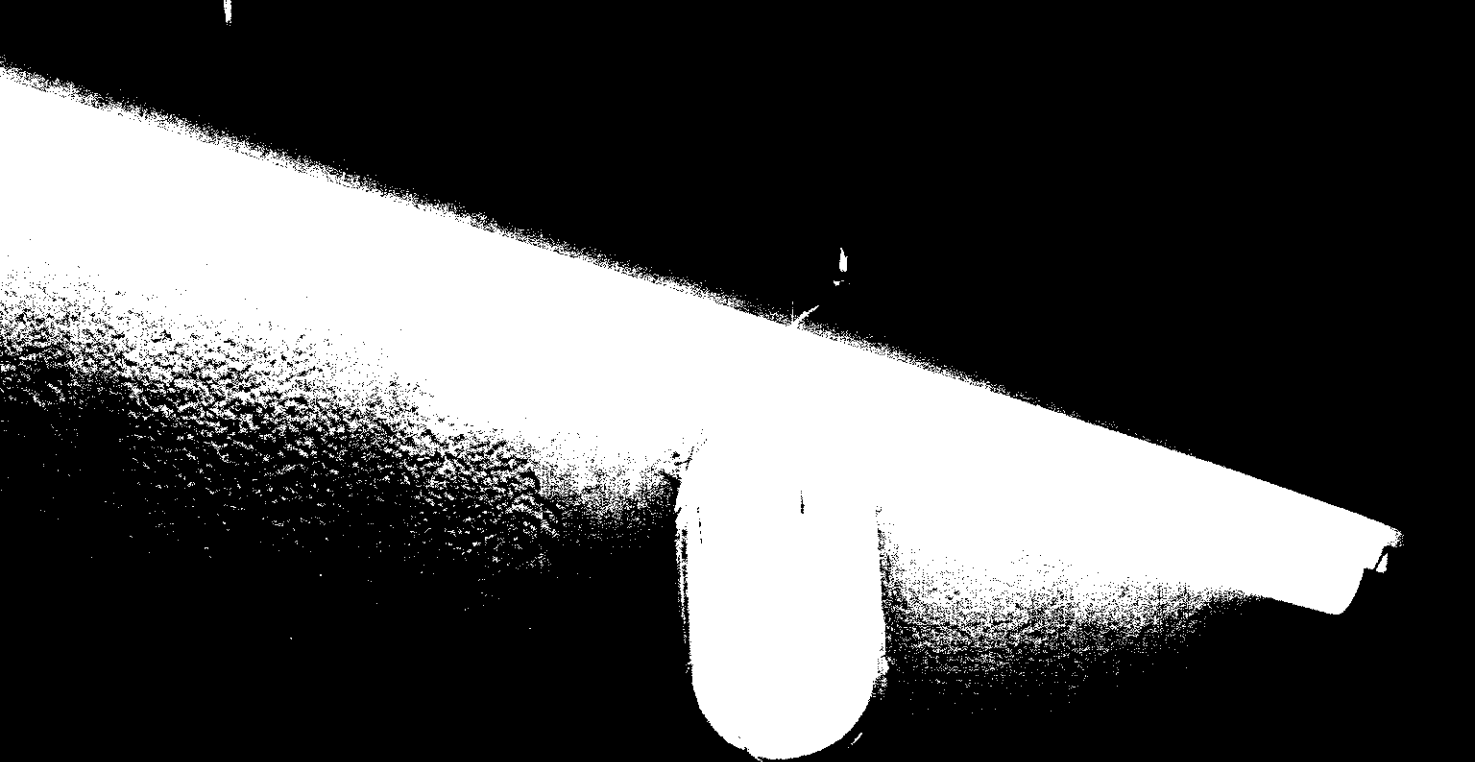




## مرگ فروشنده

نویسنده: آرتور میلر، کارگردان: نادر برهانی مرند  
بازیگران: پیام دهکردی، هومن برق‌نورد، احمد مهران‌فر،  
ریما رامین‌فر، امیر جعفری، سیامک صفری.  
طراح صحنه: منوچهر شجاع، موسیقی: امیر قربانی



# گفت و گو با نادر برهانی مرند کارگردان نمایش مرگ فروشنده تلخی موحش مدرنیته

■ فرشته حبیبی - کیومرث مرادی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مراد برهانی مرند (ارثور میلر - ۱۹۴۹) اثر و سوسه برانگیزی است مشهورترین اثر ترازوی مدرن که علاوه بر تم قابل تأملش، ساختار ویژه‌ای نیز دارد. میلر در این اثرش سعی داشته که نوعی فضای سیال را خلق کند به صراحت در ابتدای پرده یکم توضیح می‌دهد که در این نمایش نامه درمی و دیواری وجود ندارد. «گاهی اوقات در ذهن مان بی آن که زحمت باز کردن درها را به خود هموار کنیم از درها عبور می‌کنیم. در این نمایش نامه هم وضع به این سؤال است» تجربه کردن این فضا و رها شدن در این سیالیت، همان چالش و سوسه برانگیزی است که ممکن است هر کارگردانی را به وجد بیاورد. با این که حدود شصت سال از زمان نیکارش نمایش نامه می‌گذرد، همچنان این نمایش نامه در محافل آکادمیک و در صحنه تئاتر حرفه‌ای جهان، به‌طور مداوم مورد توجه قرار می‌گیرد. در شلوغی‌ها و شتاب‌زدگی‌های قبل از جشنواره تئاتر فجر، مراد برهانی مرند در سالن قشقایی تئاتر شهر به روی صحنه رفت. با کارگردان نمایش درباره این اجرا و نمایش‌های دیگرش به گفت‌وگو نشستیم.

جدیت به گروه ما هم دمیده شد، نام گروه را عوض کردیم، جای ثابتی برای گروه گرفتیم، سایت زدیم، آئین نامه نوشتیم و همین‌طور داریم «گروه بازی» می‌کنیم! حبیبی: اولین اعضای که دور هم جمع شدند چه کسانی بودند؟  
من و کوروش نریمانی و محسن قصابیان و سیامک صفری و رضا حامدی. ما چند نفر همان هسته اولیه بودیم که از

هم نزدیک کرد. هنوز گروه‌بازی مرسوم نبود، من از همان موقع خیلی دغدغه داشتن گروه را داشتیم. گروهی تشکیل دادیم به نام «صبا» و در دو جشنواره دانشجویی با همین نام شرکت کردیم، چهار نمایش برای اجرای عمومی ارائه دادیم. بعد از دانشکده هم این ماجرا ادامه پیدا کرد، آدم‌های دیگری هم اضافه و کم می‌شدند. بعد از دوم خرداد که گروه‌ها اهمیت پیدا کردند و تئاتر جدی شد، این روح

مرادی: گروه تئاتر معاصر که تواز اعضای فعال آن هستی، چه‌طور شکل گرفت؟  
نطفه اصلی این گروه، سال دوم دانشگاه بسته شد. حدود سال‌های ۷۶ - ۷۷ بود. من به همراه عده دیگری از دانشجویان کارشناسی ارشد شب و روز کار می‌کردیم، علاقه مشترک داشتیم، جهان بینی‌های مان در حال تکوین بود، تلقی مان از تئاتر خیلی آرمانی بود و همین‌ها ما را به

مرادی: ما گروه تناثر معاصر را معمولاً با دغدغه‌های اجتماعی‌اش می‌شناسیم، دغدغه‌هایی که طیف وسیعی از اجتماع، سیاست و فرد را دربر می‌گیرند. به نظر من گروه، در یک روند حدوداً ده‌ساله توانسته باعث رشد تصاعدی شما بشود.

بله می‌پذیرم. اصلاً گروه به آدم امنیت خاطر می‌دهد. وقتی حس می‌کنی موفقیت تو موفقیت یک گروه است و شکست، شکست یک گروه، احساس امنیت می‌کنی. گروه با تو رقابت نمی‌کند، با تو است و نسبت به تو تعصب دارد. البته این خیلی نگاه خوش‌بینانه‌ای است. خیلی وقت‌ها هم به این خوبی پیش نمی‌رود و قضیه عکس می‌شود شاید از همین روست که از هم‌پاشیدن سرنوشت محتوم عموم گروه‌های تناثری است، به همان دلایل تاریخی که اغلب منجر به شکست هر کار گروهی در این سرزمین شده. روشن است که ما به خاطر عدم تجربه دموکراسی، عموماً محصولات فردی مان موفق‌تر است.

مرادی: اولین کاری که از نادر برهانی مرند دیده‌ام کاری بود در جشنواره دفاع مقدس یزد با یک عده سرباز، حوالی سال ۷۴، نامش اگر اشتباه نکنم نسیم حضور بود. دغدغه‌های اجتماعی تو، جرقه‌های اولیه‌اش در همان کار دیده می‌شد. به عنوان کار اول، از نظر تکنیکی هم اثر قابل توجهی بود، اصولی و منسجم.

اجازه بدهید من این جا حرف شما را قطع کنم برای این که بگویم در این خصوص به چند نفر مدیونم. آقای حکیم‌رابط که اجازه داد بیش‌تر از آن چه فضای دانشگاه اجازه می‌داد نزدش شاگردی کنم. چیزی که او به من آموخت بیش از آموزه‌های رایج دانشگاه بود. هنوز هم فکر می‌کنم بهترین متد تدریس نمایش نامه‌نویسی در ایران، متدی است که آقای حکیم‌رابط دنبال می‌کند. او حساسیت‌های یک نمایش نامه‌نویس را در من ایجاد کرد و عصاره‌یک عمر درنگ‌ها و عرق‌ریزان شبانه‌روز خودش را منتقل کرد. آقای کشن فلاح، به این دلیل که تا سال سوم دانشکده با وجود وسوسه‌های بسیار مان به ما اجازه نداد سراغ متن خارجی برویم. این فرصتی بود که باعث شد روی نمایش نامه‌نویسی ایران متمرکز شوم و تاریخش را مرور کنم. و سومین نقطه عطف زندگی تناثری من، منصور براهیمی بود که از او آموختم که حوزه نظری تناثر هم حوزه‌ای بسیار جدی است و بدون تسلط بر آن صاحب نگاه نخواهی شد.

و اما نمایش نسیم حضور محصول شرایط سخت سربازی بود. برای فرار از آموزش‌های سخت خدمت سربازی به عقیدتی سیاسی پناه برده بودم، نسیم حضور را آن‌جا نوشتم. باید برای جشنواره دفاع مقدس چیزی آماده می‌کردم و من آن نمایش را پس از فرصتی سی روزه در یک شب نوشتم. بعدش هم باز برای این که بتوانم کار تناثر را ادامه دهم، شدم بایگان واحد تبلیغات. البته آن‌جا شرایط سخت‌تر بود، هیچ کاری نمی‌شد کرد و فرصت خیلی خوبی بود که نمایش نامه بنویسم. طرحی داشتیم از زمان دانشجویی، همان را نوشتم. ماحصلش شد بین چهره پرفی می‌آید! که اولین اجرای گروه بعد از دوران دانشگاه هم با



سه‌چهار کار تولیدی داشته باشیم و حتی شده به اسم، گروه باشیم، به‌تناوب دور هم جمع می‌شویم، حرف می‌زنیم، تولید فکر و ایده داریم، مقاله می‌نویسیم و موضوع و سوژه برای کار پیدا می‌کنیم. اما مسئله این است که شرایط فرهنگی ما، اجازه این پالندگی را نمی‌دهد. گروه، وقتی معنی پیدا می‌کند که همیشه در حال تولید باشد.

دانشگاه هم‌دیگر را پیدا کردیم، بعدتر محمدیار احمدی، آزاده انصاری و نرگس هاشم‌پور و دیگران هم به ما پیوستند. افرادی هم بودند که آمدند و رفتند و با ما نماندند مثل آرش آبسالان. اما این ماجرای گروه‌بازی بیش‌تر یک شوق درونی است و در واقع تابعی است از یک شرایط کلان. مسائل زیادی هستند که برای شکل‌گیری و ادامه کار گروه تهدیدکننده‌اند. گرچه ما سعی کرده‌ایم سالی

همین نمایش نامه بود. نوشتنش خیلی سخت بود و شکل گیری اش برایم خیلی مقدس است، چون واقعاً با رنج نوشتمش. حاج آقای بالای سرم بود که نامی دید در حال نوشتنم می گفت «کار شخصی نکن، معصیت دارد!» این اولین گرایش جدی من به رئالیسم بود که محسن قصابیان در سالن مولوی اجرایش کرد.

**حبیبی:** و موضوع آن تعریف عشق در دو نسل بود. بله. در واقع سرگذشت یک مادر به عینه برای دخترش تکرار می شد که مادر از یک جایی مسیر این سرنوشت شوم را متوقف می کند. اجرای موفقی داشت به خصوص این که در آن دوره نمایش هایی از این دست خیلی باب نبود. حتی به نوعی پیش همکاران نگاهی از مداخله و کهنه به تئاتر بود. آن موقع با این اثر رئالیسم مجدداً وارد فضای تئاترمان شد. آدم های نمایش خیلی شبیه خودمان بودند، زبان شان دایرهالمعارفی نبود، قصه پیچش سختی نداشت و رئالیسمش قدیمی نبود. اجرای محسن هم خیلی امروزی و فرهیخته بود.

**مرادی:** فکر می کنم الان داریم به کاری می رسیم که نادر برهانی مرند به واسطه آن، به عنوان کارگردان شناخته می شود. یعنی نمایش شکارگاه ممنوع. در این نمایش یافت جدیدی از زبان و قصه معرفی می شود. یک نوع فضا و آدم های بومی مطرح می شوند. تفاوت عمده تو با دیگر هم دوره هایت مثلاً محمد یعقوبی، در این است که آن ها خیلی به فرم توجه می کنند و تو به قصه بیش تر توجه داری. قبل از شکارگاه ممنوع، یک کار تک نفره با محسن قصابیان نوشته بودیم به نام برای امشب کافی ست که محسن کارگردانی اش کرد و من بازی کردم. اما فقط یک بار در جشنواره فجر اجرا شد. زمان اجرای عمومی اش با تعویض مدیریت تئاتر مصادف شد و نمایش مجوز اجرای عمومی نگرفت.

در خصوص فرم و قصه باید اعترافی بکنم. زبان مادری من آذری است. من بیش تر از اندیشیدن به فرم و حتی داشتن دغدغه قصه، مشکل عمده ای تحت عنوان «زبان» داشتم. بعد از این که وارد دانشگاه شدم، تازه شروع کردم به حرف زدن محاوره ای به زبان فارسی. حالا فکرش را بکنید این برای یک نمایش نامه نویس که زبان، ماده اولیه کارش است، چه معضل بزرگی است. الان که به نمایش نامه های ساعدی نگاه می کنم، رد پای این معضل را در آثار او هم می بینم. هم در نمایش نامه ها و هم در داستان هایش. آذری فکر می کردم، فارسی می نوشتم. باید فکر کردن به زبان فارسی را جایگزین فکر کردن به زبان آذری می کردم و این خیلی سخت بود. تا مدت های مدیدی قبل از این که به فرم فکر کنم به زبان و بازی های آن فکر می کردم. در نمایش نامه پاییز تازه آرام آرام حس کردم دارم بر این مشکل غلبه می کنم. وقت زیادی به مطالعه اختصاص می دادم. کتابخانه ام بسیار غنی بود و مدام در تلاش بودم این مشکل را که دردی بسیار شخصی، غیر قابل اجتناب و غیر قابل توضیح بود برطرف کنم. در واقع وقتی هم سلاسل من به فرم فکر می کردند، من داشتم به زبان و جایگزینی ها فکر می کردم، به شاملو و دهخدا پناه می بردم و خیلی طول کشید تا دغدغه فرم سراغم بیاید. بنابراین تعجبی ندارد در آن نمایش نامه ها که

نام بردید، به شدت به اصول ارسطویی چسبیده ام و دارم در یک چارچوب و قالب محکم، زبانم را وسعت می دهم. **حبیبی:** شاید به همین دلیل است که آرام آرام، آدم های نمایش شما ملموس تر می شوند. یک نگاه اجمالی به نمایش های تولد، پاییز و چیستا مؤید این حرف است.

علتش این است که نمی توانستم کاراکتر را سوار زبان کنم. اما از چیستا شروع کردم به جبران کردن. مدعی هستم که در این نمایش خیز بلندی برداشتم و فرم روایی و بازی زبانی منحصربه فردی را تجربه کردم.

**حبیبی:** به نظرم این فرم روایی در تهران زیر بال فرشتگان کامل شد.

تقریباً تهران زیر بال فرشتگان تجربه ای خاص بود. ایام شکل گیری آن ایامی بود که بیمار بودم و به زعم خودم درگیر مرگ. به همین دلیل فضای مرگ و سایه سیاه آن بر زندگی در کارم منعکس شد. فضای کارم خیلی معناگرایانه شد.

**مرادی:** رگه هایی از تئاتر سیاسی هم در آثار تو به چشم می خورد. اگر بخواهیم به عقب برگردیم از نمایش تولد شروع می شود.

من هیچ وقت دغدغه سیاسی نداشته ام. دغدغه های من همیشه فرهنگی بوده که تلقی سیاسی از شان شده است. گفتید تولد و بغض فراموش شده مرا تازه کردید. تولد یک شوخی بود با یک واقعه تلخ که باعث شد برایم موضع گیری سیاسی بتراشند. حتی منتقدی نوشت نادر برهانی تکلیفش با قتل های سیاسی معلوم نیست که بالاخره موافق است یا مخالف؟! به نظرم منتقدین خیلی ساده بارویه سطحی کار برخورد کردند. البته می دانم چرا جامعه فرهنگی این قدر از این کار عصبانی شد، چون خودش را در این کار می دید. انگار یک دفعه عریان و خلع سلاح شده باشد.

**مرادی:** در تولد شخصیت اصلی نمایش چند لایه بود. لایه بیرونی اش آدمی متفکر بود که به همه وانمود می کرد با احمد شاملو و هوشنگ گلشیری و محمود دولت آبادی دوست است و حالا مورد تهدید نیروهایی ناشناس قرار گرفته و می خواهند از این ببرندش، اما در درون، آدم متوهم و جویونی بود. چندلایه بودن ویژگی ای است که در نمایش های بعدی ات هم دیده می شود. چیستا و ابوتراب و خشایار در نمایش چیستا خیلی قابل تأمل و تحلیل اند.

تولد از چند وجه برای من روند خیلی مهمی بود. این طرح را من برای جشنواره ارانه دادم. قصه رمان نویسی بود که یکی از شخصیت هایش می آمد سراغش و مجبورش می کرد خودکشی کند. در بازی بینی، حسین پاکدل روی این جمله زوم کرد که بازیگر می گفت: ماهم حداقل نشدیم یک حلقه از آن زنجیر لعنتی که اسم مان ماندگار شود. ده روز مانده بود به جشنواره حسین پاکدل به من گفت من جای تو باشم روی همین یک جمله کار می کنم. به سیامک (که بازیگر آن کار هم بود) گفتم بیاد این چند روز باقی مانده بنشینیم روی این طرح کار کنیم. نوشتیم و دوباره بازی بینی شد. تولد محصول همین چند روز بود. در ایام قتل های زنجیره ای توهم تهدید و تعقیب



زیاد شده بود. خیلی ها می گفتند «من هم تهدید شده ام!» این توهم از خود ماجرا هم تلخ تر بود. ملاک روشنفکر بودن این شده بود که تو حداقل یک سیلی خورده باشی یا یک بار تهدید شده باشی. کل قضیه همین بود. شاید چون همه ما خودمان را به نوعی در این اثر پیدا می کردیم، عصبانی می شدیم.

**حبیبی:** پس قصد نقد روشنفکری از نوع ایرانی اش را نداشتید؟

نه اصلاً قصدم این نبود، البته گمان می کنم روشنفکری ما در فرازهایی از تاریخ بد عمل کرده، حتی گاهی فکر می کنم اگر در جایگاه قدرت بنشیند، دیکتاتورتر از ایدئولوگ ها می شود. اما این بحث ها در تولد نمی گنجید. تولد فقط یک شوخی بود با این مضمون که «همه ما متوهم هستیم».

**حبیبی:** فکر می کنم در آن شرایط زمانی خاص که جامعه فرهنگی با مسئله قتل های زنجیره ای دست به گریبان بود، هیچ نوع آمادگی برای شوخی و حتی نقد این ماجرا وجود نداشت. خیلی زود بود برای این که این موضوع دستمایه تحلیل آن هم با



میرند است برای نمایش نامه. پناه آوردم به دفتر چه‌ای که چهار سال است هر قصه‌ای که می‌بینم و می‌شنوم در آن می‌نویسم. طرحی را بیرون کشیدم. قصه این شد که نادر برهانی مرند چیزی برای گفتن ندارد و دارد داستان‌هایش را مرور می‌کند. و آن داستان‌ها با او بیان واقعی‌شان روی صحنه نقل می‌شوند و بازیگران هم کمک می‌کنند. یک شب جهنمی که ذهن نادر سراغ سوژه‌ها می‌رود و آخرش هم می‌گوید نه این‌ها نمایش نامه نمی‌شوند. دوازده طرح را کنار هم چیدم و با نابازیگرانش برای اجرا صحبت کردم. **حبیبی: یعنی چه طور؟ به راوی‌ها دسترسی داشتید؟**

مثلاً یکی از قصه‌ها در صفحه حوادث روزنامه بود که من پیگیری کردم. ماجرا مربوط به زنی بود که پدرش حاضر شد بیاید قصه را روی صحنه نقل کند. با مدیر وقت مرکز قصه را مطرح کردم و از آن جایی که من هیچ وقت نمایش نامه کامل ندارم و تا آخرین روز اجرا در حال تغییر دادن و بازنویسی هستم، گفتم که برنامه من روی این دوازده قصه است. روی دوسه تا از آن‌ها که شاه‌قصه‌های نمایش بودند دست گذاشت و گفت بگذار برای یک وقت دیگر. من هم قبول کردم.

**حبیبی: این قصه‌ها چه طور به هم وصل می‌شدند؟** نخ تسبیح‌شان نادر برهانی مرند است که خودش روی صحنه نشسته و دارد قصه‌ها را مرور می‌کند. خلاصه قرار شد اصلاً از خیرش بگذرم و یک کار دیگری ارائه کنم. گفتم دیگر نمی‌توانم، چون هنوز آستن همین قصه بودم. سر آخر پیشنهاد شد متن خارجی کار کنم. من هم بلافاصله گفتم باشد، مرگ فروشد.

**حبیبی: به این فکر نکردید که متن را ایتزه کنید یا با اقتباس از آن متن دیگری بنویسید؟** چرا اتفاقاً. شروع کردم به اقتباس. ولی از نیمه راه دیدم غیرقابل اجراست. قصه ولی‌الله‌ای شد که راننده یک شرکت داروسازی بوده و حالا مرده و بهشت‌زهر را

**خیلی تلخ است ولی باید بگویم امسال وقتی تصمیم گرفتیم متنی بنویسیم احساس کردم هیچ حرفی برای گفتن ندارم. داستان‌های شگفت واقعی واقعی، داستان نداشتن قصه نادر برهانی مرند است برای نمایش نامه.**

به خاطر بی‌پولی نمی‌پذیردش. همسر و پسرش او را به قبرستان یک روستا می‌برند اما آنجا مشکلات زیادی پیدا می‌کند. الان زنش بالای سر جنازش دارد همان داستان میلر را روایت می‌کند. داشت قصه خوبی می‌شد اما می‌دانستم به تیغ میز می‌خورم. برگشتم سر متن مرگ فروشده و یک دوره برای بازنویسی‌اش متمرکز شدم. **حبیبی: اما این متن گویا تفاوت چندانی با متن اصلی ندارد.**

شصت صفحه از متن حذف شده و این واقعاً شوخی نیست. متن، متن، متن میلر است و همه‌جا امتحانش را پس داده. من بخش‌هایی از اثر را دوست نداشتیم و بخش‌هایی قابل اجرا نبود و علاوه بر این طولانی هم بود. در بازنویسی

مرادی: بعضی از نمایش‌نامه‌های بعدی‌ات را محمد یا احمدی نوشته است. بله با او در لابه‌لای کارهای تئاتر و رادیو آشنا شدم. کسی که یک عمر نمایش‌نامه‌نویسی در رادیو را پشت سرش دارد و تمام نمایش‌نامه‌هایش تصویری‌اند و برای تئاتر فوق‌العاده. از شکارگاه متنوع همکاری‌مان را شروع کردیم.

**حبیبی: با این پیش‌زمینه و با سابقه‌ای ده ساله از نمایش‌نامه‌های ایرانی که یا خودتان نوشته‌اید و یا دیگران نوشته‌اند و شما کارگردانی کرده‌اید، چه طور شد که سراغ مرگ فروشده رفتید؟** ابتدای امسال متنی ارائه دادم به نام داستان‌های شگفت واقعی واقعی. الان که دغدغه زبان و فرم و قصه را پشت سر گذاشته‌ام، بزرگ‌ترین دغدغه‌ام به عنوان نمایش‌نامه‌نویس این است که در شرایط فعلی اصلاً چه باید بگویم؟ نقطه عزیمت من کجاست؟ خیلی تلخ است ولی باید بگویم امسال وقتی تصمیم گرفتیم متنی بنویسیم احساس کردم هیچ حرفی برای گفتن ندارم. داستان‌های شگفت واقعی واقعی، داستان نداشتن قصه نادر برهانی

نگاهی طنزآلود شود. آن وقت شما می‌آید درست در بجه‌ماجرای یک آدم متوهم را ترسیم می‌کنید یا توهم قتل زنجیرهای. معلوم است که این به نوعی موضع شما تلقی می‌شود. یادم هست محمد یعقوبی هم نمایش یک دقیقه سکوت را با همین سوژه نوشت و اتفاقاً به دلیل موضع هم دلانه‌اش خیلی محبوبیت یافت. بله این دو نمایش همزمان اجرا شدند، اما سوژه‌ها دوروی یک سکه بودند. و به نظرم نباید مخاطب در این نمایش‌ها دنبال موضع نویسنده/کارگردان می‌گشت. تا جایی که بگویند برهانی مرند در نمایش تولد موضع راستی دارد و یعقوبی در یک دقیقه سکوت موضع چپ! تولد یک کمدی سیاه بود، نویسنده‌ای را ترسیم می‌کرد که وقتی داشته رمانش را می‌برده تا در دخمه‌ای به ناشرش بدهد، در چهارراه گلوبندک با موتور تصادف می‌کند. بعد به خیال تهدید شدن می‌آید در راه روی خودش قفل می‌کند و شروع می‌کند به روایت کردن برای تاریخ... موضوع: تهدید در گلوبندک، روز پنجم... این فقط یک شوخی بود که جامعه هنری‌مان برنمایش.

این مؤلفه‌ها را در نظر گرفتیم. مهم‌ترین مشکل من با ساختار این اثر بود. سیالیتی در روایتش هست که باید دهبار بخوانی اش تا درکش کنی.

**حبیبی:** البته خود میلر در ابتدای نمایش نامه کامل توضیح می‌دهد که دنیای متن، ترکیبی از خیال و واقعیت است. او می‌خواهد در این متن، دنیای ذهنی آدم‌ها و فضای واقعیت بیرونی در هم بیامیزد.

زمان طولانی کار، مشکل دیگرم بود که به نظرم در اجرا، از حوصله تماشاگر خارج بود. احتمالاً خیلی‌ها نمایش‌نامه را خوانده‌اند، فیلمش را دیده‌اند و تحلیلش را شنیده یا خوانده‌اند. بنابراین کار من برای یک اجرای تئاتری خیلی سخت بود، چون باید اثری متفاوت از بقیه و در عین حال جذاب ارائه می‌کردم. تماشاگر از من یک تألیف خاص می‌خواست، نه یک کار عبث تکراری. ما قصد داشتیم زمان کار را کوتاه کنیم، در نتیجه ساختار مینیاتوری و معماری ریزبافتش به هم می‌ریخت و ما باید ساختار دیگری هم‌شان آن طراحی می‌کردیم، طوری که روح اثر

**در خود متن یک تحلیل و نگاه سیاسی وجود دارد که من سعی کردم از آن در پیچه وارد نشوم. نگاه ضدسرمایه‌داری تند داشت که من خیلی جدی‌اش نگرفتم، کار را خیلی انسانی می‌دیدم. ویلی شبیه پدرم و لیندا شبیه مادرم بود و به نظرم متن خیلی جهانی و همه‌جایی بود.**

لطمه نیند. قرار نبود بگویم برداشت آزاد یا باز نویسی. مشکل بعدی تعدد شخصیت‌ها بود و صحنه‌هایی که نمی‌شد اجرا کرد ولی جزو ذات اثر بود و بعد فلاش‌بک‌ها، فلاش‌بک‌ها از حمت مضاعفی از من برد. این‌جا تجربه رادیویی‌ام به کمک آمد و از صدا استفاده خوبی کردم (هر چند همیشه به خاطر تجربه رادیویی‌ام متهم می‌شدم که نمایش رادیویی است)، هر دو ترجمه این نمایش هم به لحاظ زبان مرا امتناع نمی‌کرد، در نتیجه دیالوگ به دیالوگ از روی متن اصلی ترجمه می‌کردیم و به کمک ترجمه‌های قبلی به یک زبان سوم رسیدیم.

**مرادی:** رویکردت در اجرا چه بود؟ آیا نگاه تازه‌ای داشتی؟

در خود متن یک تحلیل و نگاه سیاسی وجود دارد که من سعی کردم از آن در پیچه وارد نشوم. نگاه ضدسرمایه‌داری تندی داشت که خیلی جدی‌اش نگرفتم، گرچه برخی معتقد بودند که روح میلر از این منظر از بین رفته، من کار را خیلی انسانی می‌دیدم. آن دغدغه را هم نداشتیم. ویلی شبیه پدرم و لیندا شبیه مادرم بود و به نظرم متن خیلی جهانی و همه‌جایی بود.

**حبیبی:** یکی از حساسیت‌های خود میلر در این متن مسئله زمان است و در هم ریختگی حال و گذشته و بازی‌هایی از این دست در این متن برایش جالب بوده که خود شما هم به نوعی با مونتاز موازی، از این ایده استفاده کرده‌اید. اما قرار داده‌ای که شما برای رفت و آمدهای زمانی گذاشته‌اید دائم تغییر می‌کنند. بخشی از گذشته با صدای خارج از

**کادر بازسازی می‌شود. اما بخش دیگری مثلاً بچگی‌های برنارد، روی صحنه بازی می‌شود.**

انتخاب من آگاهانه است و استفاده از صدا و اجرای زنده منافاتی با هم ندارد. این دو شیوه، کارکرد یکسانی دارند و به نظرم مخاطب با هر دو ارتباط برقرار می‌کند. حتی برای استفاده از هر دو شیوه علت قانع‌کننده دارم. برنارد که تمام آرزوهای برآورده‌نشده ویلی در او تجسم می‌یابد، صدایش کافی نبود و باید گذشته‌اش کاملاً بازسازی می‌شد. خود متن هم دست ما را باز گذاشته، پس چه تمهیدی از این بهتر. در پیچه روایت ما در پیچه ذهن ویلی لومان است. ویلی قادر است بن (برادرش) را هم که جنسش از خیال - خاطره - نیست، ببیند و با او حرف بزند. بنابراین بخشی از گذشته که نیازی به ارائه تصویر در آن حس نمی‌شده، با صدا بازسازی شده و این قابل دفاع است. نکته دیگر این که با این شیوه اجرایی تماشاگر می‌تواند کاملاً تفکیک کند که کدام صحنه‌ها واقعیت، کدام‌ها فلاش‌بک و کدام از جنس خیال است. شاید نوعی ناچاری بود به این دلیل که فضای سیال متن اصلی، خویش اثر را سخت می‌کند و من آن را راحت‌تر، ساده‌تر و خط‌کشی‌شده‌تر تحویل مخاطب دادم.

**مرادی:** در این نمایش، دیگر تو صرفاً در جایگاه کارگردان حضور داری و این باعث شده برای تصویری کردن متن، تلاش‌های در خوری انجام دهی. سیالیت متن اتفاقاً در کار تو بعد خوبی پیدا کرده. ویلی لومان در نوری آبی‌رنگ وارد می‌شود. از درهای انتهای صحنه بقیه آدم‌های نمایش وارد می‌شوند و یک سلسله وقایعی را می‌بینیم و آخر سر دوباره همه بالای سر جنازه‌اند. جزئیاتی واقع‌گرایانه که در آثار دیگرتر به آن‌ها قائل بودی این‌جا شکل عوض کرده. مثلاً درهای روی صحنه با درهای نمایش‌های دیگرتر فرق می‌کند. این درها دیگر رئالیستی نیست و قرار است مفهوم خاصی را تداعی کند. کارگردانی‌ات این‌جا استیبلیزه‌تر است.

من اگر آن رئالیسم و حتی ناتورالیسم افراطی را در پاران اگر بخواید و پایز و بین چه برقی می‌بارد تجربه نمی‌کردم مطمئناً این اتفاق نمی‌افتاد. در پس پشت اجرای مرگ فروشنده یک آگاهی و تجربه و جسارت تدریجی است. باید در تور رئالیسم و ناتورالیسم پخته می‌شدم و بعد به سراغ شیوه‌گرایی می‌آمدم. این استیبلیزاسیون برآمده از تجربه‌ها و کشمکش‌هایی است که من با رئالیسم و ناتورالیسم در انواع مختلفش داشتم.

**مرادی:** اما در زمینه شیطنتی که در استفاده از صدا کرده‌ای و به تجربیات رادیویی‌ات برمی‌گردد، به نظرم همچنان بحث باز است. من معتقدم در صحنه‌های فلاش‌بک خلاء تصویری داریم. مثلاً تصور کن در صحنه فلاش‌بک که ویلی لومان خاطره‌ای از او کودکی هپ‌ویف را به یاد می‌آورد تویی روی صحنه غلت می‌خورد، این به تماشاگر ایده می‌داد برای تخیل.

در این‌جا با شما اختلاف سلیقه دارم. من عنصر صدا و ابعاد پنهان و پیدایش را خوب می‌شناسم. از صدا استفاده دراماتیک کرده‌ام، نه صدایی که راوی است. من تخیل

مخاطب را به کمک صدایم انگیزم، و او باید در ذهنش تصویر بسازد. معتمد جنس خیال به صدای نزدیک‌تر است تا تصویر. ضمن این که اگر فرصت دو ماه تمرین بیشتر داشتم احتمالاً اجرای بهتر و پخته‌تری می‌دیدید. شتاب‌زدگی تحمیلی شرایط خیلی به کار ضربه زد. ما باید حداقل شش ماه تمرین می‌کردیم و سپس نزد تماشاگر عریان می‌شدیم. دکور نمایش ما برای دو اجرا بود. چون در آن زمان دو نمایش پیاپی در همان سالن اجرا رفت. نور به طور کامل در اختیار ما نبود و خیلی مشکلات دیگر!

**مرادی:** البته اعتقاد به تخیل تماشاگر هم خیلی خوب است و نمی‌توان نقش کم‌گویی و گزیده‌گویی را برای این که تماشاگر خودش همه چیز را بسازد نادیده گرفت. مثلاً خانه ویلی لومان را نمی‌بینیم اما طراحی، کارگردانی و بازیگری دست به دست هم می‌دهد و این خانه را در ذهن تماشاگر می‌سازد.

**حبیبی:** عنصر صدا در تهران زیر بال فرشتگان هم نقش عمده‌ای داشت. نمایش اساساً دو داستان موازی داشت که یکی با اتکا به صدای خارج از کادر پیش می‌رفت و از تخیل تماشاگر برای شکل دادن به فضایش استفاده می‌شد. نکته جالبی که الان به ذهنم رسید این بود که نمایش مرگ فروشنده با همه تلخی‌ای که دارد توانسته است برخلاف تهران زیر بال فرشتگان اجرایی سرخوشانه داشته باشد. طوری که تماشاگر بتواند با نمایش تفریح هم بکند.

**مرگ فروشنده** بخش برنامده‌ای که تهران زیر بال فرشتگان است. محملی برای همه کارهایی که در آن نمایش‌نامه می‌خواستیم انجام بدهم و نشد. باورتان نمی‌شود که تهران زیر بال فرشتگان قرار بود که یک کمدی تمام‌عیار باشد. طراحی اولیه‌اش این بود که مردی در یکی از شب‌های مهتابی زمستان با یک تنگ ماهی در دست به سمت خانه‌اش می‌رود و در تاریکی کشته می‌شود. او به همان شکل با خط‌کشی دور جنازه‌اش در خانه‌ای ظاهر می‌شود. خانه‌ای برزخی که برزخ او هم هست. آدم‌های این خانه عجیب و غریب‌اند، به مصداق تهران امروز، همه‌شان جنایت کارند و این مرد همچون روحی سیال در آن‌جا سیر می‌کند. قهرمان نمایش را براساس مهدی سلطانی نوشتم که از ایران رفت و هیچ جایگزینی برایش پیدا نکردم. بعدش هم خودم بیمار شدم و آن روزها آن‌قدر خودم تلخ بودم که امکان نداشت اثر بهتری ارائه کنم. نمایش تغییر کرد و تغییر کرد و از قصه اولیه مانند آن فضای تلخ و عبوس که در تهران زیر بال فرشتگان دیدید.

حالا که فکر می‌کنم می‌بینم کائنات چه قدر درست عمل کرده. آن روح سرگردان را در مرگ فروشنده توانستم پیدا کنم. و خیلی ایده‌های دیگر از جمله طنز و کمدی کار. تماشاگر آن کار را به خاطر تلخی برنتابید و تجربه خوبی شد برای من. گرچه در آن تلخی هم تعمد داشتم، اما همراهی تماشاگر هم برام مهم بود. به نظرم در مرگ فروشنده ترکیب تراژدی با فضای کمیک، نوع دیگری از تلخی را رقم می‌زند که موحش است. ▶