تبدیل می‌کند. آی‌سودا و ما برای اولین‌بار درمی‌یابیم که او بچه نمی‌خواسته. مخالفتی نکرده برای آن‌که این تصمیم را حق آی‌سودا می‌دانسته. اما از طرفی اعتقادش به این‌که انسان‌ها نباید بچه‌دار شوند، آن‌قدر قوی بوده که او را به گریختن کشانده است. بهترین فیلم او انیمیشنی است که در آن آدم‌ها تصمیم می‌گیرند دیگر بچه‌دار نشوند و جمعیت جهان آن‌قدر کم می‌شود تا نسل انسان‌ها با مرگ آخرین زن، منقرض می‌شود. او در جواب آی‌سودا که می‌پرسد چرا مخالفتش را عنوان نکرده است، بسیار ساده، با صداقت و صراحت تمام اعتراف می‌کند این نقطه‌ضعف شخصیتی اوست؛ هیچ‌وقت نتوانسته نه بگوید. همیشه مجبور می‌شده شرایط را تحمل کند تا جایی که از حد تحمل‌اش خارج می‌شده و شروع می‌کرده به خداحافظی. مازیار در تمام طول زندگی‌اش همیشه با همه‌چیز خداحافظی کرده است؛ با خانهٔ پدری‌اش، با شهر کودکی‌اش، با دوستان دوران مجردی‌اش، با آی‌سودا، با کشورش. او در نامهٔ خداحافظی‌اش به صورت مبهمی بچه‌دارشدن آی‌سودا را به‌عنوان دلیل رفتن‌اش آورده است. اما علاوه بر این، او می‌خواسته فیلمساز بشود، این‌جا نمی‌توانسته، رفته تا به آرزویش برسد. حالا که به آرزویش رسیده و فیلمساز مطرحی شده (آی‌سودا و بهرام خبر بازگشت‌اش را در روزنامه‌ها می‌خوانند) بعد از ده سال، در قبال دختری که در شش ماهگی ترکش کرده احساس مسئولیت می‌کند. به همان دلیلی که خودش ایران را ترک کرده، می‌خواهد باران را هم با خودش ببرد؛ این‌جا جای خوبی برای زندگی نیست. در عین حال نمی‌خواهد از قانون و دادگاه استفاده کند. حتی فکر کرده بوده که آی‌سودا را هم با خودش ببرد. اگر ازدواج نکرده بود. تمام این‌ها در مخاطب نسبت به مازیار احساس هم‌دلی‌ای به‌وجود می‌آورد که دیگر نمی‌تواند به‌راحتی درباره‌اش قضاوت کند.

در مورد بهرام وضعیت از این هم پیچیده‌تر است. بهرام، برادر مازیار است و در بیمارستان کار می‌کند. با رفتن مازیار، با آی‌سودا ازدواج کرده و بابا بهرام باران شده است. با توجه به شغل‌اش کمک خوبی است برای آی‌سودا برای نگهداری مادرش، لیلا، که با آن‌ها زندگی می‌کند. بهرام به نظر خودش فداکاری کرده مسئولیت‌ای که مازیار از زیرش شانه خالی کرده، به دوش گرفته است. در صحنهٔ حضور مازیار در خانهٔ آی‌سودا و بهرام، بهرام در مکالمه‌ای پرتنش کنترل‌اش را از دست می‌دهد و مازیار را که با آرامش تمام، کتش را درآورده، پشت میز نشسته و روزنامه می‌خواند، متهم می‌کند که همیشه کارهایش را نیمه‌تمام گذاشته و او مجبور شده تمام‌شان کند. در بچگی وقتی مازیار خیلی زود از ارگی که پدرش خریده بود خسته شد، او مجبور شده ارگ‌نوازی یاد بگیرد تا پدرش آن‌قدر غر نزند که بی‌خود پول ارگ داده است. یا وقتی مازیار رنگ‌زدن در حیاط را نیمه‌کاره رها کرد، او مجبور شد آن را تمام کند و حالا هم که زن سابق‌اش را گرفته و بچه‌اش را مثل بچهٔ خودش بزرگ کرده است. اما از دید مازیار در روان‌شناسی برای آدم‌هایی مثل او نام خاصی وجود دارد: آدم‌هایی که همیشه به چیزی که دیگران دارند و کاری که دیگران می‌کنند، نظر دارند. مازیار این‌طور بهرام را شناخته که او همیشه چیزهایی را که او داشته است می‌خواسته. این عقیدهٔ مازیار دربارهٔ بهرام وقتی برای ما پررنگ‌تر می‌شود که چند صحنهٔ قبل، گپ شبانهٔ آی‌سودا و بهرام در اتاق‌خواب، شبی که فهمیده بودند مازیار به ایران آمده است را به یاد آوریم. آی‌سودا از بهرام می‌پرسد که آیا او از این‌که زن‌برادرش را گرفته، در مواجهه با او، شرمنده نخواهد بود و آیا بهرام قبل از طلاق آن دو هم احساس خاصی نسبت به آی‌سودا داشته است، که او داشته است.

به این ترتیب با مخدوش‌شدن انگیزهٔ شخصیت‌ها از اعمال‌شان، امکان قضاوتی صریح و ساده از ما سلب می‌شود. مخاطب درمی‌یابد که دغدغهٔ نویسنده از بیان این مسائل، دادن هیچ پند اخلاقی نبوده است و سعی می‌کند بدون قضاوت دربارهٔ شخصیت‌ها، بیش‌تر به مسائل آن‌ها که به‌نوعی مسائل خود او نیز هستند، فکر کند.

نمایش پس از آن‌که بهرام از کوره در می‌رود و مازیار را از خانه‌اش بیرون می‌اندازد، با احساس پشیمانی آی‌سودا و بهرام در مورد رفتاری که با او داشته‌اند، که ناشی از پیش‌داوری‌های آن‌ها دربارهٔ او بوده است، پایان می‌یابد. پایان این برهه از گذشته، شروع اتفاقات زیادی در زندگی باران بوده است که ما نتایج‌اش را در زمان حال می‌شنویم. باران که مثل مادرش عاشق ماه است و مثل پدرش در کابوس‌هایش همیشه سگی حضور دارد، مثل مادرش هنوز نمی‌داند چرا آدم‌ها با هم ازدواج می‌کنند و مثل پدرش دائم در حال خداحافظی کردن است؛ با مادرش، با کشورش، با پسری که دوستش داشته و با پدرش. و حالا هم مثل مازیار موقتاً برگشته است به ایران. لیلا که هنوز زنده است، فکر می‌کند او آی‌سودا است. و خاله‌آلما می‌گوید که شبیه مادرش شده است. به‌نظر می‌رسد بالاخره آی‌سودا، ماه درآب، و مازیار، ماه درآسمان، در درون باران، همانند بهترین تابلوی نقاشی آی‌سودا، در کنار هم قرار گرفته‌اند. و این تنها راه ممکن بوده است.◀

مهرماه ۸۵

* نام نمایشی از گروه تئاتر این روزها، نوشته و کارگردانی محمد یعقوبی، شهریور ۸۴

گفت‌وگو با
محمد یعقوبی
کارگردان
ماه در آب

«من خود را بیش‌تر یک نمایش‌نامه‌نویس می‌دانم». اجازه بدهید بگویم بعد از شنیدن این جمله از محمد یعقوبی پاسخ بسیاری از پرسش‌های خود را یافتم. نه به‌عنوان یک کارگردان و همکار او، بلکه به‌عنوان یک تماشاگر نمایش‌های او. بنابراین در طول این گفت‌وگو سعی کردیم به بن‌مایه‌های فکری و ذهنی یعقوبی و نیز انگیزه‌های اولیه و ثانویهٔ او برای نوشتن و کارگردانی‌کردن دست یابیم.

باید اعتراف کنم انگیزه‌های ما آرام‌آرام به‌سمت هدفی غایی‌تر پیش رفت و آن رسیدن به درک عمیق از نگاه او و نمایش‌هایش بود، و از همه مهم‌تر رسیدن به این‌که او در کجای جهان نمایش‌نامه و اجرا ایستاده است. گو این‌که احساس می‌کنم همهٔ ما همواره در طول دوران‌های مختلف مرزهای متنوعی از زمان را در حال تجربه هستیم، تجربیاتی که نگاه ما را نسبت به دیروز، امروز یا فردا تغییر می‌دهد.

ک. م.

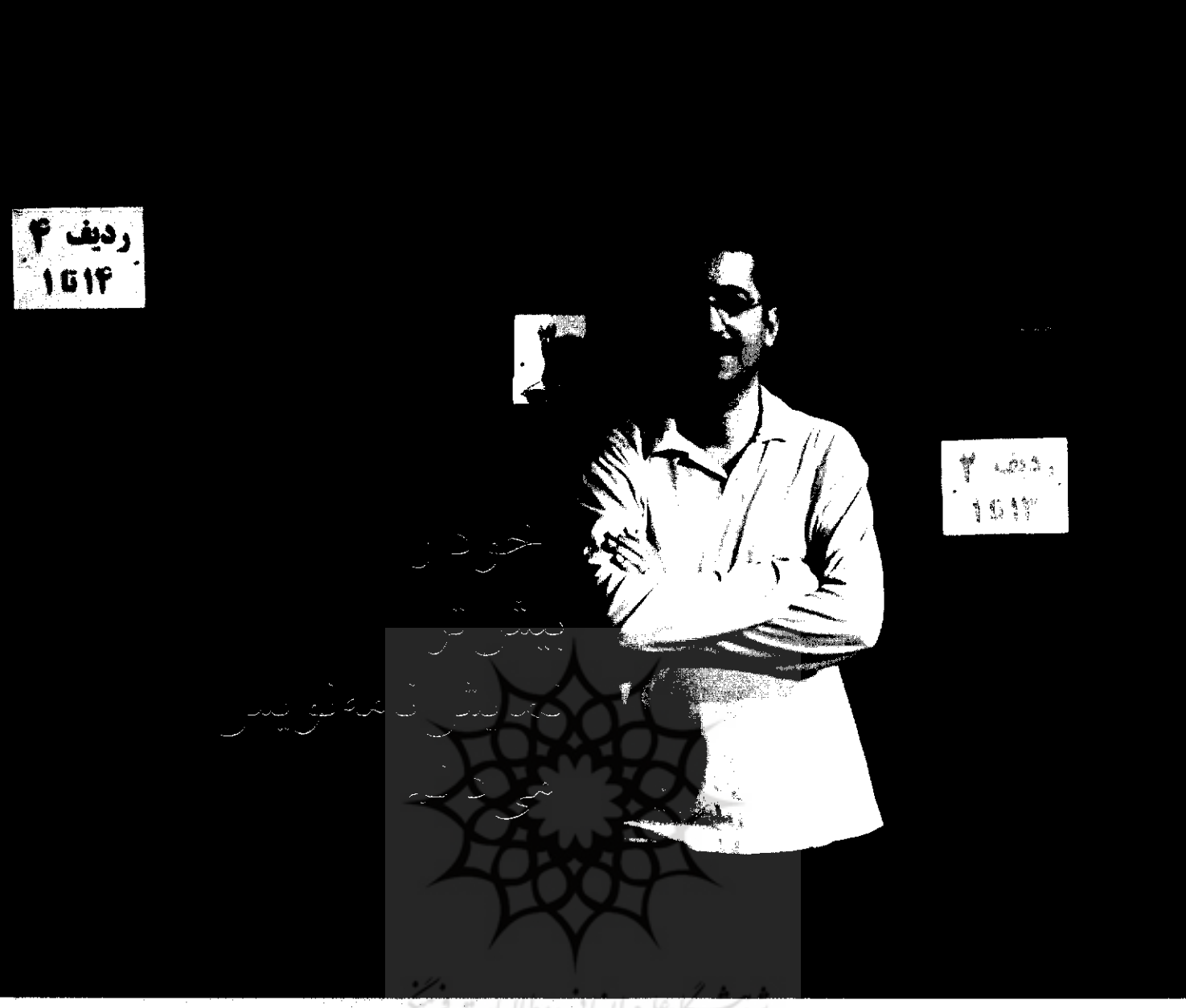
■ فرشته حبیبی
■ کیومرث مرادی

فرشته حبیبی: از کجا شروع شد؟ دغدغهٔ تئاتر و صحنه و همهٔ این ماجراهایی که ده سال است با آن دست‌به‌گریبانید.

شاید از این‌جا که من اغلب نمایش‌هایی را که می‌دیدم، دوست نداشتم و عاشق سینما بودم. بدشانسی ما این بود که در دهه‌ای بزرگ شدیم که دههٔ وحشتناکی برای تئاتر بود. دهه‌ای که به‌شدت زیر ضرب ممیزی بود، آدم‌هایی که در تئاتر صاحب‌منصب بودند تئاتر را به‌سمتی سوق دادند که نویسنده (به‌عنوان پلهٔ اول تئاتر) محکوم بود یا تئاتر را ببوسد و بگذارد کنار و یا ببیند سیستم چه می‌خواهد. می‌خواستند هر طور شده تئاتر دربارهٔ «روزگار مردم» نباشد. تئاتر دههٔ شصت به‌جز چند مورد انگشت‌شمار - که حتی آن‌ها هم اغلب سفارشی بودند - نگاهی انتقادی نداشت. سایرین حق داشتند با دستمایه‌قراردادن متون ادب فارسی مثل شاهنامه متن بنویسند. البته تمام دنیا براساس شاهنامه، می‌نویسند و این به خودی خود ایراد محسوب نمی‌شود، اما مسئله این بود که فقط می‌خواستند تئاتر دربارهٔ «روزگار مردم» نباشد. اگر هم نویسنده این روش را دوست نداشت، به ورطهٔ تئاترهای استعاری، سمبلیک و یا آبزورد می‌افتاد. **ازدواج می‌سی‌سی‌پی** و **آهسته با گل سرخ** جزو نمونه‌های کمیاب دههٔ شصت هستند که همه به‌خاطر داریم.

این روند سیاه البته در دههٔ هفتاد تعدیل شد.

در نیمهٔ دوم دههٔ هفتاد و نیمهٔ اول دههٔ هشتاد، تعداد نمایش‌هایی که برای تماشاگر خاطره شده، خیلی بیش‌تر است. دلیلش به‌زعم من این است که تئاتری‌ها این فرصت را پیدا کردند تا حدودی به نیازهای مخاطب خود فکر کنند و مخاطب هم روی خوش نشان داد. و اما برگردم به سؤال شما، نوشتن رویای بچگی من بود. اولین‌بار، درست



نمی‌دانم اول یا دوم دبستان بودم، داستانی نوشته بودم و دادم به خواهر بزرگ‌ترم بخواند. تشویقم کرد و گفت خوب است، ولی سعی کن قصهٔ خودت را بنویسی، به این دلیل که قصهٔ چوپان دروغگو را نوشته بودم ابعد از آن بارها این خبط را تکرار کردم چون نمی‌توانستم بنویسم، ولی در آن سال‌ها خیلی زیاد خواندم. تا بیست‌وچند سالگی آرزویم این بود که رمان‌نویس شوم. اصلاً نمایش‌نامه را نمی‌شناختم و چندتایی هم که در کتابخانهٔ شهرمان بود جذبم نمی‌کرد، نمایش‌نامه‌هایی مثل **محاکمهٔ ژاندارک** برناردشاو.

در دانشگاه جذب گروه تئاتر دانشگاه شدم، فقط به این دلیل که دوست داشتم آدم‌هایی پیدا کنم که اهل کتاب‌خواندن باشند و فقط نمی‌خواهند یک حقوق‌دان بشوند. البته قبلش آلمانی می‌خواندم اما خانواده‌ام به‌شدت سرزنشم می‌کردند و من مثل یک بچهٔ حرف‌گوش‌کن رفتم سراغ حقوق. ولی انگار همین ماجراها دقیقاً یک فرصت بود برای رسیدن به تئاتر.

اولین نمایش‌نامه‌ای که نوشتید چه بود؟

سال ۶۸ نمایش‌نامه‌ای نوشتم به اسم **بازگشت** که نمایش‌نامهٔ مزخرفی بود. تنهاچیزی که در آن وجود داشت و بعدها در کارهایم تکرار شد، فرم روایی بود. زن و مردی راجع به موضوعی که در گذشته اتفاق افتاده بود حرف می‌زدند و همزمان، آن گذشته را هم می‌دیدیم. در همین نمایش‌نامهٔ اخیرم، شخصیت‌ها در تاریکی دربارهٔ گذشته حرف می‌زنند و تماشاگر روی صحنه، گذشته را می‌بیند. در آن نمایش‌نامه البته همه‌چیز در نور می‌گذشت.

پس زمینه‌ای که از تئاتر دههٔ شصت دادید، چه نقشی در نوشتن شما بازی کرد؟

موقع نوشتن مدام به این فکر می‌کردم که به‌عنوان تماشاگر چه توقعی از تئاتر داشتم. یادم نمی‌رفت که توی سالن بین تماشاگرها می‌نشستم و نمایش‌هایی را می‌دیدم که سفارشی و خجالت‌آور بودند. بعدها من در مقام نویسنده کوشیدم چیزهایی را بنویسم که خودم دوست داشتم روی صحنه ببینم. «نویسنده آن‌جوری می‌نویسد که می‌تواند بنویسد» این جملهٔ تری گورین است در نمایش‌نامهٔ **مرغ دریایی** و دقیقاً مصداق آثار چخوف است. فکر می‌کنید چرا چخوف یک کار تاریخی ننوشت؟ چون او همان‌جوری می‌نوشت که می‌توانست بنویسد. هیچ‌وقت هم تلاش نکرد از این اثر به آن اثر متفاوت باشد. تمام نمایش‌نامه‌های چخوف شبیه هم‌اند و فقط سوژه‌های‌شان فرق دارد. گاهی حتی پایان‌های‌شان هم شبیه هم است مثل خودکشی کاراکترها.

فضای سخت آن دوران مانعی برای نوشتن و اجرای دغدغه‌های شخصی‌تان نشد؟

دقیقاً. اولین نمایش‌نامه‌ای که روی صحنه بردیم یعنی **شب به‌خیر مادر** اثر مارشا نورمن مجوز اجرا نگرفت و ما آن را در زیرزمین خانهٔ پدری پانته‌آ بهرام پنجاه‌بار به‌طور خصوصی اجرا کردیم. استدلال‌شان برای مخالفت این بود که تماشاگر اگر این نمایش را ببیند، خودش را خواهد کشت! چون شخصیت اصلی نمایش خودکشی می‌کند. شاید شانس آوردم که **زمستان ۶۶**، نمایش بعدی‌ام، در سالی اجرا شد که همه داشتند پز سیاسی می‌دادند و می‌خواستند بگویند ما دگراندیش هستیم. و دیگر این‌که از سر اتفاق، بازخوان‌ها کسانی مثل محمد چرم‌شیر بودند. نمایش فقط به‌خاطر شایستگی‌های خودش نیست که مطرح می‌شود. **زمستان ۶۶** اگر سال ۷۸ اجرا می‌شد موفق نمی‌شد. چون از سال ۷۸ آرام‌آرام محافظه‌کاری داشت جای شور و

هیجان را می‌گرفت. **زمستان ۶۶** در سال‌های قبل از آن تاریخ هم قابل اجرا نبود. تئاتر شهر اصلاً تعطیل بود. تمام این سالن‌ها بو می‌داد.

قبل از این‌که متن را بدهم برای جشنواره، دادم به آقای مجید جعفری که رئیس تئاتر شهر بود، ایشان خواندند و گفتند برو سالن اصلی، نمایش **چیزی شبیه زندگی** (کار مرحوم حسین پناهی) در حال اجرا است، ببین چه کار مدرنی است!

گفتید که عاشق سینما هستید و در کارهای‌تان هم اصرار دارید به سینما نزدیک شوید. چرا اصلاً نمی‌روید سراغ سینما؟

برخلاف همهٔ دنیا که سینما و تئاتر و ادبیات با هم تعامل دارند، در ایران این سه مقوله هیچ ربطی به هم ندارند. البته قبل از انقلاب داشت یک اتفاق‌هایی می‌افتاد، اما خیلی زود پرونده‌اش بسته شد و فراموش شد. در سینمای دنیا فیلم‌های **تراموایی به‌نام هوس**، **کی از ویرجینیا ولف می‌ترسه؟**، **دوشیزه و مرگ**، **گربه روی شیروانی داغ همگی** آثار شاخصی هستند که براساس نمایش‌نامه ساخته شده‌اند. همچنین خیلی از فیلم‌هایی که می‌بینیم، عبارت «براساس رمان» در عنوان‌بندی‌شان درج شده. واقعیت این است که تئاتر بیش‌تر از سینما به‌روز است، چون قابل تغییر است. می‌توانیم در اجرای امروز براساس حوادثی که تازه اتفاق افتاده چیزی به نمایش اضافه کنیم، و این قابل تغییربودن، آن را به یک منبع خوب برای سینما تبدیل می‌کند. این موضوع باعث شد عامدانه نمایش‌نامه‌هایی بنویسم به این امید که روزی کسی آن را به فیلم تبدیل خواهد کرد. البته همیشه سعی کرده‌ام آثارم مشخصات تئاتری خودشان را حفظ کنند. این چیزی است که میلان کوندرا دربارهٔ رمان‌نویسی می‌گوید: رمان‌نویس امروز باید رمانی بنویسد که به همان شکل غیرقابل تبدیل به سینما باشد، مگر آن‌که آن را پرداخت دیگری بکنند.

فکر می‌کنم از رقص کاغذپاره‌ها بود که تجربه‌های‌تان برای نزدیک‌شدن به تکنیک‌های سینمایی شروع شد.

نه، به نظرم حتی از قبل از آن یعنی از نمایش **زمستان ۶۶** آغاز شده بود. اصولاً این نگاه همیشه با من بود، شاید حتی بدون این‌که خودم به آن واقف باشم. البته **زمستان ۶۶** به‌خاطر صدای زن و مردی که در تاریکی با هم حرف می‌زنند، ابداً امکان ندارد به همان شیوه، فیلم خوبی بشود. نمی‌شود که ده دقیقه تماشاگر به صحنه‌ای سیاه خیره شود. این فقط در تئاتر می‌تواند اتفاق بیفتد. صرف نظر از این، جنس صدای زن و مرد که از باندها پخش می‌شد و تفاوتش با صدای زنده، آن را تئاتری می‌کرد، درحالی‌که در سینما اصولاً مخرج همهٔ صداها، باندهای صحنه است. من در نمایش‌هایم با عنصر صدا خیلی بازی کرده‌ام، به نظرم این امتیازی است که تئاتر در مقایسه با سینما دارد. در **رقص کاغذپاره‌ها** منتقدان به من گفتند نگاه تو سینمایی است. درواقع از آن‌جا این موضوع وارد قلمرو آگاهی من شد و از آن به بعد آگاهانه به کارش گرفتم. وقتی **رقص کاغذپاره‌ها** را تمرین می‌کردیم من به طراح صحنهٔ گروه، نرمین نظمی، گفتم به نظرت جالب نیست وقتی بازیگر در اپیزود «ماه عسل» بازی می‌کند، دکور که در اپیزود «روز دروغ» در انتهای صحنه بود، بیاید جلوی صحنه؟ اصلاً به کلوزآپ و لانگ‌شات فکر نمی‌کردم. به زیبایی‌اش فکر می‌کردم.

کیومرث مرادی: و به همین دلیل حرکت جزو ثابت طراحی صحنه‌های نرمین نظمی شد.

بله، یادم هست به بچه‌ها می‌گفتم مثل این است که تماشاگر جایش را عوض کرده. بعد منتقدان گفتند مثل این است که دوربین جایش را عوض کرده.

حبیبی: استفاده از نور و بازی با آن (که درواقع نقش کات را در نمایش‌های شما دارد) هم یکی از همین عناصر سینمایی بود.

شاید. نور در کارهای من چند کاربرد دارد. اولی زیبایی‌شناسی لحظه است. با کمک نور، لحظه‌های به‌دردبخور را نگه می‌داریم و اضافی‌ها را دور می‌ریزیم. دومی به دلیل مشکلات ممیزی است. اگر آلما در نمایش **ماه در آب**، قبل از رفتن نور در حال بالا زدن آستین است و بعد از آمدن نور در حال پایین زدن، به‌خاطر این است که دلم نمی‌خواهد آلما جلوی روی تماشاگر آستینش را بزند بالا و زیرش یک پوشش اجباری دیگر داشته باشد. رفتن و آمدن نور فقط فرم نیست، در خدمت صحنه است. مثلاً در نمایش **ماه در آب**، حرف‌زدن برادرها چهار دقیقه طول می‌کشد و نور نمی‌رود، اما صحنهٔ آلما فقط پانزده ثانیه طول می‌کشد و نور نمی‌رود. در نمایش **دل سگ**، در صحنه‌ای پانته‌آ بهرام می‌آید فقط یک جمله می‌گوید، نور می‌رود و بعد آذرخش مخبری تا آخر بازی می‌کند. بعد از نور، پیداکردن قصه‌های کوتاه کوتاه دغدغهٔ من شد. حتی یادم است یکی از اپیزودهای **رقص کاغذپاره‌ها** در جشنواره فقط یک دقیقه بود. نامش بود «تو با همه فرق داری خوشگل من» و هومن برق‌نورد در آن بازی می‌کرد. برای اجرای عمومی حذفش کردم. در اجرای عمومی قطعهٔ «ماه عسل» از همه کوتاه‌تر بود، هفت دقیقه. و این در شرایطی بود که در خیلی از نمایش‌ها، بین دو صحنه، حداقل بیست دقیقه نور روی صحنه بود.

در نمایش پس تا فردا دکوری وجود داشت که خیلی به دکور نمایش ماه در آب شبیه بود. البته این دو نمایش شباهت‌های دیگری هم به هم دارند.

پس تا فردا متن خودم نبود، نوشتهٔ ریما رامین‌فر بود. آن‌جا هم صحنه‌های کوتاه و کات داشتیم. در مورد دکور، طراح صحنهٔ نمایش **ماه در آب** به نکته‌ای اشاره کرد که جالب بود و شاید قابل تعمیم به **پس تا فردا** هم باشد. طراح صحنه معتقد بود چون نمایش دربارهٔ درون آدم‌هاست و درون آدم‌ها برخلاف زندگی واقعی از دید و آگاهی تماشاگر ایمن نیست، پس دیوارها باید برداشته شود و همهٔ صحنه باید دیده شود. دقیقاً همین‌طور است. تماشاگر این‌جا دانای کل است. می‌بینید که افکار شخصیت‌ها را می‌شنود.

مرادی: به نظرم دل سگ با همهٔ نمایش‌هایت فرق داشت.

وقتی متن مال خودت نیست، سعی می‌کنی بیش‌تر کارگردانی‌ات را به رخ بکشی. **دل سگ** خیلی تجربی بود. بازیگر داشت نقشی را بازی می‌کرد و ناگهان نور می‌رفت و بازیگر دیگری را می‌دیدیم که داشت همان نقش را بازی می‌کرد.

حبیبی: فکر می‌کنم بعد از این نمایش، از گروه تئاتر «امروز» جدا شدید و این ذهنیت به‌وجود آمد که در کارهای بعدی‌تان مشکل بازیگر داشتید یا یک‌جور عدم انسجام.

تجربه‌های من با گروه تئاتر «امروز» منحصربه‌فرد بود. من هنوز نوستالژیای **شب به‌خیر مادر** و آن پنجاه اجرای زیرزمینی را دارم. مهم‌ترین ماحصل آن دوران برای من این بود که یاد گرفتم بازیگر ادا درنیاورد. جالب است بدانید آقای رکن‌الدین خسروی آمد کار

ما را دید (خیلی از آدم‌های بزرگ تئاتر در همان زیرزمین کار ما را دیدند) زیاد از کار خوشش نیامد و گفت بازیگرها سینمایی بازی می‌کنند. اما این نمایش سی‌بار اجرای عمومی شد و مورد استقبال قرار گرفت. درواقع این استقبال در تصویب **زمستان ۶۶** نقش مهمی داشت. چون در آن زمان اولویت با متن خوب ایرانی بود، بعد متن بد ایرانی و سرآخر متن خوب خارجی.

تا این‌جا همه‌چیز خوب پیش می‌رفت.

می‌خواهی پاشنهٔ آشیل گروه تئاتر امروز را پیدا کنی؟

نه. می‌خواهم آسیب‌شناسی کنم.

خب اختلاف ما، اختلاف اقتدار بود.

بگذریم. دربارهٔ یک دقیقه سکوت بگویید. کاری که بدون گروه تئاتر «امروز» روی صحنه بردید.

یک‌دقیقه سکوت را همان سالی که **پس تا فردا** را کارگردانی کردم نوشته بودم. اما نمی‌شد یک کارگردان دو نمایش در جشنواره داشته باشد. درنتیجه آن سال **پس تا فردا** را اجرا کردم و چه خوب شد. چون تا سال بعد، **یک‌دقیقه سکوت** را بازنویسی‌اش کردم و اصلاً چیز دیگری شد. یک سال فرصت داشتم و این باعث شد نمایش دو داستان موازی داشته باشد. ماجرای قتل‌های زنجیره‌ای را بعداً اضافه کردم.

فکر می‌کنم یک کار اجرا نشده هم بعد از یک دقیقه سکوت دارید.

از تاریکی، که تصویب نشد. گفتند ضعیف است. آقای شریف‌خدایی به من گفتند پایانش را عوض کن. پایان نمایش، تماشاگر به شخصیت منفی حق می‌داد و این بد بود. اما من با خیره‌سری گفتم نمی‌شود. موضوع دربارهٔ زنا بود و این‌که آیا کسی که زنا می‌کند باید کشته شود؟ من هیچ‌وقت در کارهایم طرف کسی را نمی‌گیرم و همیشه در کارهایم سؤال و تردید هست. ترس‌شان از این بود که تماشاگر تحت تأثیر سمپاتی شخصیت زناکار قرار بگیرد و به او حق بدهد. **از تاریکی** موقعیت عجیب‌وغریبی دارد و تلخ‌ترین کار من است. قرار بود اتفاقی که در **گل‌های شمعدانی** می‌افتد به‌لحاظ اجرایی در این اثر بیفتد. آن‌موقع تازه از گروه جدا شده بودم و تصور همه این بود که ما بدون هم نمی‌توانیم کار کنیم. می‌گفتند آن‌ها کارگردان ندارند و این هم بازیگر ندارد. سخت بود، به این دلیل که با هم نبودیم نقد می‌شدیم. خوشبختانه زمان نشان داد که این‌طور نیست و ما هر کدام علائق و سلایق خودمان را به عرصهٔ صحنه رساندیم. به نظر خودم **گل‌های شمعدانی** و **تنها راه ممکن** مؤید این حرف است. گروه «تئاتر امروز» هم راه خودش را رفت. آن‌ها چیزهای دیگری را هم دوست داشتند مثلاً یک‌جور تئاتر بدون دیالوگ، که جداشدن‌مان باعث بروزش شد. برای من هم این فرصت پیش آمد که بدانم حالا حالاها نمی‌خواهم گروهی متعهد داشته باشم. چون گروه هم همان قرارداد اجتماعی است. همان چیزی که در **ماه در آب** دارم نقدش می‌کنم.

گل‌های شمعدانی **به‌لحاظ اجرایی اثر متفاوتی بود. این‌که سالن دو قسمت شده بود و دو دسته تماشاگر وجود داشت که هر یک شاهد نمایش جداگانه‌ای بودند.**

و قرار بود تماشاگران بیرون صحنه با هم گفت‌وگو کنند، چون هیچ‌کدام نمی‌دانستند آن‌طرف چه اتفاقی افتاده است، قرار هم نبود مجبور باشند آن‌طرف دیگر را ببینند.

فکر می‌کنم خودتان هم قرمز و دیگران را زیاد دوست ندارید.

وقتی **از تاریکی** رد شد خیلی سرخورده شدم. سال بعد متنی را دادم که سال ۷۲ نوشته بودم، یعنی حدوداً ده سال قبل از آن. فقط می‌خواستم ببینم تصویب می‌شود یا نه. دیدم تصویبش کردند و فکر کردم حتماً پیش خودشان می‌گویند ادبش کردیم، حالا می‌تواند کار کند. **قرمز و دیگران** را اصلاً دوست نداشتم و می‌توانم بگویم موقع اجرا، نسبت به آن متن تصویب‌شده نود درصد تغییرش دادم.

مرادی: قرمز و دیگران به‌دلیل طراحی صحنهٔ ایستایی که داشت - بلایی که ناصح کامکاری سرش آورد - بسیار نمایش ایستایی شد. آن تنه‌های درخت که قرار بود پارکی را تداعی کند، با قدرت تمام یک‌جور سکون را ایجاد کرده بودند. گفتی که خودت را بیش‌تر نمایش‌نامه‌نویس می‌دانی تا کارگردان. اقرار قشنگی است، چراکه در همین نمایش اخیرت هم که متن ایستایی دارد، تو در اجرا هیچ فکری برایش نکرده‌ای و حتی به ایستایی‌اش دامن زده‌ای.

من معتقدم انرژی اضافه را نباید از تماشاگر بگیریم. در همهٔ کارهای من بازیگری ایستاست. حتی خیلی وقت‌ها بازیگرها می‌گویند حالا این‌جا که نور رفت ما جای‌مان را تغییر دهیم، یا مثلاً بنشینیم میوه‌ای بخوریم. اما من هیچ‌وقت موافق نبوده‌ام چون ضرورت نداشته. دیده‌ای در بعضی نمایش‌ها دو شخصیت در حال حرف‌زدن‌اند، بعد بی‌دلیل یکی‌شان می‌رود پنجره را باز می‌کند، من از این‌نوع بازی متنفرم. این **فقط** به‌خاطر تئوریزه‌کردن ضعف امکانات تئاتری است. مثل این‌که بگوییم حالا که در تئاتر اینسرت نداریم و **فقط** یک لانگ‌شات داریم، پس حرکت داشته باشیم. هر کاری که ما در زندگی‌مان انجام می‌دهیم روی صحنه هم باید باشد. در **تنها راه ممکن** پگاه طبیبی‌نژاد روی زمین دراز می‌کشد چون در زندگی واقعی همین‌طوری هستیم.

اگر منظورت ایستایی طراحی صحنهٔ **ماه در آب** است، همان‌طور که قبلاً گفتم، نوعی طراحی صحنه به ضرورت تم نمایش و هدف من شکل گرفته بود؛ یعنی دیده‌شدن درون آدم‌ها. حتی دلم می‌خواست در این کار از پروجکشن استفاده کنم. شاید حتی ایستاتر از این بود. تماشاگر فقط سالن پذیرایی را می‌دید و قرار بود اتاق خواب‌ها پشت لته‌ای باشد که تماشاگر نبیند. چون در کشور ما اتاق خواب‌ها معمولاً نشان داده نمی‌شوند. خیلی عجیب بود که قبول کردند تخت دونفره را نشان دهیم. چهار هندی‌کم مداربسته به صورت زنده اتاق‌خواب‌ها را به تماشاگر نشان می‌داد. اما تئاتر شهر پول نداشت و من مجبور شدم پروجکشن را حذف کنم. آن‌ها هم این امتیاز را به ما دادند که تخت دونفره را روی صحنه نمایش دهیم. با خودم گفتم اگر قبح نشان‌دادن تخت دونفره روی صحنه از بین برود، فتح یک قلهٔ تازه روی صحنه است (با خنده) درست مثل آن پیراهن‌های مردانه که بازیگران زن من روی صحنه پوشیدند و کسی ایرادی نگرفت و مرسوم هم شد. این‌ها کم‌رنگ‌کردن تابوهای سال‌های پیش تئاتر بود. نکتهٔ دیگر این‌که در تئاتر چنین لانگ‌شاتی دیدنی است چون توأم با جزئیات است. ولی در سینما لانگ‌شات حاوی جزئیات نیست و این فقط در تئاتر می‌تواند اتفاق بیفتد.

حرف من این است که مثلاً تو چرا در دل سگ بیش‌تر به‌سمت کارگردانی رفتی؟ آن‌جا ایماژهایی داشتی که نمونه‌اش در کارهای دیگر تو اصلاً دیده

نمی‌شود. من می‌گویم اگر محمد یعقوبی را از متنش جدا کنیم چه اتفاقی می‌افتد؟

وقتی دارم می‌نویسم، کارگردانی هستم که همهٔ ایده‌هایم را در متن می‌ریزم. نمایش‌نامه را از بدو تولد اجرایی می‌بینم. در مورد **ماه در آب** خودم اولش خیلی نگران بودم. چون در سایر کارهایم ریتم خیلی اهمیت داشت و این کار اساساً ایستا بود. شاید وقتی فهمیدم ذاتاً ایستاست با آن کنار آمدم. به ریتم درونی‌ای فکر کردم که جان این اثر را شکل می‌دهد.

یک‌سری ویژگی‌های محتوایی هم هست که در همهٔ آثارت مشترک است. اولین و مهم‌ترینش خانواده‌ای‌ست که در حال اضمحلال و متلاشی‌شدن است...

بهتر است بگویی بحران.

بله و معمولاً یک زن یا یک زن و مرد در مرکز این بحران هستند و یک‌سری شخصیت‌های فرعی می‌آیند و می‌روند. قبل از سؤال اصلی‌ام بگذار دربارهٔ این شخصیت‌های فرعی حرف بزنم. مثل نگار در ماه در آب. نبودن نگار چه لطمه‌ای به نمایش می‌زند؟ درست است که در بعضی نمایش‌هایت این شخصیت‌های فرعی بار دراماتیک دارند، مثل زن در نمایش یک‌دقیقه سکوت که آینده را می‌بیند و چیزهایی می‌گوید که به‌وقوع می‌پیوندد...

چخوف یک جملهٔ خیلی معروف دارد که من صددرصد با آن مخالفم. می‌گوید: «تفنگی که از دیوار صحنه آویزان است باید شلیک کند». اما من فکر می‌کنم یک تفنگ فقط به‌خاطر آن‌که شلیک کند روی صحنه نیست، یعنی به‌خاطر کارکردِ ارگانیکِ صرف.

ممکن است کارکرد آن تفنگ فقط زیبایی‌شناسانه باشد. این چیزی بود که من از سینما یاد گرفتم؛ این‌که ممکن است بتوانی چیزی را حذف کنی و لطمه‌ای به روایت و قبل و بعدش وارد نشود، ولی زیبایی اثر کم شود. اگر بر دیوار خانهٔ تو تابلویی از شاگال باشد و ما برش داریم، هیچ اتفاقی نمی‌افتد. از نگاه چخوف این تابلو اضافه است چون کارکرد ارگانیک ندارد. وقتی **سولاریس** را می‌دیدم این موضوع را کشف کردم. در صحنه‌ای به‌شدت منقلب می‌شدم و دنبال علت بودم. منظورم نمای باران است که هر بار موقع دیدن سعی می‌کردم بفهمم حذف این صحنه چه تأثیری در روایت دارد و می‌دیدم هیچ. تنها کارکرد زیبایی‌شناسانه داشت. بنابراین فکر کردم یک شخصیت می‌تواند حضور داشته باشد فقط برای تأثیر زیبایی‌شناسانه‌اش. به نظرم نگار چنین وجهی داشت. نگاری که در نمایش‌نامهٔ اولیه بود بیش‌تر پرداخت شده بود و من به این دلیل خیلی ساده که دلم نمی‌خواست نمایش ۱۲۰ دقیقه باشد، خیلی از بخش‌ها را حذف کردم. فکر کردم که چرا نگار را خلق کرده‌ام، به همان اکتفا کنم. همان‌طور که در رابطه با آلما پس از خلقش فکر کردم چنان در جان اثر پیچیده شده که نمی‌توانم رهایش کنم.

حبیبی: من هم فکر می‌کنم بودن نگار به تقویت موضوع محوری نمایش کمک می‌کند. درواقع صرف‌نظر از آن بحث زیبایی‌شناسی، فکر می‌کنم نگار هم در راستای قصهٔ نمایش شخصیت کمکی خوبی است، او هم مردی در زندگی‌اش هست و از همان آغاز به واسطهٔ این مرد، درگیر و ماجراساز است.

و این‌که نگار مابه‌ازای آلماست، درواقع گذشتهٔ آلماست، همان‌طور که آلما گذشتهٔ آی‌سوداست. این تفکر فلسفی که می‌گوید زمان حلقوی است و اندیشه‌ها تکرار می‌شوند و فقط جسم‌ها عوض می‌شوند، پایهٔ خلق این شخصیت‌ها بود. هر سه شخصیت رنج مشترکی را تجربه می‌کنند و آن وانهادگی است. نکتهٔ دیگری که بودن نگار را توجیه می‌کند این است که او معرف کاراکتر مادر است. تنها از طریق نگار بود که ما می‌توانستیم موقعیت مادر را بشناسیم. در صحنهٔ اول دست و پای مادر بسته شده و او به دلیل فراموش‌کاری نمی‌داند چه کسی این کار را کرده، و این جوری است که می‌فهمیم نگار بوده که دست و پایش را بسته و رفته.

مرادی: ولی نگار در همین حد باقی می‌ماند و تمام نمی‌شود. آلما هم همین‌طور، این‌ها ناقص و پادرهوا هستند.

کارکرد این‌ها تا وقتی است که سه شخصیت اصلی نمایش هنوز خود را افشا نکرده‌اند.

اما مثلاً در یک نمایش نمونه‌ای مثل مرغ دریایی هم شخصیت‌های فرعی داریم، نینا و ماشا شخصیت‌هایی هستند که به‌رغم حاشیه‌ای‌بودن، چخوف تمام‌شان می‌کند اما در نمایش‌نامهٔ تو شخصیت‌ها تمام نمی‌شوند.

خب هیچ‌کدام از شخصیت‌های من تمام نمی‌شوند، همه معلق‌اند. حتی مازیار. این تعلیقی است که در کل اثر هست. خیلی ساده می‌شد یک پایانی برای نگار ارائه داد. می‌شد آوردش توی صحنه بدون این‌که مزاحم بازی بقیه باشد؛ درحالی که دارد به مادر غذا می‌دهد یا چیزی شبیه این. آن‌وقت شما فکر نمی‌کردید نگار نصفه است. ولی من نخواستم، چون خیلی روش بدی بود. ترجیح می‌دادم در آن بخشی که به خاطرش خلق شده بماند. درضمن اگر بخواهم با مثال خودت جواب بدهم باید بگویم شخصیت فیوز در **باغ آلبالو** دقیقاً همین‌طور است.

و اما سؤال مهم‌تر. حالا پس از بارها و بارها تجربه‌کردن فضای یک خانواده در نمایش، آیا قرار نیست این پوسته را بشکنی؟ خانه‌های متنوع با آدم‌های خرده‌بورژوا زیاد در کارهایت دیده‌ایم. مخصوصاً که هر چه می‌گذرد، داری یک قشر خاص را ترسیم می‌کنی و از فضای آدم‌های زمستان ۶۶ دورتر می‌شوی. درنتیجه همه‌جایی‌بودن آثارت را رفته‌رفته حذف می‌کنی. به نظرم یک‌دقیقه سکوت، زمستان ۶۶ و تنها راه ممکن **به‌راحتی این قابلیت را دارند که آن‌ها را در سرزمین دیگری اجرا کنی...**

به نظرت **قرمز و دیگران** این ویژگی را ندارد؟

نه.

ولی می‌دانی که [illegible] از پنج کشور برای اجرا دعوت داشت؟

منظورم چیز دیگری است. وقتی مسائل شخصی و خانوادگی‌ات از درون به بیرون می‌رود، می‌شود خاص. اما همین، وقتی با مسائل بیرونی درمی‌آمیزد، عمومی‌تر می‌شود. در یک‌دقیقه سکوت **درون با بیرون یکی شده.** در ماه در آب **دغدغهٔ شخصیت‌ها خیلی شخصی است. اگر آی‌سودا به‌جای نقاشی‌کردن پیانو می‌زد چه اتفاقی می‌افتاد؟**

حبیبی: اما همان تنها راه ممکن **که گفتی مخاطب بیش‌تر جذبش می‌شود، به نظر من به دلایلی مخاطب را فراری می‌دهد. تنها راه ممکن درست مثل یک خانه‌تکانی در طرح‌های نیمه‌کاره و ناکام است. قصه‌هایی کوتاه و بی‌سرانجام که برای گنجاندن‌شان در یک قالب واحد، زیاد تلاش نشده و تمام زحمت رسیدن به کلیت می‌افتد به دوش مخاطب. درضمن موافق هم نیستم که مسئلهٔ نمایش ماه در آب خیلی شخصی است. به‌نظرم اگر مسئلهٔ نمایش، نقد رابطه‌هایی قانون‌مند مثل ازدواج باشد، دامنهٔ این ماجرا گسترده‌تر از آن است که شامل یک طیف خاص باشد.**

اغلب کارهای من در قشر متوسط می‌گذرد. گاهی هم به اعماق اجتماع نقبی می‌زنم مثل **تنها راه ممکن**. ماه در آب دربارهٔ همهٔ اقشار است. من نه قشر خیلی فقیر را می‌شناسم، نه قشر خیلی مرفه را می‌شناسم. یعنی اگر درباره‌شان بنویسم، می‌شود همین چیز باسمه‌ای که در فیلم‌ها می‌بینیم. آدم‌های مرفه که بلند می‌خندند و مثلاً قهوه می‌خورند. اما به نظرم بعضی موضوعات هستند که همهٔ قشرها دربارهٔ آن دچار چالش‌اند و آن قراردادهای اجتماعی است، نمونه‌اش ازدواج.

در مورد **تنها راه ممکن** و آن واژهٔ خانه‌تکانی باید بگویم اتفاقاً این‌جور نیست و من خودم موقع نوشتن آن نمایش از همه بیش‌تر رنج بردم. چون هفت طرحم را با آن نمایش لو دادم. اطرافیانم می‌دانند که من در این مورد چه‌قدر خسیسم و تا وقتی یک نمایش‌نامه نوشته نشده اصلاً هیچ‌کس اطلاع ندارد در آن چه می‌گذرد. پس مطمئن باشید آن طرح‌ها، طرح‌هایی بودند که من برای ساختاری که دوستش داشتم خرج کردم. من فکر می‌کنم شما جزو آن دسته آدم‌ها هستید که از خرده‌قصه بدشان می‌آید و دل‌شان می‌خواهد یک قصهٔ ثابت را با آدم‌های مشخص در نمایش دنبال کنند.

تئاتر بیش‌تر از سینما به‌روز است، می‌توانیم در اجرای امروز براساس حوادثی که تازه اتفاق افتاده چیزی به نمایش اضافه کنیم، و این قابل‌تغییربودن، آن را به یک منبع خوب برای سینما تبدیل می‌کند. این موضوع باعث شد عامدانه نمایش‌نامه‌هایی بنویسم به این امید که روزی کسی آن را به فیلم تبدیل خواهد کرد.

نه اتفاقاً. چون شما اغلب کارهای‌تان اپیزودیک بوده و من با آن‌ها مشکلی نداشته‌ام.

تنها راه ممکن به این دلیل نوشته شد که حتی یک کار اپیزودیک مثل **رقص کاغذپاره‌ها** هم مرا راضی نکرد و دلم می‌خواست قصه‌ها خردتر از این باشد. علاوه بر این، ساختار

تنها راه ممکن به من اجازه می‌داد هر کاری دلم می‌خواهد بکنم، و کدام نویسنده‌ای عاشق چنین موقعیتی نیست؟ در آن ساختار هر سبکی را می‌شد گنجاند و هیچ لطمه‌ای به منطق آن نمی‌زد. کار خیلی تجربی‌ای بود، ولی نه از نقطه‌نظر مخاطب. مخاطب با **ماه در آب** بیش‌تر ارتباط برقرار کرد.

مرادی: من هنوز در مورد معلق‌بودن شخصیت‌ها توجیه نشده‌ام. اما نکتهٔ دیگر این است که به نظرم مسئلهٔ نمایش، یعنی ازدواج هم معلق می‌ماند.

بله. چون هم آروین آن را زیر سؤال می‌برد و هم آی‌سودا. آروین می‌گوید ازدواج اختراع زن‌هاست و آی‌سودا هم با استدلال خودش می‌گوید اختراع مردهاست.

در مرغ دریایی آدم‌هایی را داریم که عاشق‌اند ولی به عشق‌شان نرسیده‌اند. در پایان یک‌نفر همهٔ حلقه‌ها را نابود می‌کند. یعنی خودکشی تروپلف باعث می‌شود همه بروند دنبال زندگی‌شان.

ولی اگر من چیزی را در **مرغ دریایی** دوست نداشته باشم همین خودکشی است، چون اساساً از «پایان منطقی» بیزارم. این «نتیجه‌گیری» است و در همهٔ کارهای چخوف دیده می‌شود. دیگران هم می‌روند کپی می‌کنند.

خب تو می‌توانی در یک اجرا از مرغ دریایی این پایان را معلق بگذاری تا تماشاگر دقیقاً نداند که آیا تروپلف مُرد یا نه. چون این شرایط امروز است که تعیین می‌کند. چخوف هم در شرایط خودش مجبور است پایان منطقی داشته باشد. من معتقدم نمایش تو حلقه‌های گم‌شده‌ای دارد. کسی که دارد در آینده زندگی می‌کند، امروز را برای ما روایت می‌کند. اما ما تعبیر و تصویری از فلسفهٔ او نسبت به امروز نمی‌بینیم. شاید او می‌توانست حلقهٔ تو را کامل کند. خانوادهٔ تو با همهٔ دغدغه‌هایش در خودش می‌میرد و به بیرون تکثیر نمی‌شود.

من این واکنش را از تماشاگر ندیدم. از طریق جست‌وجو در اینترنت و وبلاگ‌ها، فهمیدم تماشاگران سطح ارتباط بالایی با این نمایش داشته‌اند.

من قصد نداشتم با توجیه و توضیح گذشتهٔ این آدم‌ها نتیجه‌گیری کنم. این شخصیت در آیندهٔ نامعلوم و تاریکی به سر می‌برد و ما فقط صدایش را می‌شنویم. درواقع فقط تکنیکی است برای این‌که ما گذشته (یعنی امروز) را ببینیم.

فکر می‌کنی این خانواده چه زمانی دور هم جمع می‌شوند و به‌جای این لحظات تلخ می‌خندند؟

این‌ها بازتاب ناامنی جامعهٔ ما هستند. چون بیرون امن نیست، طبعاً رخنه می‌کند به درون. فردیت در جامعهٔ ما بهایی ندارد. این بحرانی است که حسش می‌کنیم و طبیعی است که وارد اثر من شود. ضمن این‌که پرسوناژهایی که خوشبخت‌اند و لبخند می‌زنند ابداً نمایشی نیستند. خوشحال‌ها، چالشی با دنیای اطراف‌شان ندارند.

من نه قشر خیلی فقیر را می‌شناسم، نه قشر خیلی مرفه را. یعنی اگر درباره‌شان بنویسم، می‌شود همین چیز باسمه‌ای که در فیلم‌ها می‌بینیم. آدم‌های مرفه که بلند می‌خندند و مثلاً قهوه می‌خورند. اما به‌نظرم دربارهٔ بعضی موضوعات همهٔ قشرها دچار چالش‌اند و آن قراردادهای اجتماعی است. نمونه‌اش ازدواج.

کی حق را به مَردی می‌دهی که به‌دنبال آرمانش بوده، نه زن خود؟ فکر می‌کنم در **ماه در آب** این اتفاق افتاده. مازیار که زنش را رها کرده شخصیت سمپاتیکی است، نه به این دلیل که آدم مردسالاری هستم (جالب است بگویم در یک پایان‌نامه تحت عنوان «روایت‌های مردسالارانه در ادبیات نمایشی ایران» آثار من هم بررسی شده!)

منظورم این است آن‌قدر که آی‌سودا در متن برجسته است و مظلوم نمایانده می‌شود، مازیار نیست. درحالی‌که تو گفتی قصدت فقط طرح موقعیت و سؤال بوده است.

به نظرم مازیار آینهٔ وضعیت روشنفکری در ایران است. چون مازیار شخصیتی است که قراردادهای اجتماعی را نفی می‌کند. عامدانه می‌خواستم شخصیتی دوست‌داشتنی باشد، همان‌طور که سهراب در **یک‌دقیقه سکوت** و مهران سوفی در **تنها راه ممکن** هستند. علتش این است که بیست‌وپنج سال است روشنفکران در جامعهٔ ما دارند فحش می‌خورند و محکوم به انزوا و فشار و تهدیدند. همین «به‌اصطلاح روشنفکرها»!

حبیبی: و آن‌وقت این روشنفکر در قالب یک مرد تجلی پیدا می‌کند؟ و روشنفکری‌اش با ترک‌کردن زنش؟

نه. در بیش‌تر نمایش‌های ایرانی مرد زن را ترک می‌کند ولی در نمایش‌نامه‌های خارجی برعکس است، نمونه‌اش **خانهٔ عروسک**. این به حقوق فرد در جامعهٔ خودش برمی‌گردد. در **خانهٔ عروسک** ممکن است مرد، مرد چندش‌آوری به‌نظر برسد و عمل زن طبیعی باشد، اما مثلاً در **راز قال ورق** اثر بوستین گاردر یا **ماجرای عجیب سگی در شب** این‌طور نیست. یادتان باشد که ازدواج یکی از قدیمی‌ترین و مهم‌ترین قراردادهای اجتماعی است. در هر خانه‌ای وجود دارد و همهٔ ما آن را می‌شناسیم.

مرادی: ولی مخاطب معمولاً این واکنش را ندارد. مخاطب جور دیگر می‌بیند. مثلاً وقتی مادر فراموش‌کار می‌گوید ازدواج سنت پیغمبر است پس باید ازدواج کرد، می‌خندد.

به ما گفتند این صحنه را حذف کنید چون تماشاگر می‌خندد. ولی به نظر من تماشاگر نباید بخندد، چون این مسئلهٔ سنت و مدرنیته است و یک تقابل است.

که اتفاقاً باید آدم را مغموم کند و به فکر فرو ببرد.

بله ولی نمی‌دانیم چرا تماشاگر می‌خندد. به نظرم اتفاقاً ما باید این مسائل را مطرح کنیم و راجع به آن حرف بزنیم. من البته با همهٔ جوانب سنت مخالف نیستم. می‌بینید که موسیقی کارم موسیقی سنتی‌ست.

حبیبی: راستی چرا؟

شما بگویید چرا هر تئاترشهری باید موسیقی‌اش بتهوون باشد؟ مگر موسیقی سنتی، موسیقی فرهنگ ما نیست. بحث ما بر سر سنت‌های دست‌وپاگیر است. باید بشناسیم چه سنت‌هایی را انکار کنیم و چه سنت‌هایی را تقویت کنیم.

این‌که در همهٔ نمایش‌های شما یک‌سری مؤلفه‌ها و تکنیک‌ها تکرار می‌شود، و ممکن است اصلاً آن‌را سبک اجرایی شما بنامیم، شائبهٔ تکرار را هم در خود دارد. نگران این نیستید که مدام خودتان را تکرار کنید؟

بهترین تماشاگران، تماشاگرانی هستند که قبلاً هیچ کاری از من ندیده‌اند. من فکر می‌کنم هیچ تماشاگری نباید با حافظه‌اش بیاید نمایش را تماشا کند. دیدن کارهای متنوع چیزی است که باید با حضور کارگردان‌های دیگری جبران شود. هر کس مدل خودش کار می‌کند. یادم هست سال ۷۲ ما **آوازه‌خوان طاس** را در گروه آقای سمندریان کار می‌کردیم. دوستی کار را دید و گفت این‌که یونسکو نیست. آن‌موقع دقیقاً همین جمله به ذهنم رسید و گفتم چیزی که شما یونسکو می‌نامید حافظهٔ شما از یونسکو است.

مرادی: کدام نمایش‌هایت را دیگران هم اجرا کرده‌اند؟

بیش‌تر **رقص کاغذپاره‌ها**. **زمستان ۶۶** هم چندبار اجرا شده. و اخیراً با اصرار یک دانشجو **یک‌دقیقه سکوت** (چون خیلی دوستش داشتم و مجوز اجرا به هیچ‌کس نمی‌دادم). وقتی **رقص کاغذپاره‌ها** را می‌نوشتم با شیطنت فکر می‌کردم نمایشی بنویسم که بارها اجرا شود. دو شخصیت داشت و برای اجراهای دانشجویی خیلی مناسب بود. همان‌طور که **خواستگاری** چخوف خیلی بیش از **باغ آلبالو** اجرا می‌شود و از آن عجیب‌تر نمایش بسیار بد و معروف **مضرات دخانیات** که به‌علت تک‌شخصیتی‌بودن بارها کار شده.

در مورد نمایش‌نامه‌های تو، علی‌رضا نادری، یثربی، ثمینی، نادر برهانی مرند، محمد رحمانیان و حمید امجد، این مشکل وجود دارد که غیر از دانشجوها، دیگران آن‌ها را اجرا نمی‌کنند. مسئلهٔ کارگردان - مؤلف باعث شده غیر از دانشجوها، نسل تازه‌وارد هم فکر کند باید خودش بنویسد و اجرا کند. و سؤال دیگر این‌که، تو که خودت را بیش‌تر نمایش‌نامه‌نویس می‌دانی تا کارگردان، چرا شهامت‌اش را نداری که بگذاری انتخابت کنند؟

اگر می‌بینی مثلاً متن‌های بیضایی را زیاد اجرا می‌کنند به این دلیل است که بیضایی معروف‌تر است و خیلی طبیعی است که زیاد کار شود. جامعهٔ ما بسیار بی‌اعتمادبه‌نفس است و دوست دارد راه رفته را برود. مثل کسانی که می‌خواهند خارجی کار کنند و سریع می‌روند سراغ تنسی ویلیامز یا چخوف یا یونسکو. برای من مهم بود که اولین کارم مارشا نورمن باشد چون کسی نمی‌شناختش.

این بد نیست که خودشان بنویسند، اتفاقاً آن‌ها باید بروند سراغ نسل خودشان. و من هم ایرادی در آن نمی‌بینم، خودم فلینی را به این دلیل دوست دارم که نویسنده/کارگردان است. کیشلوفسکی همین‌طور است، فون‌تری‌یه نیز.

گاهی کسی نویسنده نیست ولی کارگردان بزرگی است، مثل پیتر بروک. خوب چرا اصرار داشته باشد خودش متن را بنویسد؟ ولی کسی که خودش نویسنده است مثل هارولد پینتر، بدون استثنا همهٔ کارهایش را خودش کارگردانی کرده. حالا چرا کار کسی مثل من دوباره اجرا نمی‌شود؟ به این دلیل که اصلاً در این کشور مگر تئاتر وجود دارد؟ ◀