روزنامه شرق

هنر

این قصه را پایانی نیست — صفحه ۱۰

مروری بر «پیراهن قرمزی» نوشته محمود بدرطالعی — صفحه ۱۱

خودم را استاد نمی‌دانم؛ گفت‌وگو با رضا شادزی، نقاش معاصر — صفحه ۱۲

عکس: رؤفه رستمی، شرق

گفت‌وگوی احمد طالبی‌نژاد با رضا گوران درباره نمایش «شب آوازهایش را می‌خواند»

حکایت آن قهرمان ذهنی

یون فوسه، شاعر، داستان‌نویس و نمایش‌نامه‌نویس نروژی، از دهه ۱۳۸۰ به‌بعد جزء شناخته‌شده‌ترین درام‌نویسان معاصر جهان در ایران است. او که متولد نیمه دوم دهه ۱۹۵۰ میلادی است، به نسلی از درام‌نویسان تعلق دارد که موضوع و مضمون آثارشان بیان موقعیت انسان امروزی با تأکید بر عنصر خانواده است. رضا گوران، کارگردان، نمایش‌نامه‌نویس و مدرس تئاتر، نیز از شناخته‌شده‌ترین کارگردان‌های امروز ماست که با حضور خود، میدان را از دست نسل پیشین گرفته و در ۱۰ سال گذشته، جایگاه معتبری را در عرصه تئاتر به خود اختصاص داده است. اجرای نمایش «شب آوازهایش را می‌خواند»، نوشته یون فوسه که در آذرماه در سالن استاد سمندریان تئاتر ایرانشهر روی صحنه رفت و هنوز هم اجرایش ادامه دارد، بهانه‌ای شد برای گفت‌وگو با رضا گوران.

ظاهرا یک‌بار هم این متن را در دهه ۱۳۸۰ روی صحنه برده‌اید. چه ویژگی‌هایی در این متن وجود دارد که دوباره به سراغش رفته‌اید؟

در سال ۱۳۸۴ یک بار این متن را در جشنواره تئاتر فجر کار کردیم که البته فقط همان یک اجرا بود و اجرای عمومی نداشتیم. یک‌جور کار دانشجویی بود. اما اینکه چه ویژگی‌هایی در این نمایش‌نامه وجود دارد که دوباره سراغش رفتم، باید بگویم، داستانی که در این متن روایت می‌شود، داستانی کم‌وبیش آشنا اما همچنان ناشناخته است. بار اول که متن را برای اجرا در جشنواره انتخاب کردم، یکی، دوهفته بیشتر از انتشارش نمی‌گذشت. وقتی خواندمش، احساس کردم می‌توانم با موضوع احساس همدلی کنم. سه شخصیت اصلی ماجرا را خیلی در اطرافم دیده بودم و موضوع برایم ملموس بود. بعدها که با دیگر آثار یون فوسه آشنا شدم، دیدم نگاه و نحوه روایت موضوع‌ها، می‌توانند با مخاطب ایرانی ارتباط نزدیکی برقرار کنند. باوجود اینکه مخاطب ایرانی خیلی‌وقت‌ها با ایده‌های نو ارتباط خوبی برقرار می‌کند، درعین‌حال داستان را هم خیلی دوست دارد و تکیه اصلی این نمایش‌نامه هم بر داستان‌گویی است. این نکته را در اجراهای مختلفی که داشته‌ام، حس کرده‌ام.

بیشتر مضمون اخلاقی آثار یون فوسه است که تماشاگر را با خودش درگیر می‌کند. به‌ویژه این متن که دارد از یک مقوله اخلاقی مهم حرف می‌زند که پیش‌تر هم در دیگر نمایش‌نامه‌نویس مهم نروژی یعنی هنریک ایبسن، هم دیده‌ایم. تماتیک این متن با مثلا «خانه عروسک» ایبسن خیلی نزدیک است. در هر دو متن با زنانی روبه‌رو هستیم که نهایت فداکاری را در حق همسرشان دارند ولی توسط مرد درک نمی‌شوند.

بله ولی من نخواستم قضاوت کنم که مثلا حق با کدام است. مرد یا زن و حتی معشوقه زن یعنی باسته. در این مثلثی که شکل گرفته، تک‌تک آدم‌ها از زاویه خودشان محق هستند. درحالی‌که در اجرای ۱۰ سال پیش، با قضاوت سراغ متن رفتم و طرف مرد (نویسنده ناتوان) را گرفته بودم. این برمی‌گشت به شوروحال جوانی و دانشجویی‌ام. اما حالا اساسا نگاهم به این آدم‌ها تغییر کرده.

متن فعلی با متن اصلی از نظر مضمون و فرم تفاوت دارد؟

نه. همان است اما چندتایی مونولوگ اضافه شده و پدر و مادر شخصیت نویسنده را هم در این اجرا نمی‌بینیم؛ فقط درباره‌شان حرف زده می‌شود. درعین‌حال یک کاراکتر اضافه کرده‌ایم و معشوقه را از اول نمایش در هیبت یک ساموراییِ می‌بینیم و بچه که در متن اصلی یک بچه چندماهه است را به هیبت یک دختر جوان درآورده‌ایم.

یعنی این اجرا نسبت به اجرای قبلی مدرن‌تر و به‌روزتر است؟

هرچه هست این اجرا به دغدغه‌های ما در شرایط فعلی جامعه نزدیک‌تر است. مثلا ساموراییِ که درواقع قهرمان ذهنی مرد است اما گاهی در برابر او قرار می‌گیرد، به عبارت دیگر این قهرمان ذهنی هم علیه خودش وارد عمل می‌شود. چون همه‌چیز در این اجرا در جهت له‌کردن و تحقیر مرد نویسنده پیش می‌رود.

یعنی ساموراییِ در متن اصلی وجود ندارد؟

اصلا. او که بعد می‌فهمیم باسته یا معشوق زن است، از صحنه چهارم وارد می‌شود. باسته زن را دوست دارد و برایش مهم است که او را از این مخمصه‌ای که گرفتارش شده، نجات دهد. به‌همین‌دلیل به شخصیت نگاه مطلق نکردم و به او وجه انسانی‌تر و معاصرتری دادم. در جهان امروز قضاوت امکان‌پذیر نیست چراکه هیچ‌چیز شرط هیچ‌چیز نیست.

البته مردم ما عادت دارند که در مورد هرچیزی قضاوت کنند و اغلب هم نتیجه برعکس از کار درمی‌آید. این‌جور قضاوت‌های سریع، تحت‌تأثیر فوتبال است. راستی چرا قهرمان ذهنی مرد در هیبت ساموراییِ ظاهر می‌شود و نه یک قهرمان آشنا در فرهنگ خودمان؟

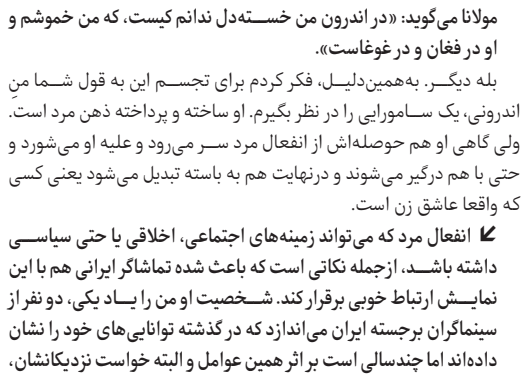
ببینید، مرد به‌عنوان یک نویسنده، دچار انفعال و سکون شده و این سکون من را یاد آداب ساموراییِ‌ها می‌اندازد. او چنان‌که در مونولوگ اول هم می‌شنویم، یک ساموراییِ بدون ارباب است، یک رنین، که اجازه هیچ‌کاری هم ندارد. حتی حق ندارد انتقام بگیرد. فقط باید صبر کند تا زمانش برسد. حالا ارباب کیست؟ عمل نوشتن، که طی آن مرد نمی‌تواند ایده‌آل‌هایش را در نوشتن به منصه ظهور برساند. در نتیجه ما انگار با یک ساموراییِ خسته روبه‌روییم که پیش از جنگیدن ازکارافتاده شده است. نصرت رحمانی در یکی از شعرهایش می‌گوید: «بر گور من بنویسید یک جنگجو که نجنگید اما شکست خورد»؛ شخصیت مرد همین ویژگی را دارد.

درعین‌حال ساموراییِ برای من حکم «من اندرونی» مرد را هم دارد. مولانا می‌گوید: «در اندرون من خسته‌دل ندانم کیست، که من خموشم و او در فغان و در غوغاست».

بله دیگر. به‌همین‌دلیل، فکر کردم برای تجسم این به قول شما منِ اندرونی، یک ساموراییِ را در نظر بگیرم. او ساخته و پرداخته ذهن مرد است. ولی گاهی او هم حوصله‌اش از انفعال مرد سر می‌رود و علیه او می‌شورد و حتی با هم درگیر می‌شوند و درنهایت هم به باسته تبدیل می‌شود یعنی کسی که واقعا عاشق زن است.

انفعال مرد که می‌تواند زمینه‌های اجتماعی، اخلاقی یا حتی سیاسی داشته باشد، ازجمله نکاتی است که باعث شده تماشاگر ایرانی هم با این نمایش ارتباط خوبی برقرار کند. شخصیت او من را یاد یکی، دو نفر از سینماگران برجسته ایران می‌اندازد که در گذشته توانایی‌های خود را نشان داده‌اند اما چندسالی است بر اثر همین عوامل و البته خواست نزدیکانشان، به‌اصطلاح ایزوله شده‌اند و منفعل عمل می‌کنند. به همین دلیل فکر می‌کنم این نمایش به‌نوعی حدیث نفس برخی از هنرمندان امروز ایران است.

من و هم‌نسلانم هم کم‌وبیش دچار همین مشکل شده‌ایم. من در سال‌هایی که همه می‌دانیم چه بر هنرمندان گذشت، دچار همین وضعیت بوده‌ام. ولی ناچار شدم یا شدیم یاد بگیریم که چگونه در این انفعال، زیست کنیم. اینجاست که به رؤیاهایمان پناه می‌بریم و این رؤیاها ارزش پیدا می‌کنند. چون ارتباطمان با واقعیت به‌مرور قطع می‌شود. مثلا من نوعی دارم در دانشگاه تدریس می‌کنم و ناگهان بی‌هیچ دلیلی، کنار گذاشته می‌شوم. بنابراین می‌نشینم در خانه‌ام و شروع می‌کنم به خواندن کتاب و کارهای دیگر که همین من را ایزوله می‌کند. در چنین شرایطی به آدم‌هایی ذهن‌گرا تبدیل می‌شویم و کم‌کم این آدم‌های ذهنی، از دایره ذهن خارج شده، عینی می‌شوند. مرد در جایی از نمایش به زنش می‌گوید من دست‌کم ۱۰تایی کتاب برای ناشران مختلف فرستاده‌ام. این نشان می‌دهد میل به حرکت در او هست ولی شرایط حرکت برایش وجود ندارد.



احمد طالبی‌نژاد

رضا گوران: فکر نمی‌کنم حتی اگر هم کسی بخواهد بتواند با آنچه در پشت سر داریم، قطع رابطه کند. اساس هنر یک امر تکمیلی است، نسل‌به‌نسل همدیگر را کامل می‌کنیم. این شمشیرکشیدن علیه قبل و بعد، به جایی نمی‌رسد. همه داریم تجربه‌های گذشته را به‌روز می‌کنیم. گذشته را می‌شود تکرار نکرد، ولی نمی‌توان انکارش کرد

ولی دائم توسط زن بابت این انفعال ناخواسته تحقیر هم می‌شود.

این‌جور آدم‌ها درنهایت خیلی تنها هستند. هنرمندان و نویسندگان حتی در اوج موفقیت هم درون خود احساس تنهایی می‌کنند و به این دلیل که همه هنرمندان هم بلد نیستند در خلأ زیست کنند، دچار ویرانی می‌شوند. این خلأ گاهی کشنده و غیرقابل‌تحمل می‌شود.

بله و به همین دلیل هم گاه به خودویرانگری دست می‌زنند. از روی‌آوردن به اعتیاد تا خودکشی.

یا حتی تن‌دادن به کارهایی که خودشان اعتقادی به آنها ندارند. البته همه این کار را نمی‌کنند؛ بسته به بینش هنرمند است.

شاعری نیمایی داشتیم که یکی از آن درجه‌یک‌ها بود ولی قبل از انقلاب به دلایلی، به چنان روز و روزگاری افتاد که در مجله تماشا که متعلق به سازمان رادیو تلویزیون بود، در مدح خاندان پهلوی شعر می‌گفت و مقاله می‌نوشت؛ درحالی‌که اساسا یک شاعر متعرض بود. به‌شدت حقیرش کرده بودند. بگذریم. کمی درباره یون فوسه حرف بزنیم. یادم هست نخستین‌بار نشر نیلا آثار او را منتشر کرد.

اتفاقا اولین کتابی که از او منتشر شد، همین «شب آوازهایش را می‌خواند» بود. روزی داشتم در خیابان انقلاب که آن روزها می‌شد در آن قدم زد، می‌رفتم که چشمم افتاد به این کتاب که حاوی دو نمایش‌نامه بود. اسم نویسنده برایم ناآشنا بود ولی وسوسه شدم و خریدم و خواندم و خیلی جذبش شدم. بعدها تقریبا تمام آثارش ترجمه و چاپ شدند.

در مقام مقایسه او را ایبسن امروز نروژ می‌دانند. چون جان دوباره‌ای به ادبیات نمایشی معاصر داده.

اساسا داستان یا موضع این متن، چیز تازه‌ای نیست. پرداخت متفاوت او از این موضوع تکراری است که جذابش کرده. این‌جور فضاسازی و نگرش جامع به روابط اجتماعی و اخلاقی، کار او را از دیگران متفاوت می‌کند. می‌بینیم که به مرد حتی برچسب مشخصی هم نمی‌زند. مثلا او را سیاسی جلوه دهد. وارد این فضاها نمی‌شود. همین باعث می‌شود بتوانیم از آثار او خوانش‌های متفاوت داشته باشیم. حتی خوانش سیاسی. البته در ایران ما هر کاری کنیم، سیاسی هم تلقی می‌شود.

آیا با خودش هم تماس یا ارتباطی مثلا برای گرفتن مجوز متن داشتید یا نه؟

بله. ما از طریق نشر نیلا که با او در ارتباط هستند، مجوز اجرا را گرفتیم و حتی حق و حقوقش را هم پرداخت کردیم. من خیلی به قانون مؤلفین اعتقاد دارم. حتی دعوتش کردیم بیاید ایران که امکانش را نداشت. البته او امتیاز چاپ و نشر آثارش را در اختیار نشر نیلا و مترجمش آقای محمدحامد قرار داده.

دو بیت از حافظ می‌خوانم و می‌خواهم ببینم شما را یاد چه چیزی می‌اندازد. دوش می‌آمد و رخساره بر افروخته بود/تا کجا باز دل غمزده‌ای سوخته بود. رسم عاشق‌کشی و شیوه شهرآشوبی/ جامه‌ای بود که بر قامت او دوخته بود.

(با خنده) خب بیت آخر که خودش است. خیلی تعبیر جالبی است. تعابیر متعددی از این قضیه لباس‌های آویزان در صحنه و لباسی که دائم توسط ساموراییِ به قامت زن اندازه می‌شود، شنیده‌ام اما این یکی واقعا جالب است.

این همان بحث قدیمی منشوری‌بودن آثار برجسته هنری است که از هر زاویه‌ای می‌شود آنها را تفسیر کرد. نسبتش با غزل حافظ از این جهت است که زن یک‌جورایی حکم شهرآشوب و زن شیطان‌صفت را هم دارد که دائم در کار مجذوب‌کردن مردان است؛ یعنی از نفسانیات خودش هم غافل نیست.

همه کاراکترهای نمایش از نقصی رنج می‌برند. همه دچار نوعی فقدان هستند. حتی باسته که می‌آید تا کمک کند زن را از این زندگی سرد و توخالی برهاند، باز هم دچار تردید می‌شود. به نظرم انسان معاصر هر چقدر هم بجنگد، چون دارد با شبح می‌جنگد و دشمنش چهره روشنی ندارد، موفق نمی‌شود. بنابراین قواعد سلحشوری و جنگیدن در دنیای معاصر هم با گذشته‌ها فرق دارد. مرد حتی کاراکتری را که زاییده ذهن خودش هست، نمی‌تواند حذف کند. این فراتر از انفعال است؛ این انفعال در برابر رؤیاست، چون این کاراکتر مدام در ذهن ما فربه‌تر می‌شود و با خودش رنج می‌آورد.

البته رنج و تردید. اشاره‌ام به صحنه پایانی است که زن و معشوق، بر سر دل‌کندن یا ماندن دچار تردیدند و چقدر هم این حس خوب منتقل می‌شود.

بله. هم تردید و هم شک. اصلا پرسش اصلی این است که من کی هستم؟ و چه کاره‌ام؟

و این یک پرسش ازلی هم هست که ریشه در عرفان شرقی دارد. راستی چرا شما بیشتر به متون خارجی گرایش دارید؟ درحالی‌که نگاهتان به انسان کاملا شرقی است. بنابراین می‌شود پرسید پس تکلیف تئاتر ملی چه می‌شود؟

من تعصبی در زمینه کارکردن متون ایرانی یا خارجی ندارم، ولی حتی وقتی متن خارجی دست می‌گیرم یا حتی برخی متون کلاسیک را بازنویسی می‌کنیم، می‌کوشم آنها را با فضای زندگی معاصر خودمان تطبیق دهم. از طرفی ما هنوز نویسندگانی که بتوانند زندگی معاصر ایران را با قدرتی که لازم است بیان کنند، نه اینکه نداریم، کم داریم. برخی نویسندگان ما شجاعت و شهامت خرق عادت را ندارند. درحالی‌که می‌توانند این کار را بکنند، ولی محافظه‌کاری می‌کنند.

نسلی از نویسندگان ما کارهای تجربه‌گرا انجام می‌دهند که اغلب هم کپی از موارد مشابه در متون نمایشی خارجی است.

راستش تعریفم از تئاتر ملی این نیست که برگردیم به متون کلاسیکمان. معتقدم، یک نویسنده ایرانی حتی اگر متون خارجی را هم بازنویسی کند، از فیلتر خودش عبورش می‌دهد و حاصل کار به‌هرحال یک نمایش ملی خواهد بود. البته ما خوشبختانه گرایش‌های متفاوتی را در تئاتر امروز ایران شاهدیم. ممکن است گفته شود چرا مثلا از نمایش سنتی سیاه‌بازی گرته‌برداری نمی‌کنیم؟ پاسخش این است که برخی مسئولان هرگونه نوآوری در زمینه نمایش‌های سنتی را برنمی‌تابند و می‌گویند همین‌جور که بوده و هست باید اجرا شود. چرا نباید مثلا ما داستان رستم و اسفندیار شاهنامه را که بسیار مورد علاقه من است، به شکلی مدرن اجرا کنیم؟ اینکه اصرار می‌کنند، هر چیزی را در همان شکل کلاسیک خودش اجرا کنیم، درست نیست.

این ممانعت از سوی مسئولان است یا تماشاگران؟

همان جریان‌هایی که در زمینه تئاتر ایرانی بسته فکر می‌کنند و با هرگونه خرق عادتی مخالفت هستند. حتی ممکن است تماشاگر تئاتر هم باشند.

اگر این اراده وجود داشته باشد، سدها شکسته می‌شوند. نمونه‌اش بهرام بیضایی است که سال‌ها کوشش کرد از مؤلفه‌های تئاتر و نمایش سنتی ایران در آثار سینمایی و حتی نمایشی‌اش بهره بگیرد. نمونه‌اش فیلم مسافران است که با تکنیک تعزیه ساخته و پرداخته شده. در کارهای سنتی از جمله بازی‌ها و آیین‌ها، عناصر نمایشی کشف‌نشده فراوانی وجود دارد.

خب من هم به سهم خودم کوشش کرده‌ام از برخی مؤلفه‌های ایرانی بهره بگیرم. مثلا در نمایش هملت، ما از مینیاتور ایرانی در صحنه‌پردازی‌ها استفاده کردیم. من در هلند هم کار تئاتر کرده‌ام، ولی تأثیری از تئاتر آنجا نگرفتم.

ادامه در صفحه ۱۲

روی صحنه آبی

درباره نمایش «جوجه‌تیغی»

جوجه‌ای معصوم اما با ظاهری خشن

منوچهر هادی

روزهای سختی را سپری کردم؛ روزهایی که روی خوشش را از من دریغ کرده است.

اکران سالوادر، فیلم سینمایی‌ام، در بلاتکلیفی است، آغاز پیش‌تولید اولین تجربه تهیه‌کنندگی سینمایی به نام «کارگر ساده» دلواپسی‌ها و دل‌مشغولی‌های همراه آن را برایم رقم زده است. هم‌زمان با این دل‌مشغولی‌ها، به دعوت دوست نازنین و همکار پرتلاشم، علی سخنگو، به تماشای نمایش «جوجه‌تیغی» بهرام افشاری نشستم. هفته شلوغی را سپری کردم، اما بالاخره زمانی حاصل شد که به تماشای این اثر بنشینم. نمایشی تک‌پرسوناژ به نویسندگی، کارگردانی و اجرای درخشان بهرام افشاری، برخلاف نظریه تئوریسین‌ها و نویسندگانی که غالبا می‌گویند، نمایش تک‌پرسوناژ فاقد ماهیت درام است، اما این‌گونه تصور نکردم، بلکه حس کردم «جوجه‌تیغی» با فرازوفرودهایی که دارد، پر از موقعیت‌های دراماتیک است و نگاه خاصی را به مخاطب القا می‌کند.

نمایش تک‌پرسوناژ بسیار دشوار است و نیاز به تجربه و تفکر زیادی از سوی خالق اثر دارد. نگارش، تفکر و اجرا سه رکن اصلی یک اثر هنری است. استفاده از این سه عامل طنین‌انداز یک هارمونی جدید است. حقا که بهرام افشاری این سه عامل را به‌خوبی رعایت کرده و توانسته اثر موردقبولی را روی صحنه ببرد. همین که دایره نگارشی یک نویسنده به یک موضوع جدید معطوف شده است بسیار ستودنی است. با نمایش‌نامه صادقانه او، بازی بی‌اغراق و به‌اندازه‌اش خندیدم، گریستم، آموختم و حضوری پرقدرت از یک بازیگر بی‌ادعا را روی صحنه دیدم. وی با چندین نشانه ذهنی یا واقعی که در نمایش تعریف می‌شد مرا با خود به دنیای واقعی‌اش برد. اهمیت بازیگری را در بازی درخشان بهرام افشاری در نمایش تک‌پرسوناژ حس کردم و با همه وجود سختی‌های زندگی او را که خوب دراماتیزه شده بود، لمس کردم. لهجه شیرین او که هیچ‌گاه به سخره گرفته نشد. طنز تلخ درعین‌حال شیرینش از زاویه‌ای دیگر چنان تو را مسحور می‌کند که بارهاوبارها فراموش می‌کنی که در سالن نمایش هستی! کاراکتر نمایش از زمین و زمان گله دارد، دائم نق می‌زند، معترض و از همه طلبکار است، اما دوست‌داشتنی است. سادگی و صداقتی که در اجرا وجود دارد، از بی‌آلایش‌بودن خالق اثر است که این عامل به‌راحتی به مخاطب منتقل می‌شود.

ممنون از علی سخنگوی نازنین، ممنون از بهرام افشاری عزیز که عصر جمعه مرا این‌گونه خاطره‌انگیز کردند و لذت دیدن این نمایش را به من دادند. در آخر، اجرای زیبای بهرام تقدیم شد به اسدالله یکتا. آفرین به بهرام افشاری که دل اسدالله یکتا را شاد کرد.

هنر هفتم

نکاتی درباره فیلم «احتمال باران اسیدی»

میزانسن تنهایی

محمدیاسر موسی‌پور

مردی تنها بر بالکن خانه‌ای قدیمی، دختری در حال بازی با موبایل در لابی هتلی تک‌ستاره و البته پسری جوان پشت پیشخوان هتل؛ مثلث تنهایی در احتمال باران اسیدی! فیلم با کمک این سه شخصیت، تنهایی را به روی صحنه می‌برد. چیدمان صحنه‌ها و نماهای دوربین به‌خوبی این تنهایی را در فرم اثر رسوخ داده‌اند. در این میان اصلی‌ترین شخصیت، تنهاترین آنهاست! دوربین او را رها نمی‌کند و دنبال‌کردن او را به سرک‌کشیدن در لحظه‌های دو رأس دیگر این مثلث ترجیح می‌دهد. این سه نفر انگار بیرون از زیست اجتماع به سر می‌برند و به طرز محسوسی از چرخه پرهیاهوی زندگی مدرن به دور هستند. منوچهر که احوالات و رویدادهای پیرامون او باید درام را به پیش ببرد، با طمأنینه و ضرباهنگی کند حرکت را در فضا به جریان می‌اندازد تا مخاطب را مجاب کند که با عبور از عطش پیگیری رخدادهای روایی، از همزیستی و همراهی با شخصیت‌ها لذت ببرد. پی‌رنگ اصلی به غایت آشناست! فردی به بازپیداکردن دوستی قدیمی می‌اندیشد که نشان چندانی از او ندارد، اما پرسش کلیدی و همیشگی در این محتوای روایی در فیلم، پاسخی چندان روشن ندارد: چرا؟ انگیزه از این جست‌وجوی مصرانه چیست؟ بی‌شک اگر تکیه این درام به‌جای شخصیت‌ها بر روایت بود، این ابهام بسیار بیش از این برای تماشاگر آزاردهنده می‌نمود. البته شاید دراین‌باره، تلاش فیلم برای مقابله‌جویی با ابعاد کلیشه‌شده در این سنخ روایت بی‌تأثیر نباشد. شخصی که در اینجا جایگاه جست‌وجوشدن را اشغال کرده، نه عشقی قدیمی است و نه حتی جنسی مخالف. دوستی است به نام خسرو که منوچهر حتی در دوست‌بودنش نیز دچار ابهام و سرگشتگی است. کسی که هر روز از راهی دور به دیدار منوچهر می‌رفته، اما عاقبت معلوم می‌شود که انگیزه‌اش نه دیدار منوچهر که پی‌جویی دختری در آن محله بوده است، اما امروز منوچهر برای چه در ایام پیری به دنبال خسرو می‌گردد؟ برای اعتراف به اینکه وقتی خسرو در سربازی بوده، نامه‌های فرستاده‌شده از سوی او را به‌جای معشوقه‌اش جواب می‌داده؟ یا اینکه حرفش درباره ازدواج دختر دروغی بیش نبوده است؟ اگر چنین بود ما باید یک منوچهر را که زیر بار احساس گناه است، بر پرده می‌دیدیم...؛ کسی که برای فرار از این احساس گناه، عزم سفر کرده است، اما به‌ظاهر چنین نیست؛ نه احوالات او از این حکایت می‌کند و نه حرف‌هایش. منوچهر پس از مرگ مادرش تجربه‌ای دوباره از تنهایی را چشیده است، اما برای او تنهایی نه خالی‌بودن اطرافش از آدم‌ها، که پی‌بردن به علاقه‌نداشتن همان کسانی است که در اطراف او پرسه می‌زنند. به همین دلیل، مختصات شخصیت منوچهر در پرانتزی تعریف می‌شود که در دو لحظه تنهاماندگی معین شده است. به عبارتی دیگر، جراحتی که در نوجوانی، خسرو به منوچهر وارد کرده است، اکنون در آغاز سالخوردگی از سوی اطرافیان منوچهر نیز تکرار شده است. او درست زمانی که از چشم خسرو، خود را شخصیتی دوست‌داشتنی و شایسته توجه می‌شناخته است، متوجه پوک‌بودن این باور می‌شود و در این لحظه جراحت تنهاشدن را لمس می‌کند. دقیقا مثل زمانی که رفت‌وآمدهای خانه‌شان پس از مرگ مادرش متوقف می‌شود و او درمی‌یابد که باز هم مقصود اطرافیان از این رفت‌وآمد کسی جز او بوده است. آنچه در خلال این دو پرانتز حادث می‌شود، زندگی زیر سایه ترس از جراحت است و گویی همین امر او را از قلمرو تنهایی به ورطه انزوا به‌مثابه یک تنهایی خودخواسته غلطانده است. او که اکنون عزم بازگشت به سوی نقطه آغاز این تنهایی را دارد، می‌رود تا بلکه در خلال مواجهه‌ای دیگر با خسرو به رسمیت شناخته شود و فقدانی را که سال‌ها هستی‌اش را آزار داده است، پر کند. موضوعی که در پایان شکست می‌خورد و وقتی منوچهر، خسرو را سرگرم خنده با زنی در ماشین گران‌قیمتش باز می‌یابد، از تلاش برای رویارویی با او انصراف می‌دهد و دوربین برای اولین‌بار از پشت‌سر، گام‌های لرزان او را در کنده‌شدن از این وضعیت همراهی می‌کند. نقطه‌ای که انزوای شخصیت و محافظه‌کاری وسواس‌گونه شخصیت منوچهر در آن به هم می‌رسند، جایی است که او به آزادکردن مریم از آگاهی با این دروغ که دایی اوست فراخوانده می‌شود. در این لحظه، تعلل شخصیت منوچهر در یک درگیری درونی، فرایند خروج او از زیر چتر محافظه‌کاری و ورود به یک سازوکار اجتماعی را به نمایش می‌گذارد. این نقطه‌ای است که منوچهر در تصمیمی کلیدی و کنشی انجام می‌دهد که به‌مثابه خروج او از انزوا و به بازی گرفته‌شدن در یک گروه کوچک دوستی است. تصمیمی با طعم خطرکردن که گویی در پایان فیلم با تن‌دادن شخصیت به خیس‌شدن زیر باران، تصویر سینمایی خود را پیدا می‌کند. در بخش‌های پایانی فیلم، تصویر مردی در بیمارستان که به‌دلیل مصرف مواد مخدر بدحال است، جایگزین تصویر مردی می‌شود که مصرانه پیشنهاد یک قرص معمولی را رد می‌کند و تصویر مردی در حال گاززدن به ذرتی دهن‌خورده، جایگزین تصویر مردی می‌شود که در حال تمیزکردن وسواس‌گونه قاشق و چنگال‌ها با دستمال کاغذی است. این تقابل‌های کارگردانی‌شده در آشکارکردن تحول درونی شخصیت اصلی، نقشی کلیدی ایفا می‌کنند. داستان تنهایی فیلم که از نماهای بسته روی چهره پیرمردی آرام، آغاز شده بود، با تصویری از او در نمایی دور پایان می‌پذیرد تا میزانسن تنهایی را به سرگشتگی پیوند داده و نشان دهد که او هنوز از هزارتوی تنهایی عبور نکرده و این لحظه نه فرجامی برای این داستان که شاید شروعی برای داستانی دیگر است.