نگاهی به نمایش «آدم آدم است» نوشته و کارگردانی مهرداد رایانی‌مخصوص

جنون واقعیت

◄ امیر پاکزاد

نمایش «آدم آدم است» محصول گروه تئاتر تجربه کاری است از مهرداد رایانی با همکاری مرکز هنرهای نمایشی، کلک‌تیو (انگلستان) و دانشگاه منچستر که به دو زبان فارسی و انگلیسی همراه با بالانویس در سالن قشقایی مجموعه تئاتر شهر روی صحنه می‌رود. اولین نکته‌ای که در اجرای این نمایش قبل از درک باقی عناصر به چشم می‌آید زبان انگلیسی بازیگران همراه با بالانویس فارسی است. تمام عناصر حاضر بر صحنه جلوه‌ای نشانه‌ای و نمایشی دارند و به همین اعتبار در اجرای نمایش «آدم آدم است» صفحه بالانویس نیز عنصری است که بر چگونگی اجرا و نحوه ارتباط تماشاگر با نمایش تاثیر مستقیم می‌گذارد. با توجه به عمق صحنه محدود سالن قشقایی و نزدیکی صفحه بالانویس به تماشاگران اجباراً بسیاری از تصویرهای نمایش به سود درک معنای گفتارها از دست می‌رود و همین جابه‌جایی مدام دید تماشاگر به قسمتی از شیوه اجرایی نمایش بدل می‌شود. به دور از هرگونه قضاوت درباره چرایی انتخاب زبان انگلیسی برای این نمایش، غیرفارسی بودن گفتارهای این نمایش نیز به عنوان قسمتی از شکل اجرا باعث ساخت فضایی نسبتاً بیگانه- به معنی غریبه بودن با ذهن مخاطب ایرانی- و از طرفی باعث دقت تماشاگر به عناصر اجرایی غیر از دیالوگ‌ها به ویژه بازی بازیگران می‌شود.

طراحی صحنه مختصر و شیوه‌پردازی‌شده نمایش نیز به ایجاد فاصله حسی بین مخاطب و نمایش کمک می‌کند.

داستان «آدم آدم است» روایتی معمایی و پیچیده از روند درمان بیماری روانی است. این درمان توسط تعدادی از درمانگران به روش مواجه کردن بیمار با موقعیتی است تا او با ایفای نقشی که آنها برایش رقم زده‌اند کم‌کم بهبود یابد.

بیمار روانی این درام دچار نوعی اختلال شدید است که خود را در موقعیتی متفاوت از واقعیت می‌بیند؛ مدلی از توهم دیداری و شنیداری که هویت بیمار را برای خودش پنهان یا تعویض می‌کند. اما اینکه بیمار در واقع کیست؟ دچار چه توهم یا اختلالی است؟ کدام یک از داستان‌هایی که می‌بینیم واقعی است؟ و پرسش‌هایی دیگر همه در جریان نمایش پنهان است و این درام تلاش می‌کند مخاطب را در دریافتی مبهم از واقعیت رها کند. شاید به این منظور که تماشاگر خود را در جایگاه بیمار تحت درمان احساس کند. زمینه فراگیر نمایش مسخ و جنون است. نام اثر هم علاوه بر یادآوری نام نمایشنامه مشهور برتولت برشت تذکردهنده تم مسخ و ازخودبیگانگی است. اولین شخصیتی که در صحنه می‌بینیم زن بیماری است که گمان می‌کند سگ است؛ نمونه‌ای مثالی از بیماری که دچار جنون شدید شده و خود را حیوانی دربند انسان می‌داند؛ حیوانی با منش و خویی وحشی که خشونت آن توسط انسان‌ها قابل کنترل است؛ حیوانی ازخودبیگانه که تحت تربیت صاحبان خود بدل به ابزاری مفید برای آنها می‌شود، باز هم نمونه‌هایی آشنا برای نشان دادن جنون و تداعی چنین تحلیل‌هایی.

درمانگران این بیمار زوج خشن و بداخلاقی هستند که تحت نظارت دکتری که از آن دو مهربان‌تر است و وظیفه اصلی درمان و مطالعه درباره او را برعهده دارد فعالیت می‌کنند. زن و مرد هر کدام در مراحلی بیمار را به تنهایی غافلگیر کرده و آزار می‌دهند و هر بار در روند شکنجه اطلاعاتی از زندگی خصوصی خود را برای بیمار و تماشاگر بازگو می‌کنند. در مراحل بعدی نمایش و با طغیان زن بیمار جایگاه مجنون و درمانگر بارها و بارها عوض می‌شود و تمامی شخصیت‌های نمایش حداقل یک بار در مقام فردی که تحت درمان است قرار می‌گیرند. اما نکته‌ای که در موقعیت‌های مختلف ثابت می‌ماند عامل جنون بیماران است. قتل و خوردن فرزندان خود باعث ضربه روحی شدید و نهایتاً از بین رفتن تعادل روانی فردی شده که اکنون تحت درمان است. جابه‌جایی کاراکتر بیمار و نظر نسبی و متغیر متن درباره هویت بیمار/ جنایتکار تلویحاً گناهی فردی را به گناهی جمعی تبدیل می‌کند و عوارض این گناه یعنی جنون را به پیامدی همه‌گیر تبدیل می‌کند.

طرح شکل ارتباطی بین آدم‌های نمایش به طوری که دو زوج مجموعه شخصیت‌های نمایش را بسازند عوامل به وجود آمدن گناه جمعی را متوجه خانواده و روابط درون خانوادگی می‌کند و بازتاب این اندیشه را می‌توان به وضوح در اعلام انزجار از زنان در صحبت‌های مردم و شبیه این نظر را نسبت به مردان در کلام و رفتار همسر او دید.

گناه خوردن فرزندان نیز یادآور جنون پدرانه یا مادرانه در برخورد با حاصل زندگی عاطفی آنان است که به صورت مدلی از پشیمانی از تولد فرزند و بازگرداندن آنها به بدن خودشان جلوه می‌کند. درام اغلب آدم‌ها را مستعد جنون و حتی جنایت می‌داند و با تکرار چندباره موقعیتی هولناک که برای هر بیمار روانی رقم می‌خورد امری ویژه و منحصر به فرد را به مثابه امری عام می‌پندارد. متن همچنین با نگاهی فوکویی نقش تمدن و تربیت را در مواجهه با پدیده جنون پیچیده و دهشتناک توصیف می‌کند. در این نگاه مجانین همچون زن/ سگ نمایش قربانی نگاهی هستند که آنها را جن‌زده و بیگانه می‌پندارد.

نکته جالب توجه در طرح داستانی نمایش این است که به رغم پیچیده بودن شبکه روابط و بازی چندباره با ذهن مخاطب از اواسط نمایش پایان آن و بازی‌های روایی پیش رو به شدت قابل پیش‌بینی به نظر می‌رسد. عامل این اتفاق علاوه بر اینکه نکته‌ای ساختاری است و نشان‌دهنده لو رفتن بازی با عنصر پنهان درام یعنی هویت بیماران است مساله‌ای محتوایی نیز هست. عدم نگاه تازه به پدیده جنون که قبلاً بارها دستمایه ساخت موقعیت‌های نمایشی و سینمایی قرار گرفته باعث شده مجموعه‌ای از روابط و خرده‌داستان‌هایی عجیب و پیچیده به سادگی آشنا و تجربه شده به نظر برسد.

با توجه به مواجهه گسترده مخاطب هنرهای نمایشی با آثار تئاتری و سینمایی متنوع، تجربه خلق زبان نو در پرداخت درام روزبه‌روز دشوارتر خواهد شد، به همین دلیل بازی با روایت به سبک و سیاق «آدم آدم است» رویکردی سنتی به نظر می‌آید در حالی که قرار است تازه و غافلگیرکننده باشد و این اتفاق به دلیل باز شدن گره داستان در میانه نمایش و لو رفتن فرم ارائه آن در قالب تکرار است. اما به نظر می‌رسد شاید آسیب جدی اجرا کیفیت بازی بازیگران اثر است. سطح بازی سه بازیگر غیرایرانی نمایش تفاوت آشکاری با تلاش سپیده نظری‌پور در جهت خلق شخصیتی ویژه و منحصر به فرد دارد. نظری‌پور به نسبت در این راه موفق است و حضور دیگر بازیگران به همان نسبت کم‌رمق و بی‌روح. متن نمایش با توجه به نقدهایی که می‌توان به آن داشت همچنان متنی جسورانه و در پاره‌ای از صحنه‌ها جذاب و پرکشش است (مانند صحنه بهبود حال بیمار اول و گفت‌وگوی او با دکتر و پیش‌بینی پزشک مبنی بر بازگشت جنون به بیمار) اما انتخاب شیوه‌ای نامناسب در بازی غالب بازیگران نمایش باعث شده از تاثیر برخوردهای نمایشی داخل متن کاسته شود. آنها به جای به تصویر کشیدن ابعاد مختلف شخصیت‌های پیچیده، نقش‌های پزشک، پرستار و بیمار را غالباً به طور کلی به تصویر کشیده‌اند. اتخاذ همین رویکرد به ایفای نقش در باز کردن زودهنگام گره متن کاملاً تاثیرگذار است.

اجرا در نگاهی کلی مانع رسیدن درونمایه متن به مخاطب نیست اما ضعف‌های آن با توجه به ظرفیت‌های نسبی متن برای خلق صحنه‌هایی تاثیرگذار به چشم می‌آید. نکته فرعی اما جذابی که می‌توان با نگاه به اجرای «آدم آدم است» طرح کرد مساله واقعیت و واقعگرایی در اثر ساختارشکن و نامتعارف است. رویکرد رئالیستی و ساخت درام ایرانی در آثار پیشین رایانی اینجا جای خود را به اثری شیوه‌پردازی‌شده داده اما همچنان مساله واقعیت و درک حقیقت از دل مجموعه روابط انسانی نقشی محوری در ساخت این درام ایفا کرده است. به همین دلیل با وجود عدم شباهت ظاهری بین فضای نمایش و واقعیت بیرونی جامعه ایرانی اشارات رئالیستی متن قابل درک و ملموس است. در طول اجرا جایگاه واقعیت به چالش کشیده می‌شود تا غیبت آن در بافتی از رابطه‌های خانوادگی و اجتماعی احساس شود هر چند طرح پرسش و نحوه پاسخگویی به این مسائل بیشتر ایده‌پردازانه است تا نمایشی.

عکس: رضا موسوی

نکته

- با توجه به مواجهه گسترده مخاطب هنرهای نمایشی با آثار تئاتری و سینمایی متنوع، تجربه خلق زبان نو در پرداخت درام روزبه‌روز دشوارتر خواهد شد، به همین دلیل بازی با روایت به سبک و سیاق «آدم آدم است» رویکردی سنتی به نظر می‌آید در حالی که قرار است تازه و غافلگیرکننده باشد و این اتفاق به دلیل باز شدن گره داستان در میانه نمایش و لو رفتن فرم ارائه آن در قالب تکرار است.
- طرح داستانی نمایش به رغم پیچیده بودن شبکه روابط و بازی چندباره با ذهن مخاطب از اواسط نمایش پایان آن و بازی‌های روایی پیش رو به شدت قابل پیش‌بینی به نظر می‌رسد.

نگاهی به نمایش «تنها سگ اولی می‌داند چرا پارس می‌کند مکبث» به کارگردانی ابراهیم پشت‌کوهی

سرگیجه باد در مسیر اسکاتلند تا هرمزگان

◄ انور سبزی

مکبث نمایشنامه‌ای است در باب قدرت، درباره اینکه چگونه وسوسه قدرت‌طلبی یک شخص، نظم منطقی یک جهان را به هم می‌ریزد و آشفتگی، جای نظم و ترتیب را می‌گیرد. مکبث، داستان به چنگ آوردن قدرت و حفظ آن به هر قیمتی است.

شخصی، با هر نام و نشانی، برخلاف نظم نهان و آشکار طبیعت، اراده‌اش را بر دیگری تحمیل می‌کند و این معادله را بر هم می‌زند. شخصی که معیارهای اخلاقی را نقض می‌کند و در جهت خواست و طلب قدرت به هر کاری دست می‌زند. شخصی که به دادن وعده‌های دروغین اهتمام می‌ورزد و در این راه عده‌ای را نیز با خود همراه می‌کند؛ عده‌ای که درست همچون او، برای رسیدن به آمال و آرزوهای خود از انجام هیچ امر ناممکنی دریغ نمی‌کنند. این اشخاص ابتدا به ساکن، تملق پیشه می‌کنند و به مدح و ستایش او می‌پردازند و این درست همان نقطه ضعفی است که شخص جاه‌طلب، خود به آن دامن می‌زند. بنابراین اطرافیانی که باید افرادی صادق و راستگو و راهنمای او باشند، به افرادی دروغگو و نان به نرخ روزخور تبدیل می‌شوند. مکبث نمایشنامه‌ای اینچنینی است.

مسیری که کارگردان برای اقتباس از این نمایشنامه انتخاب کرده، مسیری خلاقانه است یعنی از سه گونه متداول اقتباس (وفادارانه، نیمه‌وفادارانه و آزاد)، میانی را انتخاب کرده است. این شیوه از اقتباس، با حفظ خط اصلی داستان یا شخصیت‌ها، به بیان نکاتی به‌روز شده، با واسطه قرار دادن متن مبدا، می‌پردازد. کارگردان، اسامی شخصیت‌ها و سیر داستان را حفظ کرده و داستان را در شهری در ایران امروز به تصویر می‌کشد؛ شهری محاصره در آیین. «هرمزگان اقلیم اهل هواست. در فرهنگ بومی، «اهل هوا» آنهایند که «باد» را و «زار» را - زار بیماری‌زا - را از اریکه به زیر می‌کشند.» (یادداشت خسرو حکیم‌رابط درباره این نمایش، سایت ایران‌تئاتر)

«داستان را از اسکاتلند به هرمز آوردیم و جنایت برای پادشاهی را به جنایت برای بابای زار شدن تبدیل کردیم.» (گفت‌وگوی کارگردان با سایت ایران‌تئاتر) این شیوه از اقتباس، به درازای تاریخ ادبیات نمایشی جهان، سابقه دارد و امری پذیرفتنی است. همچنان‌که «تردید»، فیلم جدید واروژ کریم‌مسیحی، نیز با نگاهی به همین آیین و با بستر قرار دادن نمایشنامه‌ای از همین نمایشنامه‌نویس ساخته شده بود. نکته این است که تغییرات اعمال‌شده در متن مبدا، که اکنون شکل و شمایل متنی جدید را به خود گرفته اما همچنان منبع‌اش را اولی می‌داند، شدنی و باورپذیر به نظر بیاید و ضمناً سخن جدید کارگردان توسط مخاطب نیز دریافت شود. در این شیوه، فرض اساسی این است که تمامی این تغییرات، برای بیان حرف نو، لازم و ضروری بوده و دلبخواهی صورت نپذیرفته است. طبیعتاً هدف این نیست که صرفاً آیین خام و ابتدایی را به همان شیوه به نمایش گذاشت، همچنین صرف نمایش ترکیب آیین با نمایشنامه‌های مختلف و درک ظرفیت‌های بالای آیین برای دراماتیک شدن نیز، به تنهایی نمی‌تواند دلیلی برای این‌گونه اقتباس‌ها قلمداد شود چرا که در سرزمینی که هر گوشه و کنارش سرشار از آیین است، آیینی که همچنان در زندگی مردم نقش مهمی را نیز ایفا می‌کند، با تجربه و آزمایش می‌توان مفاهیم مشترک هر آیینی را با هر اثری، با منطق یا بی‌منطق، کشف و استفاده کرد. با لحاظ کردن این فرض که تمامی این تغییرات، منطقی و در جهان درونی اثر لازم‌الاجرا بوده است، تلفیق آیین زار و مکبث را تنها در آن بخشی که هر دو با جادو در ارتباطند می‌توان نقطه مشترک آنها قلمداد کرد و نه بیشتر از آن. این تفاوت اصلی را باید در ماهیت و انگیزه‌های بابای زار برای تسلط به زار، و رسیدن به جایگاه پادشاهی توسط مکبث جست‌وجو کرد. هدف مکبث هدفی خیرخواهانه نیست و مسیرش برای رسیدن به قدرت نیز، برآمده از نظم طبیعت نیست. مکبث، شخصی با کرامات نیست؛ او طریقت پیشه نکرده تا به جایگاهی فراتر از جایگاه کنونی و مادی‌اش دست یابد، بلکه دقیقاً مسیری عکس را، همان مسیری را که ماکیاولی برای شهریارش در نظر گرفته بود، می‌رود و از این نظر هیچ شباهتی به شخصی که از طریق توانایی‌هایش، مرهمی بر زخم دیگران می‌گذارد، ندارد. او خون پادشاهان را در رگ‌های خود احساس نمی‌کند هرچند پادشاه شدن او، امری ممکن بود که به وقوع نیز پیوست. نکته همان راهی است که او طی می‌کند و مشروعیت به دست می‌آورد. همچنان‌که آغا محمدخان قاجار این مسیر را پیمود و پادشاهان خلف وی، از خون شاهی برخوردار شدند.

«پادشاهان در زمان شکسپیر نماینده خدا محسوب می‌شدند و دانکن هم‌چنین جایگاهی داشته است. در زار دقیقاً بابای زار چنین جایگاهی دارد. کسی که بابای زار می‌شود مراحل زمینی را طی کرده و پالایش یافته. بابای زار باید صاحب ۱۷ خیزران باشد یعنی ۱۷ باد مختلف را رام کند اما مکبث در این نمایش در نهایت دو زار دارد یعنی دو خیزران، لذا نمی‌تواند جایگزین بابای زار باشد.» (گفت‌وگوی کارگردان با سایت ایران تئاتر) این گفته کارگردان نمایش، دلیلی برای اثبات نکاتی است که پیشتر به آن اشاره شد. اساساً نقاط مشترک مکبث و بابا زار آنقدر ناچیز است که این تلفیق را یکسره غیرمنطقی جلوه می‌دهد؛ تلفیقی که به گفته وی، ریشه در هنر پست‌مدرن دارد. رجعت به گذشته و ترکیب سنت و مدرنیته، البته به سادگی تعبیر کارگردان نیست و بحثی طولانی را می‌طلبد که در این نوشته کوتاه نمی‌گنجد. خلاصه آنکه اجرای «تنها سگ اولی می‌داند چرا پارس می‌کند مکبث» تنها با یک ویژگی کلاژگونه هنر پست‌مدرن و اجرای آن در سطح، نمی‌تواند اجرایی پست‌مدرن قلمداد شود و این ادعایی بیش نیست. همچنین این ادعا که وی از شیوه‌های مختلف نمایش‌های شرقی (همچون کابوکی، کاتاکالی و کیوگن) بهره برده و نمود آنها در اجرا آشکار است نیز تنها می‌تواند در همین راستا تحلیل شود چرا که تقلیل یک گونه نمایشی با فرهنگی چندصدساله در پشت، به یک حرکت جزیی دست یا در بهترین حالت چند ژست که یادآور این شیوه‌های نمایشی است، نمی‌تواند دلیلی بر استفاده درست از این نمایش‌ها محسوب شود. در این صورت می‌توان ادعا کرد که این اجرا، نمونه‌ای کامل از یک نمایش شرقی است که موفق شده چند نمایش شرقی را با هم و در کنار هم به نمایش بگذارد.

مکان اجرای این نمایش، سالن «کارگاه نمایش» تئاتر شهر است که ظرفیتی محدود را برای نشستن تماشاگر و صحنه‌ای کوچک را برای طراحی حرکت توسط کارگردان در اختیار می‌گذارد. این اجرا آشکارا برای صحنه‌ای بزرگ‌تر طراحی شده و کارگردان برای اجرای آن در کارگاه نمایش، طراحی‌هایش را تغییر نداده است. به عنوان مثال از آنجا که در بسیاری موارد، فاصله تماشاگر با بازیگر به یک متر هم نمی‌رسد، خلق تصاویری عرضی اما زیبا، آن هم توسط شش یا هفت بازیگر و چسبیده به تماشاگر، کاری چندان مناسب به نظر نمی‌آید چراکه تماشاگر کلیت این تصویر را نمی‌تواند ببیند و این‌گونه نه‌تنها تصویر دیده نمی‌شود بلکه انرژی زیادی نیز از بازیگر می‌گیرد. همچنین از آنجا که بازیگر، میان بازی در یک اجرای کلاسیک و بازآفرینی یک آیین نمایشی روی صحنه، در آمد و شد است، این نامعلومی و جریان سیال، تماشاگر را نیز دچار شبهه می‌کند. به این چنددستگی در بازی، باید ناهمگونی در سایر اجزا را نیز اضافه کرد.

نکته دیگر این است که هر جا تصویر، از بیان علت حادثه یا علت حضور اشیا یا اصوات عاجز می‌شود، کلام به صورتی شعارگونه و غیرمنطقی دست به کار شده و آن را بازگو می‌کند. به عنوان مثال، تفسیری که از رابطه اجزای قلیان یا عوعوی سگ با مراسم زار بیان می‌شود از این‌گونه است. همچنین حضور پررنگ پارچه سرخ‌رنگ را، که به خون و جنایت مکبث اشاره دارد، نیز باید از همین اشارات مستقیم و شعارگونه قلمداد کرد. اما تبدیل صحنه‌ها و وصل کردن آنها به یکدیگر را باید از نقاط حسن اجرا قلمداد کرد. در این اجرا، هیچ وقت و انرژی اضافی‌ای برای تعویض صحنه‌ها گرفته نمی‌شود و سکته‌ای بین تعویض صحنه‌ها اتفاق نمی‌افتد.

عکس: ناصر عرفانیان

گفت‌وگو

◄ سما بابایی

گفت‌وگو با علی هاشمی کارگردان نمایش پاره‌های ساده

همان آدم‌های زندگی روزمره

نمایش «پاره‌های ساده» نوشته مهدی میرمحمدی و کارگردانی علی هاشمی درباره دختر جوانی است به نام مهرناز که بر اساس دفتر خاطرات او تنظیم شده است. گروه اجرایی دفتر خاطرات را که دربردارنده وقایع نوروز یک سال به خصوص است، با تماشاگران مرور می‌کنند. پاره‌های ساده این روزها در ساعت ۱۸:۳۰ در تالار خانه نمایش روی صحنه است.

- شما در سه تجربه کارگردانی خود، همیشه آثاری رئالیستی را به روی صحنه برده‌اید. همچنان تمایل به این شیوه کار دارید یا اینکه در نظر دارید تجربه‌های دیگری را نیز از سر بگذرانید؟

من البته جز این سه کار، آثار دیگری را نیز به روی صحنه برده‌ام. اولین کارم که «نقش زن» نام داشت، نوشته‌ای از فرهاد آییش بود و کار «فرناندو آرابال» نیز که «تمام عصرهای عربستان» نام داشت به همراه نمایشنامه از خواب تا مهتاب همه‌شان دارای فضاهای سوررئالیستی بودند. اما همان‌طور که شما اشاره کردید، این سه اثری که از من در خانه نمایش به روی صحنه رفت، دارای فضای رئال هستند. البته در این میان نمی‌توانم دلبستگی‌ام به این شکل کار را انکار کنم.

- به نظر می‌رسد نمایشنامه‌نویس در این اثر به جزییات واقع‌گرایانه توجه بسیاری کرده است، اما شما نوع طراحی صحنه و کارگردانی‌تان به شکلی است که از این فضا فاصله گرفته و مسائل را به شکل کلی‌تری دیده‌اید. دلیل خاصی برای این موضوع داشته‌اید؟

من این نظر را قبول ندارم. متن کاملاً رئالیستی است و من هم به همین شیوه آن را کارگردانی کرده‌ام. ضمن آنکه هم کارگردان و هم نمایشنامه‌نویس در این اثر به مخاطب خود می‌گویند که شما در حال دیدن یک تئاتر هستید. پس همین مساله تماشاگر را از همذات‌پنداری با این اتفاق دور می‌کند. این مساله باید در نوع کارگردانی نیز لحاظ می‌شده تا این بیگانه‌سازی شکل گیرد. من این شیوه را به شیوه «برشت» نزدیک‌تر می‌دانم و بر همان اساس نیز آن را کار کرده‌ام. تمام ابزار صحنه و همچنین بازی‌ها نیز در همین سمت و سو حرکت کرده است یعنی اگرچه فضا کاملاً رئالیستی است، اما در عین حال مرتب این یادآوری صورت می‌گیرد که شما در حال دیدن یک نمایش هستید.

- یعنی گمان‌تان بر این است که توجه به جزییاتی که در نمایشنامه مطرح شده بود، می‌توانست کار را از این فضا دور سازد؟

ببینید من اصولاً به متن وفادارم، چون نویسنده نمایشنامه «مهدی میرمحمدی» را نویسنده بسیار قابلی می‌دانم و به همین خاطر تغییرات چندانی در نوشته‌اش ایجاد نمی‌کنم، به خصوص «پاره‌های ساده» او را اثری کاملاً پخته می‌دانم.

- سه نمایشی که از شما در مقام کارگردان روی صحنه رفته است، متن‌هایی از همین نمایشنامه‌نویس بوده است. این همکاری ادامه پیدا خواهد کرد؟

بدون شک. همان‌طور که گفتم من به متن‌های او علاقه بسیاری دارم و چنانچه خود ایشان هم تمایلی برای ادامه همکاری داشته باشند، دلم می‌خواهد همچنان کارهای بعدی‌ام با همکاری او باشد.

- ما در نمایش با یک راوی روبه‌روییم که بین صحنه‌های مختلف نریشنی از او شنیده می‌شود. این راوی که کمابیش حضور پررنگی در نمایش دارد، نمی‌توانست به روی صحنه بیاید؟

اصلاً در خود نمایشنامه هم‌چنین چیزی مطرح نبوده است و ما تنها صدای راوی را می‌شنویم. علاوه بر آن به نظرم این شیوه یعنی استفاده از نریشن و صدای راوی کافی بود. اگر قرار بود راوی به روی صحنه بیاید، دیگر از فضای رئالیستی بسیار دور می‌شد و آن همذات‌پنداری‌ای که ما می‌خواهیم تماشاگر در برخی لحظات داشته باشد، از بین می‌رفت.

- در نمایشنامه با یک قصه واحد روبه‌رو نیستیم، یعنی نمایش چندپاره است و در هر پاره داستانی متفاوت بیان می‌شود. نگران برخورد مخاطب نبودید و اینکه نتواند با کار ارتباط لازم را برقرار کند؟

عکس: رضا موسوی

به هیچ‌وجه. ضمن اینکه من برخلاف شما اعتقاد دارم که این نمایشنامه اگرچه داستان‌های متفاوتی دارد، اما همه آنها از یک خط سیر کلی پیروی می‌کنند یعنی خط داستانی از زندگی «مهرناز» گرفته شده است و همین داستان‌ها را به یکدیگر مرتبط می‌کند. به همین خاطر است که مخاطب داستان را در هیچ لحظه‌ای گم نمی‌کند. از طرفی نمایشنامه‌نویس در این اثر عمداً از پیچیدگی در داستان و همچنین شخصیت‌ها پرهیز کرده است. انسان‌هایی که در این نمایش دیده می‌شوند، همان‌هایی هستند که ما در زندگی روزمره‌مان کم و بیش با آنها روبه‌روییم و به همین خاطر هم می‌توانیم آنها را باور کنیم.

- اما نمایشنامه فاقد کنش‌های دراماتیک کلاسیک است.

درست است. اصلاً ساختار کار بر همین اساس بوده است. ما با یک درام معمول و اوج و فرودهای کلاسیک روبه‌رو نیستیم و تنها برش‌هایی از زندگی شخصیت اصلی نمایش را می‌بینیم. در این شکل کار بخش مهمی به برداشت مخاطب برمی‌گردد و به ریزه‌کاری‌هایی که ما لحاظ کرده‌ایم و او باید درک کند. اما همان‌طور که گفتم خط سیر کلی‌ای که در کار وجود دارد، مانع از آن می‌شود که مخاطب کار را درک نکند.

- در نمایش پایان دفتر خاطرات مهرناز با پایان نمایش همراه است. هیچ به پایان کوبنده‌تری اندیشیده بودید؟ اینکه پایان بتواند با آن تاثیر بیشتری را از خود در ذهن مخاطب برجا بگذارد؟

نمایشنامه چند بار بازنویسی شد آقای «میرمحمدی» پایان‌های مختلفی را برای آن نوشت، تا چند ماه مانده به اجرا پایان دیگری را در نظر گرفت که بسیار سوررئال بود و به همین خاطر من چندان علاقه‌ای به آن نداشتم. در واقع آن را در ادامه خط کلی داستان نمی‌دانستم. چند پایان دیگر نیز در نظر گرفته شد تا در نهایت به این شکلی رسیدیم که شما مشاهده‌اش کردید.

- چه اصراری به اجرای نمایش‌هایتان در خانه نمایش دارید؟

اصراری ندارم. تنها دلیلش این است که در تئاتر شهر به ما امکان نمایش نمی‌دهند. ما فیلم اجرایمان را به مدیریت سابق تئاتر شهر و حتی مرکز هنرهای نمایشی دادیم که پس از چندین ماه اعلام کردند در اولویت‌های اجرای ما نیست. گویا در تئاتر شهر تنها یکسری از آدم‌های واحد می‌توانند اجرا داشته باشند. ضمن اینکه فکر کنم مسوولان تئاتر شهر این شیوه رئالیستی - اجتماعی را دوست ندارند، مگر کارگردانانی که بسیار شناخته شده‌اند و نمایش‌هایشان حساب خود را پس داده‌اند. در این فضا هیچ امکانی برای گروه‌های جوان مستقل وجود ندارد. انگار بیشتر کارهای تجربی که در آنها حرکات محیرالعقول وجود دارد، می‌تواند در تئاتر شهر اجرا داشته باشد. از اینها گذشته من خانه نمایش را دوست دارم و فضایی را که در آن وجود دارد. به شکلی که فاصله تماشاگر با صحنه‌تنها یک متر است و این نزدیکی به تعامل بیشتر تماشاگر با اثر می‌انجامد.

- بودجه اجرای نمایش در خانه نمایش فاصله زیادی با تئاتر شهر دارد. همین مساله باعث نمی‌شود به اجرا در سالن دیگری بیندیشید؟

این مساله وجود دارد، اما متاسفانه مسوولان سابق مرکز هنرهای نمایشی یک‌سوم بودجه‌ای را که خانه تئاتر برای ما تصویب کرده بود، در نظر گرفتند و تلاش‌های ما در تغییر این تصمیم موثر نشد و در نهایت اعلام شد چون این میزان بودجه تصویب شده، ما نمی‌توانیم در آن تغییری ایجاد کنیم، به همین خاطر است که دستمزد بازیگران ما که نزدیک سه سال درگیر این نمایش بوده‌اند، به ۴۰۰ هزار تومان می‌رسد. مشخص نیست باید این بودجه اندک را چطور بین ۹ بازیگر و همچنین سایر عواملی که در پشت صحنه دخیل بوده‌اند، تقسیم کنیم. فعالیت کردن در زمینه تئاتر این روزها بسیار سخت شده است، باید خیلی تلاش کرد و دغدغه‌های بسیار را پشت سر گذاشت تا یک نمایش به اجرا درآید. این معضلات برای کسانی که می‌خواهند مستقل کار کنند، بسیار بیشتر است. به همین خاطر است که بعد از مدتی به ناچار از فضای تئاتر دور می‌شوند.