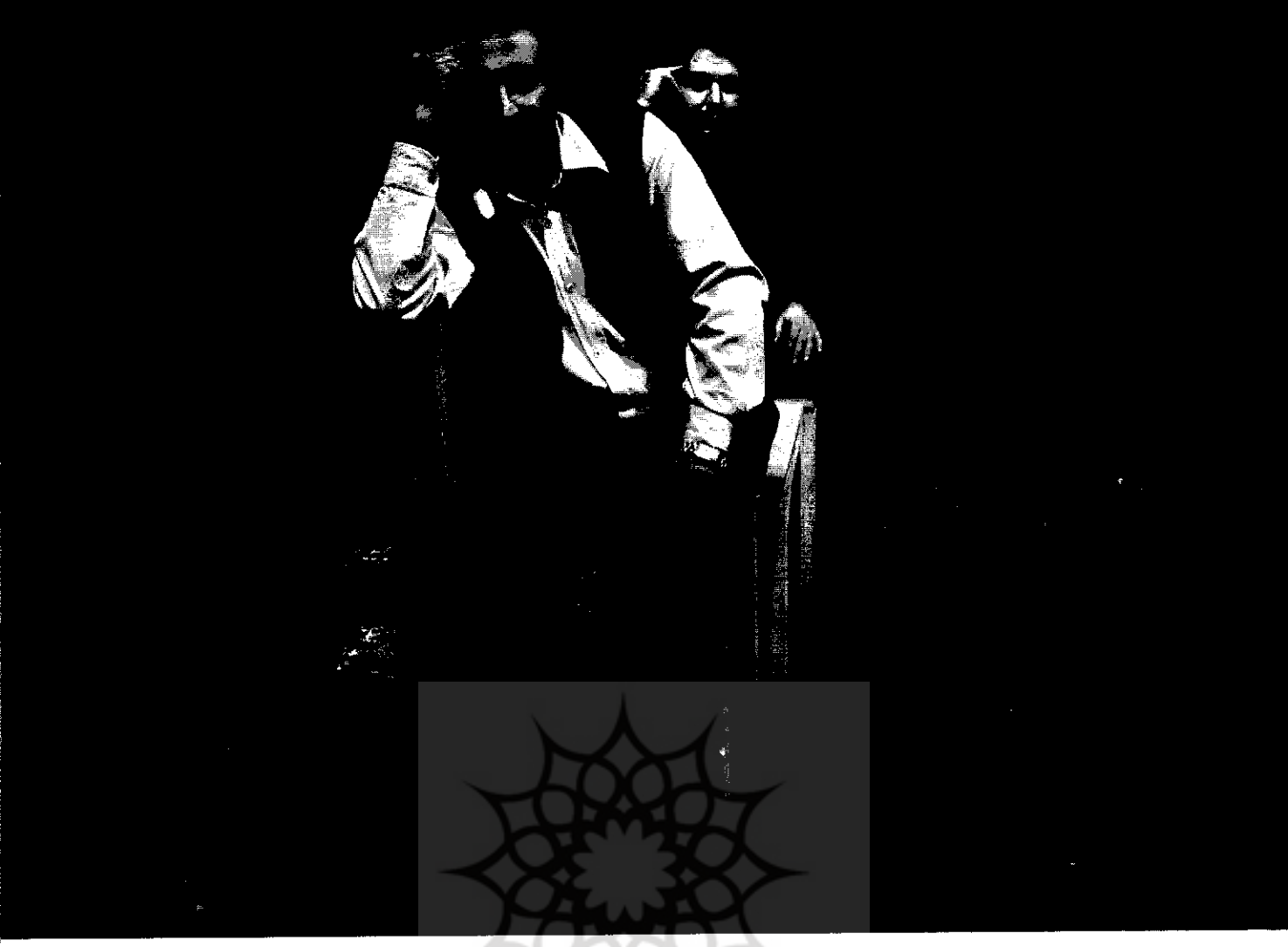
نویسنده: ریموند کارور
بازخوانی: حمیدرضا نعیمی
طراحی و کارگردانی: آرش دادگر.
حمیدرضا نعیمی
بازیگران: بهناز نازی. سعید داخ.
مهران امام‌بخش. کامبیز امینی. یعقوب صباحی.

داستان‌های کارور

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



گفت‌وگو با حمیدرضا نعیمی و آرش دادگر، کارگردان‌های داستان‌های کارور

هیچ چیز را نباید مستقیم گفت

حمیدرضا نعیمی و آرش دادگر را از سال‌های دور می‌شناسم. از زمان دانشجویی که هم‌کلاسی بودیم و خیال پروازهای بلند در سر داشتیم. از همان زمان، ساکت و بی‌ادعا اما فعال و پویا بودند. اما چه کسی فکر می‌کرد که ازمیان شصت دانشجوی تئاتر مدعی و پر از سروصدای ورودی ۷۲ تنها این دو نفر گروهی تشکیل دهند که تا به امروز همچنان به‌دور از جنبه‌های روزنامه‌پسند، نمایش به روی صحنه ببرند و این‌بار با داستان‌های کارور که چه در حیطهٔ اقتباس از ادبیات داستانی و چه در حیطهٔ اجرا و کارگردانی، نمایشی موفق و قابل تحسین است. در این مصاحبه دیگر دانشجوی آن سال‌های دانشکده‌مان آیت نجفی من را چه در گفت‌وگو و چه در یادآوری خاطرات نانوشتهٔ متن پیش رو، یاری کرد.

بی‌تا ملکوتی

حمیدرضا نعیمی متولد ۱۳۵۳ در شهر سر پل ذهاب، استان کرمانشاه. فارغ‌التحصیل کارشناسی ادبیات نمایشی از دانشگاه آزاد تهران و کارشناسی ارشد کارگردانی تئاتر. گروه تئاتر «شایا» را از سال ۷۳ تأسیس کرده است که با این گروه نمایش‌های وعده‌گاه نهنگ‌ها، دختری با شنل ارغوانی، آژاکس، آوای سرخ، هفت طبقه، صبحانه برای ایکاروس، بلندتر حرف بزن صدا تو نمی‌شنوم **و** داستان‌های کارور **را به روی صحنه برده است. سه نمایش‌نامه نیز از او چاپ شده است:** وعده‌گاه نهنگ‌ها، شب بی‌پایان فاخته **و** شب‌شکن.

آرش دادگر متولد ۱۳۵۲ در شهر شیراز. فارغ‌التحصیل کارشناسی بازیگری از دانشگاه آزاد تهران و کارشناسی ارشد کارگردانی تئاتر از دانشگاه تربیت مدرس. تا سال ۷۸ به‌طور مستمر به کار بازیگری پرداخته و از آن سال به بعد به کارگردانی روی آورده. با کارگردانی نمایش آژاکس **همکاری مشترک خود را با حمیدرضا نعیمی شروع کرده و حاصل این همکاری کارگردانی مشترک نمایش‌های** هفت طبقه، بلندتر حرف بزن صدا تو نمی‌شنوم، داستان‌های کارور **و** صبحانه برای ایکاروس **بوده است. او در نمایش‌های** آرمون، معرکه در معرکه، رستم از شاهنامه رفت، دیر راهبان، آژاکس، من و هزارتو **و زمانی برای گفتن نیز بازی کرده است.**

عکس‌ها: عباس کوثری

ملکوتی: شما خودتان نمایش‌نامه‌نویس هستید. می‌خواهم بدانم چه شد که رفتید سراغ اقتباس و آن هم کارور. می‌خواهم ظرفیت‌های داستان کوتاه و کلاً ادبیات بستر بحث‌مان قرار گیرد. چه می‌شود که یک نمایش‌نامه‌نویس از دست‌نوشته‌های خود دل می‌کند و به‌سراغ متون دیگر می‌رود که نمایش‌نامه هم نیستند؟

نعیمی: من اصلاً کارور را نمی‌شناختم. سه سال پیش بود که آرش دادگر مجموعه داستان **کلیسای جامع** را به من معرفی کرد و این آشنایی سبب تحولات زیادی در من شد. من سال‌ها با فاکنر و همینگ‌وی و مارکز دم‌خور بودم، اما به یک‌باره با کارور مواجه شدم و کارور چیز دیگری بود حتی بیش‌تر از سلینجر. کارور نوع نگاهم و حتی نوع نوشتن من را عوض کرد. نوعی ساده‌نگاه‌کردن را به من آموخت. چون در داستان‌های کارور با موضوع‌های ساده سروکار داریم، اما موقعیت‌ها پیچیده هستند. او به من آموخت که با موقعیت‌های سنگین هم برخوردی ساده داشته باشم. تمام داستان‌هایش را خواندم، حتی مقالاتی که در مورد او موجود بود. اما قصد نمایش‌نامه‌کردن آن‌ها و اجراکردن‌شان را نداشتیم. برای لذت خودمان به دنبال کشف در آثار او بودیم. به‌طوری که بعضی از داستان‌های کوتاه او را در گروه می‌خواندیم. سال پیش، سه متن از من در جشنواره رد شد و من به‌خاطر رهایی از ناراحتی و عصبیت این ماجرا، داستان چف کارور را به‌صورت نمایش‌نامه نوشتم. خیلی هم با تردید نوشتم. برایم نوعی رهاشدن بود. فکر می‌کردم که متن بدی نوشته‌ام، اما آرش با آن ارتباط برقرار کرد و با هم دو داستان دیگر از کارور را پیدا کردیم و من به‌صورت نمایش‌نامه نوشتم و درنهایت به این اجرا رسید. اما واقعیت این است که ما به دور از ادبیات داستانی، شعر، سینما و هنرهای دیگر زندگی نمی‌کنیم. داستان‌های کارور مخصوص فقط جامعهٔ آمریکا نیست. می‌تواند در هر جامعهٔ دیگری اتفاق افتد، به‌طوری که ما هم با آن احساس نزدیکی می‌کنیم. ضمن این‌که ما را آرام نمی‌گذارد. این ناآرامی و در اضطراب‌زندگی‌کردن، واقعیت جامعهٔ امروز ماست.

نجفی: در اپیزود دوم در بروشور نام داستان وقتی از عشق حرف می‌زنیم از چه حرف می‌زنیم را آورده بودید، اما من ردپای دو داستان دیگر از کارور را دیدم. یکی کلیسای جامع و دیگری آلاسکا مگر چه خبر است؟ و این سه داستان در هم تنیده شده‌اند و این نشان تسلط نویسنده بر این داستان‌هاست. لحظه‌های خط روایی این سه داستان به‌خوبی در کنار هم چیده شده‌اند. حال سئوال این است که اگر کارور را حذف کنیم چه اتفاقی می‌افتد؟ و یا حتی ندانیم که این داستان‌ها همان داستان‌های آشنایی است که از کارور خوانده‌ایم؟

نعیمی: من ابتدا از **کلیسای جامع** شروع کردم. نگاه یک مرد کور که می‌تواند از یک آدم بینا هم هراس‌آورتر باشد. اما وقتی جلوتر رفتم و خواستم پیرنگ قصه‌ام را برای درام پی‌ریزی کنم، متوجه شدم که این داستان به‌تنهایی جواب نمی‌دهد. آرش پیشنهاد داد که داستان **وقتی از عشق**... را هم وارد داستان کنیم و قصه خوب بسط و گسترش پیدا کرد. اگرچه خود قصه‌ها به‌عنوان یک داستان کوتاه کم‌وکسری نداشتند، اما باید در قالب درام می‌آمدند. درنتیجه باید در یک لحظه کارور را فراموش می‌کردم و بی‌رحمانه‌تر نگاه می‌کردم، شخصیت زن را از داستان **وقتی از عشق**... وام گرفتم. شخصیت مرد کور را از **کلیسای جامع** و شخصیت شوهر را از داستان **آلاسکا مگر چه خبر است؟** و آن‌ها را با هم ادغام کردم. و تمام سعی‌ام بر این بود که کل نمایش‌نامه یک‌دستی‌اش را از دست ندهد.

نجفی: داستان سوم چه‌طور در این اپیزود وارد شد؟

نعیمی: در داستان **وقتی از عشق**... با آدم‌هایی روبه‌رو هستیم که آمده‌اند دور هم جمع بشوند چیزی بنوشند و چرت‌وپرت بگویند. هیچ برداشت عمیق و فلسفی هم نمی‌توان از آن کرد. به‌میان‌آوردن بحث آلاسکا دست‌آویزی بود برای ادامه‌یافتن حرف‌های بیهودهٔ مرد. در نیمهٔ اول اپیزود، این مرد کور است که شوهر را نشانه رفته، اما از نیمهٔ دوم به بعد شوهر است که هم زنش و هم مرد کور را مچاله می‌کند و برندهٔ نهایی هم شوهر است.

نجفی: نویسنده به‌راحتی و سادگی از لحظات زیبای قصه‌های کارور به نفع اثر گذشته است. یعنی نویسنده درگیر جذابیت‌های اثر کارور نشده و کار خودش را می‌کند.

دادگر: ما از سر نمایش **آژاکس** تصمیم گرفتیم که برای هر کارمان، مصالح (Material) جمع کنیم. این مصالح می‌تواند از هر جایی باشد. هر چیزی که خوانده‌ایم و یا شنیده‌ایم. من همیشه موضوع‌هایی را که می‌تواند تئاتری باشد، یادداشت می‌کنم. بعد با هم بحث می‌کنیم، از دورترین نقطهٔ ذهن‌مان تا آرام‌آرام به آن موضوع اصلی نزدیک شویم. یک تئاتری، اعم

از بازیگر، کارگردان و یا نویسنده باید به همه‌چیز نوک بزند. در هر پدیده و یا یک اثر هنری، لحظه‌ای وجود دارد که می‌تواند آن را تئاتر کند و برعکس. به‌عنوان مثال در داستان **کلیسای جامع** لحظه‌ای وجود دارد که شوهر یک سیگار روشن می‌کند و به مرد کور تعارف می‌کند بعد در مورد کلیسای جامعی که تلویزیون نشان می‌دهد، صحبت می‌کنند و بعد کلیسا را می‌کشند. این لحظه بسیار درخشان است، چون باعث نزدیکی دو مرد می‌شود، اما اصلاً تئاتری نیست. درنتیجه ما مجبور بودیم برای آن جایگزینی پیدا کنیم. ما عنصر عشق را از داستان **کلیسای جامع** به داستان **وقتی از عشق**... وارد کردیم. داستان **آلاسکا** هم به‌عنوان موقعیتی که به موقعیت داستان ما کمک می‌کرد، اضافه کردیم. متن اولیهٔ ما که حمید نوشته بود چهار اپیزود بود. یک اپیزود هم بر مبنای داستان **صمیمیت** کارور داشتیم که اتفاقاً زیباترین اپیزود ما هم بود. اما به این نتیجه رسیدیم که آن را کنار بگذاریم چون یکدستی کل اثر را تحت تأثیر قرار می‌داد و از قاب نمایش بیرون می‌زد. دلبستگی‌مان به متن را کنار گذاشتیم و به خود تئاتر فکر کردیم.

نجفی: به نظرم زیباترین لحظهٔ کار یک هنرمند این است که زیباترین لحظهٔ اثرش را کنار بگذارد.

ملکوتی: بر چه مبنایی از میان ده‌ها داستان کوتاه کارور، این داستان‌ها را برگزیدید؟

نعیمی: کارور در مورد آدم‌هایی صحبت می‌کند که کاملاً قابل لمس‌اند و بستر کلی آن‌ها اکثراً خانواده است. او دیدگاه سیاسی ندارد و نگاهش به مسائل نگاهی اجتماعی است. آدم‌هایش عمیق نیستند، اما به‌شدت ضربه‌پذیرند. من می‌دانستم که با چه مدل نویسنده‌ای روبه‌رو هستم. داستان‌هایی را انتخاب کردم که به‌لحاظ موضوعی به‌هم مربوطند، اما در موقعیت‌های کاملاً مختلف قرار دارند. متلاشی‌شدن از درون، موضوع اپیزود سوم و به‌نوعی موضوع هر سه اپیزود است. من جاهای خالی داستان‌ها را هم با تخیل خودم ساختم. مثل دیالوگ آن سه مرد بر سر جسد دختر. کارور کد را به من داد و من آن را باز کردم. البته باید بگویم که این وسط جادوگر واقعی خود ریموند کارور است.

ملکوتی: این خصوصیاتی که شما می‌گویید در آثار چخوف هم هست. کسی که خود کارور به‌شدت وام‌دار اوست. در داستان کوتاه چخوف هم سادگی، ثبت لحظه، لحظه‌هایی که کسی نمی‌بیند، لحظاتی که اصلاً نیست ولی درعین‌حال وجود دارد. به نظرم این تجربه را با چخوف هم می‌توان داشت.

دادگر: من همیشه دغدغهٔ اصلی ذهن‌ام اسطوره بود و عشقم فرهنگ ملی خودمان. کارهای قبلی‌ام اکثراً بر روی اسطوره و نمایش ایرانی بوده است. در دورهٔ فوق‌لیسانس آقای فرهاد مهندس‌پور بلایی سرم آورد که تکانم داد. او دریچه‌ای را به من نشان داد که فهمیدم هیچ‌چیز ثابتی وجود ندارد. همه‌چیز متغیر است. او از کتابی داستانی برای ما خواند و آن کتاب **کلیسای جامع** بود. من بکت، جویس، اوکانر و همینگ‌وی و خیلی‌های دیگر را می‌شناختم و آثارشان را خوانده بودم، اما هیچ‌وقت نتوانسته بودم وارد جهان آن‌ها بشوم. فقط از دور دوست‌شان داشتم. وقتی **کلیسای جامع** را خواندم فهمیدم چه‌طور می‌شود با دو خط و خیلی ساده وارد جهان دیگری شد. در داستان **خانهٔ چف** در دو خط شروع شما، وس، چف و ادنا را می‌شناسید و می‌فهمید موضوع چیست. قبل از او مارکز هم دائماً با تغییر در داستانش مرا شگفت‌زده کرده بود، اما شگفت‌زدگی کارور برایم جذاب‌تر بود. چون به من دروغ نمی‌گفت. از اتفاقی حرف می‌زد که کنار دستم بود. دیالوگ‌های کوتاه، اما تأثیرگذار. وارد جهانش شدم و دیدم چه‌قدر تئاتر است. کوتاه هست اما زیبایی‌اش گسترده است. احتیاجی نیست که فلسفه بدانی تا داستان‌هایش را بفهمی، اگرچه فلسفه هم دارد. وقتی داستان **چف** را خواندم، متوجه شدم که کارور به کتاب مقدس کاملاً احاطه دارد. این زن و مرد آدم و حوا هستند که از بهشت رانده شده‌اند. چریل و نویل همان هابیل و قابیل هستند. خانهٔ چف همان دنیا است. داستان کاملاً اسطوره‌ای است، ولی هیچ ربطی به اسطوره ندارد. یک استفادهٔ مدرن و امروزی از اسطوره. آن‌جا بود که

فهمیدم هیچ چیز را نباید مستقیم گفت. سنگ چیزی را هم نباید به سینه زد. یک زمانی در قرون وسطی، کلیسا و مسیحیت انسان را له کرد و گفت که تو هیچی نیستی و کائنات همه‌چیز هستند. زمانی دیگر نیچه انسان را ابرمرد کرد و گفت که انسان برتر از تمام کائنات است. اما امروز مدرنیسم و بعد از آن پست‌مدرنیسم می‌گوید که انسان همان‌قدر هست که هست، نه بیش‌تر و نه کم‌تر و این را کارور به من نشان داد. این که از کلی‌نگری و قطعیت دست بکشیم و این تئاتر امروز است. چیزی که از چخوف شروع شده و با کارور ادامه دارد.

ملکوتی: این سادگی و درعین‌حال پیچیدگی به اجرای شما هم تسری یافته است. به‌نوعی بالا بش در تکنیک اجرایی که نسبت به کارهای قبلی‌تان عینیت یافته.

نجفی: در اجرا تکنیک‌های سینمایی هم به چشم می‌خورد که نشأت‌یافته از نمایش‌نامه‌ای است که نوشته‌اید. مثل دیزالوها و یا جامپ‌کات‌ها. به‌خصوص در اپیزود خانهٔ چف. این تکنیک‌ها در کارگردانی هم بسیار برجسته بود.

نعیمی: نمایش‌نامه‌هایی که می‌نویسم اصولاً یک طرح اجرایی ثابت و مشخص را به کارگردان نمی‌دهد. هر کارگردانی به یک طرح اجرایی می‌رسد. ایدهٔ اجرای **خانهٔ چف**، ایدهٔ آرش دادگر است. ایده‌ای که اصلاً یک خانه نیست، ولی مخاطب آن را به‌عنوان یک خانه می‌پذیرد. کیسهٔ بوکس هم ایدهٔ کارگردان است. باید بگویم که درست است که ما سال‌هاست که با هم کار می‌کنیم، اما خیلی متفاوت هستیم. گاهی به‌شدت با هم دعوا می‌کنیم.

دادگر: همهٔ هنرها از تئاتر استفاده می‌کنند، اما ما گاهی اوقات نسبت به این کار اکراه داریم. سینما از تئاتر استفاده می‌کند و یک جهش فوق‌العاده انجام می‌دهد. و خودش را ارتقاء می‌دهد. ما هم می‌توانیم از سینما استفاده کنیم، اما نه این که عین همان را دربسته بیاوریم در کارمان. باید این کار را ظریف انجام دهیم. تدوین متعلق به سینما نیست. متعلق به نگاه ماست. یک داستان‌نویس هم در داستانش تدوین انجام می‌دهد. در تئاتر برای من چگونگی مهم‌تر از چرایی است.

نعیمی: هنرمند وقتی معنی‌دهی می‌کند قضاوت خودش را به کار اضافه کرده است درنتیجه ارتباط بین اثر و مخاطب از بین می‌رود و صداقت رنگ می‌بازد. برای همین ما هیچ‌وقت سراغ تحلیل نمی‌رویم. این که چرا این اتفاق می‌افتد. ما باید برسیم به آن‌جا که چگونه این اتفاق می‌افتد.

نجفی: من از همان ابتدا فهمیدم که با یک تئاتر آلترناتیو مواجه هستم. با استفاده از تکنیک‌های نوین که البته در دل کار نشسته بود و به‌نظر اداو اطوار نمی‌آمد. چون متأسفانه با تئاتری‌هایی مواجه هستیم که از تکنیک‌های شناخته‌شده‌ای استفاده می‌کنند، بدون آن‌که نیاز آن را درک کرده باشند.

ملکوتی: به‌نظر می‌آمد که تکنیک‌ها و تجربه‌ها را مال خود کرده‌اید و به آن رسیدید. چون اثر تقلیدی و تصنعی زود خودش را لو می‌دهد. در همهٔ عناصر اجرا، چه در میزانسن‌ها چه در شکستن مرز صحنه با پشت صحنه، چه در تعویض صحنه‌ها، چه در دکور، ردپای یک اثر آوانگارد را می‌توان دید و یک جهش بزرگ نسبت به کارهای قبلی‌تان.

نجفی: جاهایی ردپای برشت را می‌دیدم، درحالی‌که اصلاً برشت نبود. یک‌جاهایی تأثیر open theatre را می‌دیدم، ولی اصلاً آن نبود. خودش بود.

دادگر: می‌دانید تئاترهای ما مثل مخابرهٔ رمز شده‌اند. آن هم با پارازیت. رمزهایی که دائماً عوض می‌شوند و هی پارازیت‌شان بیش‌تر می‌شود. ما نمی‌فهمیم، اما جرأت نداریم که بگوییم که نفهمیدیم. تا آخر نگاه می‌کنیم بعد هم هورا می‌کشیم. این که مخاطب را با انبوهی از رمز و یران کنیم یک روش شده است. طبقهٔ روشنفکر ما فکر می‌کند که یک موجود مجزاست که از بالا به پایین افتاده است، و فقط او می‌فهمد ولاغیر. ما احتیاج به تئاتری داریم که مخاطب را یک لحظه وادار به مکث کند. ما می‌خواستیم همه‌چیز را به حداقل برسانیم. در متن، در شخصیت‌ها، در طراحی صحنه و در کارگردانی. می‌خواستیم جهان رویاسازی مخاطب یک لحظه متوقف بشود و زیاد هم به او ندهیم تا رودل بکند. یا مبهوت ما بشود و یا شگفت‌زده بشود. فکر کردیم با سادگی می‌توانیم مخاطب را وادار به دیدن چیزهایی بکنیم که تا قبل از آن

عکس: عباس کوثری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

متوجه آن‌ها نبوده. و این کار خیلی سخت بود. واقعاً سخت بود.

نعیمی: این لخت کردن خیلی سخت بود. این که بدون گریم و لباس در صحنه‌ای که فقط نوری برای روشن کردن معمولی به آن داده‌ایم، در دکوری که فقط چند صندلی و میز است، بازیگران را وادار کنیم که فقط به خودشان و بدن‌شان و رفتارشان فکر کنند.

دادگر: خانم ملکوتی در صحبت‌های‌شان گفتند که چرا کارور و چرا چخوف نه. چخوف خیلی مشکل است. موقعیت و پیچیدگی‌اش صدبرابر سخت‌تر از کارور است. من معتقدم که هنوز کسی چخوف را در این سرزمین نمی‌تواند درست اجرا کند. من به خودم در این موقعیت اجازه نمی‌دهم که به‌سراغ چخوف بروم. اول باید از چیزی راحت‌تر، کوتاه‌تر، نزدیک‌تر شروع کرد. چخوف همین کار را انجام می‌داد. یعنی چیزی که لازم است بماند و چیزی که لازم نیست برود بیرون. اما آن چیزی که باقی می‌ماند، باید هزاران کارکرد داشته باشد. یک رابطهٔ ریاضی‌وار. ما در اجرای‌مان از این مدل پیروی کردیم. به‌نوعی زوم کردن است. من همیشه در تئاتر به این فکر می‌کردم که چه‌طور می‌شود از لانگ خارج شد و به close رسید. همه چیز را زمان تعیین می‌کند و ریتم.

نجفی: هر سه اپیزود ریتم درستی دارد و همهٔ حرکت‌ها نرم و از دل کار اتفاق می‌افتد جز آن لحظه‌ای که در اپیزود دوم شوهر می‌رود روی میز. در این حرکت موج‌وار صحنه‌ها این حرکت از قاب نمایش بیرون می‌زند و کارگردانی اثر به چشم می‌آید.

ملکوتی: به‌نظر چیده‌شده می‌آید. انگار کارگردان گفته حالا برو روی میز.

نجفی: جان مارتین یکی از بزرگ‌ترین مدرسان بازیگری در آمریکا می‌گوید: «وقتی بازیگر می‌خواهد بپرد، تا لحظهٔ آخر مخاطب نباید بفهمد که او می‌خواهد بپرد. اما در آن لحظه شوهر که صندلی را گذاشت من گفتم می‌رود روی میز و رفت.

دادگر: من این نکته را می‌پذیرم و اصلاح می‌کنم. فکر می‌کنم از دستم در رفته است.

نجفی: اپیزود سه هم چیده‌شده به‌نظر می‌آمد. دوقطعه‌شدن صحنه، هارمونی کل اثر را کم‌رنگ کرده بود.

ملکوتی: من این حس را روی اپیزود اول داشتم.

دادگر: اپیزود یک، چرا اما در اپیزود سوم نه، اصلاً چیده‌مانی نداشتیم. باور کنید تمام اتفاقاتی که در اپیزود سوم افتاده از طرف خود بازیگرها بوده است. من فقط آن‌ها را متمرکز کردم و اضافات‌اش را زدودم. در اپیزود اول ما با یک رویداد طرف هستیم: خانه. خانه مأوایی است برای پیوند مجدد این زن و شوهر و با از دست‌دادن آن همه‌چیز از بین می‌رود و دوباره جدایی رخ می‌دهد. متن اولیه بیست‌وچهار دقیقه بود که ما در اجرا آن را به دوازده دقیقه رساندیم. اما در اپیزود سوم یک پیش‌فرض داریم با چند رویداد. رابطهٔ زن و مرد، رابطهٔ سه مرد با یکدیگر و رابطهٔ هر کدام با جسد دختر. و رابطهٔ هر کدام با حقیقت.

ملکوتی: داستان سوم به‌نوعی حقیقتی است که در یک لایه‌رنت گم شده.

دادگر: نمی‌خواهم بگویم که در اپیزود سه از مونتاژ موازی استفاده کردم. اما می‌خواستم نشان بدهم که همه‌چیز در هم تنیده شده است. شاید به همین علت، کارگردانی‌اش توی چشم می‌آید.

نجفی: برای روشن‌شدن حرفم مثالی می‌زنم. پیتر بروک در اجرای هملت، فصل مهم «بودن یا نبودن» را جابه‌جا کرده است. هملت راهی تبعید است و افیلیا راهی مراسم عزاداری پدر، یک لحظه این دو همدیگر را می‌بینند. افیلیا می‌رود. سکوت می‌شود. هملت می‌شکند و این جمله را می‌گوید «بودن یا نبودن و...» این کاملاً کارگردانی یک اثر است، اما اصلاً به چشم نمی‌آید.

دادگر: در داستان آب، مشکل زن چی هست؟ چرا در گیر این قصه می‌شود؟

ملکوتی: با جسد دختر همذات‌پنداری می‌کند. یاد واقعه‌ای در کودکی‌اش می‌افتد.

دادگر: زن به‌یاد می‌آورد که هنگام کودکی‌اش، دو برادر مادوکس دختری را می‌دزدند و بعد از آن‌که به او تجاوز می‌کنند او را می‌کشند و به رودخانه می‌اندازند. دختر، همسایهٔ زن در کودکی بوده. اما من در نمایش‌نامه این را حذف کردم. چون با آن مشکل داشتم. حس کردم که نویسنده دارد بیش از حد به خواننده‌اش اطلاعات می‌دهد. بیش از حد مخاطب را با این زن خودمانی می‌کند. می‌خواستم این احساس نزدیکی فقط در یک لحظه اتفاق بیفتد و آن لحظه‌ای است که مرد به زن می‌گوید چرا لباس‌هایت را درنمی‌آوری. شاید به همین علت کار دوپاره شد.

ملکوتی: این نزدیکی جسمانی در خود داستان هم هست؟

دادگر: بله، ولی مرد با خشونت و حماقت این جمله را می‌گوید. و زن به‌ناچار تن می‌دهد. من پایان اپیزود سوم را از داستان همسایه‌ها کش رفتم. زن و مردی که دوباره همدیگر را در خانهٔ همسایه‌شان پیدا می‌کنند.

ملکوتی: نمایش داستان‌های کارور چه در حیطهٔ متن و چه در حیطهٔ اجرا و تکنیک‌های اجرا، در کارنامهٔ شما کاری نو و تجربه‌گرا محسوب می‌شود. تنها نکته‌ای که هیچ حرکت نویی در آن دیده نمی‌شود بازیگری است.

نعیمی: ما در کل سینما، تئاتر و تلویزیون‌مان مشکل بازیگری داریم. ما هیچ‌وقت بازیگر پرورش‌یافته به‌طور صحیح و سیستماتیک نداشته‌ایم. بازیگران ما با سیستمی کار کرده‌اند که تازه حالا فهمیده‌اند که آن سیستم اشتباه بوده، ولی دیگر برای جبران دیر شده. اکثر بازیگرهای ما حتی نسبت به آناتومی بدن خودشان هم ناآگاه‌اند. آن‌ها فقط به دنبال کلیشه‌ها و لم‌های آشنای خودشان هستند. بازیگرهای گروه ما با گروه‌ها و کسان دیگر هم کار می‌کنند و این مشکل ما را دوچندان می‌کند. ما ابتدا باید سعی کنیم که آن چیزهایی که با خود دارند، کنار بگذارند و این کار سختی است.

دادگر: من هر روز که سر تمرین می‌روم، با مکانیسم آن روز بازیگرها تمرین می‌کنم. من هیچ نقشی را به هیچ بازیگری نمی‌دهم. همهٔ بازیگرها باید همهٔ نقش‌ها را بخوانند. من به تئاتری که بازیگرها آن را جلو ببرند، اعتقادی ندارم. کار بازیگر نباید جلوتر از کل تئاتر حرکت کند. من از بازیگرها می‌خواهم که جست‌وجوگر باشند، حتی اگر حرکت‌شان کند باشد و یا در تجربه‌ای شکست بخورند.

نجفی: بازیگری نمایش می‌توانست به همان بی‌پیرایگی و سادگی کارگردانی‌اش باشد. به همان روانی.

دادگر: چیزی که در تئاتر ما همه‌گیر شده است، عرضه‌کردن است. هر چه بیش‌تر خودت را عرضه کنی، بیش‌تر طالب پیدا می‌کنی. مثالی می‌زنم. وقتی تیم آلمان برای بازی با تیم ایران به ایران آمد، خبرنگارهای آلمانی به دیدن تمرینات هر دو تیم رفتند. در تمرین تیم آلمان تنها صدای توپ شنیده می‌شده و صدای کلینزمن مربی تیم. اما وقتی به محل تمرین بچه‌های تیم ملی ایران رفتند تنها صدایی که شنیده نمی‌شده، صدای توپ بوده و صدای برانکو ایوانکوویچ. همه می‌خواهند بگویند من را ببینید. من به‌شدت با این قضیه در مورد بازیگرانم برخورد می‌کنم. کوین اسپیسی به تهیه‌کنندهٔ فیلم **هفت** گفته بوده که اسم من را روی سر در سینماها بنویسید.

نجفی: این قضیه منجر به این می‌شود که کارگردان نابازیگر به‌روی صحنه بیاورد.

ملکوتی: و این اتفاق افتاده و شاهد بازی‌های ناب‌تری بوده‌ایم.

دادگر: ما زمان کمی برای تمرین کردن داریم. جایی هم برای تمرین کردن نداریم. فقط اگر متنی از ما در جشنواره قبول شود، جایی برای تمرین کردن داریم. در این فرصت کم جایی برای ساختن آدم‌ها نمی‌ماند. شانس بیاوریم کار دربیاید. بروک اول یک سالن سوخته را پیدا می‌کند، بعد می‌گوید بیاییم اول خودمان را بسازیم. یا گروتفسکی با گروهش می‌رود توی جنگل و با هم مدت زمان زیادی زندگی می‌کنند. theatre living می‌گوید اصلاً اول برویم گشت‌وگذار. ما این امکان را نداریم. ما می‌توانیم کم‌کم همدیگر را بشناسیم. آن هم بسیار کند.

نعیمی: نمی‌توانیم سریع به نتیجه برسیم. نمی‌توانیم روی آدم‌ها سرمایه‌گذاری کنیم. ما در یک اتاق سه در چهار به‌نام بام چهار تمرین می‌کردیم و فقط دو روز قبل از اجرا رفتیم تالار نو.

ملکوتی: منظور ما بیش‌تر روی جنس بازی‌هاست.

دادگر: ما با خیلی از بازیگرها کار کردیم، اما دوام نیاوردند و رفتند. بازیگر باهوش که بتواند از خودش رها شود خیلی کم است. شاید باید تور عمیق‌تری پهن کرد. ما نمی‌خواهیم بپریم. می‌خواهیم گام‌به‌گام جلو برویم. قطعاً در حیطهٔ بازیگری هم به تجربه‌های نو خواهیم رسید. تجربه‌هایی که مال خودمان باشد. تقلید نباشد.

ملکوتی: کارگردانی مشترک، سخت نیست؟

دادگر: اگر متن خودمان باشد لذت‌بخش است وگرنه دعوای‌مان می‌شود. ما همدیگر را قبول کرده‌ایم. ◀

دادگر: تئاترهای ما مثل مخابرهٔ رمز شده‌اند. آن هم با پارازیت. رمزهایی که دائماً عوض می‌شوند و هی پارازیت‌شان بیش‌تر می‌شود. ما نمی‌فهمیم. اما جرأت نداریم که بگوییم که نفهمیدیم. تا آخر نگاه می‌کنیم بعد هم هورا می‌کشیم.