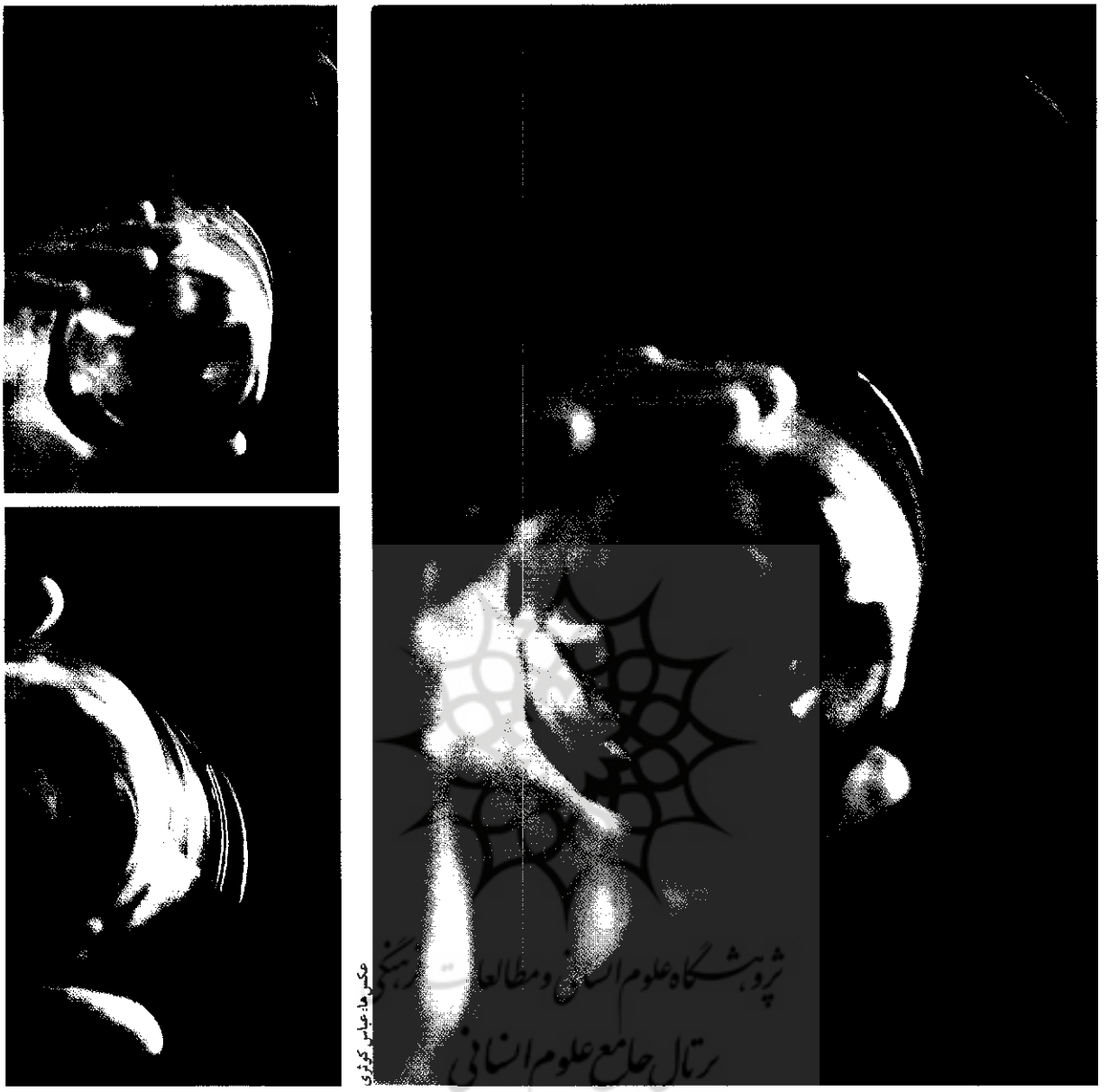

عکس‌ها: عباس کوثری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گفت‌وگو با نغمه ثمینی و کیومرث مرادی دربارهٔ «شکلک»

رفتم تو یه‌جایی که پر بود از شعبون

نمایش شکلک، **چه به‌لحاظ متن و بازی‌ها، و چه به‌لحاظ طراحی صحنه و موسیقی و کارگردانی نسبت به** خواب در فنجان خالی، **کار قبلی این گروه، گامی به جلو محسوب می‌شود؛ هم از نظر پررنگ‌ترشدن طنز، هم فشرده‌ترشدن موقعیت‌ها و ایجاز، و هم وحدت لحن و میزان تأثیرگذاری بر مخاطب. نکتهٔ همچنان هیجان‌انگیز کار، استفاده از تکنیک‌هایی‌ست که مدیوم سینما را به‌یاد می‌آورد، به‌ویژه اتصال صحنهٔ اول و دوم که طوری‌ست که گویی زاویهٔ دید تماشاگر نود درجه تغییر می‌کند. نغمه ثمینی نویسنده‌ای‌ست که مقالاتش اغلب به‌لحاظ ساختاری مثال‌زدنی‌ست. اینک او در نمایش‌نامه‌نویسی نیز می‌کوشد تجربه‌های ساختاری‌اش را به نمایش بگذارد. با او و کیومرث مرادی، کارگردان پرشور نمایش، دربارهٔ تجربهٔ** شکلک **به گفت‌وگو نشستیم.**

م.ا.

خب، شکلک از کجا شکل گرفت؟

ثمینی من طرحی داشتم به‌نام «آخرین بودای خندان» که برای گروه خواندم و در همان لحظهٔ اول نابود شد. گفتند این الان وقتش نیست، چون خیلی شبیه **خواب در فنجان خالی** بود.

چی‌اش شبیه بود؟

ثمینی داستان زن و شوهری بود که وارد خانهٔ دورافتاده‌ای در گوشهٔ کویری از ایران می‌شدند. از خارج آمده بودند مدتی این‌جا بمانند، چون یک رسم این خاندان این بود که بچه‌شان حتماً بایستی در این خانهٔ قدیمی به دنیا می‌آمد. همهٔ این نسل هم در همین‌جا به دنیا آمده بودند و مرد آخرین کسی بود که باید این سنت را به‌جا می‌آورد. وارد آن خانه می‌شدند و ماجراهایی براشان اتفاق می‌افتاد. کم‌کم مرد وارد فضاهای سنتی می‌شد، درگیر خانواده می‌شد. بچه بعد از نُه ماه هم به دنیا نمی‌آمد، مرد مجنون می‌شد و شبانه کشته می‌شد...

... لحن هم اصلاً کمدی نبود.

ثمینی اصلاً، خیلی شبیه **خواب در فنجان** بود: فضاهای آن خانه مخوف بود، و دایه‌ای بود که گوشش را می‌گذاشت روی شکم زن و وقایع را پیش‌بینی می‌کرد. و بعد این داستان متصل می‌شد به واقعه‌ای در عهد مغول و...

چه‌قدر از شکلک **دور است. حالا دلیل مخالفت بقیه چی بود؟**

ثمینی مخالف اصلی آقای مرادی بود، ولی من این طرح را خیلی دوست داشتم. آن را توی هند نوشته بودم. بعد با هم صحبت کردیم و من مجاب نشدم که طرح خوبی نیست، مجاب شدم که الان وقتش نیست.

مرادی من هم نمی‌گفتم طرح خوبی نیست. بلکه دغدغه‌ای، نیازی در من به‌وجود آمده بود که بعد از یک‌سری اتفاقات بود. و من بحثم با ثمینی این بود که ما تا مقطعی از تاریخ معاصر ایران آمده‌ایم جلو و می‌خواهیم مقطع دیگری را طی بکنیم. و این شرایطی که داریم توش زندگی می‌کنیم همیشه برای ما وجود دارد. یعنی قبل از شروع کار همیشه از هم می‌پرسیم خب، چه خبر؟ او هم می‌گوید تو بگو چه خبر؟ و بعد ماجرا شروع می‌شود.

یعنی محرک‌های بیرونی برای‌تان مهم است.

مرادی دقیقاً. مسئله این بود که ثمینی سه ماه در آرامش در هند زندگی کرده بود. بنابراین ریتمش، نگاهش، فضاش با منی که توی ایران بودم فرق داشت. کسی که سه ماه روزنامهٔ ایرانی نخوانده باشد آدم متفاوتی‌ست. مسئلهٔ دیگر این بود که هر آدمی که یک کار خوب را در پشت سرش دارد، به همان تکنیک‌ها پناه می‌برد و من مجبور بودم به‌عنوان یک دوست این کمک را به‌اش بکنم که این ذهنیت را بشکند.

یادم است که این مقایسه حتی بعد از نوشته‌شدن شکلک **هم ادامه داشت. شوکی که از تماشای** شکلک **دچارش شدم از این جهت بود که هر چه از خانم ثمینی راجع به** شکلک **شنیده بودم، منفی بود. می‌گفت چیزی نوشته‌ام که اصلاً دوستش ندارم و اصلاً در حد کار قبلی‌ام نیست. برای همین با حداقل سطح توقع، نمایش را دیدم و بیش از هر چیزی از متن خیلی خوشم آمد.**

مرادی دلیلش این است که ثمینی در شرایط عجیبی این متن را نوشت. از یک طرح خطی بسیار ساده شروع شد و بعد هی به‌اش اضافه شد. یک‌جاهایی به این نتیجه رسیدیم که کار را تعطیل کنیم. یادم است یک شب من تا پنج صبح توی اتوبان‌ها بودم و ثمینی تا پنج صبح روی پشت‌بام یا توی خیابان‌ها قدم می‌زد!

ثمینی (با خنده) نه، من تا پنج صبح توی خیابان نبودم!

مرادی یادم است که ساعت پنج صبح به من زنگ زد که به یک ایده‌ای رسیده و آن ایدهٔ زایمان آن بچه بود...

ثمینی کی بود؟ اول دی‌ماه، و بهمن قرار بود کار اجرا بشود.

جدی؟ یعنی این ایده در دی‌ماه اضافه شد؟

مرادی بله. فقط در دی‌ماه متن سه‌بار بازنویسی شد. یعنی بی‌نهایت اتفاقات عجیب و غریب در متن افتاد. بنابراین ثمینی کار را دوست نداشت، ولی من به‌عنوان کارگردان چون تأثیر این تغییرات را در اجرا می‌دیدم، به کار علاقه داشتم. تازه توی اجرای جشنواره او فهمید که کار خوبی نوشته، چون اجرا با ارتباط خوب تماشاگر جواب داد. تمام آن مهره‌های غلط کنار رفته بود و مهره‌های جدیدی جای آن‌ها قرار گرفته بود.

خب، لحن کمدی کی تثبیت شد؟

ثمینی لحن کمدی تصمیم اول بود. ابتدا قرار بود **خواب در فنجان** کمدی نوشته بشود. آن‌موقع فکر می‌کردم چه بامزه است که یک پیرزن قجری جاروبرقی بگیرد دستش، ولی بعد آن نمایش لحن خودش را پیدا کرد. وقتی رسیدیم به این‌جا و همهٔ اعضا تصمیم گرفتند که **خواب در فنجان** را بشکنند، گفتند بیا فکر کن که اصلاً می‌خواهیم یک کار کمدی بسازیم. بنابراین به هر چی فکر می‌کردم، از جنبهٔ کمیک بود. و به طرح‌های عجیبی هم رسیده بودم. مثلاً رسیدم به پیرزن و پیرمردی که بچه‌ای توی خانه‌شان است که به‌دنیا نمی‌آید و دلیلش این است که بن‌لادن توی زیرزمین خانه‌شان است! (خندهٔ جمع) صبح بلند شدم خوشحال و خندان این طرح را برای آقای مرادی تعریف کردم و او خیلی معصومانه گفت «خوبه، ولی بهتره یه‌کم دیگه فکر کنی!»

حالا من فکر می‌کنم که این دغدغهٔ کار هنری‌کردن در کنار نقدنویسی که برای کسانی که از بیرون شاهد ماجرا هستند همیشه کار مخاطره‌آمیزی‌ست، در نظر همهٔ ما دو تا کار مجزاست. ولی این دو تا فعالیت به‌هم ربط دارد. مثلاً الان که می‌گفتید خواب در فنجان **را خیلی دوست داشتید، من این را ربط می‌دهم به این نکته که در نقدهاتان خیلی جاها مفهوم‌محور هستید و اتفاقاً این خیلی در کار هنری خطرناک است که آدم از مفاهیم کار خیلی خوشش بیاید. و اتفاقاً یکی از بهترین واکسن‌ها طنز است. طنز به مخاطب می‌گوید این مفهوم‌هایی که من ساختم را مبادا جدی بگیری! مفهوم‌های** خواب در فنجان **توی** شکلک **هم هست، منتها فرقش این است که اثر به مخاطبش می‌گوید مرا جدی نگیر. بنابراین این تصمیم خیلی تصمیم درستی بوده.**

ثمینی و خیلی سخت. چون ما در آن سه تا تجربهٔ قبلی رفته بودیم تا انتهای تراژدی.

و طنز همیشه مخاطره‌آمیز است.

ثمینی آن هم برای تماشاگری که به‌سختی می‌خندد. و وقتی این کار لحن طنز خودش را پیدا کرد، همهٔ ما تازه فهمیدیم که چه‌قدر به کار طنز احتیاج داشتیم.

از شما بیش‌تر، مخاطب احتیاج دارد.

مرادی خیلی جالب است که بگویم کار جدیدی که ثمینی نوشته که اسمش هست «ژولیوس سزار به روایت کابوس» که بازنویسی تراژدی **قیصر** شکسپیر است، بزرگ‌ترین ویژگی‌اش این است که درش زن وجود ندارد! توی یک صحنه دو تا از شخصیت‌های بسیار جدی نمایش می‌نشینند با هم بحث‌کردن، ژولیوس سزار و پیشگو، و وقتی بازیگران این صحنه را می‌خواندند، ناگهان لحن طنز شد. این طنز باعث می‌شود که جنگ

عکس: عباس کوثری

مفهوم و قدرتی که بین آن دو وجود دارد راحت‌تر برای تماشاگر مطرح بشود.

طنز کاتالیزور خیلی خوبی‌ست. بعد از دیدن نمایش، وقتی به آن جملهٔ تکرارشوندهٔ عالیه فکر می‌کردم که پانتهآ بهرام آن‌قدر بامزه می‌گفت: «یه خواب دیش کلفت‌کش!»، فکر می‌کردم اگر طنز در نمایش نبود این جمله تبدیل می‌شد به یک موتیف تکرارشونده، ولی وقتی طنز اضافه می‌شود، تماشاگر به آن به‌عنوان یک عنصر کمیک نگاه می‌کند. برای همین است که در بسیاری از کمدی‌های کلاسیک، مثل لورل و هاردی و چاپلین و لوید، آدم‌ها یادشان می‌رود که این تکرارهای کمیک به‌جز خنده، دارد انسجام فرمی هم به‌وجود می‌آورد.

ثمینی کار کمدی مخاطره‌آمیز است، چون توی تراژدی، شما هرگز احساس واقعی مخاطب‌تان را نمی‌فهمید. قطعاً مخاطب گریه نخواهد کرد. همه دست‌آخر با لبخند به شما می‌گویند خسته نباشید، و شما چیزی نمی‌فهمید. توی کمدی تماشاگر به‌ات می‌گوید خیلی خوشم نیامد، ولی وقتی تو ده دقیقهٔ پیش صدای قهقههٔ خنده‌اش را شنیده‌ای، و بعد همان‌جا که خواستی ساکتش کرده‌ای. همه‌چیز روشن است.

خب، مایه‌های مختلف نمایش‌نامه از کجا آمد؟

ثمینی این عناصر آرام‌آرام به‌هم چسبید. مثلاً یکیش همان کتاب پرفروش مصاحبهٔ شعبان جعفری بود که همه‌مان خوانده بودیم و از معدود کتاب‌های پرفروشی بود که پرفروش‌بودن‌اش دلیل بی‌معنابودن‌اش نبود.

پس از دل همان «چه خبر؟»ها آمد.

ثمینی دقیقاً. این‌قدر پروسهٔ نوشتن این نمایش‌نامه عجیب و غریب بود که الان که فکر می‌کنم اصلاً نمی‌دانم چه‌طور شکل گرفت. فقط می‌دانم برای این‌که هر جمله‌اش نوشته بشود پوست‌مان کنده شد.

مرادی می‌دانید، آدم وقتی می‌خواهد دربارهٔ زمان معاصر بنویسد، دچار مشکل می‌شود. به چند علت مهم. یکیش این است که عادت کرده‌ایم به زمانهٔ خودمان ریاکارانه نگاه کنیم. از همه‌چیز به‌سرعت می‌گذریم. بنابراین وقتی می‌خواهیم زمانهٔ خودمان را به تصویر بکشیم، می‌مانیم که تصویر واضح و شفافش چیست. یا باید شعار بدهیم، که طبیعتاً بخش اعظمی از مخاطب آن را نمی‌پذیرد. یا مجبوری از نگاه خودت شروع کنی و کشف کنی. ثمینی همیشه می‌گفت من خیلی خوب می‌توانم از گذشته بنویسم. فوری قصه‌های هزارویک‌شبی به ذهنم می‌رسد. ولی وقتی می‌آییم به زمان حال به مشکل برمی‌خوریم.

همان مشکل رمان عادت می‌کنیم دیگر...

مرادی بله. و درضمن آدم‌ها الان پیچیده‌تر از گذشته شده‌اند. واقعاً نمی‌دانی آن آدمی که با تو احوال‌پرسی می‌کنید، واقعاً دارد حالت را می‌پرسد، یا دشمنت است. این‌ها همه باعث می‌شود که همه‌اش تصویرهای مجازی از دنیا و اطراف خودت داشته باشی.

این ساختار یکی‌درمیان‌بودن صحنه‌ها، کی در متن تثبیت شد؟

ثمینی این یک وسوسه است. و کسی که قبول کرد **افسون معبد سوخته** را با این ساختار کار بکند، آقای مرادی بود. **افسون معبد سوخته** اصلاً ساختارش به پیچیدگی **شکلک** نیست. یک **راشومون** یک‌کم متفاوت است. ولی دیگران مدام می‌گفتند «این دیگه چیه؟». بنابراین تنهاکسی که باعث شد من جرأت کنم با این ساختار کار کنم آقای مرادی بود. یک دغدغهٔ قدیمی دیگرم هم این بود که آیا می‌شود در یک نمایش ایرانی، از معرکه‌گیری و نقالی استفادهٔ دراماتیک بکنیم؟ چون بهترین کسی که از معرکه‌گیری استفاده کرده، میرباقری‌ست که دربارهٔ یک معرکه‌گیر است که می‌چرخد و قصه‌ای تعریف می‌کند.

آن‌ها استفادهٔ داستانی می‌کنند. شما استفادهٔ داستانی نکردید. به‌عنوان میان‌پرده ازش استفاده کردید. یعنی آن ایستایی را که در ذات این مدل هست، پذیرفته‌اید.

ثمینی دقیقاً همین‌طور است. درواقع دو تا دغدغه داشتم. یکی این قضیهٔ معرکه‌گیری، و دیگری داستان آن دو تا جوانی که وارد آن خانه می‌شدند. بعد فکر کردم این‌ها را چه‌طور به‌هم متصل کنم؟ اول این‌ها را پشت سر هم چیدم. دیدم نمایش‌نامه کاملاً دوپاره می‌شود. فکر دوم این بود که این دو تا را در هم ادغام بکنیم و بعد دیدم اتفاقات خوبی افتاد، چون نقاط اتصال این دو تا، هر بار می‌توانست معنادار باشد. و جایی که خیلی زود شکل گرفت و زیاد در بازنویسی‌ها فرقی نکرد، همین میان‌پرده‌ها بود. چون تکلیفش خیلی روشن بود. زبانش را خیلی زود پیدا کردم.

حتی بعضی‌هاش را می‌توان جابه‌جا کرد و اتفاقی نمی‌افتد.

ثمینی چرا. اگر کار را بخوانید متوجه می‌شوید که اطلاعاتی ردوبدل می‌شود که فقط در این روند تکمیل می‌شود. و این تکه‌ها توالی زندگی حسن شکلک را هم دارند. الان خوشحالم که می‌بینم با توجه به این ساختار، چه‌قدر ظرفیت‌های ذهن مخاطب بیش‌تر از آنی‌ست که ما فکر می‌کنیم.

مرادی نکته‌ای که می‌خواهم اضافه کنم این است که من دوست نداشتم تماشاگر درگیر قصهٔ گذشته بشود. دوست داشتم توی اجرا فکر بکنند. این میان‌پرده‌ها این امکان را به من داد. چون در میان‌پردهٔ اول و دوم تماشاگر گیج می‌شود که این‌ها چیست.

به‌خصوص وقتی که می‌فهمد که داستان قرار است ادامه پیدا کند. میان‌پرده فرصت ایجاد می‌کند که تماشاگر به آن چیزهایی که تا به حال دیده فکر کند.

مرادی دوست داشتم تماشاگر به معنای سومی که توی زیرساخت اثر وجود داشت فکر کند. چه به‌لحاظ تاریخی، چه به‌لحاظ موقعیت اجتماعی، چه به‌لحاظ موقعیت انسانی. این‌قدر درگیر زندگی حسن شکلک نشود که آن‌ها را فراموش کند. این متن یک تفاوت دیگر هم با متن‌های دیگر ثمینی دارد. متن‌های دیگر تکلیفش را با تماشاگر روشن می‌کند: می‌گوید من پایانم این است، تمام، خداحافظ. فکر می‌کنم این نمایش‌نامه نقطهٔ پایان را نمی‌گذارد. من هم به‌عنوان کارگردان نتوانستم بگویم که الان به اوج می‌رسیم، بعد هم نتیجه‌گیری، بعد هم خداحافظ. من این را به اوج رساندم، ولی همان‌جا رهاش کردم. آقای پسیانی به من می‌گفت تو چرا همه‌اش می‌آیی سر اجرای نمایش خودت؟ گفتم نمی‌دانم چرا، ده متر که می‌آیم این‌طرف‌تر، دلشوره می‌گیرم. علتش این است که هر شب تجربهٔ جدیدی با مخاطب دارم. انگار تماشاگر معنای جدیدی به من می‌دهد.

شاید دلیلش دورشدن از روند خطی‌ست. عمری سر خشم و هیاهو این بحث بود که آیا فاکنر می‌توانست این را خطی بنویسد یا نه. خب، فاکنر می‌توانست خطی بنویسد، ولی تجربهٔ روند خطی با تجربهٔ روند غیرخطی یکی نیست.

ثمینی به هر چی فکر می‌کردم، از جنبهٔ کمیک بود. و به طرح‌های عجیبی هم رسیده بودم. مثلاً رسیدم به پیرزن و پیرمردی که بچه‌ای توی خانه‌شان است که به‌دنیا نمی‌آید و دلیلش این است که بن‌لادن توی زیرزمین خانه‌شان است!

عکس‌ها: عباس کوثری

یکی از ویژگی‌ها این است که در روند غیرخطی جلورفتن‌اش مهم نیست، تجربهٔ لحظه‌به‌لحظه‌اش مهم است. مثل یک قطعه موسیقی که گوش نمی‌کنیم که ببینیم بعدش چی می‌شود، گوش می‌کنیم که از روندش لذت ببریم.

ثمینی درواقع یک‌چیز دیگر هم هست. تمام قصه‌های دنیا را گفته‌اند و قصه‌ها تمام شده، به بهترین شکل هم گفته‌اند. ما بدشانسی آوردیم که در این دورهٔ تاریخی قرار داریم. اگر در زمان تولستوی بودیم این شانس را داشتیم که **آنا کارنینا** را به شکل خطی تعریف کنیم و برای مخاطب هم تازه باشد. الان به‌جایی رسیده‌ایم که یک‌سری قصهٔ تکراری داریم. ولی چیزی که لااقل تئاتر (حتی تئاتر جهان) خیلی درش محافظه‌کار بوده، ساختار است. به‌جرأت می‌توانم بگویم که تئاتر بیست‌وپنج قرن درگیر ساختار ارسطویی بوده. یعنی الان به‌جایی رسیده‌ایم که تنها راه نجات از این بن‌بست، بازی ساختاری‌ست.

مرادی شاید تعلق خاطر ثمینی به سینما، و علاقهٔ خودم به سینما باعث شده که نگاه‌مان به این ساختارها این‌طوری باشد.

بامزه است که چند نفر را دیدم از آن آدم‌هایی که به شکل جوهری تئاتری‌اند. آن‌ها از نمایش شما خوش‌شان نیامده بود. ولی من با چند تا از بچه‌های سینمایی کار را دیدم که همه خوش‌مان آمد.

ثمینی **خواب در فنجان** تئاتری‌تر از **شکلک** است. برای همین دقیقاً برعکس، تماشاگران خیلی تئاتری از **خواب در فنجان** کیف کردند.

جذابیت این نمایش بیش از هر چیز برای من همین ثابت‌ماندن ته هر بخش بود. این‌که داستان را ثابت نگه داریم، آن میان‌پرده را ببینیم، و بعد برگردیم ادامهٔ داستان را ببینیم.

ثمینی آخر یک سوءتفاهم وجود دارد که اغلب کارگردان‌ها فکر می‌کنند که استفادهٔ سینما در تئاتر یعنی یک پرده بگذارند و چیزی روش نشان بدهند. البته در بعضی‌جاها خیلی خوب جواب می‌دهد، مثل نمایش **یک دقیقه سکوت** (محمدیعقوبی)، اما یک‌جاهایی هم معلوم است که طرف خواسته بگوید ببینید من سینمایی‌ام! ما بحث‌مان این بود که همهٔ استفادهٔ سینما در تئاتر این نیست که چیزی را با پروژکتور نشان بدهیم. خیلی شگردهای تدوین می‌تواند کمک کند. یا تغییر زاویه. مثل آن تغییر زاویهٔ ابتدای نمایش.

من آن «در» را خیلی ژاپنی دیدم. کلاً پس‌زمینه‌های ژاپنی در کار هست. ولی خوشبختانه آن‌قدر مصالح ایرانی به کار اضافه کرده‌اید، تکیه‌کلام‌ها، گویش‌ها و غیره، که این عناصر ژاپنی اذیت نمی‌کند. وگرنه خود مقولهٔ ارواح خیلی ژاپنی‌ست. آدم یاد اگنسومونوگاتاری میزوگوچی می‌افتد. این‌که ارواح وجود دارند و در کنار زنده‌ها زندگی می‌کنند.

مرادی پیتر بروک جملهٔ قشنگی دارد. می‌گوید «یک روز یک منتقدی به‌ام گفت تو اصولاً آدم خلق‌کننده‌ای نیستی، چرا؟ جواب دادم که آخر، همهٔ خلق‌ها قبلاً صورت گرفته. من هنرمندی‌ام که می‌توانم از آن خلاقیت‌ها برای هدف خودم روی صحنه استفاده کنم.» برای من خیلی مهم است که توی ادبیات دارد چه اتفاقی می‌افتد. این‌که در سطح جامعه چی می‌گذرد. این‌که در سینمای کشورم، در سینمای دنیا چه اتفاقی می‌افتد.

اصلاً این مرزها از بین رفته.

مرادی هم مرزها از بین رفته، هم مخاطب خیلی داناتر شده. الان مخاطب توی خانه‌اش حداقل به هفتصد کانال تلویزیونی دسترسی دارد. برای جذب این مخاطب باید خیلی حواست جمع باشد تا مخاطبت را از دست ندهی.

مثالش فون‌تری‌به است که چهل‌پنجاه سال بعد از ظهور تئوری‌های فاصله‌گذاری برشت، طوری از این تئوری و قراردادهای تئاتری استفاده می‌کند که همه جا می‌خورند. کاری که او می‌کند در تئاتر خیلی ساده است. چرا این تکنیک تکان‌دهنده است؟ چون تا به حال در سینما کسی تا این حد پیش نرفته بود. و نیم‌ساعت که از داگ‌ویل می‌گذرد، آدم به‌کل یادش می‌رود که این فضا واقعی نیست.

مرادی ما هم آن‌جایی که قرار بود همسایه‌ها بیایند خیلی بحث کرده بودیم. ثمینی توی این فکر بود که از صورتک استفاده کنیم. بعد من فکر کردم نور را به

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تماشاگران بدهیم. بازیگرها هم خیلی نگران بودند. استدلال من این بود که در خیلی از نمایش‌های سنتی این اتفاق خیلی ساده می‌افتد.

این بدیهی‌ترین جای نمایش‌تان بود.

مرادی بله. تماشاگر کاملاً باور می‌کند. بازیگرها در اجراهای اول جرأت نمی‌کردند که آن شوخی‌ها را مطرح کنند و مستقیم به تماشاگر ارجاع بدهند. ولی اجرا به اجرا بیش‌تر شد. و همهٔ عوامل خیلی مایه گذاشتند. روح لطیف ستاره پسیانی که این‌همه انرژی می‌گذارد، سادگی و معصومیت شهرستانی احمد مهران‌فر برای نقش خودش، تجربهٔ احمد ساعتچیان و خلاقیت پانتهآ بهرام، طراح صحنه و غیره. همهٔ این‌ها در کار موثر بوده.

می‌خواستم به بحث شیرین بازی دزدی برسم. آیا توی این نمایش بازی دزدی اتفاق می‌افتد؟

مرادی به نظر من به‌عنوان کارگردان، نه. می‌دانم کجا را می‌خواهید مثال بزنید. آن لحظه‌ای که پانتهآ آن پشت دارد چادر سر می‌کند و با عینکش بازی می‌کند.

نه، جایی‌که دست توی دماغش می‌کند. دو تا بحث مطرح است. یکی این است که این یک عرصهٔ رقابت است. بگذار احمد ساعتچیان هم یاد بگیرد و کاری بکند که بازی را از دست او بگیرد. این رقابت می‌تواند کار را ارتقا ببخشد. اما بحث دیگر این است که اگر هر روز یک بازیگر بیاید روی صحنه کاری بکند که بازیگر مقابلش را مقابل عمل انجام‌شده قرار بدهد، آیا این خطرناک نیست؟

مرادی توی سینما وقتی دو تا آدم، مقابل هم قرار می‌گیرند، مدام اینسرت هر کدام از آن‌ها را می‌بینیم. توی تئاتر نمی‌توانیم اینسرت جداگانه نشان بدهیم. اما برای من، واکنش پانتهآ بهرام در مقابل حرف‌هایی که شعبان‌خان زده، جذاب است. واکنش عالیه در آن لحظه دست‌تودماغ‌کردن است. ولی چیزی از تأثیر آن جملات و بازی احمد کم نمی‌کند. اگر من کارگردان سینما بودم، در این صحنه کات می‌کردم به پانته‌آ.

ثمینی یک‌چیز هم هست. یکی از شریف‌ترین اعضای گروه‌مان احمد ساعتچیان است؛ آن‌قدر شریف که اصلاً دلش نمی‌خواهد او دیده بشود. او می‌گوید اگر پانته‌آ با دیده‌شدنش بدل به یک بازیگر جذاب بشود، اشکال ندارد. بگذار من در لحظاتی دیده بشوم که باید.

ولی این خطر وجود دارد که اگر بازیگر مقابل، کسی مثل ساعتچیان نباشد، و کسی باشد که بخواهد تلافی کند، اجرا از هم می‌پاشد.

ثمینی یک مثال بزنم؟ جایی هست که این دو نفر دربارهٔ این صحبت می‌کنند که با این زوج چه‌کار کنند. ساعتچیان دست‌هاش را با فشار به‌هم نزدیک می‌کند و ادای معرکه‌گرفتن درمی‌آورد. فضا را آماده می‌کند که پانته‌آ بگوید: آها فهمیدم، فشارشون بدهیم! که تماشاگر ریسه می‌رود.

مرادی من یک لحظهٔ دیگر را بگویم. احمد آن قفل فرمان را برمی‌دارد و می‌گوید: عالیه این چیه؟ او می‌گوید این عصای بچه‌ست! همه منفجر می‌شوند. احمد توی اجرای دهم‌دوازدهم این را باز کرد و گفت: از کجا فهمیدی؟ و تماشاگر دوباره خندید. یعنی حرف او را تکمیل کرد. این دو نفر با تجربه‌شان به این بده‌بستان رسیدند. ولی اگر آن حالتی پیش بیاید که شما می‌گویید، دیگر وظیفهٔ کارگردان است که جلوی او را بگیرد.

پس برای این جلوی این اتفاق را نمی‌گیرید که به یک رابطهٔ همگن رسیده.

مرادی البته لحظاتی در نمایش هست که باید یک دیالوگ در مرکز توجه باشد. مثل جایی‌که مهرانفر می‌گوید: «من فقط یه شعبون‌خان می‌شناسم. آن هم شعبون بی‌مخ!» در این‌جا دیگر کسی حق ندارد توجه را به خودش جلب کند.

این سوال یک وجه دیگرش هم به نمایش‌نامه برمی‌گردد. باز برمی‌گردیم به مسئلهٔ ازلی‌ابدی تیپ و شخصیت. می‌خواهم بپرسم چی باعث شده که عالیه از تیپ فراتر برود و به شخصیت بدل بشود و حسن شکلک در حد تیپ باقی بماند؟

مرادی احمد ساعتچیان خیلی روی این نکته تلاش کرد. ولی این دو تا کاراکتر تفاوت‌شان این است که حسن شکلک کنش‌هاش روایت است. مدام گذشتهٔ خودش را روایت می‌کند. لحظه‌ای ندارد که از حالت نمایش‌دادن بیاید بیرون، شاید جز آن لحظه‌ای که رو به تماشاگر می‌گوید: «فکری حرف شعبون‌خان‌ام که اگر یه‌وقت نیومدم، یا من مردم با تو». این تنها جایی‌ست که از آن حالت شومن‌بودن درمی‌آید. چرا؟ چون توی نمایش‌نامه نقش بدمن را بازی می‌کند. عامل اصلی درگیری‌ها حسن شکلک است. عالیه در کنارش این فرصت را پیدا کرده که در لایه‌های زیرین متن، خودش را نشان بدهد. البته این فرصتی‌ست که داده می‌شود و بازی خوب پانته‌آ آن را تکمیل می‌کند.

بله، ولی من فکر می‌کنم یک دلیلش این است که پانته‌آ بهرام اعتماد به نفس‌اش آن‌قدر هست که می‌داند با چه مقدار تأکید، می‌تواند خودش را به تماشاچی به‌عنوان عالیه‌کچل بقبولاند. و از آن حد بیش‌تر انرژی صرف نمی‌کند. بقیهٔ انرژیش را می‌گذارد برای شخصیت‌سازی. شک ندارد که درجا می‌تواند تماشاگر را قانع کند که من عالیه‌کچل‌ام، پانته‌آ بهرام نیستم. به نظر من ساعتچیان کمی بیش از حد، انرژی صرف می‌کند که به ما بباوراند که حسن شکلکی‌ست. جایی برای شخصیت‌سازی باقی نمی‌ماند. صداسازی هست، حرکات، دادزدن‌ها، معرکه‌گرفتن‌ها و غیره. البته این مقایسه کمی ناجوانمردانه است. چون بازی ساعتچیان کم‌وبیش متقاعدکننده است. اما بازی پانته‌آ بهرام خارق‌العاده‌ست. یعنی از استاندارد طبیعی بالاتر می‌رود.

ثمینی من البته فکر می‌کنم حسن هم به‌نوعی شخصیت است، اما این مشکل تا حدی از فضایی می‌آید که داریم ازش حرف می‌زنیم. یعنی یک نوچهٔ شعبون بی‌مخ در آن سال‌ها این‌طوری‌ست که به محض این‌که از خانه می‌رفت بیرون، باید یک قالب تنش می‌کرد. یعنی لباسی که به او هویت می‌داد. برای همین نوچه‌ها همه شکل هم می‌شدند. برای همین می‌گوید: «رفتم تو یه‌جایی که پر بود از شعبون. از این‌گوش تا اون‌گوش شعبون.» یعنی این موجود با هم‌شکل دیگران‌شدن‌اش معنی دارد. ولی این در مورد زن یک نوچه اصلاً صادق نیست. یعنی آن زن می‌توانست بماند خانه و جزئیات خودش را بسازد. درواقع مرد برای این‌که در جامعه پذیرفته بشود باید صورتک به چهره بزند، ولی زن نمی‌رود بیرون.

ولی ما خلوت آن‌ها را می‌بینیم. آن‌ها را بیرون نمی‌بینیم. با این حال من می‌دانم که این بحث در ذات خودش یک مخاطره را مطرح می‌کند که همهٔ نویسنده‌ها و بازیگرها با آن روبه‌رو هستند. رفتن به‌سمت کاراکتر مخاطرهٔ فروپاشیدن است. تضادی را می‌طلبد که اگر شکل بگیرد، عالی‌ست، و اگر شکل نگیرد، به‌کل فرو می‌پاشد. اگر من جای شما بودم ریسک نمی‌کردم که این وظیفه را بگذارم به عهدهٔ بازیگر. یعنی باید مصالح بیش‌تری را فراهم کنید تا آدم‌ها از تیپ فراتر بروند و به شخصیت برونند.

ثمینی البته یک نکته را هم بگویم که اولین شخصیتی که من دوستش داشتم و باهاش زندگی کردم، عالیه بود. آخر به‌ام حق بدهید که نمی‌توانستم در وهلهٔ اول با یک نوچهٔ شعبان‌خان همذات‌پنداری کنم.

نکتهٔ کلیدی همین است. مسئله همین دوست‌داشتن است. نویسنده باید ضدقهرمانش را دوست داشته باشد.

ثمینی البته من بعداً از حسن خوشم آمد و برای این‌که اثبات کنم، لحظاتی به نمایش اضافه کردم. ولی نمی‌توانم انکار کنم که عالیه برای من شخصیتی بود که در عین خنگی‌اش باهوش بود، و در عین حماقتش زبل بود، و در عین بی‌احساسی‌اش بسیار عاشق بود. و همین تضادهاش بود که او را جذاب می‌کرد.

الان نکتهٔ کلیدی را گفتید: باهوش. در تمام موقعیت‌های دونفره‌شان برگ برنده‌ها را عالیه رو می‌کند.

مرادی و این نکته را اضافه کنم که واقعاً نمی‌دانم چه زوج دیگری را می‌توانستم بگذارم که این بازی شکل بگیرد.

و ساعتچیان نسبت به خواب در فنجان **خیلی بازی‌اش رشد دارد.**

ثمینی و او هم به‌قدر من در شکل‌گرفتن این کار زجر کشید. چون دو نفری که همیشه توی این کار به‌نظر می‌رسید که کارشان را درست انجام نداده‌اند یکی من بودم، یکی احمد ساعتچیان! شاید هم حق داشتند. او گناهش این بود که نمی‌توانست به ته این نقش برسد، و من گناهم این بود که نمی‌توانستم برای این متن ته پیدا کنم!

مرادی: دوست‌داشتم تماشاگر به معنای سومی که توی زیرساخت اثر وجود داشت فکر کند. چه به‌لحاظ تاریخی، چه به‌لحاظ موقعیت اجتماعی، چه به‌لحاظ موقعیت انسانی. این‌قدر درگیر زندگی حسن شکلک نشود که آن‌ها را فراموش کند.