مسخ کرده بود و جادویش می کرد، بگمان من جذابیت فوق العاده ی تو در نقش ”زهره” بود و اینکه اصلاً از این زن بودن نه تنها ابایی نداشتی ، بلکه به بخش زنانه ی وجودت آنچنان عشق می ورزیدی که براحتی به تماشاگر منتقل می شد. بگمان من اما جدا از ارزش متن ، اجرای تو با همه ی نشانه ها و لحظه به لحظه حرکات خارق العاده ی بند بند بدنت (که حالا می دانم بخاطر آشنایی و تسلط تو بر کاتاکالی و زبان نشانه ها در نمایش است) در حین گفتار باعث می شد که حتی اگر بنا می بود ، کلمه ای حرف نزنی ، باز هم مفهوم لحظه به لحظه ی محتوی را بتوانی با زبان بدنت بازگو کنی. یعنی تو برای کلمه به کلمه ی متن یک معادل یا نشانه ی حرکتی یا بدنی داشتی . نکته ی فوق العاده ی دیگر استفاده ی تو از نگاه و چشمانت بود که تا اعماق وجود تماشاگر آنچنان نفوذ می کرد که انگار جادوی تو شده بود . تماشاگری که از آغاز حضور تو بر صحنه مدام پیج پیج می کرد که این بازیگر زن است یا مرد ، دیگر برایش جنسیت واقعی تو مهم نبود ، بلکه تو را بعنوان ”زهره” (الهه ی آسمانی) باور کرده بود و مسخ تو شده بود . یعنی مجموع آموخته های و تجربه ی حرفه ای تو در حد بازتولید این آموخته ها نمانده، بلکه از آن بسیار فراتر رفته و تو به این معناها در عمل حرفه ای ات چیزی افزوده ای که آن این مایه ی خلاقه ی خود تست و در ضمیر ناخودآگاهت عمل می کند . نتیجه همان درخشش صحنه ای است که به حق مو بر اندام تماشاگر راست می کند.

شاهرخ : خودم به این نکته ها که می گویی واقف نبودم. اما مسلم است که هر قدر زمینه ی دانسته ها ی آدم تنوع بیشتری داشته باشد ، تواناییها هم بیشتر می شود. برای همین من از شاگردان رقصم در وهله ی اول می خواهم که چندین نوع رقص را بیاموزند و بعد بسراغ من بیایند . چون هر رقصی با یک قسمت از بدن بیشتر سر و کار دارد و من از آنها می خواهم که بتوانند بند بند نقاط بدنشان را به اراده ی خود حرکت بدهند . در تئاتر هم باید اینطور باشد. اگر دقت کرده باشی، من روی صحنه خیس عرق هستم . چون در تمام مدت جزء جزء بدنم در حرکت است و مورد استفاده قرار می دهم. مثلا همین الهام گرفتن از کاتاکالی در بازی نقش زهره را تو الان داری به من می گویی ، ولی من آگاهانه از آن استفاده نکرده ام . در فرانسه به بازیگر تئاتر می گویند ، اول باید بروی دنیا را ببینی و با همه ی شاخه های نمایشی آشنا بشوی تا ببینی تئاتر فقط این نیست که بروی روی صحنه و در یک فضای محدود بمانی. عامل دیگری که قدرت بازیگر را چند برابر می کند، استفاده از ماسک است . چون ماسک باعث می شود که بازیگر مجبور شود هر حرکتی را برای واضح ساختن آن دوبل کند . وگرنه بیننده نمی فهمد که تو کجا را نگاه می کنی و چه می کنی. شاید مشکل هنرمندان ایرانی این باشد که خودشان را به یک شاخه ی هنری که در آن تحصیل کرده اند ، محدود می کنند و فکر می کنند که تمام است ، همه چیز را می دانند ! این دقیقا روی صحنه می شود نقطه ی ضعف. برای همین من به بچه ها همیشه می گویم باید بروید و همه ی شاخه های رقص را یاد بگیرید. خود من هم این کار را کرده ام و هنوز ادامه می دهم . مثلا من با وجود اینکه آموزش که دیده ام، وقتی به اولین کلاس رقصهای بومی آفریقایی رفتم ، تمام بدنم گرفت . دیگر نمی توانستم حرکت کنم. آنجا متوجه شدم ، منی که فکر می کردم بدنم آنقدر قوی و تعلیم دیده و حتی خداگونه است ، در مقابل کار آفریقایی ها هیچم . مهمترین نکته این است که تئاتر و رقص یعنی آموزش، آموزش و باز هم آموزش . تا زنده ایم باید بیاموزیم. هر چقدر هم بیشتر بیاموزیم، انعکاسش را روی صحنه بیشتر می بینیم.

