

“شاهرخ مشکین قلم ، جادوگر صحنه” (چاپ شده در کتاب نمایش شماره ۱۳ ، ژانویه ۲۰۰۳)

نیلوفر بیضایی

مقدمه

اجرای نمایش “زهره 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 قبلاً یکبار در پاریس دیده بودم ، سه بار دیگر و هر بار با همان کنجکاوی و علاقه ی بار اول ببینم. چنین پدیده ای اصولاً نایاب است و کمترنمایشی است که اشتیاق دوباره و چند باره دیدن آن در آدم ، آنهم من تئاتری که مسلماً 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 .

“زهره 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 برا اساس طبع تماشاگر ایرانی تغییر داده و از آن یک 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 توسری 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 یک 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 یک اثر هنری زیبا و گیرا می سازد. شاهرخ که کارگردان کار نیز هست در نقش “زهره” ، صدرالدین زاهد از بازیگران و استادان قدیمی تئاتر ایران که تجربه ی “کارگاه نمایش” را در سالهای 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 روی یک صحنه ، اجرایی فراموش نشدنی و احترام برانگیز به تماشاگر عرضه می کنند. شاهرخ مشکین قلم متولد آوریل سال ۱۹۶۷ است . اینک بخوانید گپ تئاتری من را با شاهرخ که همسن و همنسل من است و من بسیار خوشحالم که تصمیم گرفته برای ایرانیان و بزبان فارسی کار کند. امیدوارم قدر حضورش در عرصه ی تئاتر فارسی زبان خارج از کشور دانسته شود.

نیلوفر: شاهرخ جان، از کارنامه ی هنری ات بگو.

شاهرخ: زندگی هنری من را شاید بشود به دو دوره تقسیم کرد. دوره ی اول، دوره ی عشق غریزی من بود به رقص که از

کودکی ام آغاز می شود. مادرم تعریف می کند که از همان ۳ یا ۴ سالگی می رقصیده ام و برایم مهم بوده که از اول تا آخر موسیقی را برقصم. همچنین اینکه تحمل کس دیگری در کنارم، وقتی می رقصیده ام برایم غیر ممکن بوده است. یعنی می خواسته ام همه ی نگاهها به سمت من باشد و همچنین می ترسیده ام که طرف مقابل حرکت من را خراب کند. بعبارت دیگر در صحنه تک رو بوده ام. البته بعدها در این روش تغییر دادم و خودم را به کار دسته جمعی صحنه ای عادت دادم. خلاصه اینکه هیچ دوره ای را در زندگی ام بخاطر نمی آورم که نرقصیده باشم. از طرف دیگر بخاطر علاقه ی شدید پدرم به موسیقی سنتی، با این موسیقی بزرگ شده ام. آنچه در این موسیقی برای من همیشه جالب بوده، نه خود موسیقی، بلکه بیشتر شعری بوده که همراه آن خوانده می شده. این کنجکاوی من برای اینکه متن آواز را بفهمم، کنجکاوی من را نسبت به ادبیات فارسی برانگیخت. بعد برای من جالب که حس خواننده چیست و چرا این حس بوجود می آید و بعد اینکه من در رقص چگونه می توانم این حس را منتقل کنم. اینها کنجکاویهایی اولیه ی من بود و دوران غریزی رقص. من از همان موقع وقتی می رقصیدم، شدیداً حساس بودم که کسی دست نزند یا سر و صدا نکند. چون ما در ایران فرهنگ "دست زدن" نداریم. تماشاگر خارج از نت دست می زند. و حشت من این بود که این خارج دست زدن، باعث بشود که من در ریتم خودم به اشتباه بیافتم. نکته ی دیگر اینکه حتی اگر کسی سرفه می کرد، عصبی می شدم. یعنی هر عاملی که مرا از دنیای حرکت و رقص و تماشاگر را از توجه به این رقص دور کند، عصبی ام می کرد.

دوره ی دوم، یعنی دوره ی آغاز جدی و حرفه ای از همان زمان آموزش و تحصیل در دانشگاه در رشته های تاریخ هنر و تئاتر بود که من توانستم رقص را در یک کادر قرار دهم و از حرکت به پیام یا صدا تبدیل کنم و از حالت رقص بودن صرف بیرون بیاورم. یادگیری تئاتر به من کمک کرد که همه ی این فرمها به معنا تبدیل شوند. این مدرسه هنوز هم ادامه دارد و تا ابد هم ادامه خواهد داشت. خوشبختانه استادهای من در رشته تئاتر کسانی بودن که یک "آکتور" را بعنوان یک اکت می دیدند یعنی از حرکت او استفاده می کردند و بعبارت دیگر کلام را در دهان این حرکت قرار می دادند. یکی از شانسهای من این بود که پس از تحصیل بلافاصله وارد یکی از بزرگترین و مهمترین جوامع تئاتری این قرن شدم، یعنی با کار آریان موشکین آشنا شدم. تمام فضایی که در ذهن من از کودکی شکل گرفته بود، 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 گذراندیم. 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 گریم 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 مثلاً بازیگر نقش شاه

¹ Ariane Mnouchkine یکی از مهمترین کارگردانهای تئاتر در قرن بیستم است. وی گروه تئاتر "خورشید" (Theatre du Soleil) را در سال ۱۹۶۴ بنیانگذاری کرد. از آنهنگام تا کنون برخی از درخشانترین اجراهای نمایشی را با بازیگران این گروه که در هر دوره انتخاب می شوند به شیوه ی تجربی بروی صحنه برده است. تئاتر موشکین سیاسی است بدون اینکه در دام "پیام" و "پند" گرفتار شود. شیوه ی بداهه سازی، استفاده از شیوه های نمایش در شرق (کاتاکالی و...)، تجربه در فرم، بکارگیری خلاقیت بازیگران (آفرینش کلکتیو) از مشخصه های کاری اوست.

بمدت ۱۰ دقیقه فقط با حرکت حداقل چشم از نقطه ای به نقطه ی 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 شخصیت های 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 بیخیالی. 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 پرووی 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 از میان این جمع نیاز داشت و من یکی از انتخاب شدگان بودم.

در همانسال با آریان روی مجموعه ی "آتریدی ها"^۲ (شامل تریلوژی اشیل: آگامنون، کوافورها، اومنیدها^۳ و اثر "ایفی زن در اولیس" از اورپید^۴) کار کردیم . در "اسطوره ی آفرینش" (قسمت چهارم) که "اومنیدها" نام داشت، خدایان انتقامجوی خون ریخته شده ی مادران یا خدایان زیرزمینی که در لابلای موهایشان مار فرار 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"^۵، 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 شخصیت های اسطوره ای هم استفاده شده بود . تمام وزرای وقت مثل فرانسوا میتران ، همراه با شخصیت های 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 نقش های 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 . وقتی روی صحنه بودم ، حتی نزدیکترین کسانم هم مرا نمی شناختند. نقش دیگرم "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 کاساندر را تجاوز کرده بود. این تجربه هم برای من بسیار پربار بود که می بایست جوانب مثبت یک شخصیت منفی را می

^۲ Les Atrides

^۳ Agamemnon, Die Choepforen , Eumeniden von Aischylos

^۴ Iphigenie in Aulis von Euripides

^۵ Helene Cixous: Die Meineidige Stadt (La ville Parjure)

توانستم منتقل کنم. آخرین کاری که با آریان کردم، «تارتوف» مولیر بود. من در نقش «تارتوف» بازی می‌کردم. 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 می‌کردم و قابل باور هم می‌بودم. یعنی من باید هر آنچه را که در واقعیت نبودم، در صحنه می‌بودم. 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 می‌آمدم علاوه بر «حس تلخ همیشگی ام» (که هر بار اجرایی به پایان می‌رسد و من باید صحنه را ترک کنم، در من بوجد می‌آید)، حس تلخ دیگری نیز داشتم و آن اینکه هر شب خودم را سرزنش می‌کردم 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 نمی‌توانستم متنفر باشم، چون روی صحنه مجبور بودم در قالب تارتوف فرو بروم. اما پس از پایان اجرا از خودم متنفر می‌شدم که چگونه بخودم اجازه داده‌ام، 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 «آسم» گرفتم و مجبور بودم قرصهای قوی بخورم. بعد از پایان اجراهای تارتوف، از گروه آریان بیرون آمدم و یک واکنش دفاعی نسبت به تأثیر پیدا کردم. تا مدتها نمی‌خواستم در مورد تأثیر حرف بزنم. می‌گفتم دیگر در تأثیری بازی نخواهم کرد و از این به بعد فقط خواهم رقصید. در همین دوره بود که به سوی رقص افسانه‌ها و نشانه‌های ایرانی رفتم و یک کمپانی رقص درست کردم. کلاسهای رقص گذاشتم که متأسفانه ایرانیها زیاد در آن شرکت نداشتند، چون انضباط خاص چنین دوره‌هایی را نداشتند و تربیت سخت و دیسیپلین کاری که خود من در این سالها در اروپا و شرق آموخته بودم، با اخلاق آنها جور در نمی‌آمد. ایرانیها اکثراً با تاخیر می‌آمدند یا بدلیل احمقانه غیبت می‌کردند که من اصلاً تحمل آن را نداشتم. گروه رقص من «نکیسا» نام دارد، (بیاد نکیسا، خدای شعر و موسیقی و رقص در اسطوره‌های ایرانی)، اما متأسفانه هیچ ایرانی بجز خودم در آن نیست. فقط اروپایی‌ها ماندند. آنچه اهمیت دارد اینکه من توانستم در همین اروپایی‌ها یک حس را القاء کنم و علاقه‌ای 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 می‌رقصد، وقتی حرکت می‌کند، خود من هاج و واج می‌مانم که او چگونه می‌تواند 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» بتنهایی 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 می‌کند. کارین که فارسی نمی‌فهمد، بزبان فرانسه از آرم معذرت خواست که حرفهای او را نمی‌فهمد. آرم گفت: اینکه مایه‌ی آبروریزی است که این بانو زبان مادری خود را نمی‌فهمد! ناچار شدم به او توضیح بدهم که این بانو اصلاً ایرانی نیست! یعنی وقتی کارین می‌رقصد، فراموش می‌کند یا اصلاً باور نمی‌کند که او ایرانی نیست و این بخاطر درک قوی اوست از حس و موسیقی. کارین وقتی می‌رقصد، اشک می‌ریزد و این حس را به تماشاگرش منتقل می‌کند. خوشبختانه من با کارین خیلی خوب کار می‌کنم 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 کرده‌ام. هر چه بیشتر بسراغ اسطوره‌های 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 اجرائیت بپایان می‌رسد و موقعی که تماشاگری که جادوی حضور صحنه‌ای تو شده، با آن احساسات وصف ناشدنی تشویقت می‌کند و برایت دست می‌زند و هورا می‌کشد و به احترامتان از جای برمی‌خیزد، چهره‌ات بسیار غمگین است. از این «حس تلخ همیشگی» کمی بیشتر برابیم بگو. بگذار دقیق‌تر بگویم. پیش از رفتن بروی صحنه و بعد از پایان اجرا چه حسی داری و این حس وقتی در تأثیر بازی می‌کند قویتر است یا وقتی می‌رقصی.

شاهرخ : فرقی نمی کند. در زبان تئاتر از چیزی بنام "موسیقی درونی" وجود دارد. در رقص از موسیقی بیرونی استفاده می کنی و در تئاتر، 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 دریچه 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، دلهره و 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 می روم، یعنی وقتی اجرا بپایان می رسد، بدترین لحظه ی زندگی من آغاز می شود. وقتی مردم دارند دست می زنند، 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 بپایان برسد و به دنیای عادی بازگردی. وقتی مردم دست می زنند، یعنی تمام شد. آن زندگی کوتاه صحنه ای، دیگر نیست. اینجاست که به من حالت افسردگی عجیبی دست می دهد. خیلیها به من می گویند، چرا وقتی مردم اینقدر برایت ابراز احساسات می کنند، لبخند نمی زنی و مثل ماتم زده هایی. وقتی پس از پایان اجرا به پشت صحنه می روم، تبدیل به هیولای وحشتناکی می شوم. سر همه داد می زنم. هر حرکتی، هر حرفی، هر صدایی، دیوانه ام می کند. وقتی به میان مردم می آیم، با آنها نیز بد برخورد می کنم. دست خودم نیست. از خودم متنفر می شوم. از کارم متنفر می شوم. هیچوقت از کارم راضی نیستم. وقتی مثل مورد "زهره و منوچهر"، هم بازیگر باشی و هم کارگردان، آنوقت مشکل چند برابر می شود. 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 بازی، از نور راضی نیستی. یعنی من آنقدر حساس می شوم که همه چیز آزارم می دهد. انگار دنبال بهانه می گردم. 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 تایلور، 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 می خواست وارد شود آنقدر طولش می داد تا تماشاگر برای گروه قبلی و برای خودش دست بزند. من که هنوز نوبت ورودم نرسیده بود، داشتم آن پشت از عصبانیت منفجر می شدم. 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 می گریستم. لباسی بلند و برنگ شیری بر تن داشتم و با هر چرخش من دانه های اشکم بسوی تماشاگران پرتاب می شد. من توانستم موقعیتی بوجود بیاورم که تماشاگر دست نزند. وقتی از صحنه خارج شدم، همینطور گریه می کردم. وقتی دوست دخترم به پشت صحنه آمد، همینطور سر او داد می زدم 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 می دادم. اما آن رقص یکی از بهترین اجراهای من شد. بعد از پایان برنامه همه بدنبال من می گشتند، تا بگویند، زیباترین لحظه ی

زندگیشان، لحظه‌ی رقص من بوده است. با اینهمه، بد اخلاقی و پرخاش من به دوست دخترم و اینکه او را از خود راندم، باعث قهر یکساله‌ی 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 لحظه‌ای که از اوج حضور صحنه‌ای 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 نکته‌ای را برایت بازگو کنم. تو در زندگی عادی هم آدم روزمره نیستی. هر حرکت دست یا سریا حتی راه رفتن عادی ات، روزمره نیست و بقول آندره آیکی از همکاران تئاتری آلمانی ام که به توصیه‌ی من در پاریس بدین 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 می‌ماند و در ظرافت و نوع گفتارت، جذابیتی 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 می‌شود. من در زندگی شخصی از همان کودکی همیشه مورد تهاجم دیگران بوده‌ام. مثلاً برادرانم یا جامعه‌ی شرقی مرا مسخره می‌کردند که مثلاً من "مرد" (به آن معنایی که آنها می‌فهمند) 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 می‌پرسند: "کارتون چیه آقا شاهرخ". وقتی می‌گویم: "رقص". می‌گویند: "یعنی کار دیگه ای نمی‌کنی؟" 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 جامعه‌ای با تعریفی که از "مرد" و "شغل" مردانه هست، این نگاه برایم بسیار کمیاب است. مثلاً اروپایی‌ها که مرا در زندگی شخصی می‌بینند همین نگاه تو را دارند و سریع حدس می‌زنند که یک آرتیست باشم. اما از نگاه یک ایرانی که کاری از من ندیده و اتفاقی با من برخورد می‌کند، با وجود اینکه لباسهایی که من می‌پوشم کاملاً ایرانی است، مثلاً ترکمنی است یا گیوه است یا لنگ است یا عباست، با من مثل یک موجود عجیب و غریب برخورد می‌کنند.

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 جسورانه‌ای را اقتباس کرده است، بودم. اما آنچه تماشاگر را مسح کرده بود و جادویش می‌کرد، بگمان من جذابیت فوق العاده‌ی تو در نقش "زهره" بود و اینکه اصلاً از این زن بودن نه تنها ابایی نداشتی، بلکه به بخش زنانه‌ی وجودت آنچنان عشق می‌ورزیدی که براحتی به تماشاگر منتقل می‌شد. بگمان من اما جدا از ارزش متن، اجرای تو با همه‌ی نشانه‌ها و لحظه‌به‌لحظه حرکات خارق العاده‌ی بند بند بدنت (که حالا می‌دانم بخاطر آشنایی و تسلط تو بر کاتاکالی و زبان نشانه‌ها در نمایش است) در حین گفتار باعث می‌شد که حتی اگر بنا می‌بود، کلمه‌ای حرف نزنی، باز هم مفهوم لحظه‌به‌لحظه‌ی محتوی را بتوانی با زبان بدنت بازگو کنی. یعنی تو برای کلمه‌به‌کلمه‌ی متن یک معادل یا نشانه‌ی حرکتی یا بدنی داشتی. نکته‌ی فوق العاده‌ی دیگر استفاده‌ی تو از نگاه و چشمانت بود که تا اعماق وجود تماشاگر آنچنان نفوذ می‌کرد که انگار جادوی تو شده بود. تماشاگری که از آغاز حضور تو بر صحنه مدام پیچ می‌کرد که این بازیگر زن است یا مرد، دیگر برایش جنسیت واقعی تو مهم نبود، بلکه تو را بعنوان "زهره" (الهه‌ی آسمانی) باور کرده بود و مسح تو شده بود. یعنی مجموع آموخته‌های و تجربه‌ی حرفه‌ای تو در حد بازتولید این آموخته‌ها نمانده، بلکه از آن بسیار فراتر رفته و تو به این معناها در عمل حرفه‌ای ات چیزی افزوده‌ای که آن این مایه‌ی خلاقه‌ی خود تست و در ضمیر ناخودآگاهت عمل می‌کند. نتیجه همان درخشش صحنه‌ای است که به حق مو بر اندام تماشاگر راست می‌کند.

شاهرخ: خودم به این نکته‌ها که می‌گویی واقف نبودم. اما مسلم است که هر قدر زمینه‌ی دانسته‌ها‌ی آدم تنوع بیشتری داشته باشد، تواناییها هم بیشتر می‌شود. برای همین من از شاگردان رقصم در وهله‌ی اول می‌خواهم که چندین نوع رقص را بیاموزند و بعد بسراغ من

بیابند . 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. مثلاً 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 دقیقاً 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 . مثلاً من با وجود اینهمه 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 قدر هم بیشتر بیاموزیم، انعکاسش را روی صحنه بیشتر می بینیم.