محمد یعقوبی به بهانه نمایش «هیولاخوانی» و «دل سگ» ایده‌هایش را در تئاتر بررسی می‌کند

راه خودم را می‌روم

بهاءالدین مرشدی

دو بار به سراغ یک متن رفتن تخصص محمد یعقوبی است. او می‌خواهد به همه نشان دهد که یک اثر یکبار مصرف نیست و اگر باشد به سراغش نمی‌رود. این است که این روزها او را زیاد روی صحنه‌های تئاتر می‌بینیم. او از جمله کارگردان‌هایی است که سال‌هاست تماشاگر مخصوص خودش را دارد و کافی است نام او را بر یک اثر ببینید و همین می‌شود که عزم‌تان را جزم کنید تا برای دیدنش وقت بگذارید. او این روزها بعد از نمایش «خشک‌سالی و دروغ» به سراغ متنی از نغمه ثمینی رفت و نمایشنامه «هیولاخوانی» را در تئاتر شهر برای نخستین بار اجرا کرد و بعد هم که این روزها در تماشاخانه ایرانشهر و سالن ناظرزاده کرمانی یکی از کارهای قدیمی‌اش را به نام «دل سگ» باز تولید کرده است. این نمایش برگرفته شده از رمانی به همین نام نوشته میخائیل بولگاکف است. با او درباره کارها و ایده‌هایی که دوست دارد بر صحنه اجرایی کند گفت‌وگو کرده‌ایم.

عکس: رضا حسینی، فرهیختگان

■ در طراحی صحنه و تعویض صحنه‌هایی که در نمایش «دل سگ» می‌بینیم خیلی حرکت‌ها اضافه بود و کار را کشدار می‌کرد.

شما اولین اجرای «دل سگ» را دیده‌اید. بعد از آن تعداد تعویض صحنه‌ها را کم کردم. ایده‌ای که داشتم در این تئاتر چندان قابل اجرا نیست. بدون شک در یکی از کارهای بعدی‌م این ایده را دوباره و بدون حذف اجرا می‌کنم. این ایده در فیلم البته دیدنی‌تر می‌شود. فکر کنید در یک فیلم شما این‌جا روی مبلی مشکی نشسته‌اید و وقتی دوباره شما را در این صحنه می‌بینیم مبل قرمز باشد، چه کسی گفته چون مبل از آغاز مشکی بود، هم‌چنان باید مشکی باشد؟ اگر به سود زیبایی فیلم است، رنگ مبل را یا حتا مدل مبل را عوض کنیم. دارم به این سمت حرکت می‌کنم. هدفم در تعویض صحنه‌های این نمایش همین بود. با خودم می‌گفتم چه لزومی دارد در یک صحنه مبل یک جا باشد و در صحنه بعد هم همان جا باشد اصلا ممکن است مبل نباشد و در همان صحنه صندلی لازم باشد، این جابه‌جایی‌ها به تصویر در کارهایم کمک می‌کند. در کار «دل سگ» سعی کرده‌ام به این سمت و سو بروم.

■ من اولین اجرای شما را دیدم و در آن اجرا چیزی که می‌گویید به چشم می‌آمد اما مشکل این‌جا بود که تعویض صحنه‌ها طولانی شده بودند.

در اجراهای بعدی این تعویض صحنه‌ها را کم کردم. در اجرای اول، خودم هم کلافه شده بودم. من هم مثل شما برای اولین بار کار را می‌دیدم. تئاتر ما این‌طوری است دیگر. اجرای «ژنرال رپتسیون» گروه در واقع اجرای اول گروه است.

■ این مشکل در نمایش «هیولاخوانی» وجود نداشت و برای تعویض صحنه‌ها ترفند زده بودید، در آن نمایش چه ایده‌ای را دنبال می‌کردید؟

نحوه‌ی تعویض صحنه‌ها در «هیولاخوانی» چیز تازه‌ای در کارهای من نبود ولی در هیولاخوانی ایده‌ی قبلی‌م به بار نشست. در سومین کار کارگردانی‌ام «رقص کاغذپاره‌ها» صحنه می‌چرخید و جابه‌جا می‌شد. درست همان چیزی که در «هیولاخوانی» دیدید یا در «نوشتن در تاریکی» اتفاق افتاده است. اما در «هیولاخوانی» به دلیل لُختی صحنه و جابه‌جای تشک‌ها به چشم آمد. این مساله برمی‌گردد به ایده‌ای که در همه تئاترهایم دنبال می‌کنم که اگر شما این‌جا نشسته‌اید و لزومی ندارد حرکت کنید اگر کارگردان می‌خواهد در کارش حرکت ایجاد کند چرا بی‌دلیل بازی‌گر را بلند کند و از او بخواهد بی‌خود و بی‌جهت در صحنه قدم بزند، یا برود بی‌دلیل پنجره را باز کند؟ بعضی کارگردان‌ها این کار را انجام می‌دهند و مدام بازی‌گر را به حرکت وامی‌دارند که به خیال خودشان کار خسته‌کننده نشود. من به‌جای این کارها ترجیح می‌دهم با چرخش صحنه و تغییر زاویه‌ی دید حرکت ایجاد کنم. در «هیولاخوانی» تغییر زاویه‌ی دید به خوبی دیده شد. اما چیزی که در «دل سگ» مد نظرم است ایده‌ای تازه‌تر و البته رادیکال‌تر، دور از منطق اما به گمان‌م زیباست. البته رگه‌هایی از این گرایش تازه‌ام را در کارهای قبلی‌م می‌توانم مثال بزنم ولی در هیچ‌یک از کارهای قبلی‌م تا این حد در کل کار جاری نبود. مثلا در نمایش «مرد بالشی» یک میز پینگ‌پونگ در وسط صحنه به شکل افقی دیده می‌شد و بازی‌گرها در جلوی صحنه بازی می‌کردند. در یک صحنه به اتاقی دیگر می‌رفتیم و بعد که به صحنه‌ی قبل برمی‌گشتیم میز پینگ‌پونگ این بار در حالت عمودی دیده می‌شد در حالی که هیچ چیز دیگر اتاق جابه‌جا نمی‌شد، یعنی زاویه‌ی دید تغییر نکرده بود فقط میز از حالت افقی به حالت عمودی تغییر می‌کرد. یادم هست بازی‌گران از من پرسیدند چه منطقی دارد که فقط میز پینگ‌پونگ حالت‌ش عوض شده؟ جواب دادم: منطق زیبایی. چون در این صحنه میز این‌طور باشد تئاتر به‌تر دیده می‌شود ولی در صحنه‌ی اول میز افقی باشد تئاتر به‌تر دیده می‌شود. در صحنه‌ی سوم بازی‌گران خیلی دو طرف میز بازی می‌کردند و اگر میز هم‌چنان افقی بود بازی‌ها دیده نمی‌شد. این میل شاید رادیکال به تغییر صحنه بنا به ضرورت زیبایی در دل سگ نمود بیش‌تری دارد. بر همین اساس در دل سگ شما اتاقی را می‌بینید که یک مبل دونفره و مثلن یک صندلی در آن هست و یک میز کوچک، ولی دفعه‌ی بعد اگر باز هم این صحنه را می‌بینید ممکن است فقط یک مبل دونفره در آن باشد چون ضرورتی ندارد و زیبا هم نیست آن صندلی و میز را هم ببینید که در این صحنه کاربردی نداشته است.

در «هیولاخوانی» زاویه دید را که عوض می‌کنید چنین اتفاقی در صدا هم رخ می‌دهد این هم به همان ایده بر می‌گردد؟

این مساله به «زمستان ۶۶» اجرا شده در سال ۹۰ بازمی‌گردد. در آن اجرا صدا عنصر دراماتیکی بود. در مقایسه با اجرای زمستان ۶۶ در سال ۷۶ که صدا حضوری گوش‌گیر نداشت. حضور گوش‌گیر صدا به واسطه‌ی حضور آیدین الفت در زمستان ۶۶ بود که کارش طراحی صدا است. در «زمستان ۶۶» با او کار کردم و خیلی راضی بودم. در «هیولاخوانی» وقتی تمرین را شروع کردیم در روزهای اول یا دوم تمرین گفتم که این کار موسیقی نخواهد داشت. می‌دانستم نباید این کار موسیقی داشته باشد و باید یک کار افکتیو انجام بدهیم. به آیدین زنگ زدم که به ما ملحق شود.

■ در همه‌ی این چیزهایی که شما می‌گویید یک رگ و ریشه فکری وجود دارد. در ایده‌های تصویری و اجرایی این ریشه‌ها هست. وقتی «هیولاخوانی» را می‌دیدم خیلی این جمله را شنیدم که محمد یعقوبی دوباره به فضاهای خودش برگشته است، این یعنی یعقوبی سبک و سیاق خاص خودش را پیگیری می‌کند. از نظر خودتان که کار می‌کنید این سبک و سیاق چه ریشه‌هایی دارد؟

البته نویسنده‌ی «هیولاخوانی» من نیستم نغمه ثمینی است. ولی وقتی می‌گویند یعقوبی به سبک خودش برگشته شاید منظورشان این است که مثلن «خشکسالی و دروغ» سبک من نیست. انگار من سبکی داشته‌ام که ازش دور شده بودم و حالا برگشته‌ام. من که با این نظر موافق نیستم. احتمالن کسانی که این‌طور فکر می‌کنند نگاه‌شان به نوعی از کارهای من است که در آن سویه‌های سیاسی اجتماعی پررنگ‌تر و لحن‌م رک‌تر است. ولی چیزی که در همه‌ی کارهایم می‌بینید، هم در «هیولاخوانی» هست هم در «خشک‌سالی و دروغ» و هم در «نوشتن در تاریکی»، فرم‌گرایی توام با محتواست. چیزی که همیشه برای‌م مهم است فرم ویژه دادن به محتواست. گاهی این فرم ویژه با زاویه‌ی دیددادن به محتوا ممکن می‌شود. مثلن این زاویه‌ی دید در نمایش «هیولاخوانی» با حضور یک نمایش‌نامه‌خوان ممکن می‌شود که توضیح صحنه‌ی نمایش‌نامه را می‌خواند و در نمایش‌نامه‌ی نغمه ثمینی وجود نداشت. در زمستان ۶۶ تماشاگران نمایش را از زاویه‌ی دید زن که متن را می‌خواند و مرد که متن را می‌نویسد می‌بینند. این دو را مخصوص با هم به عنوان مثال آوردم تا بگویم شاید این شباهت ساختاری باعث شده برخی تماشاگران بگویند من به سبک و سیاق قبلی خود برگشته‌ام.

تئاتر دل‌خواهم تئاتری‌ست که در آن هم به فرم اهمیت داده شود هم به محتوا. این ویژه‌گی مشترک همه‌ی کارهای من است که هم محتوا برای‌م مهم است هم فرم. بر این اساس من هرگز از شیوه و سبک‌م خروج نکرده‌ام که حالا دوباره ورود کرده باشم. برخی با تکیه به اصطلاح تاریخی هنر برای هنر، روی‌کرد محتواگریز و صرفن فرم‌گرایانه‌ی کارهایشان را پی‌روی از تئوری تئاتر برای تئاتر می‌دانند. به نظرم در این زمینه دچار کج‌فهمی‌اند. به نظرم آن‌هایی که در تئاتر فقط به فرم اهمیت می‌دهند، در واقع معتقد به تئوری تئاتر برای فرم هستند، آن‌هایی هم که در تئاتر فقط به محتوا اهمیت می‌دهند، هواداران تئوری تئاتر برای محتوا هستند، اما کسانی که در تئاترشان هم به فرم اهمیت می‌دهند هم به محتوا، هواداران تئوری تئاتر برای تئاتر هستند. تئاتر دل‌خواه من چنین تئاتری است، تئاتری که هم خواهان فرم است هم خواهان محتوا. تئاتر برای تئاتر این است. نمایش‌نامه‌هایی که خودم آن‌ها را نوشته‌ام وقتی میل به نوشتن‌شان داشته‌ام و نوشتن‌م راه افتاده که فهمیده‌ام با چه فرمی بنویسم‌شان، نوشتن بیش‌ترشان را وقتی شروع کردم که فهمیدم با چه ساختاری بنویسم‌شان.

> در «هیولاخوانی» تغییر زاویه‌ی دید به خوبی دیده شد. اما چیزی که در «دل سگ» مد نظرم است ایده‌ای تازه‌تر و البته رادیکال‌تر، دور از منطق اما به گمان‌م زیباست. البته رگه‌هایی از این گرایش تازه‌ام را در کارهای قبلی‌م می‌توانم مثال بزنم ولی در هیچ‌یک از کارهای قبلی‌م تا این حد در کل کار جاری نبود

■ شما در «هیولاخوانی» به سراغ متنی از یک نویسنده رفته‌اید که جنس کاری‌اش با شما متفاوت است. جنس کاری نغمه ثمینی تفاوت‌های زیادی با جنس کاری شما دارد. این دو جنس را با هم جور کردن چه‌طور اتفاق افتاد. یک کارگردان ممکن است خودش مولف نباشد و به سراغ یک نویسنده برود بنابراین مجبور است متن یک نفر دیگر را اجرا کند ولی با کارگردانی مواجه هستیم که متن‌های خودش را دارد و مولف است. این تفاوت‌ها را در این کار چطور حل کردید؟

به گمان‌م یکی از دلایلی که این اثر را یک بازگشت می‌دانند این است که این اثر خیلی به حال و هوای کارهایم نزدیک است. صراحتی که در این نمایش هست در کارهای خانم ثمینی نبوده است. خانم ثمینی در نمایش‌نامه‌هایش مسائل‌ش را همیشه در یک لفاف، در یک پیچیدگی مطرح می‌کند و هرگز چنین صراحتی در نمایش‌نامه‌هایش نداشته است. سه سال پیش که خانم ثمینی به من گفت دارم چنین نمایش‌نامه‌ای می‌نویسم و من گفتم اگر این را بنویسی من آن را کارگردانی می‌کنم، فرض را بر این می‌گذارم که او برای من نوشت یا بازنویسی‌ش کرد. دو سه سال پیش روزی که متن تمام‌شده‌اش را به من تحویل داد گفت فقط تو می‌توانی این را اجرا کنی. این متن حاوی ویژگی‌های مطلوب من است در عین حال نغمه‌وار هم هست یعنی پیچیدگی‌ها و زبان آرکائیک کارهای نغمه را دارد. حذف چیزهایی از نمایش‌نامه‌ی خانم ثمینی اولین کاری بود که کردم و به گمان‌م همین حذف باعث شد نمایش‌نامه‌ی خانم ثمینی مانند کارهای خودم شود. مثلن ابراهیم در این نمایش‌نامه راوی هم بود که روزهای دوم یا سوم تمرین راوی‌بودن او را حذف کردم، با این‌که هنوز به فکرم نرسیده بود نویسنده راوی شود. نویسنده در متن خانم ثمینی فقط در همان صحنه‌ی پایانی حضور دارد و دل‌م می‌خواست یک نویسنده‌ی واقعی بازی‌ش کند. من از محمد رضایی‌راد، جلال تهرانی، حسین سناپور و علی‌رضا نادری دعوت کردم که این نقش را بازی کنند، اگر موافقت می‌کردند حضورشان به‌خودی‌خود یک اتفاق بود ولی وقتی همه‌ی نویسنده‌ها به من گفتند کار ما بازی‌گری نیست و بی‌خیال ما شو، فکر کردم سراغ بازی‌گری بروم که در مدل تئاترهای من کم‌تر شناخته شده است. ناصر عاشوری بیش‌تر در کارهای دکتر قطب‌الدین صادقی بازی کرده بود و در تئاترهای دیگر از همین نوع. روزی هم که به ما پیوست، هنوز قرار بود طبق متن ده دقیقه حضور داشته باشد. وقتی بازی‌گر در کارم بازی می‌کند تازه می‌فهمم آن کار را چه‌گونه کارگردانی کنم. نمی‌توانم کاری را کارگردانی کنم بعد بازی‌گرش را انتخاب کنم. اگر ناصر عاشوری این نقش را بازی نمی‌کرد شاید این ساختار به فکرم نمی‌رسید که نویسنده از اول نمایش‌نامه‌خوانی کند و بعد وارد نمایش بشود. ولی چند روز که از حضور ناصر عاشوری در گروه گذشت، کیفیت صدای ناصر شاید و البته وجود برخی توضیح صحنه‌های اجرانشدنی باعث شد به این ایده برسم. صحنه‌ی پایانی متن اول خانم ثمینی هم باب میل من نبود و قانع‌ش کردم که ربطی هم به قبل از نمایش‌نامه‌اش ندارد. او متن را دو سه بار بازنویسی کرد تا چیزی شد که در تئاتر شهر دیدید.

■ شما در کار «دل سگ» نه به سراغ متن خودتان رفته‌اید و نه متنی از دیگری انتخاب کرده‌اید. یک متن را اقتباس کرده‌اید. در پروسه اقتباس چه اتفاقاتی افتاده است و چه چیزی در متن وجود داشته که شما را مجاب کرده از رمان «دل سگ» نوشته بولگاکف اقتباس کنید؟

«دل سگ» را اواخر دهه‌ی شصت خواندم. این رمان در دهه‌ی شصت پر از زیرمتن بود که به شدت تحت تاثیرش قرار گرفتم و دل‌م می‌خواست نمایش‌نامه‌اش را بنویسم. اولین بار سال ۷۲ یا ۷۳ بود که اولین نسخه‌اش را نوشتم. بعد که قرار شد اجرا کنم دوباره در آن دست بردم. رمان بسیار جذابی است و به طبیعت من نزدیک است. یک داستان جدی پر از طنز دارد. موقعیتی تلخ که با زبانی شیرین و شوخ‌طبعانه نوشته شده است و من عاشق این لحن نوشتن و گفتن‌م. قبل از آن هم کتاب «مرشد و مارگریتا» را از بولگاکف خوانده بودم. «مرشد و مارگریتا» خیلی کار سختی است. اتفاق بزرگی‌ست که آن را هم به صورت تئاتر اجرا کنید ولی واقعن یک پروژه است، پروژه‌ای بزرگ مثل برادران کارامازوف که سال‌هاست دل‌م می‌خواهد اجرایش کنم اما بودجه و هزینه زیادی می‌خواهد. بنابراین رفتم سراغ «دل سگ». رمان خیلی خوب شروع می‌شود، با ذهنیت سگ شروع می‌شود. ۲۰ صفحه در خیابان و در سرما از ذهن سگی می‌گذرد که روغن داغ رویش ریخته‌اند و سگ ناله‌کنان از مردم می‌خواهد کمک‌ش کنند تا این‌که پروفسور سگ را با خودش می‌برد. در نمایش‌نامه این بخش از رمان را حذف کرده‌ام، وقتی ذهنیت سگ را که شروع خوبی در رمان است برداشتم داستان طبق رمان از جایی شروع می‌شد که پروفسور به خانه آمده و سگی پارس می‌کند و خدمتکار می‌گوید این سگ از کجا پیدا شده است؟ به نظرم شروع سردی بود، بنابراین در تمرین‌های «دل سگ» به ساختار دایره‌ای رسیدم. به همین دلیل نمایش‌نامه با اتفاقی مهم در آینده شروع می‌شود، بعد و بعد به گذشته می‌رویم و از آن‌جا آهسته به نقطه‌ی شروع نمایش‌نامه می‌رسیم و پیش‌تر می‌رویم. «خشک‌سالی و دروغ» و «گل‌های شمعدانی» را هم با این ساختار نوشته شده‌ام. راست‌ش این ساختار محبوب من است که اولین بار در «دل سگ» آن را تجربه کردم. با یک شروع خوب تماشاگر را جذب می‌کنیم و بعد از آن است که می‌توانید مقدمه‌چینی کنید و داستان‌تان را پیش ببرید. یک تغییر مهم دیگر هم در پایان انجام دادم. من از پایان رمان «دل سگ» اصلن خوش‌م نمی‌آید. شاید در رمان جواب بدهد اما در نمایش لوس و بی‌مزه است. با آن پایان تئاتر خوبی از آب در نمی‌آمد و خیلی ساده‌انگارانه و دم‌دستی می‌شد. پایان نمایش‌نامه که شاریک روی تخت دراز کشیده و هی شعار می‌دهد: مرگ بر سوسیس، مرگ بر... اصلن در کتاب وجود ندارد و کاملن ساخته و پرداخته‌ی ذهن من است. این دومین تغییر مهم بود. اتفاق صحنه‌ی شروع نمایش‌نامه و ادامه‌اش در آخرهای نمایش که شاریک حمله می‌کند و پول می‌خواهد هم در رمان نیست. در رمان دو خدمت‌کار داریم که این‌جا به یک نفر تبدیل شده است. این‌ها تغییرهایی‌ست که یادم می‌آید.

پی‌نوشت: در این گفت‌وگو رسم‌الخط محمد یعقوبی به درخواست او پس از بازبینی گفت‌وگو توسط آقای یعقوبی رعایت شده است.

تصاویری از نمایش‌های «دل سگ» و «هیولاخوانی»

برش

تفاوت مخاطب نمایش «دل سگ» از دهه ۷۰ تا دهه ۹۰ از نگاه کارگردان

■ احتیاج به مخاطب

مخاطب یک مفهوم انتزاعی نیست. مخاطب در ارتباط با خود ما معنا دارد. اگر الان در سال ۹۳ «دل سگ» دومین کار زنده‌گی‌م بود شاید همان‌طور اجرایش می‌کردم که در سال ۷۸ اجرا کردم. من قرار است برای خودم مخاطب‌سازی کنم. تعدادی آدم را اهلی کارهایم بکنم. تا زمانی لازم است آدم تلاش کند توانایی‌هایش را اثبات کند، ولی از یک زمان دیگر نیازی به اثبات چیزی نیست، دیگر زمان تجربه‌گری است. تجربه‌گری در تئاتر فقط انجام کارهای عجیب و غریب نیست. اتفاقی که الان می‌افتد این است که با مخاطب‌هایی سر و کار دارم که به من اعتماد دارند و من هم به آن‌ها نیاز دارم. نمی‌گویم او به من نیاز دارد، دچار این توهم نیستم. آن‌ها به من اعتماد دارند و من به آن‌ها نیاز دارم. کاری که باید انجام بدهم این است که در عین حالی که ارزش‌های زیبایی‌شناسی خودم را مخدوش نکنم توجه آن‌ها را هم جلب کنم و آن‌ها را قانع کنم که اشتباه نکرده‌اند. تماشاگر امروز با تماشاگر ده سال پیش فرق اساسی دارد. تماشاگر امروز را نمی‌توانی فریب بدهی. نمی‌توانی از کاری دیگر کپی کنی و به نام کار خودت به تماشاگر بقبولانی. دنیای امروز دنیای اینترنت است. تماشاگر می‌تواند اجراهای گوناگون از «دل سگ» را در اینترنت ببیند. ما با این تماشاگران سر و کار داریم و باید قانع شوند اشتباه نکرده‌اند و می‌ارزد کار گروه ما را ببینند.

با این حال باید بتوانم با بی‌قراری‌های این تماشاگران خودم را وفق بدهم و در عین حال کار خودم را هم بکنم، بازی‌گوشی‌های خودم را هم دنبال کنم. شکل بازی‌گوشی‌هایم اگر عوض شده حاصل سال‌ها تجربه‌ی کار است. اگر آن کارها را اجرا نکرده بودم مدل بازی‌گوشی‌هایم متفاوت بود. الان نسبت به گذشته راحت‌تر می‌توانم تجربه‌گرا باشم. ۱۴ سال پیش چون شناخته شده نبودم یک‌جور دیگر بازی‌گوشی می‌کردم، آدم وقتی کار می‌کند و شناخته می‌شود شکل بازی‌گوشی‌هایش عوض می‌شود. اما اگر آدمی باشید که بازی‌گوشی را دوست دارید همان ماهیت را دارید. به‌تر است این ماهیت عوض نشود چون با همان ماهیت شناخته‌شده‌ای و تماشاگرها را اهلی خودت کرده‌ای، فقط تکنیک‌هایت عوض شود.

■ مهم‌ترین بازی‌گوشی این روزها

دل‌م می‌خواهد صحنه را به هم بریزم. مطمئن هستم در سال ۷۸ نمی‌توانستم با اطمینان بگویم مبل این‌جاست و در صحنه بعد دل‌م می‌خواهد نباشد اما الان می‌توانم بگویم و احساس می‌کنم الان وقت‌ش است که این‌ها را مطرح کنم. دل‌م می‌خواهد حتا بازی‌گوشی موضوعی کنم. موضوع‌هایی هست که به درد نوشتن و بازی‌گوشی می‌خورد اما آن‌قدر امیدوار نیستم که بتوانم آن‌ها را بنویسم. دردسرهای اجرای «نوشتن در تاریکی» خسته و آزرده‌ام کرد. گرچه کتمان نمی‌کنم اجراشدن «هیولاخوانی» اندکی امیدوارم کرده است.

تجربیات آقای کارگردان

محمد یعقوبی از تجربه نمایش «دل سگ» می‌گوید

رئالیسم سبک دل‌خواه من است

۱ «دل سگ» را در سال ۷۸ یک‌جور دیگر کارگردانی‌ش کرده بودم. وقتی امسال تمرین دل سگ را شروع کردیم خودم فرض کردم اولین بار است که دارم آن را کارگردانی می‌کنم. به همین دلیل به اجرای قبلی رجوع نکردم. در آن اجرا بازی‌گران اول نمایش‌نامه‌خوانی می‌کردند و طی کار نقش عوض می‌کردند. تا جایی که یادم هست نقش «شاریک» را جز امیر جعفری، کاوه آهنین‌جان، احمدمهران‌فر و رحیم نوروزی هم بازی می‌کردند. یادم هست صحنه‌ی اول را کاوه آهنین‌جان در نقش شاریک بازی می‌کرد، از صحنه‌ی سوم یا چهارم امیر جعفری بازی می‌کرد و تازه باز هم هر از گاه احمد یا رحیم وسط‌های نمایش صحنه‌ای را که امیر بازی کرده بود دوباره بازی می‌کردند. در آن زمان داشتم یک جور تئاتر دل‌خواهم را تجربه می‌کردم. این‌که یک نقش را بیش از یک نفر بازی کند. یا مثلن یادم هست که صحنه‌ی گربه‌ای در حمام را در اجرای ۷۸ به صورت نمایش‌نامه‌خوانی اجرا کردیم. گربه را در تئاتر که نمی‌توان مهار کرد و ازش اجرا گرفت، در انیمیشن فوق‌العاده در می‌آید اما در تئاتر چه کار باید کرد؟ سال ۷۸ به ایده‌ی نمایش‌نامه‌خوانی رسیدم، در این اجرا می‌خواستم یک کار دیگر انجام بدهم و به نور و سایه رسیدم که تصویری‌تر است. این‌ها فرق‌های مهم سال ۷۸ تا الان بود. در اجرای اول ۱۲ تا ۱۳ بازی‌گر بازی می‌کردند که در این اجرا تعدادشان کم‌تر شده است. بالاخره بازی‌گوشی‌های خودم را در کارگردانی دارم. در اجرای اول این کار به شکلی و در این اجرا هم به شکلی دیگر. یا در «هیولاخوانی» در شروع همه فکر می‌کنند حضور ناصر عاشوری از این کارگردان‌بازی‌هاست که قرار است تلفیقی از نمایش‌نامه‌خوانی و اجرا باشد. این هم یک جور بازی‌گوشی است که کاری کنید تماشاگر این قضاوت را بکند و بعد نویسنده وارد تئاتر بشود و تماشاگر بفهمد قضاوت اشتباهی کرده است. همیشه دل‌م می‌خواهد در کارهایم بازی‌گوشی کنم. یا در دل سگ نمی‌دانم دیده می‌شود یا نه ولی در یک صحنه پروفسور از دکتر می‌خواهد در روزنامه برنامه‌ی سیرک‌ها را ببیند که گربه در برنامه نباشد. روزنامه‌ای که دکتر در آن برنامه را می‌بیند، همشهری است. این همان بازی‌گوشی‌ست. در کارهای من قبلن این‌طوری نبود که در یک نمایش‌نامه‌ی خارجی یک روزنامه ایرانی بیاوریم اما در این کار به این نتیجه رسیدم که لزومی ندارد در تئاتری که آدم‌ها نام‌های روسی دارند و مکان روی‌داد روسیه است، بازی‌گران جوری بازی کنند که روسی به‌نظر برسند، لزومی ندارد روزنامه‌ی روسی بخوانند؟ به نظر من در تعریف تئاتر رئالیستی و ناتورالیستی یک خلط مبحث وجود دارد. وقتی در یک تئاتر روزنامه‌ی روسی دست بازی‌گر بدهید تئاترتان را به منش ناتورالیسم نزدیک کرده‌اید. من همیشه گفته‌ام که رئالیسم سبک دل‌خواه من است نه ناتورالیسم. رئالیسم برای من این است که تماشاگر در حالی که بازی‌گران را می‌بیند واقعی بازی می‌کنند ولی برخی جزئیات آن کار واقعی نیست. اگر ناتورالیسم چندصدایی شخصیت‌هاست، رئالیسم چندصدایی شخصیت‌ها به اضافه صدای نویسنده، کارگردان، طراح صحنه و طراح لباس و... است. مثلن طراح لباس روسری سر آدم‌های نمایش «دل سگ» می‌کند. بازی‌گران واقعی بازی می‌کنند ولی اتفاق دیگری در صحنه رخ می‌دهد که فرم‌گراست. اگر کارتان صرفن فرم‌گرا

نمایی از نمایش «دل سگ»

باشد، تک‌صدایی بر کارتان حکم‌فرماست، و ناتورالیسم صرفن چندصدایی شخصیت‌های داستان است. رئالیسم ترکیبی است از فرم‌گرایی و چندصدایی شخصیت‌های داستان. وجه فرم‌گرای کار با صدای نویسنده، کارگردان، طراح صحنه و لباس و طراح نور و صدا و... است. برخی در حرف‌هایشان می‌گویند ما می‌خواهیم از حصار تنگ رئالیسم فرار کنیم. چیزی که آن‌ها می‌گویند رئالیسم نیست بل‌که ناتورالیسم است.

۲ من بارها گفته‌ام که دل‌م می‌خواهد همه‌ی کارهایم را بازتولید کنم. بازتولید فارغ از ضرورت اجتماعی و سیاسی ضرورت کاری من است. وقتی هم مخالفت‌های نابخردانه چند تئاتری در زمینه بازتولید را دیدم بیش‌تر اصرار و لجاجت کردم که کارهایم را بازتولید کنم. پس برنامه‌ی بازتولید را ادامه می‌دهم. امسال گزینه اول‌م برای بازتولید در تماشاخانه‌ی ایران‌شهر «دل سگ» نبود، می‌خواستم «نوشتن در تاریکی» را اجرا کنم. درست است این نمایش تازه اجرا شده است ولی زمانی که اجرا شد کم‌ترین فرصت را برای دیده‌شدن داشت. دل‌م می‌خواهد دوباره اجرایش کنم. «نوشتن در تاریکی» فقط ۲۱ روز در سالن ۱۲۰ نفره‌ی چهارسو اجرا شد، سالن از روز اول تا روز آخر پر از تماشاگر بود ولی به دلیل اجرای گروه بعدی ادامه پیدا نکرد، درست مثل «هیولاخوانی» که فقط ۳۰ روز در سالن چهارسو اجرا شد و از روز اول تا آخر پرتماشاگر بود و اجرایمان فقط به دلیل نوبت دیگری ادامه پیدا نکرد. نوشتن در تاریکی موضوعی دارد که الان باید آن را اجرا کرد، من نمی‌دانم ۱۰ سال دیگر هم ضرورت دارد این نمایش اجرا شود یا نه. «گل‌های شمعدانی» فقط ۱۵ روز روی صحنه بود. به گمان‌م مخالفان بازتولید، نمایش‌نامه‌ای در زندگی‌شان نونوشته‌اند که ارزش اجرای دوباره داشته باشد، وگرنه عقل سلیم نمی‌پذیرد یک نفر برای نوشتن نمایش‌نامه‌ای زحمت کشیده باشد ولی بگوید نمی‌خواهم دوباره آن را اجرا کنم. این یک‌جور اتلاف سرمایه هنری، مادی و معنوی است. این جنون است، البته جنون در معنای منفی. چون متاسفانه در کشور ما برخی جنون را وضعیتی مثبت تعبیر می‌کنند. بله، من می‌خواهم همه‌ی کارهایم را بازتولید کنم. وقتی با اجرای «نوشتن در تاریکی» در ایران‌شهر موافقت نشد، اجرای «دل سگ» را پیش‌نهاد کردم. اگر با اجرای «دل سگ» موافقت نمی‌شد کاری دیگر از خودم را دوباره اجرا می‌کردم. شاید «یک دقیقه سکوت» را اجرا می‌کردم. اما چرا «یک دقیقه سکوت» را بعد از «نوشتن در تاریکی» پیش‌نهاد ندادم چون می‌دانستم این نمایش را سال آینده هم می‌توانم اجرا کنم. «یک دقیقه سکوت» کاری است که هر سال می‌توانم آن را اجرا کنم. به گمان‌م هر سال تماشاگر خواهد داشت. «خشک‌سالی و دروغ» هم هر سال تماشاگر دارد. بعد از ۵۶ اجرا در نیاوران هنوز هم سالن پر از تماشاگر بود. من سالن را به این دلیل خالی کردم که گروه بعدی اجرا داشت وگرنه هیچ برای‌م مهم نبود دیگران چه خواهند گفت، اگر مدیر گرامی فرهنگ‌سرای نیاوران به گروه دیگری تعهد نداده بود هنوز هم «خشک‌سالی و دروغ» اجرا می‌شد تا زمانی که می‌فهمیدیم تماشاگر نداریم. دل‌م می‌خواهد نهایت تعداد تماشاگر را برای کارهایم ببینم که هنوز ندیده‌ام. آدم دل‌ش می‌خواهد ظرفیت‌سنجی کند. آدم دل‌ش می‌خواهد بداند چه‌قدر تماشاگر دارد. خشک‌سالی و دروغ را بیش از ۱۲۰ بار اجرا کرده‌ایم و هنوز سالن پر بود. دل‌م می‌خواهد بدانم نمایش‌نامه‌های ایرانی چه‌قدر تماشاگر دارند. من معتقدم نمایش‌نامه‌های ایرانی یک‌بارمصرف نیستند بنابراین بازتولید را شروع کردم. این مسئله ارزش آماری و علمی دارد. از کسانی در اینترنت غرولندهایی خوانده‌ام که لابد نوه‌هایشان هم باید «خشک‌سالی و دروغ» را ببینند. خب، اگر «خشک‌سالی و دروغ» توان اجرا تا آن زمان را هم داشته باشد، خیلی خوش‌حال می‌شوم برای نوه‌هایشان اجرا کنم. اگر نمایشی تماشاگر داشته باشد چرا تا آن زمان اجرا نشود؟ وقتی «آوازه‌خوان طاس» بیش از ۶۰ سال هنوز در پاریس اجرا می‌شود چرا یک نمایش‌نامه ایرانی تا زمانی که تماشاگر داشته باشد روی صحنه نماند؟ من همیشه گفته‌ام «مرگ یزدگرد» نوشته بهرام بیضایی اگر بگذارند اجرا بشود هر ساله تماشاگر دارد. پس نمایش‌نامه‌هایی هستند که پتانسیل جذب مخاطب را دارند. به سهم خودم کاری را که می‌دانم درست است انجام می‌دهم، غرولندها را تحمل می‌کنم و راه‌م را ادامه می‌دهم.