نگاهی به ۳ نمایش ماتریوشکا، آشپزخانه و تیاتر سعدی تابستان ۳۲

تفکر اجتماعی

رضا آشفته

حسین کیانی در زمینه تئاتر ایرانی و با بهره‌مندی از نقطه‌نظرات انتقاد اجتماعی همواره یکی از پایه‌های اساسی تئاتر این روزهای ماست و البته پارسا پیروزفر هم در این سال‌ها همواره بر وجوه منتقدانه در آثارش تأکید کرده است و شاید گلن‌گری گلن‌راس از دیوید ممت نقطه‌عطفی از این لحاظ باشد که در برداشت اخیرش از آنتوان چخوف نیز تأکید دوباره‌ای بر این موضوع می‌کند، البته با این تفاوت که این‌بار از منظر طنز به آن می‌پردازد. محمدحسن معجونی هم این‌بار یکی از تندترین متن‌های نمایشی قرن بیستم را به صحنه آورده است که در آن آرنولد وسکر ایرلندی آشکار و پنهان انتقاداتش را بر سرمایه‌داری حاکم بر انگلستان وارد می‌کند. البته معجونی خواسته زهر تندروی‌های متن وسکر را بگیرد چون دیگر زمانه اکنون با ۵۰، ۶۰ سال پیش متفاوت است و از سوی دیگر موقعیت جغرافیایی ایران و انگلستان هم نوع مواجهه را تغییر داده است. در آنجا مواجهه ملیت‌ها دلیل اصلی شکل‌گیری آشپزخانه است و در اینجا حضور کارگران در یک آشپزخانه تنها دلیل مواجهه شده است. به‌هررو این سه نمایش را که هر یک به‌نوعی می‌تواند بیانگر تئاتر متفکر باشد، در کنار هم مرور می‌کنیم:

ماتریوشکا

داستان‌های مطرح‌شده در نمایش ماتریوشکا، درواقع در پایان قرن نوزدهم می‌گذرد و دربرگیرنده نیازها، حسرت‌ها و ضرورت‌های طبقه متوسطی است که دارد در روسیه تزاری رشد می‌کند و البته این خود می‌تواند انگیزه تحرکات بیشتری باشد که منجر به انقلاب بلشویکی اکتبر ۱۹۱۷ می‌شود، اما در این مقاله، هدف همان بررسی فرمالیسم است که در آن شکل نوشتار و اجرایش برجسته خواهد شد چون محتوا آشناست، دست‌کم برای آنانی که چخوف را خوانده و آثارش را در صحنه دیده‌اند؛ بزرگ‌مردی که برخلاف آنچه که به ضرس قاطع بورژوا تلقی می‌شود، همواره با دردمندی‌های همه طبقات روسیه قرن نوزدهم همراه بوده است و چه‌بسا همین روشنفکران و روشنگران بودند که با آگاهی‌بخشی به قشر متوسط باسواد توانستند زمینه‌های رشد کلان جامعه را با برهم‌زدن سیستم منحوس پادشاهی (تزاری) فراهم کنند. چنانچه تبر داستایفسکی در جنایت و مکافات و بیچارگان و منفعلان به‌بن‌بست‌رسیده آثار کوتاه و بلند داستانی و نمایشی چخوف و آنان که در حاشیه و به تعبیر گورکی در اعماق واقع شده‌اند، خبر از تحول بنیادین در روسیه تزاری می‌دهند و این همان فرمی است که ما را متوجه دردانگیزی جامعه خواهد کرد و چه‌بسا چخوف با طنز (آیرونی) این تلخی را از درد و آه می‌کاهد. شاید فقط تولستوی باشد که به دلیل آرمانی‌بودنش است که همه را از جنگ‌ها (چالش‌ها) پرهیز می‌دهد تا که صلح (آرامش) به زندگی آدمیان تسری یابد و البته که این رویکرد ریشه در دین مسیحی و مذهب ارتدکس دارد و این نگاه متافیزیکی جایگاهی در نظام کمونیستی شوروی پس از انقلاب اکتبر ندارد و البته که همچنان در روان آدمیان سراسر دنیا ذی‌نفوذ است.

ماتریوشکا را اگر قرار باشد از منظر فرمالیسم بررسی کنیم، به قاعده ساختار و شکل موجود در این نمایش که در متن وابستگی شدید به خاستگاه ذهنی و اندیشگانی آنتوان چخوف در داستان‌های کوتاه طنزش دارد، با کلید واژه طنز (آیرونی) و مینی‌مالیسم (خرده‌پیرنگ) مواجه خواهیم شد. همچنین در اجرائی که پارسا پیروزفر در نظر گرفته است، به دلیل تک‌بازیگربودن واژه مونودرام در آن برجسته خواهد شد. البته اجرائی که باز هم به دلیل ایجاز در وسایل صحنه، لباس، نور و... یادآور مینی‌مالیسم خواهد شد.

و درنهایت طنزی است که در آن وجه کمدی غالب است و فقط در اپیزود اول، عطسه این طنز حالت ویرانگرتری یافته است وگرنه مابقی همان حال‌وهوای نمایش‌نامه‌های کوتاه چخوف را دارند که طنزشان لطیف است، اما او در نمایش‌نامه‌های بلندش همواره به سمت تراژدی‌شدن پیش می‌رود. در آنها همواره قتلی، مرگی یا فروپاشی و اضمحلالی نمایان است. در ایوانف، زنی بر اثر بیماری می‌میرد و مردش بی‌تفاوت است. در مرغ دریایی پسر جوانی با شلیک گلوله خودش را می‌کشد. در سه خواهر مردی در دوئل از پای درمی‌آید. در دایی وانیا مردی برادرزن سابق و دخترش را استثمار کرده است. در باغ آلبالو یک باغ قدیمی ویران می‌شود. هدف، پرداختن به یک وجه از وجوه دوگانه‌ای است که چخوف در طنزش اصرار بر آن دارد.

پارسا پیروزفر نیز در ماتریوشکا خود به‌تنهایی یک‌تنه این‌همه نقش را بازی می‌کند. این نمایش می‌تواند یک مونودرام باشد که در آن توانایی فردی و خلاقه یک بازیگر بیشتر نمایان خواهد شد تا هدفی روان‌شناسانه در آن مطرح باشد. به‌هررو پارسا پیروزفر می‌تواند این نقش‌ها را با تغییر صدا و فیگور بازی کند. او ۳۰ نقش را به‌تنهایی بازی می‌کند که پیش از این بازی تک‌نفره میکائیل شهرستانی در مویه جم با ۲۵ و در سحوری با ۱۶ نقش زبانزد بود و البته در اینجا می‌توان تسلط ویژه پارسا پیروزفر را یادآور شد که در اجرای اخیرش در تماشاخانه پالیز نسبت به اجرایش در ناظرزاده‌کرمانی بسیار دقیق‌تر و ظریف‌تر نیز شده است. او توانسته در هماهنگی لازم در تغییر صداها بکوشد که هر صدایی تفکیک‌شده نسبت به صداهای دیگر شنیده شود. همچنین در صورت نیاز فیگورها نیز پیوسته تغییر می‌کند که ماهیت نقش‌ها و جدایی منش‌ها و مرام‌ها ولو به شکل ارائه تیپ مشهود باشد.

لباس واحد یک بازیگر و استفاده از کلاه و شیوه‌های راه‌رفتن و ایستادن در ایجاز صحنه و بازی کمک بسیاری می‌کند، چون در صحنه‌آرایی نیز یک میز و صندلی و یک آباژور و مقداری کاغذ و قلم کلیت آن چیزی است که هر هشت تابلو را درهم می‌تند و این تنیدگی شناسای کمینه‌گرایی است که منطقا ما را به وجد می‌آورد که چه زیباست که توش و توان بازیگر این‌همه حذف را تاب می‌آورد. درواقع تیاتر ما این روزها به دنبال چنین رویکردی است که بتواند به‌تدریج استقلال مالی و فراتر از آن شکوه خلاقه‌اش را برای جذب مخاطبانش بیابد. اگر در این کار به دنبال اشتباه بگردیم، نیاز به ذره‌بین است؛ چون مخاطب آن‌قدر درگیر قصه‌های ناب چخوف نازنین و ریزه‌کاری‌های بازی پیروزفر می‌شود که دیگر فرصت خیلی دقیق‌شدن را از مخاطبش می‌رباید و به‌ناچار آن حظ بصری است که سد بزرگی است از یافتن اشکالات زیر ذره‌بین!

عکس: ضیا منفویان

آشپزخانه

آشپزخانه نمونه‌ای است از یک جامعه برهم‌ریخته و ناعادل. کارگران فقط باید کار کنند و سربه‌زیر باشند و در آن مهر و عطوفتی هم انگار نباید باشد و اگر هم باشد، شکل پیش‌پاافتاده و تقلیل‌یافته‌تر آن باید در دسترس باشد. این همان ضد منطقی است که حال انسان را خراب می‌کند؛ چون به تعبیر درست‌تر انسان عادل و آزاد است و این فطرت و میل درونی انسان است و اگر جز این باشد، علیه او حتما آشوبی نیز خواهد بود که دوباره آزادی و عدالت، محور اصلی روابط آدم‌ها در هر جامعه‌ای باشد.

اینان هر روز می‌آیند که فقط کار کنند بنابر همان تعریفی که کارفرما روا داشته است؛ اما روزشان پرآشوب است؛ چون از درون ارضا نمی‌شوند و به تعبیر بهتر، انسان فقط ماده نیست که بنابر نیازهای مادی بتواند زیست خود را بگستراند؛ بلکه انسان ابعاد دیگری هم دارد و در آن نیازهای عاطفی و روانی نیز باید لحاظ شده باشد و این همان حلقه مفقوده‌ای است که آرنولد وسکر در آشپزخانه به آن می‌پردازد؛ اما مسیری خطی است که داده‌پردازی‌ها سوار بر پیرنگ پرچالشی است که در آن قهرمان یک آشپز به نام پیتر (با بازی مازیار سیدی) است و ضدقهرمان صاحب رستوران (سام دولتی) است و هر دو اینها به قاعده درستی برگزیده شده‌اند که هریک بنابر جنس بازی و نوع فیزیک بدنی بتواند بیانگر چالش اصلی درام باشد و این هم نکته بارزی است که اجرای معجونی را در مسیر درست چالش‌ها برای بیان اندیشه متن قرار می‌دهد؛ ضمن آنکه آن خط مشی متن وسکر هم بار سیاسی‌اش کم‌رنگ‌تر و از آن سو بار معنایی‌اش مترادف با اصول روان‌شناسانه (روان‌شناسی اجتماعی) خواهد شد. در این چالش

حسین کیانی علاوه بر روحوضی و تعزیه اِشراف کاملی بر فرهنگ و خرده‌فرهنگ‌های ایرانی دارد و به‌قاعده می‌تواند از آنها بنابر ضرورت اجرائی‌اش بهره‌وری نمایشی کند. او در نمایش تیاتر سعدی تابستان ۳۲، به دنبال ارائه بخشی از نمایش موزیکال ایرانی و نمایش مضحک ایرانی است. او در اینجا بدون توجه به اصالت‌های فرم‌گرایانه، براساس نوعی نگاه تجربی برای آزمودن تکنیک‌ها و شیوه‌های نمایش ایرانی اقدام می‌کند

درنگی درست اتفاق می‌افتد که بدانیم این راه هموار نخواهد شد؛ مگر تجدیدنظر اساسی صورت گیرد و کارفرما علاوه بر جبران نیازهای مادی به دنبال احترام و ارزش‌قائل‌شدن کارگران و کارکنانش باشد.

اینها عصبی‌اند؛ یعنی یک جریان عصبی تندوتیز و فراتر از اینها، بسیار ویرانگر بر فضا حاکم است. دلیلش چه می‌تواند باشد؛ مگر نه اینکه به کارگر باید کار داد و به ازای آن دستمزد خوب گرفت؟! اینها پرسش‌های اساسی ضد جهان سرمایه‌داری است و همیشه سوسیالیست‌ها درباره‌اش موضع‌گیری کرده‌اند و همیشه هم در این بگیروببندها، جهان سرمایه کار خودش را کرده و آن‌طور که باید و شاید حق و حقوق زیردست‌ها را رعایت نکرده و در این فرادستی سرمایه‌داران عدالت ناکام مانده است؛ چون انسان زورمند اهل نابرابری‌هاست و برای همین همیشه شیب تندی هست که اختلاف طبقاتی را در جوامع مختلف جیغ می‌زند؛ اما فراتر از اینها را در آشپزخانه داریم می‌بینیم. به‌هرتقدیر با همه زحمت‌ها اینها دارند زندگی می‌کنند و دستمزدشان نیز خیلی بد نیست! اما اینها احترام نمی‌بینند و برایشان ارزشی قائل نمی‌شوند.

انگار حیوانی هستند که به ازای کارشان باید بخورند و استراحت کنند که جان دوباره‌ای بیابند برای چپاول‌شدن. این احترام فراتر از بنیان‌های مادی دلالتی آشکار بر روح و وجدان درونی آدم‌ها می‌کند که ازبین‌رفتنش، ریشه همه اغتشاشات است. وسکر ایرلندی در انگلستان یک قربانی است. او خود را یک استعمارشده می‌پندارد و البته در اجرای معجونی از این وجوه متنش چشم‌پوشی شده است که بتوان به همان اختلافات درونی که در یک فضای مشترک متجلی می‌شود، بپردازد. در اینجا این آدم‌ها فقط باید کار کنند و البته این کارکردن‌ها نمی‌تواند مسیر انسانی را بر آنها بگشاید. اینها فقط مثل الاغ کار می‌کنند. این همان مسئله‌ای است که دردشان را تشدید می‌کند؛ وگرنه نباید مثل سگ و گربه با هم گلاویز شوند و بگومگوهایشان بسیار زننده و برخورنده باشد.

تیاتر سعدی، تابستان ۳۲

حسین کیانی علاوه بر روحوضی و تعزیه اِشراف کاملی بر فرهنگ و خرده‌فرهنگ‌های ایرانی دارد و به‌قاعده می‌تواند از آنها بنابر ضرورت اجرائی‌اش بهره‌وری نمایشی کند. او در نمایش تیاتر سعدی تابستان ۳۲، به دنبال ارائه بخشی از نمایش موزیکال ایرانی و نمایش مضحک ایرانی است. او در اینجا بدون توجه به اصالت‌های فرم‌گرایانه، براساس نوعی نگاه تجربی برای آزمودن تکنیک‌ها و شیوه‌های نمایش ایرانی اقدام می‌کند و هر بار نیز افزوده‌ای دارد؛ اما این فرم‌گرایی همه چیز آثارش نیست و حتی بر کلیت آن نیز غالب نمی‌شود؛ چون حسین کیانی دغدغه‌مند است و با شعور آگاهانه و در ارتباط با مسائل اجتماعی قلم می‌زند و اثر نمایشی‌اش را به صحنه می‌آورد. در نمایش اخیرش، با استفاده از زن‌پوش‌ها که در مجالس شادی‌آور زنانه کارکرد دارند و اسباب خنده حضار را فراهم می‌کنند، بهره لازم را می‌برد؛ برای اینکه بخش عمده‌ای از کارش خنده‌دار شود. البته در این اجرا با حضور نقال، یادآور پیش‌پرده‌خوانی نیز می‌شوند که در آن مجید رحمتی با دایره می‌نوازد و می‌خواند و دو زن‌پوش هم باید ادا و اطوار در بیاورند. از آن مهم‌تر اجرای باغ آلبالوی چخوف است؛ بنابراین می‌توان گفت به دنبال احیای یک نمایش مضحک است. اول اینکه بازیگران نسخه در دست گرفته‌اند؛ یعنی نمایش می‌خوانند. دوم اینکه روال نمایش موزیکال است. سوم اینکه نمایش شادی‌آور و دقیق‌تر بگوییم مضحک است. خود این ماجرا توأم با یک دراماتورژی است که ما را دچار فعل و انفعال دقیق‌تری می‌کند که چگونه باغ آلبالو به‌راحتی و موجز اجرا شود؟!

بازیگران در نمایش‌های نزدیک به هم چندان فرصتی برای بازنمایی و بازآفرینی نقش‌های تازه‌تر و عمیق‌تر یا ندارند و اگر هم داشته باشند بازهم به حداقل‌ها بسنده می‌کنند، برای همین به اجبار بازی‌هایشان کمتر خلاقه و بیشتر تکراری نمایان خواهد شد. یعنی امیررضا دلاوری چندان بازی‌اش با بازی در نمایش همسایه آقا تفاوتی ندارد. یا شیوه خنداندن شهرام حقیقت‌دوست آن‌چنان فاصله‌ای با نمایش مضحکه شبیه قتل ندارد. بنابراین باید بازیگران درنگ کنند و این را به‌نفع خود بدانند که اگر هر فرصت را یک جنبش تازه در نظر بگیرند، آن‌گاه رفتارشان حیاتی‌تر و هنرشان نمایان‌تر خواهد شد. وگرنه این درجازدن‌ها فقط انجام وظیفه است و این دقیقا همان بزنگاه کار هنری با دیگر کارهایی است که در مدار روزمرگی به تکرار و سرانجام مرگ می‌انجامد.

یکی از موارد فنی که به زیبایی‌شناسی در کلیت اثر منجر می‌شود، استفاده از نورپردازی و تلفیق درست آن با صحنه‌آرایی موجز است. در ته صحنه یک نیم‌دایره از پارچه سفید است که همین خود بسترساز ورود و خروج رنگ‌های متنوع از طریق فیلترهای نوری است. به هر روی، باید تنوعی در فضا باشد و رنگ می‌تواند نقشی اساسی در این زمینه بازی کند. همچنین ایجاز در صحنه که بیانگر باغ آلبالو خشکیده و بی‌توشه است، می‌تواند هم پایان‌بخش اندوه‌بار آن نمایش باشد و هم حال‌وهوای این بازیگران و تئاتر سعدی را در همراهی با شکست کودتای ننگین ۳۲ ابراز کند و این همان حال‌وهوایی است که شاید به اندازه دو دهه مردم و روشنفکران ایران را بلاتکلیف نگه داشته بود که نخواهند دیگر بر آن فضای خفقان‌آور پهلوی دوم جنبشی را ابراز کنند.

مخلص کلام اینکه؛ با آنکه می‌شود فکر و ایده نمایشی حسین کیانی را به چالش کشید اما نمی‌شود ردش کرد؛ چون بسیار دقیق است در ارائه آنچه می‌خواهد در صحنه بیان کند. حسین کیانی همیشه تازه‌هایی دارد.

تماشاخانه

نقدی بر «بانوی گم‌شده»

دامچاله افسردگی

سحر سلطانی: بانوی گم‌شده، نوشته هلن خان‌زاده‌امیری و کار فرهاد شریفی یک اثر زنانه است و این بنا بر ضرورت اجتماعی انجام می‌شود. انجامی که باید فرجامی نیز به دنبال داشته باشد که غیرمستقیم از سوی تئاتر به جامعه القا و تزریق می‌شود. مسئله عمده تنهایی یک زن است که در آن از یک سو سرنوشت و مرگ همسر به آن دامن می‌زند و از سوی دیگر درک‌نشدن از سوی فرزند یا دورافتادگی یا ناسازگاری‌اش با همسر فرزند است که می‌تواند جهان غریبی را برای یک زن، آن هم در سن پیری و عصاگیری موجب شود. شاید این ضرورت پرداختن به مسائل زنان یا کارگران یا دانشجویان یا هر گروه و قشر اجتماعی است که می‌تواند در تئاتر ما جریان‌ساز باشد. این همان حلقه مفقوده‌ای است که مانع از حضور مخاطبان به تئاتر می‌شود. یعنی داشتن شناخت از مخاطب و ایجاد پرسش‌های بنیادین در تئاتر است که در بده‌بستان دوسویه باعث تکمیل مفهوم خواهد شد. البته این پرسش‌ها باید که در اجرا با عناصر فرمی و زیبایی‌شناسانه درخورتأمل همراه شده باشد.

بانوی گم‌شده، درباره حال‌وروز نگون‌بختانه یک پیرزن است که روزگاری بالرین بوده است. این نگاه به گذشته، حال و هوای اثر را نوستالژیک می‌کند. زنی در جوانی توانا و زیبا بوده است اما گذر زمان، هم او را ناتوان کرده و هم تنها شده است. مرگ شوهر و رفتن پسر به خارج و ازدواج با دختری که دیگر چشم دیدن مادرشوهر و اقوامش را ندارد، دو دلیل عمده‌ای است که در برهم‌ریختن حال این پیرزن کافی است. نمایش بانوی گم‌شده ما را متوجه گمشدگی‌های بزرگی خواهد کرد که در صورت ازدست‌دادن روابط انسانی به دامچاله افسردگی‌ها و اضمحلال

روحانی دچار خواهیم شد. به همین سادگی می‌شود اهمیت این نوع نوشتار و اجرا را درک و برای بودنش چاره‌جویی کرد که مسائل زنان در ایران بسیار حائز اهمیت است و هیچ‌کس بهتر از خود زنان نمی‌تواند دراین‌باره دست‌کم قلم بزند که بشود از زوایه دید قابل درک‌تر و با ارائه دردها و دغدغه‌های لازم اقدامات لازم را عملی کرد. در واقع ضرورت این اجرا نیز با بازی مهشاد مخبری کامل‌تر می‌شود چون به ارتباطی کمیک در ظاهر قضیه پیرامون دردهایش با مخاطب می‌رسد و در واقع در باطن دارد ما را به چالش می‌کشد که دراین‌باره نه کم بگذاریم و نه بخواهیم بیهوده جهان را به چالش بکشیم. بلکه هدف درک یک پیرزن است که نباید چنین بی‌رحمانه در سرمای زمستان در خیابان و پارک رها شود. چه بهتر از اینکه در تئاتر ما نمونه‌هایی از این دست را ببینیم که باعث بیداری اجتماعی خواهد شد. از سوی دیگر نرمش و انعطاف مخبری نیز در مواجهه با تماشاگران هم پذیرفتنی است و هم تأثیرگذار و البته هنوز هم او می‌تواند یکه‌تازی کند و بیشتر از اینها تماشاگر را به چالشی فراموش‌نشدنی درباره یک آدم بیچاره فرابخواند.

روزنه آبی

گفت‌وگو با روزبه حسینی، طراح هنری و کارگردان دیوان تئاترال

چرا تماشاگر باید برنجد

«مش ببول» در شرایط قحطی آب، عاشق «سرور» شده است. مهریه سرور آب قنات کوه بیستون است. ببول از سویی و «آفتاب» و «مهتاب» از سوی دیگر به رهنمود پهلوان به نمایندگی از مردم شهر هفت‌دروازه، به کوه بیستون می‌زنند و در آنجا فرهاد کوه‌کن را ملاقات می‌کنند... .

در بالا خلاصه‌ای از نمایش دیوان تئاترال آمده که از متون موزیکال محمود استادمحمد است که در مکتب بیژن مفید رشد و شکوفایی‌اش را یافته است بنابراین بر ایرانی‌بودن و ملی‌گرایی خاصی در نوشتارش تأکید می‌کند. این متن این روزها به خوانش (دراماتورژی) و کارگردانی روزبه حسینی که از دنباله‌روهای این مکتب است، در تالار سنگلج اجرا می‌شود.

علی‌رضا دری (مش ببول. آواز)، رؤیا بختیاری (خانم‌بالا. آواز)، نرگس امینی (گلنسا. آواز)، پژند سلیمانی (آفتاب. آواز)، مروارید مهر (مهتاب. نوازنده ویلن. آواز)، رضا علوی (میراب)، حمید خوش‌نویس (فرهاد)، سهیل بابایی (یاقوت. آواز)، ماندانا جباری (سرور. آواز)، علی افشاری (جارچی) و نسترن عاشوری (قاصدک. آواز) در دیوان تئاترال بازی می‌کنند.

همراه با مقامی‌خوانی و دوتارنوازیِ روزبه مهر در نقش پهلوان

از بین آثار استادمحمد، دیوان تئاترال یکی از دشوارترین‌ها به‌شمار می‌رود که داستانک‌های بسیاری دارد. دلیل انتخاب این متن برای کار چه بود؟

کاملا درست است: داستانک. همین دست کارگردان در خلاقیت و تغییر در راستای ایده اصلی متن برای اجرا و زیرلایه‌های تصویرساز در بطن نمایش‌نامه را باز می‌گذارد. از سوی دیگر این سومین متنی است که از ایشان روی صحنه می‌برم. قصص القصر هم در برنامه آتی‌ام از زمان حیاتشان بوده و هست هنوز.

چه تغییراتی در متن استادمحمد داده‌اید تا به اجرائی منسجم برسید؟

این تغییرات در چهار بخش اتفاق افتاده یا به عبارتی دراماتورژی شده است: ۱. کوتاه و هرس‌کردن که خود به دو علت انجام شده: یکی تناسب‌نداشتن سطر یا سطوری با شیوه اجرائی ما و دیگری سطح اعتبار سطری نسبت به سطری که بهتر است نباشد. ۲. جابه‌جاکردن صحنه‌ها: در دو شکل، یکی برای روایتی بهتر از سه ماجرای موازی برای مخاطب و دیگری نظر به منحنی چیدمان موسیقی و شکل تصاویر در این شیوه اجرائی. ۳. دراماتورژی شخصیت‌ها در شکلی که ایجاد مرکزیت ورود و فرجام در شکل تازه ما داشته باشند. ۴. خوانشی موسیقایی به‌همراه فضاسازی غیرناتورالیستی.

اجرای موزیکال یک اثر نمایشی که بر بستری از فولکلور شناور است، چه چالش‌هایی برای شما داشت؟

فولک اساسا در سرزمین ما و در هر سرزمینی می‌تواند با موسیقی عمیق آن سرزمین پیوند تماتیک و هم زیبایی‌شناسانه پیدا کند، موزیکال‌شدن یا رفتن به سمت موسیقی در بطن یک تئاتر، به شرط آنکه تئاتر با کنسرت اشتباه گرفته نشود. حساسیت‌های آهنگ‌سازی که کنار من است (کاوه کاتب) در طول تمرین و گاه روزهای اجرا، وسواس و دقت پویا نوروزی که به‌عنوان خواننده و موزیسین کنار این نمایش است و خودش هماهنگ‌سازی خوش‌ذوق است و آیدا روزبهانه که برای خود پدیده‌ای است، در همراهی با بازیگران که اغلب موزیسین هستند، راه را هموارتر کرد. روزبه مهر تنها بازیگری است که تا این حد به موسیقی مقامی آشنا و مسلط است و حضور او هم غنیمتی است برای من. موسیقی درونی زبان، موسیقی مقامی، تعزیه، بلوز، نقالی، معرکه‌گیری و شبیه‌خوانی و حتی راک و پاپ ایرانی همه با هم جهان موسیقایی ما را می‌سازند. تئاتر از بدو رخداد در سه‌هزار سال پیش از این مبتنی‌بر موسیقی بوده است. امروز ما متأسفانه تصور می‌کنیم موسیقی تزئینی است یا ایجادکننده حس است یا کاربردی است یا هرچه. همه عناصر تئاتر، عناصر یک تئاترند.

نمایش شما گذشته از تصویرسازی‌هایی که انجام شده، همراه با سکون بازیگر طراحی شده و یا حرکات به‌شدت استیلیزه و خلاصه‌شده ارائه شده‌اند.

سکون و حرکت اصلا به چه معناست؟ این دو در مقابل هم هستند؟ در کنار هم معنا دارند. سکوت و صدا هم همین احوال را دارند. تاریکی و نور هم. از نظر من وقتی هرکدام از حواس پنج‌گانه انسان دچار دریافتی شود، حتما در صحنه حرکتی هست. استیلیزه‌بودن یا مختصربودن را در همه‌چیز باید رعایت کرد. ایجاز از اصول هنر پیشروست؛ در تمام هنرها و در تمام سرزمین‌ها. بازگردیم به سکون. وقتی نوری در صحنه حرکت می‌کند، باز و بسته می‌شود و مردمک بینایی شما متأثر از آن است، یا نجوا یا آوا یا صوتی از سازی، اینها همه در گوش شما ایجاد حرکت می‌کند، چون ذات خودشان حرکت است. اعتبار و اقتدار سکون در این شکل که شما از آن می‌گویید، در بازیگری بسیار بالاتر از بازیگری است که مدام در حرکت بیرونی است.

درباره این شیوه بازی که احوالی نو دارد برایمان توضیح بدهید.

بازیگر باید به اشباعی از اصوات و رنگ و گفتار و شنیدار و حس برسد که حرکت در درون او اتفاق بیفتد. بیرون، جهان در تغییر است، دست‌وپا نزنیم، بسی بهتر است. آرام بنشینیم و درونمان غوغایی برپا باشد که در ترکیب با جهان بیرون، خوش بیفتد. وقتی بازیگر احوالی از درون خود را با بُرد بالای انرژی به بیرون از خود تراوش می‌دهد؛ با قدم‌های آهسته، یک نگاه کوتاه، یک اشاره سر یا دست، طبیعی است که جهان (نور و صدا) پیرامونش تغییر کند، ارتباط و تسلط و غلبه بشر است بر طبیعت و جهان بیرون و پیرامون از خودش. تزکیه بسیار لازم است و اشراف بر همه هستی‌ات لازم‌تر. کار سختی است. ما شاید دو، سه درصد به آن نزدیک شده باشیم.

آیا نگران خستگی تماشاگری که به حرکات بدنی تند و خشن و سریع عادت کرده نبودید؟

عادت چیز بدی است. من بعد از ۲۰ سال عادت به سیگار را در یک ساعت به خاک سپردم، اما آیا باید ضرورتا حادثه‌ای ناگوار برای من در راه باشد تا به‌جای عادت، به تازگی و نوبه‌نوشدن اندیشه کنم. کجای هستی شبیه جای دیگرش بوده یا هست؟ من از تندی و خشونت نفرت دارم. طبیعت لطیف است. جاهای خشن هم دارد: زلزله، آتشفشان و... هم از اینها می‌ترسم. چرا خشونت باید در بدن بازیگر اتفاق بیفتد؟ که تماشاگر برنجد یا نگران بازیگر شود؟ چرا؟ تئاتر و ذات هنر به‌دنبال چنین چیزی است؟ اگر موضوع حتی خشونت باشد، بهتر نیست در احساس تماشاگر بنشیند تا مثلا پرده گوشش از فریاد بازیگر پاره شود؟ بزرگ‌ترین آرزوی بشر، رسیدن به آرامش است. نیست؟ حتما باید با مرگ به این آرامش برسیم؟