من باید برم...
خیلی دیرم شده

باز خوانی رمان «خیابان بوتیک‌های تاریک» اثر پاتریک مودیانو

کارگردان: محمد عاقبتی

نویسنده: محمد چرم‌شیر

طراح لباس: آیلا شیخ‌اوغلی

آهنگساز: محسن نامجو

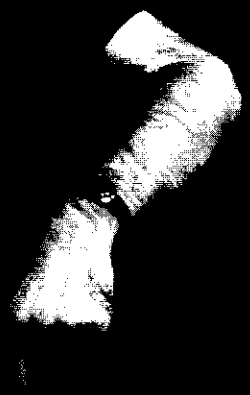
بازیگران: رضا بهبودی، سعید چنگیزیان،
ناز شادمان، الهام شکیب، مهدی صدر

گروه تئاتر لیو

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گفت‌و گو با محمد عاقبتی، کارگردان

حرکت در باتلاق



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

من باید برم... خیلی دیرم شده محمد عاقبتی با این قالب اپیزودیک، صحنه‌پردازی مینیمال و بازی سعید چنگیزیان، چنان هم‌جنس شهرهای نامرئی حسن معجونی‌ست که می‌تواند ادامهٔ آن تلقی شود. علت این امر تا حد زیادی پس‌زمینه‌های مشترک این دو نفر است که هر دو در یک دانشکده و تقریباً در یک زمان درس خوانده‌اند و هر دو تا حد زیادی تحت تأثیر علی رفیعی بوده‌اند بااین‌حال برای معدود آدم‌هایی که شانس آن را داشته‌اند که نمایش می‌بوسمت و اشک عاقبتی را در جشنوارهٔ دو سال پیش تماشا کنند، من باید برم... کاملاً ادامهٔ منطقی کار پیشین عاقبتی به‌حساب می‌آید. البته در این تداوم، نقش پررنگ محمد چرم‌شیر (نویسندهٔ توانا و صاحب‌سبک تئاتر ایران) انکارناشدنی‌ست. می‌بوسمت و اشک، به‌رغم جوایز متعددی که در جشنوارهٔ فجر به‌دست آورد، هرگز در ایران به نمایش عمومی در نیامد. اجرای من باید برم... را غنیمت شمردیم و با عاقبتی به گفت‌وگو نشستیم.

م. ا.

از بیوگرافی شروع کنید.

متولد ۱۳۵۴ در مشهد هستم، در خانواده‌ای که چندان ارتباطی با هنر نداشت، جز برادر بزرگ‌تری که خیلی سینما دوست داشت و تا مرز ورود به دانشگاه هنر هم پیش رفت ولی وارد این حیطه نشد. او تنهاکسی بود که در این زمینه به‌شدت مشوق من بوده و بسیار مدیونش هستم. سعی می‌کرد آرزوهای فروخوردهٔ خودش را در من جامهٔ عمل بپوشاند. از هجده سالگی با ثبت نام در کلاس‌های هلال احمر مشهد اولین قدم‌هایم را در این زمینه برداشتم. آن‌جا آقایی به‌نام سعید تشکری، تئاتر کودک کار می‌کرد. بعد دوره‌ای را گذراندم که رضا صابری در مشهد گذاشته بود. از هم‌دوره‌های آن‌موقع‌ام حامد بهداد را به یاد می‌آورم که

زنگ زدم و او با بزرگواری پذیرفت که سر تمرین‌هایش بروم. چند جلسه‌ای رفتم ولی به دلایلی ادامه ندادم. بعد شنیدم که او دارد **خسیس** را برای تلویزیون ضبط می‌کند. دوباره به‌اش زنگ زدم و او باز با بزرگواری پذیرفت. دو سه جلسه فقط تماشا کردم تا این‌که یک روز رفیعی مرا صدا کرد و گفت این خانهٔ هارپاگون است. برو جزو نوکر و کلفت‌ها باش. اصلاً باورم نمی‌شد. به‌هرحال اولین بازی حرفه‌ای من توی نمایش **خسیس** بود. من و حسن مؤذنی را به‌خاطر اختلاف قدمان به‌صورت زوج به‌کار برد.

بعداً باز هم بازی کردید؟

خیلی کم، توی یکی دو تا نمایش. ولی درسم را به علی رفیعی با نمایش **برزخ** پس دادم که هم او آمد و دید، هم آتیلا پسیانی. سال سوم دانشکده بودم و این اولین نمایشم بود که در فستیوال دانشجویان جایزهٔ اول کارگردانی و اجرای اول و بازیگری اول را گرفت. بعد از آن با آتیلا پسیانی یک دورهٔ دستیاری را طی کردم در گروه «بازی». آتیلا پسیانی این خصوصیت را دارد که از کوچک‌ترین امکانات شما استفاده می‌کند. بعد از آن دیگر به فکر پایان‌نامه بودم. با محمد چرم‌شیر در همان تئاتر «بازی» آشنا شده بودم. از او خواهش کردم که یک متن به من بدهد. یکی از نوشته‌های قدیمی‌اش را به‌ام داد که نتوانستم از پس آن بربیایم و بعد **کلفت‌ها** را به من پیشنهاد کردند. وقتی در مرحلهٔ بازخوانی متن بودم، شنیدم که علی رفیعی هم می‌خواهد این متن را اجرا بکند. خب، من یک دانشجو بیش‌تر نبودم. همزمانی این دو اجرا به فاصلهٔ هفت روز بود. نمایش من که در جشنوارهٔ دانشجویی اجرا می‌شد، آن سال تمام جایزه‌ها را درو کرد. درواقع این اجرا آغاز گذار از دوران دانشجویی به دوران حرفه‌ای بود.

اجرای عمومی هم داشت؟

بله، بعد از یک سال در تالار خورشید اجرا شد. بعد از **کلفت‌ها** دوباره سراغ چرم‌شیر رفتم و او یک روز زنگ زد و گفت چیزی پیدا کرده‌ام که فکر می‌کنم خوب است: کتاب **نامه‌هایی به الگا** نوشتهٔ هاول. کتاب عجیبی‌ست و متأسفم که با بی‌مهری قشر کتاب‌خوان ما مواجه شده. مانده بودم چرم‌شیر چه‌طوری می‌خواهد این ۱۴۴ نامه را به شکل نمایش‌نامه درآورد.

این کار را چرم‌شیر به‌طرز شگفت‌انگیزی بلد است. یعنی انسجام‌بخشیدن به تکه‌های جداگانهٔ یک متن. به‌خاطر این‌که اصول کلی فرم را خیلی خوب بلد است. بلد است که چه‌طور موتیف بسازد و با این موتیف‌ها انسجام به‌وجود بیاورد.

یک چیزی داخل پرانتز بگویم. او بارها گفته و تکرار کرده که «من تکنسین‌ام، هر چی به‌ام بدهید می‌توانم کار بکنم»، و این ادعا را هم اثبات کرده. این حاصل بیست‌وسه سال کار مداوم است.

توی ایران گاهی اوقات کلمهٔ «تکنیک» مورد بی‌مهری قرار می‌گیرد. درست است که مثلاً ژان رنوار گفته «تکنیک چیزی‌ست که بایستی آموخت و بعد فراموش کرد». ولی همه فکر می‌کنند این مرحلهٔ یادگرفتن و فراموش کردن کار یک روز است! درحالی‌که «یادگرفتن تکنیک» ممکن است در مورد آدم‌های مختلف زمان‌های متفاوتی را بطلبد. «فراموش کردن» را در ایران آن‌قدر جدی گرفته‌اند، که مرحلهٔ «یادگرفتن» معمولاً اتفاق نمی‌افتد.

چرم‌شیر به‌خاطر غریزهٔ بسیار قوی و البته پشتوانهٔ تکنیکی، خیلی خوب از پس این ماجراها برمی‌آید. کار را آغاز کردیم و حاصل، نمایشی شد به‌نام **می‌بوسمت و اشک**. این نمایش به شکل کارگاهی شد و در کمال ناامیدی آن را به جشنواره رساندیم. و در اولین اجرا در جشنواره با یک شوک روبه‌رو شدیم، بابت واکنش پرشور تماشاگران. الان که یادم می‌آید، فکر می‌کنم درگیر یک رویا بودم.

اتفاقاً سالی بود که نمایش‌های خوبی هم در جشنواره بود.

به نظر من یکی از پربارترین دوره‌های جشنواره بود، آخرین سالی بود که جشنواره، مسابقه‌ای بود و فکر می‌کنم حداقل ده نمایش درجهٔ یک در جشنواره حضور داشت: حامد محمدطاهری، حسن معجونی، جلال تهرانی، کیومرث مرادی، و خیلی‌های دیگر. توی آن جشنواره، نمایش ما جایزه‌های مهمی گرفت و تماشاگران خارجی را خیلی برانگیخت، بعدش چند تا اجرای خارجی خیلی موفق انجام دادیم، و بعد پرونده‌اش در ایران به‌کل بسته شد. حالا تا کی، نمی‌دانم.

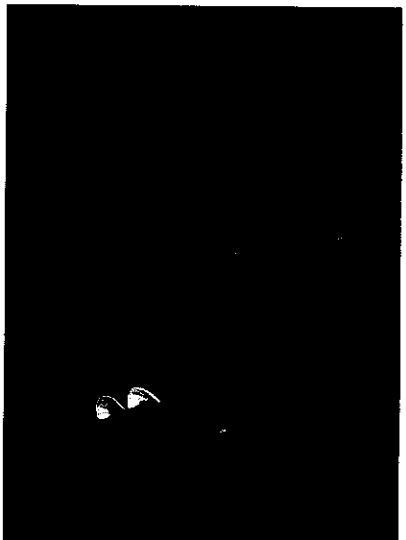
دلیل این مشکل هم فقط بازیگر زن نمایش بود.

بله، خواستند که ما بازیگرمان را عوض کنیم و ما این کار را نکردیم. به‌خاطر این قضیه می‌توانم بگویم تیم از هم پاشید. یکی از بازیگران رفت فرانسه، دیگری تغییر مسیر داد، و من با یک سرخوردگی شدید روبه‌رو شدم و با بیم و امید تجربهٔ بعدی‌ام را شروع کردم. باید دوباره از صفر شروع می‌کردم و این کار را کردم. با چرم‌شیر صحبت کردیم که یک تریلوژی را دنبال بکنیم که قسمت اولش **می‌بوسمت و اشک** بود و قسمت دومش همین **باید برم**... است.

چندتا نکته است که این دو کار را به هم نزدیک می‌کند. یکی‌اش طبعاً اجراست. چون در هر دو کار بازیگران صندلی‌ها یا چمدان‌ها را جابه‌جا می‌کنند و جلوی روی تماشاگران، موقعیت را برای صحنهٔ بعد آماده می‌کنند. شباهت دیگر موتیف‌های تکرارشوندهٔ متن و حالت کولاژگونهٔ صحنه‌هاست.

به استفاده از عنصر چمدان در نمایش قبلی و صندلی در این نمایش اشاره کردید. من به این سادگی و بر خورد با حداقل عناصر خیلی علاقه‌مندم. دلم نمی‌خواهد این اصطلاح را به‌کار ببرم، ولی فکر می‌کنم جنبهٔ مینیمالیستی پیدا کرده. از دروغ تئاتر خوشم نمی‌آید. در **کلفت‌ها** هم همین کار را کردم و خوشبختانه همیشه گروه هم با من همراه بوده. شاید این قضیه تبدیل شده باشد به‌نوعی امضاء. در همهٔ کارهایم از حداقل عناصر استفاده کرده‌ام. حتی توی **کلفت‌ها** که لااقل، اشرافیت خانه را در طراحی صحنه

همراه با هم این راه را ادامه دادیم. بعد توی محیط شهرستان با موانع و مشکلاتی مواجه شدم که دیدم بهترین کار این است که به‌طریقی به مجامع آکادمیک راه پیدا کنم. به‌طور سخت‌کوشانه‌ای درس خواندم و با معدل دوازده دیپلم، شدم نفر دویست کنکور. وارد دانشکدهٔ سینماتئاتر شدم. دوست داشتم سینما بخوانم، اما رتبهٔ این رشته را نیاوردم. البته الان از این اتفاق اصلاً ناراضی نیستم. باید اعتراف کنم که توی دانشکده هر چه که یاد گرفتم بیش‌تر از دوستان دانشجویم بود، تا از فضای دانشکده. از حسن معجونی‌ها، از رضا بهبودی‌ها چیز یاد گرفتم. البته مدیون برخی از اساتیدم هم هستم. سال دوم دانشکده بودم که حس کردم علی رفیعی کسی‌ست که می‌توانم کنارش چیز یاد بگیرم. به او



عکس‌ها: عباس کوثری

می‌طلبد.

درواقع این کار یعنی اعتمادکردن به تخیل تماشاگر.

و بازگذاشتن فضا، و گذاشتن یکی‌دوتاعنصر تا تماشاگر را ببرد به‌سمت چیزی که احتمالاً متن احتیاج دارد. بقیه مربوط به اجراست که تماشاگر دارد آن لحظه را تجربه می‌کند. دوست دارم بازیگر در حضور تماشاگر لباس عوض کند. شاید این تأثیر آتیلا پسیانی‌ست.

چه‌قدر اعتقاد دارید که تئاتر ایران را می‌شود به دونیمه تقسیم کرد؟ میان سنتی‌ها و غیرسنتی‌ها؟ حتی فکر می‌کنم سالن‌هایی که اجراها در آن‌ها شکل می‌گیرد، این طبقه‌بندی را نشان می‌دهد. برخی در سالن‌های اصلی اجرا می‌شوند و برخی توی سالن‌های کوچک پایین.

ممنونم که این اسم را می‌گذارید. معمولاً می‌گویند تئاتر تجربی و غیرتجربی، که من این اسم را دوست ندارم. کاملاً به نکته‌ای که گفتید اعتقاد دارم.

این هم‌خانوادگی، مثلاً میان کار شما و کار اخیر حسن معجونی - شهرهای نامرئی - کاملاً مشهود است.

خب، من و حسن در یک تیم بودیم و هر دوی‌مان از یک آدم خاص یعنی علی رفیعی تأثیر گرفتیم. بارها با هم نشسته‌ایم و نمایش‌ها را نقد کرده‌ایم. حسن توی دو تا از کارهای من مشاور بوده. ببینید، خود سالن به قول شما شناسنامهٔ هر اجراست. وقتی پله می‌خورید می‌آیید پایین، دارید از یک جنس کارهایی دور می‌شوید.

جالب است که این قضیه حتی در مورد آدمی مثل کیومرث مرادی هم صادق است. با این که او شاید به دلیل حضور دوست و همکارمان نغمه ثمینی به‌عنوان نویسنده در کنارش، بسیار نزدیک‌تر به محدودهٔ سنت کار می‌کند، اما در نمایش اخیرش جولیوس سزار به روایت کابوس، **یک میز بیلیارد توی صحنهٔ یک متن بسیار کلاسیک گذاشته بود، که این نمایش را به‌شدت از گروه سنتی‌ها دور می‌کرد و پیوند می‌داد آن اجرا را به جناح غیرسنتی. نمی‌دانم، ولی حتی دکتررفیعی هم با این که به‌لحاظ ایدئولوژیک جزو دستهٔ دوم است، ولی به دلیل طراحی صحنه‌های پرطمطراق شاید جزو سنتی‌ها باشد.**

لازم است همین‌جا به‌صراحت بگویم و امیدوارم به کسی بر نخورد، اما بروز نوعی صحنه‌پردازی و نگاه به تصویر در نمایش‌های دستهٔ دوم تأثیر ناخودآگاه علی رفیعی‌ست. می‌توانم حتی برای‌تان توضیح بدهم که این قضیه با چه نمایش‌هایی شروع شد. سنت علی رفیعی با سنت دیگر دوستان کاملاً متفاوت است. دکتررفیعی برای خودش سنت مشخص دارد. در مورد کیومرث مرادی هم موافقم. متأسفانه نمایش اخیرش را ندیدم ولی با چیزهایی که شنیدم، فکر می‌کنم برای اولین‌بار پا به عرصهٔ دیگری گذاشته. با این که او و تیمش بسیار تجربه‌های درخشانی داشته‌اند، ولی انگار در آن‌ها هم این گرایش به‌وجود آمده.

و این مرزبندی در مورد اساتیدی که در دوران گذشته آدم‌های نوجویی به‌حساب می‌آمده‌اند خیلی تکان‌دهنده است. چون آن‌ها با تکرار تجربه‌های گذشته‌شان تبدیل شده‌اند به عضوی از گروه سنتی‌ها. یک نمونهٔ بحث‌انگیزش بهرام بیضایی‌ست.

من نمی‌خواهم دربارهٔ آدم خاصی صحبت کنم، ولی از میان دوستانی که اساتید این عرصه هستند و حقی به گردن تئاتر این مملکت دارند، هر کدام‌شان که رابطه‌شان را با قشر بعد از خودشان و اتفاقاتی که در خارج از ایران می‌افتد قطع نکرده‌اند، موفق بوده‌اند.

نمونهٔ این ارتباط با نسل بعد از خود را در غرب راحت می‌توان پیدا کرد. مثلاً آدمی مثل برتولوچی در گرفتار تمام الگوهای ازپیش‌تعیین‌شدهٔ سینمای خودش را کنار می‌گذارد و از مدل فیلمسازی آخرین تانگو **یا** آخرین امپراتور **کاملاً دست برمی‌دارد و به اتفاقات سینمایی دوران واکنش نشان می‌دهد. تأثیر سینمای فون‌تری‌به روی گرفتار انکارناپذیر است. برتولوچی که در دههٔ شصت استاد محسوب می‌شده، خیلی خاضعانه نسبت به اتفاقات دورویرش عکس‌العمل نشان می‌دهد ولی مقاومت در مقابل این اتفاقات می‌تواند تراژیک باشد.**

بحث همین است. این‌طور نیست که آدم اگر الگویی را به‌دست آورد، فکر کند در طول چندین دهه این الگو می‌تواند جواب بدهد. البته باید اعتراف کرد که نمایش‌های بسیار ضعیفی هم توسط جوان‌ها اجرا می‌شود که اصلاً نمی‌شود ازشان دفاع کرد، ولی این دوستان پیش‌کسوت بایستی با

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نسل بعد در ارتباط باشند. البته از همین اساتید کسی را می‌شناسم که همهٔ نمایش‌های جوان‌ها را نگاه می‌کند. سالیان سال هم هست که خودش کار نمی‌کند. منظورم عباس جوانمرد است. ولی خیلی از این پیش‌کسوتان کم تئاتر می‌بینند. می‌گویند تئاتر مرده، کجاش مرده؟ در همین زیرزمین‌های تئاترشهر هر سال بیست‌سی نمایش اجرا می‌شود، توسط همین جوان‌ها. این رابطه نباید قطع بشود.

اتفاق دیگری که افتاده این است که تماشاگر تئاتر حالت یک خانواده را پیدا کرده. فقط برخی نمایش‌ها هستند که این مرز را می‌شکنند و تماشاگرانی اضافه بر این خانواده را جلب می‌کنند، و معمولاً آن نمایش‌ها فاقد ارزش‌های اصیل نمایش‌هایی هستند که به آن خانوادهٔ تماشاگر تئاتر اتکا می‌کنند. معمولاً جلب مخاطب بیرون از این خانواده معنی‌اش متأسفانه روی‌آوردن به عناصر عامه‌پسند است.

شاید دلیلش این است که فرهنگ‌سازی نمی‌تواند یک‌شبه اتفاق بیفتد. حتی در طول یک‌دهه هم به‌سختی این اتفاق می‌افتد. تئاتر نیاز به زمان دارد تا تماشاگر خودش را تربیت بکند. تا تماشاگر برای تجربه‌های آوانگارد هم آمادگی داشته باشد. البته در طول این چند سال این اتفاق افتاده که برخی نمایش‌های خاص هم با اقبال تماشاگر روبه‌رو شده‌اند.

و میزان سنخیتی که این خانوادهٔ تماشاگر تئاتر با این نمایش‌ها دارد، خیلی جالب است.

بله، مثلاً همین کارگاه نمایش که تابه‌حال شش یا هفت نمایش درش اجرا شده، تماشاگر خاص خودش را دارد. یعنی کسی که می‌آید آن‌جا، می‌داند به تماشای کار متفاوتی آمده. البته حرکت تئاتر به نسبت حرکتی که در سینمای ایران شروع شد، هنوز خیلی ابتدایی و حتی ناپخته است، ولی از این جوانه می‌توان انتظار داشت که به یک درخت تبدیل شود.

نکتهٔ دیگر این است که کارهای این جناح غیرسنتی تئاتر ایران بسیار هم‌جهت است با مثلاً نوع

در این نمایش‌نامه یک کاراکتر ثابت وجود ندارد. او در برابر آدم‌های متفاوتی قرار می‌گیرد و از این برخوردها چیزی را کشف کند. آدم‌های دیگر درواقع کاتالیزور هستند.

نمایش‌هایی که گهگاه فرصتش را پیدا کرده‌ام و در شبکهٔ «آرته» دیده‌ام. و این دنباله‌روی نیست، بلکه تجربهٔ مشترک است. چون حالا وارد دورانی شده‌ایم که تجربه‌های زندگی یک شهروند ایرانی و یک شهروند فرانسوی دارد به هم شبیه می‌شود. همیشه در این موارد فوتبال را مثال می‌زنم. وقتی همهٔ ما شب‌ها همزمان با تماشاگران اروپایی مسابقهٔ مثلاً بارسلونا - رئال مادرید را می‌بینیم، طبیعی‌ست سلیقه و زیبایی‌شناسی هنری‌مان هم با آن‌ها هم‌جنس بشود.

نکتهٔ دیگر این است که این دوستان جوان بسیار با زمانهٔ خودشان هماهنگ‌اند. این را هم باید گفت که همهٔ این‌ها مدیون اتفاقاتی‌ست که در سطح کلان‌تر در این کشور اتفاق افتاد. اساتید ما هم شاید حق داشته باشند. وقتی بیست سال فرصت کارکردن پیدا نکردند، حق دارند تا حدی خودشان را بازنده و بداقبال تصور کنند.

به نمایش بپردازیم. آیا فکر می‌کنید در این نمایش با یک شخصیت مرکزی سروکار داریم؟ در می‌بوسمت و اشک شخصیت اصلی یکی بود و بازیگر نقش مقابل مدام در جلد آدم‌های دیگر فرو می‌رفت. ولی این‌جا طوری‌ست که آدم حتی در وحدت این شخصیت اصلی هم شک می‌کند.

در **می‌بوسمت و اشک** یک قصهٔ نسبتاً پررنگ‌تر وجود داشت.

یا لااقل وحدت فضا وجود داشت...

بله، **من باید پرم**... اقتباس از یک رمان است و به قول شما وحدت فضا هم وجود ندارد. کاراکترهای متعددی هم در آن هست، و بحث هم بحث فراموشی و حافظه است. درمجموع یک مقدار پیچیده‌تر است. می‌شود گفت در این نمایش‌نامه، کاراکتر ثابت وجود ندارد. او در برابر آدم‌های متفاوتی قرار می‌گیرد و از این برخوردها چیزی را کشف می‌کند. آدم‌های دیگر درواقع کاتالیزور هستند.

چیزی که من احساس کردم این بود که ویژگی‌های فردی کاراکتر اصلی آن‌قدر کم‌رنگ می‌شود که تبدیل می‌شود به یک شبح. البته این شبحی‌ست که در ادبیات سابقه دارد. مثلاً «جوزف ک» کافکا هم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در محاکمه شبح است. این کار، شخصیت را تعمیم‌پذیرتر می‌کند.

این ویژگی البته برمی‌گردد به رمان اصلی.

توی رمان اصلی هم فضا سیال است؟

نه، آن‌جا حتی کمی ساختار کارآگاهی دارد. یعنی شخصیت شروع می‌کند به جست‌وجو برای پیداکردن گذشته و خاطرانش. موقعیت‌ها ملموس‌تر است. سراغ آدم‌های متفاوتی می‌رود. هر فصل مقدمه‌ای‌ست برای فصل بعد. در این‌جا چرم‌شیر گم‌گشتگی و بی‌هویتی او را بیش‌تر کرده. ساختاری هم که طراحی کرده‌ایم این‌گونه بوده که کاراکتر مسیری را شروع می‌کند برای این‌که حافظه‌ای را تجسم ببخشد و از خودش بزداید. برای همین است که فکر می‌کنید کاراکتر تبدیل می‌شود به یک شبح. مثل این‌که حرکتی را شروع می‌کند در یک باتلاق. هر چه بیش‌تر تلاش می‌کند، بیش‌تر فرو می‌رود. اگر سرجایش ایستاده بود و هیچ حرکتی نمی‌کرد، شاید هویتش مشخص‌تر بود.

موقعیت اولیهٔ نمایش، اپیزود اول، چیزی‌ست شبیه بازجویی.

مطب دکتر است و سؤال‌های پزشک می‌تواند ناخودآگاه شبیه بازجویی باشد.

خب، پس آن کات اولش خیلی تکان‌دهنده است، چون شروع موقعیت را نشان نمی‌دهید.

این مقدمهٔ اجراست. در آن فقط داریم طرح بحران می‌کنیم.

چرا اجرای این اپیزود را تغییر دادید. در اجرای اولی که دیدم، صحنه در نور به نمایش درمی‌آمد، و در دومی، فقط با نور چراغ‌قوه کار کرده بودید.

یک چیزهایی را در این نمایش تجربه می‌کنیم که برای خودم هم تازه است. شاید ویژگی‌های کارگاه نمایش این‌طوری است که فکر می‌کنیم هر اجرا مثل یک تمرین است. این تغییر را برای این ایجاد کردیم که نشان بدهیم کسی آمده از دکتری کمک بگیرد، ولی دکتر به او نه‌تنها کمک نمی‌کند، بلکه بیش‌تر او را دچار بحران می‌کند. این قضیهٔ چراغ‌قوه هم برای این بود که نشان بدهیم دنیای همهٔ این آدم‌ها وارونه‌ست. این‌جا هم دکتر کسی‌ست که می‌خواهد او را از تاریکی بیرون بیاورد، ولی خودش نابیناست.

این شگرد کمی اکسپرسیونیستی‌ست و باعث می‌شود لحظهٔ روشن‌شدن چراغ‌ها زیادی برجسته بشود.

تاریکی برای ما فقط یک اتفاق فیزیکی بود، در مقطعی که برق رفته. و قرار بود شخصیت اصلی‌مان توی تاریکی بگردد و اشیای مورد نظرش را پیدا کند، به کمک چراغ‌قوه‌ای که یک آدم نابینا در دستش گرفته و نمی‌داند کجا نور بیندازد.

تغییر دومی که دادید، صحنهٔ دعاخواندن است. در اجرای اول همه در آن صحن فرضی کلیسا حضور داشتند، و در اجرای دوم فقط کفش‌های او را می‌دیدیم و صدای دیالوگ‌ها را می‌شنیدیم.

این هم یک ریسک دیگر بود. فکر کردیم ما که داریم یک صحنه را در تاریکی برگزار می‌کنیم، و قرار است همه‌چیز را در حضور تماشاگر تغییر بدهیم و بچینیم؛ در این‌جا هم شاید بودن یک چهارپایه و یک‌جفت کفش تخیل خیلی بیش‌تری داشته باشند برای شمای تماشاگر.

به‌خصوص که کنش قبلی‌تان، این‌که آدم‌ها بیایند در صحنه، صلیب بکشند و بروند، کمی کلیشه‌ای و متعارف است.

با این تغییر، جا برای هر نگاهی بازتر شده، و فکر می‌کنم کمک می‌کند به تماشاگر که درگیر بخش مهمی از دیالوگ‌ها بشود. صحنهٔ کشیش تقریباً یک امضاست در نمایش‌های اخیر چرم‌شیر. ما خواستیم متفاوت‌تر از دوستان دیگری که متن‌های چرم‌شیر را کار می‌کنند عمل کنیم.

دوتا شخصیتی که خانم شادمان بازی می‌کند کمی به هم شبیه‌اند.

تصور ما این بوده که کاملاً از هم متفاوت باشند. طوری اجرا بشود که انگار بازیگر دیگری دارد این نقش را بازی می‌کند.

اصلاً این‌طوری نیست. البته این شباهت اذیت نمی‌کند، حتی عمدی به‌نظر می‌رسد.

یک‌مقدارش البته عمومی هست. بالاخره همان بازیگر دارد با بخش زیادی از همان لباس بازی می‌کند. اما یک تغییر مهم وجود دارد. در دومی با نوعی ماسک می‌آید و در طول صحنه این ماسک را برمی‌دارد. اما نوازنده از ابتدا ماسکی ندارد.

شباهت‌شان در حدی‌ست که آدم فکر می‌کند این تفاوت مربوط می‌شود به تفاوت یک شخصیت در طول زمان. فکر می‌کنیم این همان آدمی‌ست که در دوران دیگری با مرد مواجه شده.

این جور نگاه‌ها در رمان زیاد است. اگر هم این جور است، شاید ناخودآگاه به‌وجود آمده.

مدل حرف‌زدن شما به‌لحاظ تونالیته و فراز و فرود کلمات بسیار شبیه است به مدل حرف‌زدن یکی از شخصیت‌های نمایش‌تان (مهدی صدر). این شباهت معمولاً نشأت گرفته از یک اتفاق در پشت صحنه است. آیا شما موقع کارگردانی، دیالوگ‌ها را خودتان ادا می‌کنید و بازیگران از شما تبعیت می‌کنند؟

نه، این نوع رفتار را دوست ندارم. اگر می‌خواستم بازیگری بکنم، می‌رفتم بازیگر می‌شدم. فکر می‌کنم هر کسی باید کار خودش را انجام بدهد. من دوست دارم به بازیگرانم کمک کنم و اتفاقاً از پیشنهادهای آن‌ها استقبال می‌کنم. اما این قضیه شاید تصادفی اتفاق افتاده.

بگذارید مثالی بزنم که خیال‌تان را راحت کند که در آثار بزرگان هنر هم این اتفاق می‌افتد. اخیراً فیلم ملیندا و ملیندای وودی آلن را می‌دیدم. به‌طرز تراژیکی، تمام بازیگران مرد فیلم دقیقاً مثل وودی آلن دیالوگ‌هاشان را می‌گویند و مثل او بازی می‌کنند و دست‌هاشان را تکان می‌دهند. درحالی‌که این مشکل در فیلم‌هایی که خود او بازی می‌کرد وجود نداشت. اما این‌جا مثل این است که وودی آلن تکثیر شده. می‌خواهم بگویم این اتفاق عجیب نیست.

گفتم، شاید ناخودآگاه بوده، شاید هم نزدیکی‌هایی میان من و آن بازیگر وجود داشته باشد. این را هم بگویم که ایشان برای اولین‌بار است که روی صحنه می‌آیند. البته در تئاتر هم شنیده‌ام یکی از کارگردان‌های بزرگ ایتالیا بوده که تمام نقش‌ها را از **فاوست** تا کمدیادلآرته را برای بازیگران بازی می‌کرده و می‌گفته این‌جوری بازی کنید. این یک شیوه‌ست. در ایران هم بعضی از دوستان این کار را می‌کنند. ولی من عموماً این کار را نمی‌کنم، چون اگر بخواهم خودم را قیاس کنم، نابازیگرترین بازیگر در جمع تئاترم.

کسی که خودش اعتراف کرده که این کار را می‌کند آقای سمندریان است.

بله آقای سمندریان، آتیلا پسیانی و حتی حسن معجونی به‌خاطر پشتوانهٔ بازیگری‌شان این کار را می‌کنند.

توی این جور نمایش‌ها، کجا تصمیم می‌گیرید از برخی عناصر به‌عنوان عناصر واقعی استفاده کنید، و کجا تصمیم می‌گیرید که این عناصر تخیلی باشند؟ مثلاً تصمیم گرفته‌اید بشقاب غذایی واقعاً وجود داشته باشد. ولی بیش‌تر عناصر حذف شده. آیا با آزمایش و خطا جلو می‌روید؟

نه، شاید به‌خاطر آموزه‌های علی رفیعی، شیوهٔ من این است که ابتدا یک فضا را ببینم. این‌که بازیگر توی چه فضایی حرکت بکند. البته نمایش‌نامه فضایی در اختیار می‌گذارد، ولی نمایش‌نامه‌های چرم‌شیر بدون دستور صحنه و فضاست. ای‌کاش اجرای جشنواره را می‌دیدید.

مثال بزنید. چه تغییری کرده؟

در جشنواره وارد سالن که می‌شدید یک فضای صلیب‌مانند بود و روی آن تماماً ماسه بود به ارتفاع سی‌سانت. هر کدام از بازیگران یک‌جا نشسته بود و تماشاگران در چهار طرف بودند.

این تصویر ناخودآگاه آدم را یاد نمایش تجربه‌های اخیر **امیررضا کوهستانی می‌اندازد.**

خب من توی **کلفت‌ها هم همین کار را کرده بودم**، یعنی اتاق مادام را با تماشاگر محصور می‌کردیم. در **می‌بوسمت و اشک هم همین‌طور بود.** به‌هرحال ایدهٔ اصلی این است که اول باید تصویر کلی شکل بگیرد. علی رفیعی همیشه می‌گفت ما روی صحنه به دینامیک احتیاج داریم، عناصری که دینامیک‌های صحنه‌اند. در **می‌بوسمت و اشک** این دینامیک‌ها آن دو تا چمدان بودند و در این اجرا همین چهارپایه‌ها و بنابراین بخش زیادی از این عناصر از ابتدا در ذهن من هست. ولی این عناصر ممکن است تغییر بکنند. مثلاً در اجرای جشنواره تمام این عناصر از زیر خاک می‌آمدند بیرون. انگار آدم‌ها از خاک می‌آمدند و زنده می‌شدند و بعد دوباره به خاک برمی‌گشتند. در جشنواره توی بشقاب غذا نگذاشته بودیم، ولی در این اجرا، هم غذا گذاشته‌ایم و هم نوشیدنی. بخشی از این تصمیم‌ها به پیشنهاد اعضای گروه برمی‌گردد.

با توصیفی که از اجرای جشنواره ارائه دادید به‌نظر می‌رسد که این‌جا به نسبت اجرای قبلی تماشاگران به‌شدت متمرکز شده‌اند و از دید همدیگر آمده‌اند بیرون.

یکی از مشکلات آن نوع اجرا همین است که تماشاگران در دید همدیگر هستند و تمرکز را از هم می‌گیرند. توی **کلفت‌ها** احتیاج داشتم که شخصیت‌ها میان آدم‌ها بلولند، اما در این‌جا با حذف صحنهٔ چهارسویه کمک کردیم که تماشاگر بهترین زاویهٔ دید و بهترین تمرکز را داشته باشد. حس کردیم این‌طوری تماشاگر بهتر ارتباط برقرار خواهد کرد و قضاوت درست‌تری خواهد داشت.

من به یک اصل معتقدم. فکر می‌کنم هر اثر هنری یک بخش آشنا دارد و یک بخش ناآشنا. باید همیشه تعادلی بین این دو بخش وجود داشته باشد. اگر بخش آشنا زیاد باشد، اثر کلیشه می‌شود. اگر بخش ناآشنا زیاد باشد، ارتباط ناممکن می‌شود. این تغییراتی که گفتید، به نظرم در جهت ایجاد این تعادل است. از برخی عناصر آوانگاردتر صرف نظر کرده‌اید در جهت ایجاد ارتباط بیش‌تر.

درست است. به‌سمت بخش آشنا حرکت کردیم. به‌سمت سنت دیوار چهارم. و ایجاد این تعادل به نظرم خلاقانه‌ترین بخش کار است. ◀