روزنامه شرق

نمایش هیپولیت/ عکس: بابک برزویه

گفت‌وگو با فرزاد امینی، کارگردان نمایش هیپولیت

تراژدی فقدان انسان

رضا آشفته: فرزاد امینی در نهمین نمایش خود بر آن است خوانش تازه‌ای از درام «هیپولیت» از شاهکارهای اوریپید که از هم‌عصران سوفکل و آشیل در یونان باستان است، به صحنه بیاورد. زندگی هیپولیت نیز بی‌شباهت با سیاوش نیست، اما در اینجا تفاوت‌هایی هم در قصه هست که او را در مدار تهمت‌ها به چالش وامی‌دارد و ما به شکل تازه‌ای که در اتکای با حرکت‌نگاری (کورئوگرافی) و نمایش‌های آیینی و آوایی است، این نمایش را در صحنه تماشا می‌کنیم. با امینی درباره این نگاه و دگرگونی گپ زده‌ایم:

چرا شما هیپولیت را برای یک اجرای مدرن مناسب دیدید؟

روح این روزگارم نیستی است. نیستی اگر نیستی است، پس چگونه است که هست. این نیستی است که هست. اما نیستی مگر می‌تواند هست باشد. تراژدی هیپولیت، تراژدی هستی‌ای است که نیستی است. آنچه هیپولیت را هلاک می‌کند بر مدار مروت و قانون‌بودن اوست و آنچه آدمیان پیرامون او را زنده نگه می‌دارد، چرخش بر مدار تبهکاری و تباهی است. تراژدی هیپولیت، تراژدی فقدان انسان است. هیپولیت به مثابه انسان، انسانی به تمامی انسانی، در گرداب فقدان اگزیستانس خویش هلاک می‌شود. این هلاکت نتیجه تباهی جامعه‌اش است. این هلاکت، هلاکت آتن است. آن رئالیسمی که به اوریپید نسبت می‌دهند از پرداختن او به هلاکت سرچشمه می‌گیرد. اندیشه تراژیک او و البته دو دیگر تراژدی‌نویس کلاسیک یونان، از هومر جدا شده است، از دشت‌ودمن و از سواحل آفتابی و شمشیرهای آخته خدایان برای عشق. آنان به شهر (پولیس) قدم گذاشته‌اند و مسئله‌شان قانون و نهاد شرور آدمی است که در وضع تربیت‌نایافته و غیرشهری، حاصلش قساوت است. تراژدی هیپولیت، طرح‌افکنی بنیاد متافیزیکال شر است، یعنی یکی از ستون‌های اندیشه مدرن در متن هیپولیت، در متن دوران قدیم، ظهور یافته. هیپولیت، جدید در قدیم است. روح دوران که روح آدمیان پیرامون هیپولیت است، قانون شرارت و تبهکاری است و نظام حکمرانی نیز به این شرارت جان و هوش سپرده و هیپولیت را که اسطوره مروت است، به نیستی می‌کشد. آن رئالیسمی که به اوریپید نسبت می‌دهند چنین ریشه فلسفی‌ای دارد. اوریپید از لاهوت المپ و سپهر هومر به ناسوت فرود می‌آید و انسانش زشت، خون‌آلود، خشن، فریب‌کار، نگون‌بخت، کینه‌ورز، تنها، افسرده و پرخاشگر است. طبیعت یا زنانگی یا هرج‌ومرج احساسات در «لحظه» در مقابل هیپولیت (یا نظم و قانون و اخلاق فتوت) است. هیپولیت شکست می‌خورد و جز نیستی تقدیرش نیست. هیپولیت، هستی نیستی است. به سراغ هیپولیت رفتم، چراکه تقدیر جامعه و فرهنگم بر نظم‌ونسق نیک‌سرشتی نبود. این همه فتوت‌نامه و حکایت از عیاری و عیاران در تاریخ ادبیاتمان اعتراف به فقدان عیاری و فتوت است، نه وجود آن، تراژدی هیپولیت تراژدی فقدان است. ازاین‌رو آنچه به جای این فقدان قرار می‌گیرد، همانا نیستی است. حقیقت همان است که در «داش آکل» روایت شده. رسم عیاری، رسم هیپولیت است و تقدیر این رسم، نیستی است. آنچه از نهاد تاریخ اجتماعی‌ام سر برآورده تا همین اکنون، جز استقرار اراده‌ای روبه‌سوی آشوب و تخریب چیزی نبوده و این جانمایه است که متن هیپولیت را متنی مدرن می‌سازد و این اندیشه جدید در یونانِ قدیم است. این روح دوران کلاسیک است.

چرا در متن اوریپید دگرگونی بسیار ایجاد کرده‌اید؟

هیچ تغییری در داستان و نگاه اوریپید ایجاد نکرده‌ام. من اوریپید را براساس تفسیر فیلسوفان برجسته یونان‌شناس، می‌خوانم و نیز آن‌طور که هگل تراژدی را تفسیر می‌کند و یونان کلاسیک را شرح می‌دهد، به هیپولیت رجوع و تشریحش می‌کنم. تقدیر در این نظام اندیشه روبه‌سوی مفهوم اراده و شرارت در نهاد بشر دارد و جامعه جمیع اشرار است و نه جمیع خیر افلاطونی یا فضیلت ارسطویی بنده. دیالوگ‌ها را بازنویسی کرده‌ام و در ضمن این دیالوگ‌ها، اشاراتی به فراخور به اشعاری از فرخ تمیمی، یدالله رویایی و احمد شاملو داشته‌ام مانند... و آسمان سر پناهی تا به خاک بنشینی و بر سرنوشت خویش گریه‌ساز کنی... و این سرنوشت همانا تقدیر ذات شرور است. تمامی دغدغه ایمانوئل کانت، فیلسوف آلمانی، در فلسفه اخلاقش توضیح عمل و کردار آدمی بر مدار همین سرنوشت است. اوریپید از همین ظلمت و سیاهی سخن می‌گوید. به قول فروغ: «من از نهایت شب حرف می‌زنم / من از نهایت تاریکی/ و از نهایت شب حرف می‌زنم / اگر به خانه من آمدی برای من ای مهربان چراغ بیاور / و یک دریچه که از آن / به ازدحام کوچه خوشبخت بنگرم». هیپولیت از نهایت شب، از نهایت تاریکی حرف می‌زند و می‌خواهد به ازدحام کوچه خوشبخت بنگرد و این نشدنی است. و این نشدنی‌بودنش تقدیر است. تباهی است آنچه واقعی است. من متن را تغییر ندادم، آنچه کردم برای این بود هرچه می‌توان بهتر «از نهایت شب» حرف زد. و دیگر اینکه دیالوگ‌ها باید هم شاعرانه باشند و هم دراماتیک و هم توان انتقال مفاهیم مندرج در تفکر مدرن اوریپید را داشته باشند و صرفا لفاظی ادبی باشند که خالی از مضمونی مشخص از تفکری متعین است، همچون متون رحمانیان، ثمینی یا چرمشیر که دو صد خروار واژه و عبارت و لفظ است و توان تبیین هیچ اندیشه‌ای را ندارند، اساسا اندیشه‌ای در درون این متون به مثابه تفکر فلسفی قابل تشخیص و تبیین ندارند؛ یعنی آن‌طور که ما در بکت داریم یا در داستایفسکی یا اوریپید که دقیقا می‌توان به منابع تفکرشان اشاره کرد و آنها را فهمید و شرح داد. و این کار دشواری بود. متون یونان کلاسیک شکسپیر، برشت، کامو یا بکت صرفا متن نمایشی نیستند، بلکه متونی هستند که اندیشه فلسفی مشخصی را از تاریخ اندیشه بیان می‌کنند. صراحتا عرض کنم بدون فهم تفکر ایلیاییان در یونان کلاسیک، فهم سوفوکل غیرممکن است. بدون فهم هگل و مارکس، فهم برشت ناممکن است. بدون فهم فیلسوفان اگزیستانسیالیست قرن ۱۹ فهم کامو و بکت ناممکن است. این همان اتکایی است که بر آن تکیه کرده‌ام و می‌گویم متن را تغییر نداده‌ام.

در اجرای هیپولیت خیلی از حرکت‌نگاری یا کورئوگرافی استفاده کرده‌اید. آیا این بهترین حالت برای اجرای شماست؟

مسئله من با کورئوگرافی صرفا زیبایی‌شناسانه نیست. بلکه برایم بستری است تا اکسپرسیو عصبیت تن را بروز دهم. تن حمال خویش است و جز عصبیت و رنج از رنج خویش در وجود آگاهی بهره‌ای نمی‌برد. این تن در کورئوگرافی در تئاتر من وضع حمل می‌کند و از فشار تشنجش، نوازشش، عربده‌اش، خندیدنش، التماسش یا پرخاشش رها می‌شود. نیچه گفت «تن آگاهی بزرگ است»، تن خردی است عظما. کورئوگرافی برای من زایمان تن است؛ زایمانی که نوزاد آن خودش است.

چرا فضا را خالی کرده و به چند شمع روشن در قسمت بالای صحنه بسنده کرده‌اید؟

شمع‌ها امیدند که خاموش می‌شوند. شمع‌ها دریچه‌اند به کوچه خوشبخت که خاموش می‌شوند. صحنه‌ام خالی است، چراکه روح روزگام نیستی و تهی‌بودگی است. کاخ تِزه، پادشاه کرت، کاخ نیستی است.

چرا اتکایتان در اجرا به ایده‌های تئاتر شرقی است؟

مسئله من در تئاتر از آغاز راهم تاکنون که نزدیک به ۱۳ سال کار می‌شود، یرژی گروتفسکی بوده. من از طریق نوشته‌های گروتفسکی، یوجنیو باربا و حتی پیتر بروک متوجه پتانسیل‌های نمایشگرانه «اکت جسمانی» در تئاتر شرق شدم. ما خودمان از آن چیزی نفهمیده بودیم. اشارات و توجهات سیروس شاملو یا بهرام بیضایی تماما سمبول‌شناسانه است. آنچه برای گروتفسکی و یوجنیو باربا دریافت مسئله‌ای دیگر بود، هرچند شامل سمبول‌شناسی نیز می‌شود، اما آنچه این بزرگان متوجهش شدند، رسیدن به اکسپرشنی بسیار قدرتمند در اکت و جسمانیت حضور بازیگر و درعین‌حال نمایشی از نظم آهنین و خدشه‌ناپذیر در دیزاین و طراحی فیگور است، آنچنان‌که در تئاتر شرق می‌بینیم. تئوری بازیگری وضع کرده‌اند و این کار سترگی است و از جدی‌ترین منابع‌شان برای وضع‌کردن تئوری‌شان، تئاتر شرق بوده. اینجا جای توضیح بیشتر نیست. این وضع تئوری نزد گروتفسکی و یوجنیو باربا از بطن تئاتر شرق، بحثی طولانی و پیچیده است.

چقدر ایرانی‌بودنتان در اجرای هیپولیت حضور و هویت یافته است؟

ایرانی‌بودن نوعی از بودن است، بااین‌حال، همواره مسیری که در تئاتر طی کرده‌ام سه مسئله اصلی داشته؛ اول آنکه من از جایی هستم؛ از سرزمینی، وطنی، جامعه‌ای. از بطن و رحم آن زاده شده‌ام، پس آنچه به آن اندیشیده‌ام و خواسته‌ام از آن سخنی بگویم، متعلق به جایی و جامعه‌ای است. ایران، مردمش و کشوربودن ایران مسئله من است. دوم، زیبایی‌شناسی مشخصی را پیگیری کرده‌ام و روزگار تئاتری‌ام را صرف پرداختن و بنای این زیبایی‌شناسی کرده‌ام، چونان عمارتی، آجربه‌آجر. و این عمارت تعلق به جامعه‌ام دارد؛ یعنی شکل‌گیری فرم و فیگوری در تئاتر که از بطن اجتماعم و رنج‌ها و شادی‌هایش زاده شده باشد. سوم، تئاتر خویش را فرزند تاریخی تاریخ اجتماعی کشورم می‌دانم که به مثابه امری مدرن در فرهنگ جدید کشورم با جامعه دیالوگ دارد و برای همین تاریخ سخن می‌گوید. دقیق می‌دانم ممکن نیست یک آلمانی بتواند بفهمد ایرانی‌بودن یعنی چه. ملیت، پاسپورت نیست که فکر کنید با عوض‌کردنش آن هم عوض می‌شود. شما ممکن است شهروندی خود را تغییر دهید اما ایرانی‌بودن را نمی‌توانید. فرانسوی‌بودن، آلمانی‌بودن، ژاپنی‌بودن، کلمبیایی‌بودن و ایرانی‌بودن هر کدام «نحوی از بودن» است؛ «نحوی از بودن» در تاریخ بشر. ازاین‌رو این «وهم» که «بیگانه» کامو یا «جنایت و مکافات» داستایفسکی یا «هیپولیت» را به فارسی بخوانی و گمان کنی مثل یک فرانسوی یا روسی یا یونانی باستان داری می‌فهمی کج‌خیالی مضحکی است و فقط از نشناختن مفهوم مدرنِ ملیت و فرهنگ تاریخی ماهوی «زبان» نشئت می‌گیرد. ممکن نیستَ اثری را از ملت و زبان دیگری بخوانم و درواقع با آن «خود» را نخوانم. البته ما با این آثار به خصوصیاتی از جوامع دیگر پی می‌بریم اما روح آن جامعه فقط در زبانش نهفته است. باید بتوانید به روسی، آلمانی یا ژاپنی فکر کنید تا به روح آن جامعه پی ببرید. ما با متن دیگران عواطف و احساسات، فرهنگ تاریخی و روح اجتماعی‌مان را «برخوانی» می‌کنیم و نه روح آن جامعه را. ازاین‌رو چندان توافقی با متفکران پست‌مدرن و با ایده اینترنشنال‌بودن هنر یا جهان‌وطنی‌بودن اثر هنری یا مثلا عواطف مشترک اجتماعی ندارم که البته این بحث از نظر فلسفه سیاسی، بحث پیچیده‌ای است که بگذریم.

نقدی بر نمایش مرده‌فروش به نویسندگی داریو فو

روابط کاسب‌کارانه پدر و دختر

حمید کاکاسلطانی*: نمایش‌نامه «مرده‌فروش» اثر «داریو فو»، نویسنده سرشناس ایتالیایی قرن بیستم کشور ایتالیا است. «داریو فو» نویسنده، کارگردان، نقاش و آهنگ‌ساز بزرگ در سال ۱۹۹۷ جایزه نوبل را دریافت کرد و آثار او به ۳۰ زبان دنیا ترجمه شده است. از آثار او می‌توان «اسرار کمدی»، «مرگ تصادفی، یک آنارشیست»، «حساب پرداخت نمی‌شه»، «روزی از نو روزی از نو، مده آ و...» نام برد و اکثر نمایش‌نامه‌های او در ایران به روی صحنه رفته است.

داریوفو در آثارش با زبانی طنز و گزنده اما شفاف نابسامانی‌های سیاسی و اجتماعی را نشان می‌دهد و پرده از روی سالوس‌کاری‌ها و تقلب و ریا برمی‌دارد. «داریو فو» توانست سیاست‌مداران را وادار کند تا در خط‌مشی خود تجدیدنظر کنند.

نمایش‌نامه «مرده‌شور» را خانم «مهرنوش دارا» در سالن «استاد مشایخی» به روی صحنه آورده. نمایش، داستان روابط کاسب‌کارانه پدر و دختری است که در کافه‌ای واقع در یک روستا با شیوه‌های مختلف مانند قمار، تقلب و کلاهبرداری درآمد کسب می‌کنند و اتفاقاتی رخ می‌دهد و درنهایت ماهیت واقعی آنها برملا می‌شود.

«داریوفو» در این اثر نشان می‌دهد افکار شیطانی و رذالت‌های انسانی در هر شکل و شمایلی، محکوم به شکست است؛ اینکه چگونه انسان گاهی در تله تنیده‌شده خود گرفتار و اسیر تارهای تقلبی خود می‌شود. و به قولی، «دست بالای دست بسیار است». در این اثر شخصیت و حوادث ساده هستند و گره‌های نمایشی در چند بخش از نمایش تعلیق‌های زیبایی را به وجود می‌آورد و تماشاگر را غافلگیر می‌کند. چند نقطه اوج کوچک و در انتها و در نقطه اوج نهایی همه‌چیز برملا می‌شود و ماسک‌های دروغین از رخسار شخصیت‌ها کنار می‌رود و توطئه‌ها آشکار می‌شود. داریو فو در یک قالب کمدی توانسته است جنبه‌های زشت انسانی را نشان دهد؛ اینکه سوداگری و نفع‌طلبی خودخواهانه چگونه نزدیک‌ترین و زلال‌ترین روابط انسانی را نابود و همه داشته‌ها را علیه خودش علم می‌کند. خانم «دارا» سعی کرده است با شیوه بدیهه‌سازی و انتخاب درست متن نمایش و بازیگران مستعد، دقایقی سرگرم‌کننده توأم با تفکر را برای مخاطب احیا کند؛ «طراحی صحنه» ساده و قابل باور یک کافه با توجه به نوع صحنه دور از هرگونه تجمل با یک پیشخوان و چند میز و صندلی، طراحی لباس منطقی و بازیگرانی که سعی داشتند به نقش نزدیک شوند. آنچه موجب شده است بازی بازیگران کمی غلوشده به نظر برسد، درنظرنگرفتن فاصله کم تماشاگران با صحنه بوده است که آن هم اجتناب‌ناپذیر و مربوط به سالن نمایش است. بازی روان بازیگران قابل ملاحظه است و اگر چنانچه خانم «دارا» به‌عنوان کارگردان ایفای نقش «ماریا» را به بازیگر دیگری محول می‌کرد، می‌توانست تسلط و احاطه بیشتری بر صحنه داشته باشد. اگرچه بازی او باورکردنی و منطقی است. نکته مهم و قابل اشاره اینکه ریتم نمایش تا اواسط نمایش و معرفی شخصیت‌ها درست و منطقی است اما نبود سکوت‌های نمایشی و شتاب‌زدگی در نیمه دوم نمایش سبب شده است گره‌ها و نقطه‌عطف‌های نمایش در رویدادهایی که منجر به فهم بیشتر شخصیت‌ها شود، ناکام باشد؛ جاهایی که هویت اشخاص بازی مانند مشتری و ماریا و... تغییر می‌کند یا اینکه چگونگی روابط بین شخصیت‌ها مبهم است، بنابراین به نظر می‌رسد کارگردان زمان بیشتری را صرف بازی‌های فردی بازیگران گذاشته است نه آشکارسازی نقطه‌عطف‌های نمایش.

در هر حال، اینکه یک گروه نمایشی صادقانه و بی‌آلایش یک نمایش اثرگذار را منطبق با شرایط اجتماعی کنونی در یک سالن کوچک در معرض دید مخاطب قرار دهد، تحسین‌شدنی است.

* عضو هیأت‌علمی دانشگاه آزاد اسلامی

صحنه آبی

چند سطری درباره کچلو

سیب‌هایی که زندگی را دگرگون می‌کنند

سحر سلطانی: کچلو نمایشی است که در آن قرار است اتفاقاتی پیش‌روی یک آدم تنبل قرار گیرد که او را از تن‌پروری و کسالت بیرون بیاورد و نتیجه آنکه بتواند روی پایش بایستد. این افسانه قدیمی برای نسلی است که از سنی مستقل شده و باید بدون حمایت والدین بتوانند روی پایشان بایستند و این‌گونه بتوانند از پس یک زندگی برآیند.

رضا کشاورز بر آن است با تحول و دگرگونی قهرمان کارش تأثیرگذار باشد. متأسفانه در ارجاعات متنی‌اش مسیر درستی را در پیش نگرفته، بنابراین اتکایش به بریده‌هایی است که نمی‌توانند در تکامل آن مسیر و شناساندن شخصیت موفق باشند چون در این مسیر فعلا کچلو یا همان حسن‌کچل افسانه‌ای به‌درستی دیده و شناسانده نمی‌شود. درحالی‌که او قهرمان اصلی است باید همه اتفاقات و شخصیت‌ها در مدار شناساندن او حضور داشته باشند.

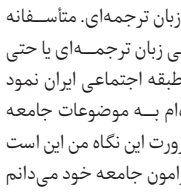
داستان درباره کودکی است که با مرگ مادرش چشم به دنیا می‌گشاید، اما پدرش کچلو را به‌تنهایی بزرگ می‌کند و برای اینکه او را شاد کند، چندان به زحمتش نمی‌اندازد. حسن‌کچل هم لوس و تنبل بار می‌آید اما او عاشق سیب است و پدرش برای اینکه او را از خانه بیرون بیاورد، سر راهش سیب می‌گذارد و برمی‌دارد و همین که بیرون رفت، با اردنگی پرتش می‌کند پی بختش برود... . کچلو باید کار کند اما کارکردن بلد نیست چون تابه‌حال کار نکرده پس هرجا برود مایه دردسر و رسوایی است. او گرسنه و پدرش هم شب او را به خانه راه نداده است و در راه دختر سیب‌فروشی را می‌بیند که به او سیب می‌دهد اما پولی برای خریدنش ندارد. برای همین دختر دلش می‌سوزد و سیب‌هایی را رایگان در اختیارش می‌گذارد. بعد زن جادوگر می‌آید و سیب‌های دختر را به‌زور می‌گیرد و کاری می‌کند که تن دختر به خارش بیفتد. کچلو برای جبران باید خوبی کند و به داد دختر برسد. او باید ابتدا دختر را از چنگال جادوگر دربیاورد و بعد به جنگ غول‌ها برود و... . کچلو رفته‌رفته از پس خودش برمی‌آید و می‌تواند زندگی‌اش را اداره کند و حتی با دختر دلخواهش همان دختر سیب‌فروش ازدواج کند.

کچلو نمایشی است که در اجرا به دلیل برخورداری از فرم‌های پیوسته و دارای الگوی درست، تأثیرگذار است و هر لحظه تابلویی است که می‌تواند بر ما رمزگشایی کند، یعنی نمایش به پذیرندگی لازم می‌رسد و تأثیرگذار هم هست، اما دامنه تأثیر شاید کم‌رنگ‌تر از آن چیزی است که برای مثال، علی حاتمی در فیلم حسن‌کچل کار کرده است چون در آنجا کارکرد و ساختار افسانه است که ساختار فیلم را دربر گرفته و آن می‌تواند به تأثیر لازم منجر شود. اما در فیلم نیز به دلیل آنکه هنوز علی حاتمی نتوانسته به پختگی لازم برسد، نمی‌تواند تأثیر دامنه‌داری بگذارد. بنابراین هنوز حسن‌کچل می‌تواند مورد یک اقتباس جانانه واقع شود!

گفت‌وگو

شهرام کرمی نویسنده و کارگردان «خروس می‌خواند»:

به موضوعات جامعه ایرانی می‌پردازم



«خروس می‌خواند» آخرین نمایش از شهرام کرمی، کارگردان و نمایش‌نامه‌نویس، است که این‌روزها در تالار سمندریان تماشاخانه ایرانشهر و با بازی رویا افشار، سروش طاهری، سیروس همتی، مه‌لقا باقری، یعقوب صباحی، بهنام شرفی و فرامرز قلیچ‌خانی به صحنه آمده است. خانواده‌ای می‌خواهند پدر را به خانه سالمندان بسپرند و خانه را بفروشند و... . این نمایش برگرفته از شعری از نیما یوشیج و این هم بریده‌ای از آن شعر است: قوقولی‌قو، خروس می‌خواند/ از درون نهفت خلوت ده/ از نشیب رهی که چون رگ خشک/ در تن مردگان دواند خون/ می‌تند بر جدار سرد سحر/ می‌تراود به هر سوی هامون.

چگونه است شعری از نیما یوشیج بهانه‌ای برای نوشتن نمایش‌نامه «خروس می‌خواند» می‌شود؟

شعر خروس می‌خواند نیما فقط منبع الهام بود؛ یک حس‌ونگاه خاص که هر اثر هنری‌ای می‌تواند در مخاطب ایجاد کند. هنرمند در خلق اثر خود از منابع مختلف الهام یا تأثیر می‌گیرد. برای من این تجربه با شعر نیما ایجاد شد و نمایش‌نامه من هیچ ارتباط معنایی‌ای با شعر نیما ندارد، بلکه فقط این شعر حس من را برای خلق یک اثر زنده کرد. یک تصویر یا حرف یا حتی یک حس می‌تواند چنین منبع مهمی برای هر نویسنده‌ای باشد.

این نگاه اجتماعی شما که همواره در نوشته‌هایتان به آن می‌پردازید، چه ضرورتی دارد؟

بستر بیشتر آثار من موضوعات اجتماعی است. این نوعی علاقه فردی است. نمی‌دانم چرا و چطور، اما می‌توانم این ویژگی را نوعی روش برای خودم بدانم. رئالیسم اجتماعی در آثار من نمود زیادی دارد. اول از همه من برای نوشتن اثری درباره موضوعات جامعه خودم کار می‌کنم. آن هم از نوع ایرانی و نه زبان ترجمه‌ای. متأسفانه در آثار عمده نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی زبان ترجمه‌ای یا حتی شخصیت‌های غیرایرانی یا گروه خاصی از طبقه اجتماعی ایران نمود زیادی دارد. ولی من همیشه سعی کرده‌ام به موضوعات جامعه ایرانی و با شخصیت‌های ایرانی بپردازم. ضرورت این نگاه من این است که وظیفه هنرمند را توجه به موضوعات پیرامون جامعه خود می‌دانم و نمایش‌نامه‌نویسی را مبنایی برای رؤیاپردازی شخصی خود یا تجسم ایده‌آل و مطلق جامعه نمی‌دانم. ضرورت کار یک هنرمند پرداختن به موضوعاتی است که در فضای اجتماعی زندگی تجربه می‌کند.

سالمندان موضوع تازه‌ای نیستند و شما برای تازگی‌اش در صحنه چگونه تلاش کرده‌اید؟

نمایش‌نامه خروس می‌خواند داستانی تکراری و آشنا دارد؛ درباره رابطه فرزندان یک خانواده که می‌خواهند پدر پیر خود را به آسایشگاه ببرند. این پوسته و ظاهر درام است. آنچه در نمایش خروس می‌خواند دستمایه من برای پرداخت درام شده، کنش درونی اشخاص و رابطه فرزندان یک خانواده است که می‌تواند مظهر و المان رابطه اشخاص جامعه‌ای باشد که در گسست ارتباطی خود دچار فاصله شده‌اند.

حس کرده‌اید بینامتنی‌تان در کارتان حضور پررنگی دارد؟ برای مثال، شمعدانی‌های نقره از بینوایان ویکتور هوگو و نامه‌رسان از سه خواهر چخوف که در اینجا پیرمردی است که سروش طاهری بازی می‌کند؟

ارجاعات من در نمایش‌نامه آگاهانه است. شمعدانی‌ها یک‌جور وام‌گرفتن از رمان بینوایان ویکتور هوگو است که شما به‌درستی اشاره کرده‌اید. حتی یکی از شخصیت‌ها به اسم شخصیت رمان هم اشاره می‌کند. این یک‌جور رجوع به نشانه شناخته‌شده است؛ نوعی رجعت به نشانه که مخاطب با آن مأنوس است. همان موقعیتی که پدر برای بخشش به آن فکر و عمل می‌کند، شبیه گذشت شخصیت مرد روحانی در رمان بینوایان است و البته شرایط این دو شخصیت و کارکتر آنها فرق دارد. درباره شخصیت سروش چنین منظوری نداشتم ولی چون به آثار چخوف علاقه دارم، بدون شک این ارجاع می‌تواند یک‌جور دریافت ذهنی ناآگاهانه باشد.

همواره در اجرا بر مینی‌مالیسم تأکید می‌ورزید چرا؟

نوع رئالیسمی که به آن علاقه دارم، واقع‌گرایی کامل نیست. دریافت مخاطب از واقعیت برای من اهمیت دارد حتی اگر نمایش انتزاعی اجرا شود. دلیلی ندارد مضمونی واقعی با جزئیات را تحلیل کنم یا اینکه علاقه‌ای به این کار ندارم. می‌توان گفت این شیوه‌ای است که پس از سال‌ها کار هنری به آن رسیده‌ام.

این فکر قالی‌های ایرانی در پلان‌های روی زمین ایده شماست یا منوچهر شجاع؟

این ایده دریافت منوچهر شجاع بود و خیلی درست و دقیق متن را تحلیل کرد و به‌تناسب شیوه اجرائی من بود. برای همین به‌سرعت تا این ایده را منوچهر شجاع مطرح کرد با آن موافقت کردم. منوچهر شجاع یک طراح صحنه خلاق و تحلیلگر است. عمده‌کسانی که کار طراحی را انجام می‌دهند، به جنبه بصری صرف بیشتر از هر چیز توجه دارند. اما منوچهر شجاع ابتدا نمایش را کامل خواند و چند جلسه با من جلسه گذاشت و تحلیل کرد تا به تفسیر مشترکی برسیم. بیشتر جلسات تمرین کنار گروه بود و از همه مهم‌تر اینکه اصلا طراحی صحنه را تزیینی یا به‌اصطلاح دکوراتیو نمی‌بیند. درک و تحلیل و طراحی این طراح صحنه باذوق و خلاق، دریچه جدیدی از نمایش‌نامه را برای من باز کرد و طرح او همان بود که من می‌خواستم.

بازیگران هیاهویی ندارند درحالی‌که کنش‌ها پرهیاهوست. این پرهیز از بروز حس چه معنایی دارد؟

نمایش من مبتنی بر دریافت‌گری است. نمی‌خواهم مخاطب من صرفا درگیر هیجان و احساسات شود. ما داستانی تکراری و آشنا داریم که در زیر متن و کنش شخصیت‌ها هیاهوی زیادی وجود دارد. می‌خواستم تماشاگر که از سالن بیرون می‌آید جای هیجان و احساسات کاذب، به نمایش من فکر کند. این خاصیت بزرگ تئاتر است که مخاطب را می‌تواند با خود درگیر کند.