گفت‌وگو با کیومرث مرادی کارگردان نمایش «خواب در فنجان خالی»

آدم‌ها و سایه‌ها

کیومرث مرادی همان‌قدر که در کارگردانی آثارش جدی است، در مصاحبه‌هایش هم برخوردی جدی و منطقی دارد. با ذهنی همیشه آماده، انباشته از فیلم و کتاب و حرف و حافظه‌ای که گاه مایهٔ شگفتی است. درهمان نمایش هشتمین سفر سندباد **بیضایی آمده بود که بماند، با دورخیزی برای درو کردن جایزه‌ها و ماند و هرسال جایزه‌ها را به خانه‌اش برد. سه نمایش** افسون معبد سوخته، رازها و دروغ‌ها وَ خواب در فنجان خالی، **حاصل همکاری او و نغمه ثمینی به‌عنوان نمایش‌نامه‌نویس، جایگاه او را به‌عنوان کارگردانی جوان اما توانا، تثبیت کرد. اگرچه هنوز** افسون معبد سوخته‌اش **را بیش‌تر دوست دارم، اما** خواب در فنجان خالی، **فرصت مغتنمی بود تا به‌قول خودش وارد «گفتمان» شویم.**

ب. م.

گروه تئاتر تجربه پنج کارگردان دارد: مهرداد رایانی، رحمان سیفی‌آزاد، نیما دهقان، سپیده نظری‌پور و شما. تنوع سبکی در این گروه زیاد است. چگونه این تعدد و تکثر را در یک گروه توجیه می‌کنید؟ اصولاً اساس و تفکر گروه تئاتر تجربه بر چه پایه‌ای است؟

یکی از عمده‌ترین دلایل، تفاوت در نوع اندیشه‌هاست. تفکر و نوع نگاه تئاتری در این پنج نفر متفاوت است. یک زمانی اصلاً گروه تئاتر **تجربه** فقط پنج نفر بود. پنج نفری که در آن زمان در رشتهٔ تئاتر دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه آزاد تحصیل می‌کردیم. قصهٔ ما از آن‌جا شروع شد. ما با هم کار می‌کردیم. برای هم بازی می‌کردیم، کارگردانی می‌کردیم، جارو می‌کشیدیم. یکی از ما متنی می‌نوشت که به همت همین پنج نفر به‌روی صحنه می‌رفت و... اما از یک جایی به بعد تصمیم گرفتیم که کمی دورتر از هم کار کنیم. فکر می‌کنم سال ۷۴ یا ۷۵ بود. نیازمند تنوع بودیم. زیرا هر انسانی برای خود صاحب نگرش‌هایی می‌شود که ترجیح می‌دهد

عکس: عباس کوثری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خیلی زود است که در مورد یک سبک شخصی صحبت بکنم. شاید دغدغه‌های زیادی داشته باشم که دارم و همیشه هم با من هست. اما نمی‌توانم بگویم که صاحب یک سبک شخصی شده‌ام و دوست ندارم که این اتفاق هم برایم بیفتد.

به‌عنوان یک فرد جست‌وجوگر در آن زمینه تلاش و حرکت کند. درست است که در گروه ما کارگردان بیش‌تر از طراح صحنه، نویسنده و بازیگر حضور دارد، اما تعلق خاطر شخصی من از ابتدا روی کارگردانی بود، بله حرف شما را می‌پذیرم. تنوع نوع سبک و نگاه در گروه ما بسیار است. ما کاملاً متفاوتیم. حتی گاه اصلاً کارهای همدیگر را نمی‌بینیم و یا آثار همدیگر را نمی‌پسندیم. اما این دلیل رد کردن آن نمایش و یا نمایشنامه نیست. بلکه تفاوت در سلیقه و دیدگاه است. اما از هم حمایت می‌کنیم.

پس اساس و اصول اولیه تشکیل یک گروه چه می‌شود؟

اگر کارهای مرا دنبال کرده باشید یعنی گروه تئاتر **تجربه** به‌اضافهٔ نغمه ثمینی، به‌اضافهٔ احمد ساعت‌چیان، به‌اضافهٔ پیام فروتن، به این نتیجه می‌رسید که ما سعی کردیم به این اصل وفادار باشیم که هیچ کارمان شبیه کار قبلی نشود. همیشه سعی کرده‌ایم که فضای دیگری را تجربه کنیم. چون مجال ما در تئاتر خیلی کوتاه است و فرصت‌مان برای تجربه کردن. این اصل را ما در گروه تئاتر **تجربه** است. بقیهٔ بچه‌های گروه هم به این اصل وفادارند. سعی می‌کنند که گونه‌های دیگر تئاتری را تجربه بکنند.

اما بعد از پیوستن نغمه ثمینی به‌عنوان نویسنده، پیام‌فروتن به‌عنوان طراح صحنه و چهار پنج بازیگر ثابت، باز زیرمجموعهٔ گروه بزرگی به‌نام گروه تئاتر تجربه هستید.

من زیرمجموعهٔ گروه تئاتر **تجربه** نیستم. من خود گروه تئاتر **تجربه** هستم.

شما خودتان یک گروه کامل هستید با افراد ثابت. طبیعی است که اعلام موجودیتی مستقل بکنید.

من گروه‌های بسیاری در جهان می‌شناسم که آدم‌های بزرگی از بچگی در کنار هم رشد می‌کنند و بعد تبدیل به یک قطب بزرگ می‌شوند. مثل گروه «آنسامبل». اتفاقاً زیبایی گروه ما در همین تنوع‌اش است و این که این آدم‌های متفاوت می‌توانند با هم گفتمان داشته باشند. نهایت هدف ما این است که تئاتر کار کنیم که این کار را می‌کنیم. مهم اسم نیست، مهم این است که در آن نهاد، روح گروهی مستتر باشد و جاری.

به‌نظر می‌رسد که همکاری شما و خانم ثمینی از افسون معبد سوخته تا این جا به یک نقطهٔ تفاهم متعالی رسیده که در کم‌تر گروهی شاهدش بودیم شاید محمد چرمشیر و آتیلا پسیانی هم مثال دیگری باشند. از پروسهٔ شکل‌گیری این همکاری بگویید.

نغمه ثمینی برای گروه، یک مادر است. مادری که زایش می‌کند. خیلی هم به‌سختی. یعنی برای آثارش بسیار زحمت می‌کشد. من به او و آثارش اعتقاد دارم. او تلاش می‌کند که چیزی را که مناسب بستر کار این گروه باشد، فراهم کند. او ذهن من و نگاه و تحلیل من را نسبت به تئاتر، سینما و ادبیات می‌شناسد. به‌خاطر بسیار گفت‌وگوها و پژوهش‌هایی که با هم کرده‌ایم و کارهای مشترکی که روی صحنه بردیم. این مسئله باعث شده که خیلی خوب همدیگر را درک کنیم و در عین حال به هم ضربه بزنیم. به این معنا که در لحظه‌ای که من بخواهم خودم را تکرار کنم و یا او بخواهد خودش را تکرار کند، همدیگر را متوقف کرده‌ایم. زیرا هم او کار من را از بیرون نگاه می‌کند و هم من به کار او. هیچ وقت هر دو در درون گود نبوده‌ایم. اما تفاوتی که کار او با کار دیگر نویسندگان و نمایشنامه‌نویسان دارد این است که او هرگز در پایان نمایش‌نامه‌اش نمی‌نویسد پایان. چون وقتی چشم‌ات به کلمهٔ پایان می‌خورد فکر می‌کنی که دیگر نمی‌توانی نمایشنامه را تغییر دهی. اما در مورد او این‌طور نیست. او حتی پایان نمایشنامهٔ **خواب در فنجان خالی** را یک هفته قبل از سفرش به هند برای بار دوازدهم بازنویسی کرد. او انعطاف خیلی خوبی دارد. او به‌عنوان مادری که آن بچه را می‌زاید و من به‌عنوان کسی که آن را تجسم می‌بخشم و عینیت می‌دهم، فکر می‌کردیم که این بچه امکان آن را دارد که بهتر و بهتر شود. خوش‌تراش‌تر و خوش‌نقش‌تر و زیباتر. در نتیجه تا لحظهٔ آخر دست از سرش برنمی‌داریم. این پروسه فقط در مورد نغمه ثمینی نیست، در مورد بازیگرانم هم هست. ما هر دو روز یک بار دو ساعت قبل از اجرا می‌نشینیم و با هم در مورد فرایند اجرا صحبت می‌کنیم. زیرا تئاتر خیلی زود می‌تواند تو را به‌یک خستگی از تکرار و ملال برساند. آن وقت است که اگر همکارها با هم به ایده‌های جدیدی برسند، می‌شود گام‌های فراتری از هر اجرا برداشت و به جلو رفت. اجرای اول ما هرگز با اجرای سی‌ام‌مان شبیه نیست. این ارتباط سعی می‌کند که در این وانفسا پویا باشد. مثل یک رودخانه حرکت کند و راه‌های جدیدی را کشف کند تا شاید راه‌اش تا به دریا کوتاه‌تر شود.

چطور همدیگر را پیدا کردید؟

قبل از **افسون معبد سوخته**، **هشتمین سفر سندباد بیضایی** را کار کردم که پیام فروتن، همسر خانم ثمینی، طراح صحنه بود. در آن جا بود که خانم ثمینی را دیدم. او به من گفت من یک تئاتر ژاپنی دارم به‌نام **افسون معبد سوخته**. من گفتم وای تئاتر ژاپن. ما توی همین تئاتر خودمان ماندیم اما نمایشنامه را خواندم و به‌شدت به آن علاقه‌مند شدم و دیدم که چه‌قدر بستر زیبایی دارد و زندگی ما شروع شد. بحث و جدل و تغییرات...

افسون معبد سوخته، رازها و دروغ‌ها و خواب در فنجان خالی، **سه متن متفاوت در سه مکان و فضای متفاوت و در نتیجه سه فرم متفاوت. کیومرث مرادی را پس باید بیش‌تر کارگردانی تجربه‌گرا بدانیم.**

خیلی زود است که در مورد یک سبک شخصی صحبت بکنم. شاید دغدغه‌های زیادی داشته باشم که دارم و همیشه هم با من هست. اما نمی‌توانم بگویم که صاحب یک سبک شخصی شده‌ام و دوست ندارم این اتفاق هم برایم بیفتد. دوست دارم صاحب امضا نباشم. هرچند که در نگاه من به جهان به‌عنوان یک انسان، جهان‌بینی و جود داشته دارد. یک نگاه و یک جهان‌بینی، نه یک امضا. من نه سبکی را شروع کرده‌ام و نه سبکی را در حال ادامه دادن هستم. همیشه دنبال عرصه‌ای بودم که در آن بتوانم خوب تجربه کنم. من هم معناگر هستم و هم تصویرگر. نشانه‌ها هم برایم خیلی مهم هستند. ممکن است نگاهی را که در ده سال پیش دیده‌ام هرگز فراموش نکنم، و یا یک لبخند و خیلی چیزهای دیگر. برای من لحظات، اهمیت فوق‌العاده‌ای دارند. در نتیجه کارم سرشار از لحظه‌هاست و عمده‌ترین این تجربیات را می‌توانید در کار آخرم **خواب در فنجان خالی** ببینید. تارکوفسکی حرف قشنگی در مورد زندگی دارد. می‌گوید: «آدم هرچه‌قدر هم به‌دنبال سایهٔ خودش بگردد، هرگز به آن نمی‌رسد.» نقاش‌ها معتقد هستند که هرچه‌قدر به ساعت دوازده ظهر نزدیک شویم، سایه به آدم نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود اما تارکوفسکی معتقد است که سایه به انسان نزدیک نمی‌شود بلکه از بین می‌رود. این تعبیر برای من همیشه یک تفسیر و تصویر از خودم بوده است. همیشه سعی کرده‌ام همگام با سایه‌ام حرکت کنم. خوب ببینمش، خوب درکش کنم. نقطه‌های کورش را، نقطه‌های سیاه‌اش را، نقطه‌های خاکستری‌اش را. این‌ها ویژگی‌های من است. هنرمند نباید در یک حصار خودش را محصور کند بلکه باید قالب‌های دیروزش را بشکند.

من از نمایش خواب در فنجان خالی یک تفسیر شخصی دارم. به‌نظرم نمایشنامه بالقوه به رئالیسم جادویی بسیار نزدیک است. من را یاد آثار مارکز می‌انداخت. یاد بعضی از لحظه‌های صدسال تنهایی. اجرای این متن، جسارت خاصی می‌طلبد و خیلی سخت است. مثل این است که بخواهی یک فصل از رمان صدسال تنهایی را به‌روی صحنه بیاوری.

وقتی نغمه ثمینی نمایشنامه را می‌نوشت، ناخودآگاه این بستر در ذهن‌اش شکل گرفت. چیزی که شما اسم‌اش را رئالیسم جادویی می‌گذاری و می‌دانی که مربوط به ادبیات است و به‌قول شما بسیار سخت است. من هرگز در اجرای جشنوارهٔ فجر به این فضا نرسیدم. خودم می‌دانستم که نقطه‌ضعفی دارد. شاید به‌این دلیل بود که هرگز در مورد جریان سیال ذهن و رئالیسم جادویی در دل اجرا صحبت نکرده بودیم. من دنبال نشانه‌هایش در اجرا بودم. مجبور شدم که از تصویر بیش‌تر استفاده کنم. کاری که با زاویهٔ دوربین در سینما انجام می‌دهند. یعنی انتخاب کادری که تو به‌عنوان کارگردان به مخاطب دیکته می‌کنی. دچار دوگانگی شده بودم. در تمرین‌های جدید به‌شدت در مورد این تضادها با هم صحبت کردیم. به‌خصوص در پروسهٔ شکل‌گیری نقش ماه‌لیلی با پانته‌آ بهرام. این‌ها باعث شد که آرام‌آرام به یک فضا نزدیک بشوم. داستانی از مارکز خواندم که این‌طوری شروع می‌شد: «تابوت پدر داشت می‌رفت توی گودال گور و من داشتم آخرین گل‌برگ‌ها را روی تابوت می‌ریختم. سرم را که بلند کردم دیدم روی رودخانهٔ آن‌طرف قبرستان، پدرم به‌سختی پارو می‌زند و اشک می‌ریزد. او به تازگی از مادر جدا شده بود.» بعد از خواندن این جملات، تصویر بسیار عجیبی در ذهن من شکل گرفت. دیدم یک بستر کاملاً رئالیستی، یک تصویر کاملاً مجازی را در ذهن من شکل داد. با خودم فکر کردم چطور می‌توانم به‌عنوان یک کارگردان، یک تصویر مجازی در ذهن مخاطبم ایجاد کنم. من از سایهٔ فرامرز خان پشت پرده‌ای در زیرزمین استفاده کرده بودم به‌طور ناخودآگاه و همین‌طور سایهٔ دست آقاعمه که عکس‌ها را قیچی می‌کند. رفته‌رفته خودم را در این فضای جریان سیال ذهن پیدا کردم. در نتیجه نشانه‌ها در متن و اجرا برجسته شد. جعبه‌ای که فرامرز از زیرزمین با خودش می‌آورد، کتاب، عصا و همهٔ چیزها بلای جان خودش می‌شود. اصوات، آواها، همه نشانه‌هایی شد که من را آرام‌آرام به هدفم رساند و برایم تولید معنا کرد. بعد خودم را پیدا کردم. دیدم وای عجب جای زیبایی هستم و خیلی

لذت بردم. عنصری در کار من وجود دارد در دو طرف صحنه به اسم اتاق، یک طرف اتاق ماه‌لیلی و طرف دیگر اتاق فرامرز و پرده‌های سفیدی که اتاق‌ها را از صحنه جدا می‌کند. آن پرده‌های سفید در ذهن من پرده‌های سینما بودند. پرده‌هایی که پشت آن‌ها می‌توانم تصاویر مجازی موردنظرم را ایجاد کنم، بدون این که از ویدئو یک پروجکشن و چیزهای دیگر استفاده کنم. این پرده‌ها همان کادری را به من می‌داد که حتی می‌توانستم در آن غلو کنم.

به سؤال بعدی من اشاره کردید. به‌نظرم اجرا، به اجرای سینمایی نزدیک است. می‌توان در آن کلوزآپ، اینسرت، توشات و تروکاژهای سینمایی را دید. به‌نظرم کارگردان علائق و گرایش شخصی زیادی به مدیوم سینما دارد. جدا از این که در آمیختگی سینما و تئاتر بحث امروز تئاتر دنیاست...

استاد بزرگم احمد شاملو جایی در مورد زبان صحبت می‌کرد. در مورد آهنگ در زبان و چینش کلمات و آوای جادویی موسیقیایی شعرش. او اشاره می‌کند به پشت‌بام خانه‌شان و خانوادهٔ ارمنی که در همسایگی آن‌ها بوده در سال‌های دور. دختر خانمی همیشه قطعاتی را با پیانو می‌نواخته. و این نواختن تأثیر ژرفی در ذهن او داشته. کم‌کم در ذهن او رسوخ کرده و شکل گرفته. شاملو می‌گوید شاید این تعلق ذهنی من به موسیقی بود که باعث شد که موسیقی در شعرهای من شاخص بشود. من سینما را بسیار دوست دارم. از بچگی دوست داشتم. شاید عمری گذشت و به من این اجازه را دادند که در آن وادی هم تجربه کنم. اما این به آن معنی نیست که من از تئاتر فرار می‌کنم تا به طرف سینما بروم. نه. من فکر می‌کنم که این دو هنر از هم زیاد جدا نیستند. هردو عنصری در دل خود دارند به اسم تصویر دراماتیک. تصویر نمایشی. وقتی در فیلم **آبی** کیشلوفسکی، یک رنگ کم‌کم برای شما معنایی پیدا می‌کند، می‌تواند تئاتر باشد. وقتی یک موسیقی برای شما معنایی پیدا می‌کند، می‌تواند تئاتر باشد. وقتی یک کلوزآپ، وقتی نگاه یک چشم، تبدیل به یک نشانه می‌شود، وقتی دیالوگ به حداقل می‌رسد، می‌تواند یک تئاتر باشد. گواین که خیلی‌ها به من گفته‌اند و یا در نقدهای‌شان نوشته‌اند که چرا من به طرف تئاتری‌شدن نمی‌روم. شاید با تئاتری کار کردن این نمایش، موفق‌تری بودی. شاید، اما آن یک تئاتر دیگر است. شاید هم بشود از راه‌های دیگری هم به هدف رسید. اما در ادبیات جریان سیال ذهن و رئالیسم جادویی چیزی وجود دارد که در مورد ویژگی همه‌چیز خیلی طبیعی حرف می‌زند. یاد قصهٔ دیگری از مارکز افتادم. زنی که می‌خواهد به دیدار شوهرش برود، اما به اشتباه سوار اتوبوسی می‌شود که دیوانگان را به تیمارستان می‌برد. زن در تیمارستان محبوس می‌شود و اصرارش در این که دیوانه نیست به‌جایی نمی‌رسد. زن در آن‌جا می‌ماند. ناگهان در وسط قصه متوجه می‌شوی که در فضای وهم‌انگیز سوئیتکیو داری جلو می‌روی، اما نمی‌دانی چگونه. در حالی که بسیار زیبا از یک بستر رئالیسم

تو را به این فضا هدایت کرده. این آن ویژگی بود که من در اجرای این نمایش به‌شدت دنبال‌اش بودم. حتی سعی کردم در اول نمایش، مخاطب را گول بزنم در نتیجه همهٔ اشیاء را به‌دقت روی صحنه آوردم. در حالی که در دو نمایش قبلی‌ام آکسسواری وجود نداشت، واگذار کردم به تخیل تماشاگر. اما در این نمایش این کار را نکردم، به‌خاطر جادویی که در آن وجود داشت.

به‌نظر می‌رسد که در اجرا تم‌هایی را نسبت به متن پررنگ‌تر کرده‌اید. از جمله ایران که از همان شروع سرودهایی در موردش پخش می‌شود و یا تم‌های سیاسی. به‌نظر می‌رسد دغدغه‌های سیاسی کارگردان، روایت دراماتیک متن را کمی تحت‌الشعاع قرار داده است.

یک نکتهٔ مشترک در سه کار اخیر وجود دارد. هر سه نمایش در یک مکان اتفاق می‌افتد. در **افسون معبد سوخته** در معبدی دورافتاده، در **رازها و دروغ‌ها** خانهٔ ناهوم و در **خواب در فنجان خالی** در خانهٔ بازماندهٔ اجدادی خانوادهٔ کاشف میرزایی. هرکدام از این مکان‌ها در نمایش‌نامه‌ها باری را با خود حمل می‌کنند. یک تاریخ، یک فرهنگ و یک دنیا را. هرکدام از این‌ها برای من یک معنا داشت. خانهٔ **خواب در فنجان خالی** خانهٔ بازماندهٔ قدیمی از یک دورهٔ تاریخی تا به امروز است. خانه‌ای با معماری قجری. فقط آدم‌هایش عوض شده‌اند. اما آدم‌هایی که ذات‌شان و اندیشه‌شان عوض نشده، بلکه رنگ و لباس‌شان عوض شده. این مکان، لایه‌های زیرین تأویل من از متن بود. با دیدن این نمایش یک دورهٔ تاریخی را چه بخواهیم چه نخواهیم در گذار زندگی این آدم‌ها می‌بینیم. به‌همین علت در شروع نمایش آن سه سرود را گذاشتم. از دورهٔ معاصر شروع کردم تا به گذشته و در انتهای نمایش از دورهٔ گذشته شروع کردم تا به امروز. این‌ها نشانه است که هرکسی می‌تواند تأویل شخصی خود را داشته باشد اما من هرگز تأویل شخصی‌ام را نخواهم گفت. تأویل من در نمایش‌نامه کاملاً مستتر است، چرخشی هم وجود ندارد. تسلسلی هم نیست. یک فضا را که متعلق به نمایش بود، در ذهنم معنا کردم و آن‌را به تصویر کشیدم. بخشی از آن در سروصدا و موسیقی کار است.

اما من فکر می‌کنم که یکی از تم‌های اصلی نمایش که مظلومیت زن ایرانی در طول تاریخ است، تحت‌الشعاع قرار گرفته. خواب در فنجان خالی **ثمینی داستان زندگی دو زن است، نه داستان تغییر و تحولات سیاسی اجتماعی در ایران. اما به‌عنوان مثال شما مایه‌ای فرعی را مثل موقعیت فرامرز و یا تلفن‌های بین او و سردبیر و یا تهدیدهایی که بر علیه او است موازی تم اصلی نمایشنامه کردید.**

تحلیل من کمی متفاوت از تحلیل شماست. من به خانم‌ها خیلی احترام می‌گذارم، اما این به‌معنی فمینیست بودن من نیست. از آن‌جایی که به هیچ سبکی علاقه ندارم به هیچ نهضت و جنبشی هم علاقه ندارم. زن در این نمایشنامه، یکی از همان آدم‌هایی است که در این‌جا زندگی می‌کنند. قطعاً شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی که در این جامعه حاکم است، روی زن به‌عنوان یکی از عناصر موجود، می‌تواند اثرگذار باشد. چرا زن، چرا بچه‌ها نه؟ فکر کرده‌اید که آلودگی هوای تهران چه‌قدر روی بچه‌ها تأثیر دارد. این مکان معنای یک جهان را برای من دارد. به‌زعم من فرامرز هم آدم گناهکاری نیست. عاشقی است که عشق‌اش ممنوعه و خطاست. اما او هم دچار بازی جریان‌های سیاسی می‌شود. چه در گذشته و چه در امروز. آیا می‌توانید بگویید که مرگ حق فرامرز بوده؟ نه نمی‌توانید. برای همین است که در صحنه‌ای که با حمید صحبت می‌کند، گریه می‌کند.

من و خانم ثمینی به یک جمله اعتقاد داریم و آن این است که ما در ایران به هزار و یک دلیل، حافظهٔ تاریخی درستی نداریم و نداشتن این حافظهٔ تاریخی به ما لطمه زده است. به‌همین علت است که کتابی نمی‌بینید که مثلاً هنر را در یک دورهٔ خاصی دنبال و تحلیل تأویل کرده باشد. مثلاً آیا کتابی در مورد تئاتر دههٔ ۶۰ ایران وجود دارد؟ مجسمه‌سازی، نقاشی، خوشنویسی، هنرهای دستی و خیلی چیزهای دیگر. حتی در مورد تعزیه. از چهل سال پیش تا به امروز چه اتفاقی در تعزیهٔ ما رخ داده، آیا اصلاً اتفاقی افتاده یا نه. درنتیجه تجربهٔ جدیدی هم در آن نمی‌بینیم. وقتی گذشته‌ای را مکتوب نداشته باشی برای ارتباط برقرار کردن، نمی‌توانی دنیای دیگری را به‌وجود بیاوری. اما می‌بینی که در آن طرف دریاها، همه‌چیز مکتوب و قابل دسترسی است. سبک استلا آدلر در بازیگری وجود دارد. سبک دیوید ممت وجود دارد، استانیسلاوسکی، برشت، بروک، شیندلر و همهٔ این‌ها مکتوب و قابل جست‌وجو و مطالعه است. زیرا فرهنگ مکتوب وجود دارد. اما در ایران همه‌چیز سینه‌به‌سینه است. این برمی‌گردد به ذات فرهنگ‌مان. ما بیش‌تر اهل حرف‌زدن هستیم تا نوشتن. آدم‌ها حرف‌های زیادی برای گفتن دارند اما نوشته‌های زیادی برای خواندن ندارند.

به‌نظر می‌رسد که ریتم نمایش در نیم‌ساعت اول آن کمی کند است. یعنی کنش اصلی که جوان‌شدن ماه‌لیلی است دیر شروع می‌شود.

تعریف شما از ریتم چیست؟

ریتم را داخل آن اثری که شاهدش هستیم، باید جست‌وجو کرد. یعنی اثر ریتم خودش را مشخص می‌کند.

آفرین، دقیقاً.

خب، من هم در مورد نمایش شما می‌گویم از آن‌جایی که ماه‌لیلی شروع می‌کند به جوان‌شدن، مخاطب با آن همراه می‌شود تا پایان. یعنی فضای وهم‌آلود و رمزآمیز شروع می‌شود و جلو می‌رود تا بازشدن گره‌ها و فاش‌شدن راز خانهٔ قجری، اما قبل از آن انگار کمی کش می‌آید.

شاید در اجرای دیگری و در دوران دیگری، تعریف دیگری از ریتم در این نمایش داده شود. اما من دلیل حرف شما را می‌دانم. دلیل‌اش شخصیت آق‌عمه است یعنی آن اتفاق جادویی. درحقیقت اکشن نمایش از آن‌جا شروع می‌شود. یعنی از صحنهٔ چهار که ماه‌لیلی از روی تخت پایین می‌آید، تازه طرح و توطئهٔ نمایش شروع می‌کند به شکل گرفتن. اما به‌علت ساختار این نمایش، تو می‌باید، آرام آرام بستر نمایش را به‌وجود آوری. اتفاقاً در دو نمایش قبلی من، شروع نمایش‌ها، شروعی کوبنده و با ریتم سریع بود. ذات این نمایشنامه این گونه است. صحنهٔ اول من فقط پنج دقیقه است و صحنهٔ دوم بین چهارده تا شانزده دقیقه است در پروسهٔ یک نمایش ۱۱۷ دقیقه‌ای، ریتم بلندی نیست. اما چون اتفاقات از صحنهٔ سوم زیادتر می‌شود،

تارکوفسکی حرف قشنگی دارد می‌گوید: «آدم هر قدر به‌دنبال سایهٔ خودش بگردد، به آن نمی‌رسد.» معتقد است که سایه حتی در ساعت دوازده ظهر به انسان نزدیک نمی‌شود بلکه از بین می‌رود. این تعبیر برای من تصویری از خودم بوده. همیشه سعی کرده‌ام همگام با سایه‌ام حرکت کنم.

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.**

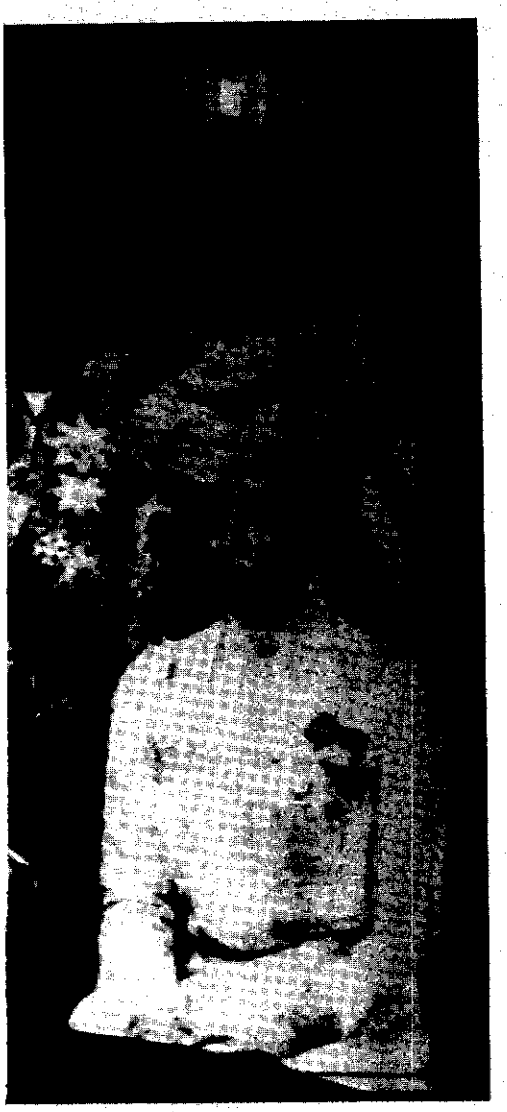
خوشحالم که می‌گویید بین بازی مریم کاظمی و احمد ساعت‌چیان تضاد وجود دارد. اما به‌نظر من این تضاد نیست، تفاوت است. شما بازی احمد ساعت‌چیان را در اجرای اول دیده‌اید. او به‌دنبال یک جنس بازی بود که بهش رسید و حالا همه‌چیز را در کنترل خودش درآورده. اما هر بازیگری برای خودش یک ساختمان، یک تعریف و یک تربیتی 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.