جذاب‌تر می‌شود. مخاطب شروع می‌کند به گرفتن نشانه‌ها و تأویل آن‌ها، تو باید بفهمی که مهتاب و فرامرز کی هستند. چه ارتباطی باهم دارند، چه کار می‌کنند، آق‌عمه کیست و... این جنس نمایشنامه است. من سعی‌ام را کرده‌ام. حتی بعضی دیالوگ‌ها را حذف کرده‌ام. اما بیش‌تر از این نمی‌شد. می‌ترسیدم که مخاطب نمایش را گم کند. چون نمایش به اندازهٔ کافی پیچیده هست.

به‌نظر طراحی صحنه خلاقانه و در خدمت متن می‌آید. از آن‌جا که پیام فروتن طراح هرسه کار شما بوده، چطور به این هماهنگی رسیدید؟ اصلاً چقدر دست طراح صحنه را باز می‌گذارید و چقدر اعمال‌نظر می‌کنید؟

من هرگز به طراح صحنه و طراح لباس، هیچ‌نوع ایدهٔ بصری و تصویری نمی‌دهم. تا زمانی هم که آن‌ها تکلیف من را در مورد صحنه روشن نکنند، میزانسن نمی‌دهم. درحقیقت ابتدا باید طراح لباس به بازیگرهایم درمورد لباس‌ها و رنگ‌ها توضیح بدهد تا آن‌ها بتوانند صاحب یک تصویر شوند و از آن‌طرف، پیام فروتن بستر را برای من بسازد. ما با هم در مورد محتوا، تحلیل و نقطه‌نظرات صحبت می‌کنیم، وقتی پیام متن را خواند به او گفتم مکانی می‌خواهم که لوکشین‌های متعددی به من بدهد. بستر متنوعی می‌خواستم. تا تصویر متنوعی بسازم. پیام فروتن جزو طراحانی است که از درون ذهن خودش تخیل نمی‌کند بلکه حسن بزرگش این است که برای هرکاری مطالعه و تحقیق می‌کند. رگه‌هایی از معماری آن دورهٔ خاص را درکارهایش می‌بینی. این از ویژگی‌های اوست. یکی‌دیگر از ویژگی‌هایش این است که یک نقطهٔ طلایی در صحنه‌اش دارد که نقطهٔ برجستهٔ کارش است. در نمایش **افسون معبد سوخته**، ورودی معبد و آن سردر بزرگ و آن خلوتکدهٔ شیشه‌ای، در **رازها و دروغ‌ها** آن ستون‌های گوتیک مثلثی‌شکل فلزی و در **خواب در فنجان خالی** در مشبک چوبی قجری و آن پلکان که درواقع اتصال بین دنیای گذشته و دنیای امروز است، از همان نقاط طلایی است که گفتم.

معتقدم که خواب در فنجان خالی، **نمایش لحظه‌های ناب است. لحظات درخشانی که گاه از تضاد حس‌های دو بازیگر به‌وجود می‌آید. به‌این معنی که اوج بازی یکی در مقابل فرود بازیگر دیگری قرار می‌گیرد. اما اختلاف سبک بین بازی احمد ساعت‌چیان با بازی مریم کاظمی بسیار زیاد است. به‌نظر می‌رسد که گاه بازی احمد ساعت‌چیان در نقش فرامرز بیش از حد اغراق شده، حس‌اش، میمیک‌اش، حرکاتش زیاد است. از قاب نمایش بیرون می‌زند. روی فریاد و گریه‌اش کنترل ندارد. اما در نقش فرامرزخان کاشف میرزایی فوق‌العاده است. بازی‌های دو بازیگر دیگر استیلیزه‌تر هستند. مریم کاظمی به‌شدت روی خودش یعنی بدن و بیان به‌عنوان دو ابزار اصلی تسلط دارد و پانته‌آ بهرام هم به زیبایی به‌سوی بازی سینمایی حرکت کرده.**

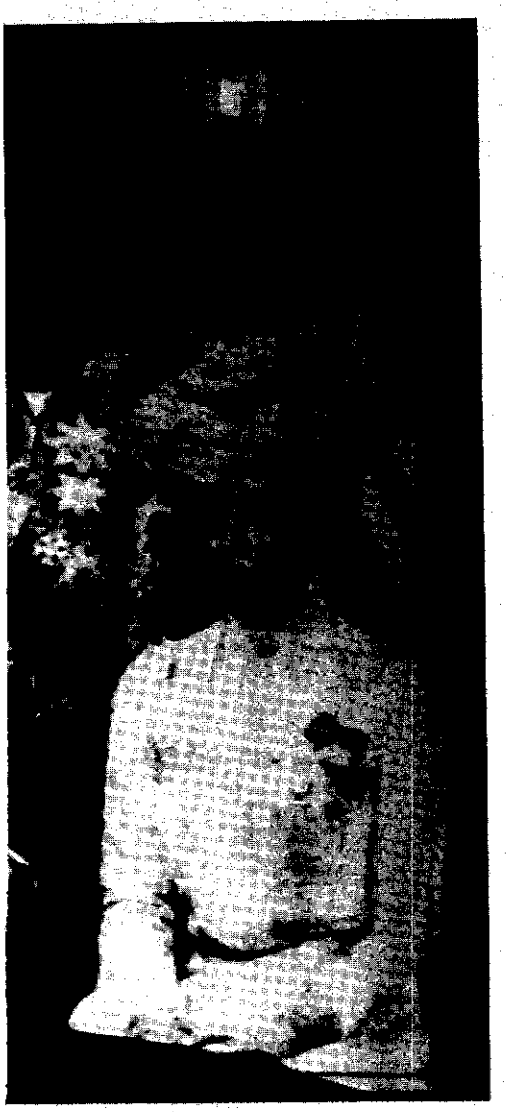
خوشحالم که می‌گویید بین بازی مریم کاظمی و احمد ساعت‌چیان تضاد وجود دارد. اما به‌نظر من این تضاد نیست، تفاوت است. شما بازی احمد ساعت‌چیان را در اجرای اول دیده‌اید. او به‌دنبال یک جنس بازی بود که بهش رسید و حالا همه‌چیز را در کنترل خودش درآورده. اما هر بازیگری برای خودش یک ساختمان، یک تعریف و یک تربیتی دارد. پانته‌آ بهرام بازیگری است بسیار عمیق، حساس و نکته‌بین و گاه با بحث‌کردن‌هایش تو را به انفجار می‌رساند ولی می‌دانی که در جهت خدمت به کار است. ذهن او بسیار پویاست. مریم کاظمی استعداد غریبی در انعطاف دارد. یعنی می‌تواند خود را به هر نقشی درآورد. می‌خواهم به‌جایی برسم که چرا بازی‌ها متفاوت است. در متن خانم ثمینی، تنها شخصیتی که از بیرون تغییر آن دیده می‌شود، در این جریان سیال ذهن، فرامرز است. این یک نشانه است. روح فرامرزخان می‌خواهد در درون فرامرز رسوخ کند. درنتیجه بازی تبدیل به یک بازی بیرونی می‌شود. اشاره می‌کنم به صحنهٔ ۶ که اتاق او را به درون خود می‌کشد. این نیازمند این است که بازیگر بیرون نقش را ببیند و دریابد و از بیرون به دورن برسد. احمد ساعت‌چیان بازیگری است که براساس تکنیک‌هایی که دارد، برمبنای تحلیل کارگردان جلو می‌رود. درعین‌حال بعد از اجرای جشنواره از احمد ساعت‌چیان خواستم که در این شخصیت، تنوع حس به‌وجود بیاورد. آدمی نباشد از ابتدا تا انتهای نمایش، اخمو، عصبی و خشمگین. درنتیجه او تجربهٔ زندگی با زنی را که اصلاً دوستش ندارد از سر گذراند و به حس‌هایی رسید. حس‌هایی که گاه بسیار تئاتری است. او آرام‌آرام با تراشی که به بیرون نقش داد، سعی کرد نقش را درونی کند. فراز و فرودهایی که این شخصیت دارد و حمله‌هایی که به او توسط تلفن‌ها و نامه‌ها می‌شود، تضادی که با زنش دارد، ماجرای ماه‌لیلی، ماجرای زنی که دوست دارد و او را ترک کرده، خیلی زیاد است و حس‌ها کوتاه و فشرده بازیگر احتیاج به پیش‌زمینه دارد تا به این حس‌ها برسد اما این فواصل در شخصیت نمایشنامه بسیار کوتاه است و او به‌عنوان بازیگر ابتدا باید کدگذاری کند. گاه باید از روی آن‌ها بپرد. اما این پرش باید با پاساژی همراه باشد. برای رسیدن به این پاساژ و پریدن از حس یک به حس دو و از حس دو به حس سه باید تجربه بکند و پاساژهای مختلفی.

مهتاب در لایه‌های عمیق ذهنش به فرامرز علاقه دارد. از طرف دیگر فرامرز به خباثت فرامرزخان کاشف میرزایی نیست. اصلاً گاه مخاطب با او همذات‌پنداری می‌کند. اما ماه‌لیلی انتقام خود را از فرامرزخان کاشف میرزایی توسط مهتاب که تبدیل به ماهرخ شده یا در حقیقت در او مستحیل شده از فرامرز می‌گیرد.

اگر بخواهید واقع‌گرایانه دنبال قصه بروید حق با شماست. اما اگر وارد جریان سیال ذهن بشوید و هدفی که نویسنده دنبال می‌کند، شاید جوابش را پیدا کنید. من می‌توانم سؤال شما را با این سؤال جواب بدهم که در پایان نمایشنامه کی می‌میرد؟ فرامرزخان می‌میرد، نه فرامرز. وقتی مهتاب شده ماهرخ، فرامرز هم شده فرامرزخان. من نمی‌گویم این هدف بوده و این معنا را می‌دهد. اما این تصویر وجود دارد که برای خودش هم یک معنایی دارد. حرف شما درست است به همان اندازه که جوابش هم درست است.

افسون معبد سوخته، رازها و دروغ‌ها و خواب در فنجان خالی به‌زعم من یک تریلوژی است. به این قضیه اعتقاد دارید و یا آن‌ها را کاملاً مجزا از هم می‌بینید؟

شاید این‌طوری باشد. من دغدغه‌هایم را در سه فضای متفاوت دنبال کرده‌ام اما عمیق‌تر از آن دو، به‌نظرم **خواب در فنجان خالی** است. زیرا این فضا به من بسیار نزدیک است و ایرانی است. بله این تعبیر می‌تواند درست باشد.



پانته‌آ بهرام را از سال‌ها پیش می‌شناختم. از زمان دانشجویی. هرجا بود حضوری پررنگ داشت. چه در حیاط دانشکده، چه روی صحنه. شاید از همان زمان می‌شد حدس زد که در عرصهٔ تئاتر بازیگر مطرحی شود و چنین شد. حالا از تئاتر روهای حرفه‌ای کم‌تر کسی است که چهرهٔ رنگ‌پریدهٔ دختری مریض در نمایش پس تا فردا را به‌یاد نیاورد و یا همشهری خشن و وفادار نمایش دل سگ و آن راهبه‌ای که دچار افسون معبد سوخته می‌شود و یا عاشق کولی که از رازها و دروغ‌ها پرده برمی‌دارد. حالا هم در نقش شاید یک روح با دست‌هایی انتقامجو که حاضر به ترک این دنیای فانی نیست. نکته‌ای منفی در بازی‌اش ندیدم که مصاحبه را وارد چالش کند، اما شاید حرف‌هایش دربارهٔ چالش او با نقش ماه‌لیلی جالب باشد.

ب. م.

عکس: عباس کوثری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گفت‌وگو با پانته‌آ بهرام

آن دنیای دیگر

وقتی اسم پانته‌آ بهرام به گوشم می‌خورد، یاد بازیگری به‌شدت پرانرژی می‌افتم. یاد بازیگری که حضورش، وزنهٔ سنگینی روی صحنه است. چقدر این قضیه به آن بازیگر و یا همان کاریزمایش بستگی دارد و چقدر اکتسابی است؟

تجربهٔ این سال‌ها به من ثابت کرده که اصلاً بخش اعظمی از هنر (نه‌تنها تئاتر و بازیگری)، ژنی است و تعلیم و تربیت، صیقل این استعداد نهفته در وجود هنرمند است. این را در مورد همهٔ هنرمندان می‌گویم. با شهامت هم می‌گویم. ممکن است که فردی تا سی سالگی هم این استعداد درونش را کشف نکرده باشد و برود سراغ حرفه‌های دیگر، اما جایی ناگهان متوجه می‌شود که چقدر راه را اشتباه رفته و باید بیاید در راه هنر و خیلی‌ها هم برعکس، وارد این حیطه می‌شوند، سال‌ها هم کار می‌کنند، بعد در سی سالگی و یا چهل سالگی متوجه می‌شوند که راه را اشتباه آمده‌اند و اصلاً هنرمند نیستند. من هم به‌نوعی از این قاعده مستثنی نیستم. شاید برای‌تان جالب باشد که بدانید که من قبل از این‌که شروع به صحبت‌کردن بکنم، شروع کردم به آوازخواندن، قبل از این‌که یک‌سالم بشود. مثل بعضی از بچه‌ها که قبل از این‌که راه‌رفتن را یاد بگیرد، شروع می‌کنند به دویدن. این مسئله در وجود من بوده. اما اتفاقی که افتاد این است که هربار که کار می‌کنم و هرچه بیش‌تر کار می‌کنم، به حرفه‌ام علاقمندتر می‌شوم و این باعث می‌شود که بیش‌تر به فرصت‌هایم چنگ بزنم و آن‌ها را نگه می‌دارم. نگرانم نکند دیر بشود، سنم بالا برود و موقعیت‌ها را از دست بدهم. دوست دارم همیشه فعال باشم. هرچند که گاهی خسته می‌شوم و با خودم می‌گویم کمی بنشینم. اما معمولاً این توقف‌ها سودی ندارد و بیش‌تر از یک هفته نمی‌توانم تحمل کنم.

چه‌طور شد با گروه تئاتر تجربه کار کردید؟ از اولین همکاری‌تان با تئاتر افسون معبد سوخته، بگویید.

آقای مرادی را از دوران دانشگاه می‌شناسم. همکلاسی بودیم. آن‌ها، بچه‌های فعالی بودند. قبل از این‌که وارد دانشگاه بشوم، چهار سال بود که کار بازیگری می‌کردم. در گروه‌های مختلف تئاتری و در سالن‌های متعددی بازی کرده بودم. درنتیجه برایم مهم بود حالا که وارد دانشگاه شده‌ام، همکلاسی‌هایم کی هستند. آمده‌اند که فقط بگویند که چقدر هنرمندیم و یا واقعاً آمده‌اند که تئاتر کار کنند. گروه آقای مرادی، گروهی بود که برای حرف نیامده بود، برای عمل آمده بود. برایم جالب بود که آن‌ها چقدر کار می‌کنند و چه کارهای خوبی. چون هیچ‌وقت، تعداد زیاد کار، دلیل خوب‌بودن کارها نیست. اما در زمان دانشجویی، این فرصت پیش نیامد که با هم کار کنیم. تا سه سال پیش که آقای مرادی به من پیشنهاد داد تا در افسون معبد سوخته با هم کار کنیم و من چون تجربهٔ دیداری مثبتی از فعالیت او داشتم، متن را خواندم و قبول کردم وقتی شروع کردم به کار، متوجه شدم که چه تصمیم درستی گرفته‌ام. اعضای گروه چقدر فعال، گرم و دوست‌داشتنی هستند.

به‌نظر می‌رسد که شخصیت ماه‌لیلی در خواب در فنجان خالی، شخصیت مشکلی است برای نزدیک‌شدن. اول یک جسد است، اما در سه مرحله جوان می‌شود. چطور به این شخصیت پیچیده رسیدید؟ شخصیتی که شاید مابه‌ازای بیرونی ندارد.

خیلی سخت بود. چهارده سال است کار بازیگری می‌کنم، اما به‌جرأت می‌توانم بگویم که این سخت‌ترین نقشی بوده که بازی کرده‌ام. زیرا تمام نقش‌هایی که بازی کرده بودم، به‌نوعی مابه‌ازای بیرونی داشت. ماه‌لیلی شخصیتی بود که حتی اگر می‌توانستی مابه‌ازایش را پیدا کنی، مطمئن نبودی که داری درست بازی‌اش می‌کنی. زیرا این شخصیت همان اندازه که واقعی است، به‌همان اندازه غیرواقعی است. مطلقاً نمی‌توانی بگویی که چقدر واقعی است و تا کجا. در اجرای جشنواره، از آن‌جایی که من لقمه‌های گنده زیاد برداشته بودم، شخصیت ماه‌لیلی به یک روخوانی از متن نغمه ثمینی بسنده کرد. اما وقتی وارد پروسهٔ اجرایی عمومی شدیم، متوجه شدم که چقدر دورم از آن چیزی که دوست داشتم به آن برسم. با خودم به تحلیل‌های تازه‌ای رسیدم. آن‌ها را با آقای مرادی درمیان گذاشتم. نظرهامان مشابه بود. بازی‌ام باید می‌رفت به یک نوع فرا واقع‌گرایی عجیب. به‌نحوی که هر لحظه، مخاطب را غافلگیر کند. خیلی دیر به آن نقطه رسیدیم. شاید چهار پنج جلسه است که نکاتی برایم ثابت شده. اما هربار بعد از اتمام اجرا با

خودم فکر می‌کنم، چه‌کار می‌توانم بکنم که این شخصیت، غریب‌تر و دور از دسترس‌تر باشد. حتی شاید در جاهایی وحشتناک‌تر به‌نظر بیاید. البته در کل ماجرا اختلاف‌سلیقه‌هایی هم با آقای مرادی دارم، زیرا سلیقهٔ او به واقعیت بسیار نزدیک است. یک حس رئالیسمی در وجودش جریان دارد که در این کار هم به‌چشم می‌آید. اما من فکر می‌کردم که همه‌چیز از طراحی صحنه، از نور، میزانسن‌ها، اکسسوار و لباس‌ها باید به سمتی برود که مخاطب احساس نکند که با واقعیت روبه‌روست و همه‌چیز برایش، عجیب باشد. اما طراحی صحنه (منهای پله‌ها) و لباس‌ها، رئال هستند. همه‌چیز، از آن چیزی که در ذهن من بود، فاصله گرفت. با این حال سعی کردم که در بازی خودم، جریان متفاوتی را پیش بگیرم. متفاوت از دو شخصیت عادی و امروزی که زندگی واقعی دارند. هشتاد درصد به آن چیزی که می‌خواستم، رسیده‌ام. یعنی هیچ بعید نیست که در آخرین اجرا، بازی‌ای را کشف کنم و پشیمان بشوم که چرا در بیست و نه شب اجرای دیگر، آن بازی را نکردم. این چالش با نقش، هنوز در درون من هست. این موجود، باید از این‌که هست، غریب‌تر باشد.

به سؤال بعدی من، اشاره کردید. بازی شما، بسیار متفاوت از بازی دوبازیگر دیگر است. مخصوصاً با آقای ساعت‌چیان. آن‌جایی که نقش فرامرز را بازی می‌کند و نه فرامرزخان. بازی شما استلیزه است که در جاهایی به‌سمت یک بازی سینمایی حرکت می‌کند. در تمرین‌های متقابل دچار مشکل نشدید؟

اساساً آدم‌هایی که از مکاتب مختلف تئاتری در یک گروه جمع می‌شوند، این تفاوت‌ها در درون‌شان وجود دارد. من متعلق به مکتب تربیتی متفاوتی هستم و سلیقهٔ بازیگرم با مکتب تربیتی و سلیقهٔ آقای ساعت‌چیان متفاوت است. این‌که این‌ها در یک کار مشترک باید به نقاط مشترکی برسند، به سلیقه و نظر کارگردان برمی‌گردد. احساس می‌کنم که این خیلی دغدغهٔ آقای مرادی نبود که این افراد، جنس بازی‌شان با هم هماهنگ بشود. ولی آن چیزی که در پروسهٔ تمرین اتفاق افتاد، این بود که من با سلیقهٔ خودم بازی کردم. سلیقه‌ای که به من می‌گوید اگر استلیزه و فراواقع بازی می‌کنی، مخاطب نباید احساس کند که از نوی بازیگر خیلی دور است. من به این اصل معتقدم. حتی زمانی که معمولی حرف می‌زنم، در لحظاتی ناگهان با صدای پیرزن صحبت می‌کنم و باز برمی‌گردم به صدای معمولی، باید خیلی طبیعی بازی‌اش کنم و غلو نکنم. زیرا آن نوع بازی، در سلیقهٔ و مکتب بازیگری من نمی‌گنجد. اما این هماهنگی رخ نداد.

به مشکلی بر نخوردید؟

به یک دلیل نه، زیرا آقاعمه یا همان ماه‌لیلی از یک دنیای دیگری آمده. مدام دارد حرف خودش را می‌زند. حتی در صحنه‌ای که بیست و یکی دوساله شده و دارد با پسرعمویش فرامرزخان حرف می‌زند. از دنیای دیگری آمده، از فرنگ و دارد در دنیای خودش زندگی می‌کند. برای من لطمه‌زننده نبود، اما نمی‌دانم تماشاگر چه حسی داشته.

طبیعی است که برای نقش پیرزن و اصلاً این شخصیت فرا واقع، باید صدایی طراحی می‌کردید. به این جنس صدا چطور رسیدید.

بله این اجتناب‌ناپذیر بود که از نزدیک‌ترین امکان یک بازیگر، بیش‌ترین استفاده را بکنم، یعنی از صدا. اما متعاقب آن چیزی که در قبل هم گفتم، بسیار طول کشید تا پیدایش کردم. من در این کار متوجه شدم که می‌توانم شانزده صدای مختلف بسازم. تا قبل از این کار به این توانایی‌ام آگاه نبودم. فقط حدود هفت یا هشت نوع صدای پیرزن تست کردم. صدای کارتونی. صدای فانتزی، صدای بم، صدای خفه.

صحنه‌ای در نمایش هست که ماه‌لیلی پیر، روی پله‌ها نشسته و با پله‌ها جلو می‌آید، این صحنه و جنس بازی شما، یادآور تئاتر کابوکی و تئاتر نوی ژاپن است. موقع تمرین، آگاهانه به این نقطه رسیدید و یا ناخودآگاه این تداعی می‌شود؟

نه، اصلاً به این قضیه فکر نکرده بودم. چه ویژگی دارد که منجر به این نتیجه می‌شود؟ چون برایم جالب است.

آن میمیک ثابت با کم‌ترین حس و حرکت در آن که شبیه صورتی با ماسک شده است. تمرکز روی صدا و حرکات دست و انگشتان. انگار حرکت مچ و انگشتان را در یک نمای اینسرت می‌بینیم. فکر کردم هنوز تحت تأثیر نقش‌تان در افسون معبد سوخته هستید.

به نکتهٔ جالبی اشاره کردید. به آن توجه نکرده بودم. آن چیزی که من بهش فکر کرده بودم، این بود که کم‌تحرک‌ترین فرم را برای پیرزن انتخاب کنم. من حتی در ماه‌لیلی جوان هم، سعی کرده‌ام کم‌ترین میمیک را داشته باشم. و نکتهٔ دیگر این بود که می‌خواستم یک موجود مسخ‌شده را به تصویر بکشم. در واقعیت محال است که یک آدمی صدسال در جایی، در خانه‌ای، در زیرزمینی محبوس باشد. چه‌چیز ممکن است در تحلیل شخصیت‌اش باقی بماند؟ درنتیجه رفتم به‌سوی یک شخصیت مسخ‌شده. طوری که مخاطب نفهمد که این موجود، روح بود یا انسان زنده. آیا در واقعیت زندگی این‌ها، این اتفاقات افتاده یا همه را خواب دیده‌اند. این کم‌تحرکی از این‌جا می‌آید و این آکسانی که روی دست‌ها گذاشته‌ام. نگران بودم که این دست‌های چهارچنگولی دیده نشود. اما انگار خوشبختانه دیده شده. دست‌هایی که مطلقاً جوان نمی‌شوند و مچاله‌شده و پیر باقی می‌مانند. دست‌هایی که برای قیچی‌کردن آمده‌اند. دست‌های انتقام‌جو. هرچه بدنم کم‌تحرک‌تر می‌بود، دست‌های پیر بیش‌تر دیده می‌شد و نمادین‌تر می‌شد.

ماه‌لیلی کمی دیر وارد عمل نمایش می‌شود. این مسئله نگران‌تان نمی‌کرد؟

نه، اتفاقاً من این فرم را خیلی دوست دارم. شخصیت دیر وارد شود، اما بتواند مؤثر وارد شود. ماه‌لیلی دیر می‌آید، اما وقتی می‌آید همه‌چیز را به‌هم می‌ریزد و همه‌چیز را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. حالا که به این قضیه اشاره کردید، جالب است که خاطره‌ای برای‌تان بگویم. من در اجراهای اول داروی سرماخوردگی استفاده می‌کردم از آن‌جایی که یک ربع اول نمایش روی صحنه، خوابیده‌ام، یکی‌دوبار نزدیک بود به خواب عمیقی فرو بروم اما خوشبختانه این فاجعه رخ نداد. ▶

منکر

هارولد پینتر

منکر
جهان در آستانهٔ فروپاشی‌ست.
منکر
همهٔ روشنایی جهان در آستانهٔ
خاموشی‌ست،
و ما در آستانهٔ فرو رفتن در ظلمت،
در آن مکان خفقان‌آور سیاه
که در آن می‌کشیم یا می‌میریم یا
می‌رقصیم یا می‌گرییم
یا باند زوزه می‌کشیم و موش‌وار
چیرچیر می‌کنیم
و برای شرط‌های‌مان چانه می‌زنیم

Don't look.

Harold Pinter

Don't look.
The world's about to break.
Don't look.
The world's about to chuck out all its light
and stuff us in the chokepit of its dark.
That black and fat suffocated place
Where we will kill our die or dance or weep
Or scream of whine or squeak like mice
To renegotiate our starting price.