عکس: عباس کوثری

گفت‌وگو با امیر رضا کوهستانی، کارگردان نمایش «تجربه‌های اخیر»

این شخصیت‌ها اشباح هستند

می‌گفتند شیرازی است، می‌گفتند کارش محشر است. می‌گفتند کارش ادا و اطوار است. می‌گفتند...

نمی‌توان درمورد او چیزی گفت. باید او را دید. باید آثارش را دید. شاید تنها در این صورت است که می‌توان رابطه‌ای میان شخصیت بسیار ساده و آثار بسیار پیچیده‌اش پیدا کرد. روی کلمهٔ شاید تأکید می‌کنم. تئاتری که او دنبال می‌کند یک اتفاق ساده است. یا به‌قول آقای پسیانی (که مهربانانه در این راه ما را همراهی کردند) ادامهٔ اوست، ادامهٔ تئاتر.

ب.م

امیر رضا کوهستانی متولد ۱۸ خرداد ۱۳۵۷ فارغ‌التحصیل رشتهٔ مهندسی صنایع از سال ۷۳ با گذراندن دوره‌های سینمای جوان، با دنیای هنر آشنا می‌شود. با فیلم‌نامه‌نویسی شروع می‌کند و بعد به گروه تئاتر مهر می‌پیوندد (اگرچه به‌قول خودش تئاتر برایش دافعه داشته و با داد و فریادهایش نمی‌توانسته کنار بیاید). در گروه تئاتر مهر یک‌دورهٔ نه‌ماهه می‌گذراند و سال ۷۶ نمایش‌نامهٔ **ارتفاع** حسن حامد را بازنویسی می‌کند و به‌روی صحنه می‌برد. نمایش‌نامهٔ **و روز هرگز نیامد** را می‌نویسد که هرگز اجازهٔ اجرا پیدا نمی‌کند. با نمایش **قصه‌های درگوشی** در جشنوارهٔ تئاتر فجر، سال ۷۸، شرکت می‌کند که در پنج رشته کاندیدای جایزه می‌شود که در سه رشته جایزه‌ها را نصیب خود می‌کند. سال بعد با نمایش **رقص روی لیوان‌ها** باز به جشنواره می‌آید و اگرچه جایزه‌ای هم نصیبش نمی‌شود، اما به شش جشنوارهٔ معتبر تئاتر در کشورهای مختلف دعوت می‌شود. ازجمله فستیوال «تئاتر جهان» در آلمان و «Work shop» بین‌المللی‌اش در خرداد سال ۸۱، و فستیوال «المپیادمسکو». نمایش **تجربه‌های اخیر**، آخرین اثر به صحنه رفتهٔ اوست.

ب.م: تجربه‌های اخیر چگونه شکل گرفت؟

در فستیوال آلمان با یک گروه کانادایی آشنا شدیم. خانم نادیا رُز این نمایش‌نامه را همراه با یک دراماتوژ نوشته بود و خودش هم کارگردانی و بازی می‌کرد. خانمی بود حدود سی و چهارساله که شغل اصلی‌اش کارگردانی فیلم مستند بود و این نمایش، اولین اثر تئاتری‌اش محسوب می‌شد. داستان نمایش‌نامه، داستان زندگی خودش است و آخرین دختری که به‌دنیا می‌آید، خود اوست. یعنی سال تولد دختر آخر، سال تولد خانم نادیا رُز است. ما توی هتل مشترکی اقامت داشتیم و نقدهایی که روی کار هردوی‌مان نوشته بودند، خیلی مشابه بود، به‌خاطر جنس بازی‌ها و کارکرد میز در کارهای‌مان. البته میز در کار آن‌ها با میز در کار ما خیلی متفاوت بود. میز آن‌ها بیضوی و توخالی، شبیه به میز هیئت دولت، بود. البته آن‌ها بعضی فصل‌های نمایش را بازی می‌کردند. به‌عنوان مثال فصل تولد را به‌صورت مجازی می‌گرفتند. از نور هم خیلی استفاده کرده بودند. ما متن‌های‌مان را با هم تعویض کردیم. متن ترجمه شدهٔ **رقص**

روی لیوان‌ها را به آن‌ها دادیم و متن **تجربه‌های اخیر** را گرفتیم. اما وقتی برگشتیم، قضیه فراموش شد. تا پارسال که به من پیشنهاد دادند در برنامهٔ عصری با نمایش که برنامهٔ نمایش‌نامه‌خوانی است، نمایش‌نامه‌ای را کار کنم. یاد نمایش‌نامهٔ **تجربه‌های اخیر** افتادم. و همراه یکی از دوستانم، شروع کردیم به ترجمهٔ آن. البته متن نسبت به متن اصلی، بسیار تغییر کرد، حدود سی درصد به‌لحاظ مضمونی و بقیهٔ تغییرات در دیالوگ‌ها و فرم صحنه‌ها ایجاد شد. متن را در برنامهٔ نمایش‌نامه‌خوانی اجرا کردیم و بعد از آن در جشنوارهٔ پارسال و حالا هم که اجرای عمومی آن است. البته ما مجبور شدیم قبل از اجرای عمومی دو تا از بازیگران‌مان را جایگزین کنیم. و فقط ده روز تمام بازیگران‌مان با هم تمرین داشتند.

م.ا: در کار شما چند نکتهٔ بارز وجود دارد. یکی از آن‌ها صحبت کردن بازیگران با صدای آهسته است که این شاید از علاقهٔ شما به سینما می‌آید که در تقابل با سنت تئاتری ایران است و نکتهٔ دوم فضای نمایش است که بسیار به فضای سینمای «اسکاندیناوی» نزدیک است. به همین علت وقتی گفتید کانادا تعجب کردم. فضای نمایش شما به فضای فیلم‌های درایر یا سینمای آلمان قبل از جنگ شبیه است. به این فضاها تعلق خاطر دارید؟

تعلق خاطر من بیش‌تر به ادبیات و دنیای رمان و داستان و شعر است. من بیش‌تر تحت‌تأثیر رمان‌هایی هستم که خوانده‌ام تا سینما. اتفاقاً خبرنگاری از من پرسید که من فیلم‌های برگمان را زیاد دیده‌ام؟ و من گفتم که متأسفانه فیلمی از برگمان ندیده‌ام و فقط فیلم‌نامهٔ **سونات پاییزی** اش را خوانده‌ام.

م.ا: برگمان هم متأثر از کارل درایر بوده است.

و من بی‌اندازه تحت‌تأثیر این فیلم‌نامه قرار گرفتم. از فیلم‌سازها هم به شدت به آنگلوپولوس علاقه دارم. همین‌طور آنتونیونی. شاید ریتم کند کارهایم، تحت‌تأثیر آثار این آدم‌ها بوده است.

م.ا: یعنی به‌نوعی سنت سینمای اروپا.

فکر می‌کنم کانادایی‌ها هم به‌نوعی تحت‌تأثیر سنت اروپا بوده‌اند. فیلمی از آتوم آگویان هم دیده‌ام که به‌نظر شبیه فیلم‌سازان اروپایی آمد تا آمریکایی. یکی از ویژگی‌های خانم نادیا رُز هم غیرتئاتری بودن او است. درآمدن این فضای گرفته و سرد، کم‌کم به سراغ من آمد. در ابتدا که شروع کردیم فضای مشخصی در ذهن من نبود و اغلب کارهایم هم همین‌طور بودند. من همیشه حرف‌های خودم را تغییر می‌دهم و با آزمون و خطا به نتیجه می‌رسم. این فرم کند، سرد و رفت‌وآمدهای بازیگران در طول تمرین‌ها به دست آمد.

ب.م: این فضای سرد وتیره و غمناک، بدون رنگ و نور و موسیقی و حرکت در نمایش رقص روی لیوان‌ها **هم حکم‌فرما بود. انگار این فضای سیاه‌وسفید تبدیل شده است به یک سبک شخصی. تئاتری خاص که هنگام دیدن نمایش** رقص روی لیوان‌ها**، من را یاد تئاتر اکسپرسیونیستی بعد از جنگ اروپا انداخت. اما حداقل در ایران،** رقص روی لیوان‌ها **شروع یک اتفاق بود. اتفاقی که متعلق به ذهن شماست و سبکی که پیش گرفته‌اید.**

بله این فرم اجرا و این سبک بازی‌ها و عدم‌تحرک آن، تبدیل به ویژگی آثار من شده. من به یک ریتم درونی اعتقاد دارم، نه یک ریتم بیرونی که با فیزیک نمایش داده می‌شود. **رقص روی لیوان‌ها** اتود اولیهٔ آن بود، اما در **تجربه‌های اخیر**، سعی کردیم در ریتم به یک بلوغ برسیم. فروغ فرخزاد می‌گفت: «ما حس‌مان را تربیت می‌کنیم اما در لحظه خلق می‌کنیم.» زمانی که شهود تربیت می‌شود، خلق اتفاق می‌افتد. ما یک فرم مشخصی برای بازیگری، چینش بازیگران، ریتم و شکل حرکت پیدا کرده‌ایم. البته سعی کرده‌ام به تکرار نیفتم، اما نمی‌شود که اصلاً به این ورطه نیفتاد. تئاتر برای من مثل کوهنوردی است. بعضی می‌گویند تئاتر تجربی، اما من اسمش را می‌گذارم ماجراجویی. برایم جالب است که برویم جلو و ببینیم چه می‌شود. درنتیجه اگر نتیجه‌اش را بدانم برایم جذابیت ندارد.

ب.م: به چه نوع ادبیاتی علاقه‌مندید و بیش‌تر تحت‌تأثیر کدام نویسنده هستید؟

من پراکنده کتاب می‌خوانم و آثار نویسندگانی را می‌خوانم که شاید نسبت به هم بسیار بی‌ربط‌اند. قبلاً خیلی کوندرا می‌خواندم. و الان وارگاس یوسا می‌خوانم. زمانی سلینجر می‌خواندم. هاینریش بل را هم می‌خواندم و هنوز هم می‌خوانم. بُل را خیلی دوست دارم. یکی از داستان‌نویس‌هایی که من را به‌شدت تکان داد، خانم جویس کارول اوتس بود با مجموعهٔ داستان‌هایش به نام **وقتش است با من زندگی کنی.**

ب.م: کارهای اوتس به فضای آثار شما نزدیک است.

م.ا: کارهایش بسیار خشن است. اصلاً زنانه نیست.

اما خشونت‌اش اصلاً از نوع آمریکایی نیست.

ب.م: خشونت‌اش فلسفی است.

م.ا: خشونتی که عادی بیان می‌شود، اما به‌شدت تکان‌دهنده است.

من اصلاً نمایش‌نامه نمی‌خوانم. برایم خسته‌کننده است. نمایش‌نامه محصول شرایط اطراف‌اش است. به همین علت به هرکسی هم که می‌خواهد کار تئاتر را شروع کند، می‌گویم برود سراغ رمان و داستان. من سعی کردم از اطراف تئاتر شروع کنم نه از خود تئاتر. از سینما، موسیقی، رقص و از ادبیات.

م.ا: در اجرا این میزان سردی برای من سؤال است. چه‌قدر از این سردی در اجرای خود خانم نادیا رُز بود؟ و سؤال دیگرم این است که تا چه حد از این فاصله‌گذاری که در اجرا هست، آگاهانه بوده؟ چه‌قدر تئوریزه است؟

قانونی در تئاتر هست که این هنر را از بقیهٔ هنرها متمایز می‌کند و من دنبال آن هستم. چه چیزی را می‌شود در تئاتر انجام داد که در هنرهای دیگر نمی‌شود؟ چرا باید با تئاتر کلیپ ساخت، در حالی که سینما خیلی بهتر این کار را انجام می‌دهد. مهم‌ترین ویژگی تئاتر، زنده بودن آن است. ما در پیدا کردن جنس بازی‌ها می‌خواستیم به نوعی سردی برسیم، اما سردی‌ای که خیلی روان اجرا شود. به‌طوری که تماشاچی را خسته نکند. در حالی که آرام و راحت و روان بازی می‌کنند، در بروز حس‌های‌شان خسّت به خرج بدهند. این اصل را مدنظر داشتیم. ما احساسات‌مان را کنترل کردیم. می‌خواستیم نمایشی اجرا کنیم که فاصله‌اش با مخاطب کم‌تر از نیم‌متر است، اگر بازیگران با بروز احساسات‌شان، مخاطب را اقناع کنند، دیگر چیزی برای مخاطب نمی‌ماند. لم می‌دهد روی صندلی و راحت نمایش را تماشا می‌کند. می‌خواستیم اثر با مخاطب در کنتراست قرار بگیرد. اگر یک دختر سفیدموبور بگوید من یک دختر سیاه‌پوست هستم، این تضاد مخاطب را درگیر اثر می‌کند و یا این که چیزها و یا آدم‌های نمایش در گذر زمان شرکت نمی‌کنند. سال‌ها می‌گذرد، اما هنوز کیک روی میز است. آدم‌ها هم پیر نمی‌شوند. می‌خواستم نمایش خارج از زمان و مکان باشد. و توجهم این بود که این‌ها موانعی هستند میان مخاطب و اثر.

م.ا: این فرمول آشنایی‌زدایی می‌کند تا مخاطب با کنار زدن موانع به ادراک برسد در فیلم دایی وانیا در خیابان چهل و دوم **لوبی مال هم این مدل دیده می‌شود. فیلم تمرین نمایش** دایی وانیای **چخوف است بدون لباس، دکور و گریم. اما به‌طرز عجیبی مخاطب باور می‌کند که این‌جا روسیه است و شخصیت‌ها هم همان شخصیت‌های روسیهٔ یک قرن پیش هستند، در حالی که بسیاری از فیلم‌های هالیوودی از ساختن فضای روسیه عاجز ماندند، مثل فیلم** برادران کارامازوف **ریچارد بروکس. اما تفاوت فیلم لوبی مال با اجرای شما در این است که در آن فیلم، بازیگران بازی می‌کنند. در کار شما حد بازی نکردن کمی مخدوش است. دو بازیگر مرد در نمایش شما در دوقطب قرار می‌گیرند. تازمانی که آن روان‌شناس دوره‌گرد وارد بازی نشده بود، تفاوت بازی بازیگران زن را می‌شد واریاسیونی از بازی بازیگر مرد که شکل اغراق شدهٔ این نوع بازی است، دید. اما بازی بازیگر مرد دوم که البته بیش‌تر می‌پسندم، قرارداد شما را دچار تناقض کرد. بازی علی باقری سبب می‌شد بیست دقیقهٔ ابتدایی نمایش بیش از حد خالی از احساس باشد، درحالی که ورود علی معینی نمایش را دچار شوری می‌کند که لازم است.**

ب.م: درمورد بازیگران زن هم این مسئله صدق می‌کند. میزان بازی ستاره پسیانی در حد همان روان‌شناس دوره‌گرد است. میزان حسی که به صدایش می‌دهد، بغضی که دارد، اشکی که می‌ریزد. در مقابل بازی علی معینی در کل نمایش نامتعادل است.

یکی از ویژگی‌های این اثر این است که مدام قوانین خودش را نقض می‌کند. ابتدا، راوی اثر همان دختر است که بعدها به دنیا می‌آید. اما زمانی که به دنیا می‌آید، راوی اثر، سال‌شمارها و سیستم عوض می‌شود. مخاطب ما تا انتهای نمایش در حال عقد قرارداد جدیدی با اثر است. فصل روان‌شناس دوره‌گرد بیست‌وپنج دقیقه است. درگیری‌ها هم رئالیستی‌تر می‌شود. مشکل تیم بازیگری با این فصل این بود که حالا چه‌طور این فصل رئالیستی را بازی کنند، امانه با بازی‌های رئالیستی. اگر هم خیلی سرد بازی می‌کردند با مدل رئالیستی آن دچار تناقض می‌شدیم. این برمی‌گردد به تفاوت ساختاری خود متن. ما در این فصل می‌خواستیم برسیم به یک بازی بینابین. درکل هرچه‌قدر به صحنه‌های پایانی نمایش نزدیک می‌شویم وجه احساسی اثر پررنگ می‌شود. به همین علت بغض و گریهٔ ستاره، مخاطب را با اثر شریک می‌کند. چرا که اگر غیر از این بود، ممکن بود مخاطب اثر را رها کند.

م.ا: ایدهٔ این تغییر لحن‌ها و همجواری لحن‌های مختلف، بسیار جاه‌طلبانه است. این نکته درمورد بازی بازیگران زن، سیر منطقی خود را طی می‌کند.

اما درمورد بازی علی باقری یکسان باقی می‌ماند. سردی بیش از حد بازی او از قاب نمایش شما بیرون می‌زند.

در مضمون نمایش، انتقال تشویش و اضطراب و نگرانی از طریق زن‌ها صورت می‌گیرد. از مادر به دختر، مادر به دختر، مادر به دختر، در سال‌شمار این متن، مردها وارد نمی‌شوند. تنها زن‌ها هستند. مردها به‌نوعی وارد زمان نمی‌شوند.

م.ا: در نمایش زایش متعلق به زن‌هاست. تحول هم همین‌طور، همه‌چیز متعلق به زن‌هاست.

ما از دید زن‌ها یک قرن را نگاه می‌کنیم. از چهارچوب یک خانهٔ دورافتاده. فلسفهٔ قرن بیستم برای آن‌ها مهم‌تر است تا اتفاقات بیرونی‌اش.

ب.م: من مثالی می‌زنم تا شاید منظورمان از تفاوت بازی سرد با بازی مونوتن معلوم شود و این اختلاط لحنی که در کار شما وجود دارد. لیو اولمان بازیگر فیلم‌های برگمان، در اکثر نماها در حداقل میمیک و ابراز حس قرار دارد. اما حتی اگر حرف نزند و یا هیچ میمیکی به صورت‌اش ندهد. چشم‌هایش سرشار از حس است. این ویژگی در ستاره پسیانی هست، اما در دوقلوها نیست. ستاره حتی اگر حرف نزند و تنها بنشیند و نگاه کند، با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند و یا بازیگری که نقش مادر اولیه را بازی می‌کند. او با کم‌ترین حس و میمیک، دیالوگ‌هایش را می‌گوید. اما وقتی به صورتش نگاه می‌کردی، نگاهش تکان‌ات می‌داد. اما فهمیدن این‌که یکی از دوقلوها یک لکهٔ سیاه در سقف دهانش دارد، به‌علت مونوتن بودن لحن، صورت، میمیک، نگاه و بیان‌اش، هیچ تأثیری روی مخاطب نمی‌گذاشت. شاید این برمی‌گردد به انتخاب بازیگر.

م.ا: بله، این نکته درمیان کارگردانان سوءتفاهم‌برانگیز شده است. بسیاری از آن‌ها حرف از بازی سرد می‌زنند درحالی‌که بازی سرد یک بازیگر با بازیگر دیگری یک دنیا متفاوت است. جیم جارموش در فیلم مرد مرده درمورد جانی‌دپ می‌گوید: «او مثل یک کاغذ سفید است. هرکس هرچیزی دلش می‌خواهد، می‌تواند روی آن بنویسد.» ستایش زیبایی است. بعضی از بازیگران هیچ‌کاری نمی‌کنند جز نگاه، اما باهمان نگاه، تماشاچی را در مشت خود می‌گیرند. اتفاقاً وقتی آن نوع بازیگر میمیک ندارد، بیش‌ترین قدرت را دارد. مثل «کاترین دونو» و یا ایزابل هوپر در فیلم از شکلات شما متشکرم **کلود شابرول. در آن فیلم ایزابل هوپر یک کوه یخ است، اما رازی در بازی‌اش وجود دارد که مخاطب را جادو می‌کند. این تنها نکتهٔ منفی کار شماست در حالی‌که متن، کارگردانی، میزانسن‌ها و همه‌چیز در کار شما درخشان است.**

محل قرار گرفتن تماشاگرها در کار ما بسیار اهمیت دارد. ایده‌آل‌ترین محل دو سرمیز در عرض است. یک یگانگی در دوقلوها وجود دارد. انگار یک روح هستند در دو بدن. درنتیجه باید جنس بازی‌های‌شان یکی می‌شد.

ب.م: آن لحظه‌ای که ستاره به روان‌شناس دوره‌گرد می‌گوید: «دوستت دارم» و لحظهٔ بسیار درخشانی هم هست، مخاطب آن‌را باور می‌کند. من فکر می‌کنم که در آبستره‌ترین آثار هم، حس باورپذیری باید وجود داشته باشد. اما در شروع نمایش آن دیالوگ عاشقانهٔ دونفره، به‌علت بازی بازیگر مرد، قابل‌باور نبود.

م.ا: این برمی‌گردد به چهرهٔ بازیگر و همان آنی‌که بعضی از بازیگران دارند.

ب.م: شما نور، حرکت، رنگ، موسیقی، گریم، لباس و بازی را از کارتان حذف کرده‌اید. این درمورد رقص روی لیوان‌ها منطقی به‌نظر می‌آمد. یک موقعیت درسکون، فضایی که به‌سوی ویرانی و اضمحلال و مرگ پیش می‌رود. اما در همان نمایش، تنها چند پلان از رقصی که روی لیوان‌ها صورت می‌گیرد، این عدم تحرک را جبران می‌کرد. این چند ثانیه حرکت، توازنی در متن ایجاد می‌کرد، اما در تجربه‌های اخیر حذف تمام آن عناصر درخدمت متن است جز حذف حرکت. این نمایش درمورد تولد است، تولدهای مکرر و تولد مساوی با حرکت و پویایی. می‌توانستید کمی تحرک به اجرا بیفزایید اگرچه این مدل دیگر شده است سبک شخصی شما.

من ایدهٔ شما را درد نمی‌کنم. این اثر یک اثر شبح‌گونه است. این شخصیت‌ها، اشباح هستند. درنتیجه به حرکت‌های اطراف رسیدیم. این‌که بازیگرها از پشت تماشاگران حرکت کنند. این کار کمی به کارهای ابزورد پهلو می‌زند. در فضا و در دیالوگ‌ها و هرچه‌قدر به سال‌های آخر نزدیک می‌شویم می‌رسیم به ورطهٔ فراموشی، به خلاء، به تن دادن به شرایط، به ناامیدی.

م.ا: یکی از نکات مهم متن، زمان است. هم به‌عنوان یک تم و هم به‌عنوان یک ساختار. چه‌قدر این نکته برای‌تان مهم بود؟

این زمان چند وجه دارد. یکی وجه بیرونی‌اش است که همان گذر زمان است به معنی بلوغ و پیرشدن. یک وجه دیگرش قرن بیستم بودن‌اش است و بعد، وجه فلسفی زمان. یک اتفاق فلسفی که متعلق به قرن معاصر است روی این آدم‌ها تأثیر می‌گذارد. این آدم‌ها با شک مواجه هستند. یعنی اجازه پیدا می‌کنند که به مفاهیم و مقوله‌های اخلاقی شک کنند، اما برای آن‌ها جایگزینی هم ندارند، درنتیجه تبدیل به انسان‌های پا در هوا می‌شوند.

م.ا: درحالی‌که اشباح فیلمی مثل دیگران با تمام تلاشی که می‌کنند، قانع‌کننده نیستند. اما این ترفند در کار شما جواب داده است. این ترفند که زمان بگذرد اما آدم‌ها پیر نشوند. شبح‌گونه بودن آن‌ها قابل‌باور است.

ب.م: من یک تفسیر شخصی از کار شما دارم. نوعی اعتراض پشت نفس این مدل اجرا وجود دارد. این اعتراض می‌تواند به شرایط اجتماعی باشد، به‌شرایط سیاسی و یا اقتصادی باشد و یا حتی اعتراض به مدل‌های اجرایی تئاتر ما. شاید به‌همین علت من را یاد مدلی از اجراهای بعد از جنگ در اروپا می‌اندازد و از این منظر می‌توان گفت که اثر شما به‌نوعی یک اثر پست‌مدرن محسوب می‌شود.

وقتی کار تئاتر را شروع کردم، این قضیه در ذهن‌ام بود. من تا یک زمانی مخاطب تئاتر بودم و به‌عنوان یک تماشاگر، همیشه دچار عدم‌باور و عدم ارتباط با اثر می‌شدم. من با سن‌های همیشه قابی شکل که تماشاگر را منفعل می‌کند، دچار مشکل بودم. تصمیم گرفتم که معماری مدل نشستن مخاطب را به‌هم بریزیم و این شکستن را به ساختار اجرایم هم تسری دهم. از این بُعد، بله کار من می‌تواند یک اعتراض محسوب شود. درضمن دوست نداشتم که همهٔ عناصر تئاتر درخدمت یک حس خاص باشد. یعنی متن، نوع بازی، میزانسن و نور درخدمت شخصیت ما باشد و بگوید او غمگین است. انگار شعور مخاطب نادیده گرفته می‌شود.

م.ا: این بیان‌گرایی که بعد از انقلاب باب شد، در مدیوم تئاتر بیش‌تر از دیگر مدیوم‌های ما دیده می‌شود. تئاتر شده است بیان یک حرف، آن‌هم با صدای بلند. اما نمایش شما حرفی نمی‌زند، بیش‌تر یک تجربه است. این نمایش را نمی‌شود برای کسی تعریف کرد، فقط باید آن‌را تجربه کرد. مانند فیلم داستان توکیوی ازو، **که اگر بخواهی توضیح‌اش دهی، تحریفش کرده‌ای. این فیلم را فقط باید دید. حرکت اعتراض‌آمیز شما در این نکته است، نمایش حرفی نمی‌زند، آن‌هم در تمام عناصرش.**

دوست داشتم که در جایگاهی بودیم که این نوع اجراها، خاص نبودند.

ب.م: شما در اقلیت هستید.

بله من دارم برخلاف جهت آب حرکت می‌کنم. و زمانی‌که در اقلیت باشی، مدام می‌خواهی خودت را ثابت کنی. درنتیجه از خیلی وجوه اثرت، منفک می‌شوی. درحالی‌که اگر مخاطب ما برای دیدن آثاری از این دست و با ریتم کند، تربیت شود، دیگر نیازی نیست که مخاطب را به هر ترفندی، روی صندلی‌اش بنشیند. مثالش همین پایان نمایش ماست که با ترفند تزریق حس و بروز احساسات، نخواستیم مخاطب را خشک رها کنیم. درحالی که من با آن بروز احساسات خیلی موافق نبودم.

ب.م: امیدوارم کار شما موج ایجاد کند و تئاتر تجربی، طرفداران بیش‌تری پیدا کند که قطعاً هم همین‌طور خواهد شد.

مرز میان تئاتر تجربی و تئاتر آماتوری از بین رفته است. تئاتری را دیدم که بازیگر از شش‌متری خودش را پرت کرد پایین و این مدل در دانشگاه‌های ما یعنی تئاتر تجربی، درحالی که باید از پایه شروع کرد، اصول و قوانین تئاتر را یاد گرفت و بعد آن‌ها را شکست. ◀