متن اجرا یا

گفت‌وگوی
مجید اسلامی و فرشته حبیبی
با
نغمه ثمینی و کیومرث مرادی

مرگ و شاعر، تازه‌ترین محصول همکاری پُرثمر نغمه ثمینی و کیومرث مرادی، گرچه شاید همچون شکلک نتوانست میان تماشاگرانش اجماع پدید آرد، ولی این‌طور هم نبود که بشود آن را مثل جولیوس سزار یک تجربهٔ ناموفق ارزیابی کرد.

مسیر حرکت ثمینی و مرادی از افسون معبد سوخته تا خواب در فنجان خالی و شکلک، و از شکلک تا مرگ و شاعر، نمایانگر نوعی تجربه‌گری‌ست که بیش‌تر با سماجت مرادی شکل گرفته و این موضوع اصلی بحث دسته‌جمعی ماست. اینک که ثمینی عملاً چند سالی هست که کارنامهٔ پُر بار نقدنویسی‌اش را ناتمام گذاشته و مصرانه به نوشتن نمایش‌نامه و البته تدریس می‌پردازد، و مرادی مدتی‌ست به عرصهٔ گفت‌وگوهای انتقادی علاقه نشان می‌دهد، چه بهانه‌ای بهتر از مرگ و شاعر برای گفت‌وگویی همه‌جانبه بر سر رابطهٔ متن و اجرا، و «تجربه‌گری بهتر است یا حضور در حریم امن؟»

م. ا.

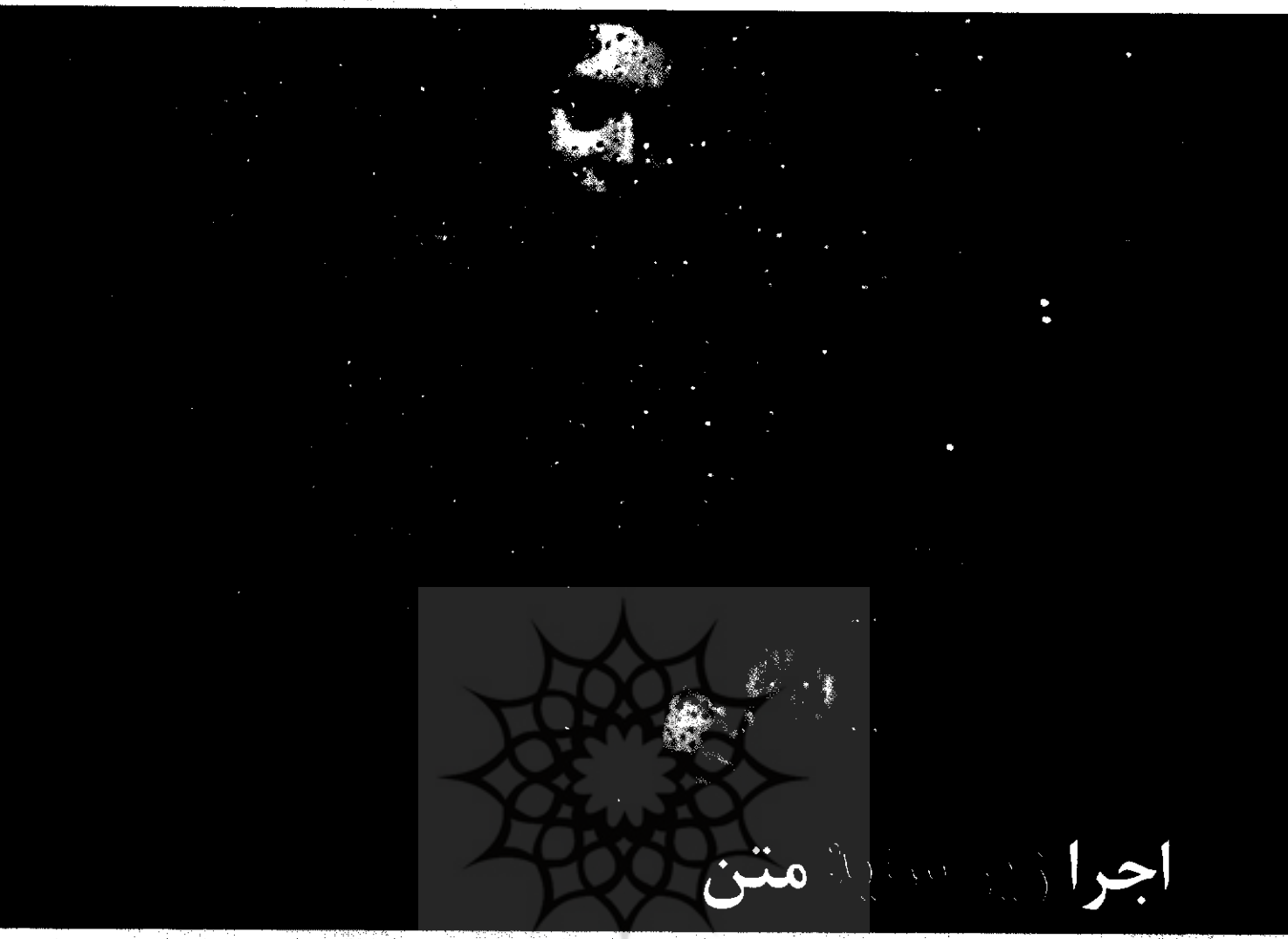
اسلامی: نمایش را که دیدم، اول فکر کردم از متن‌های قدیمی خالم ثمینی‌ست. نمی‌دانم چرا. برای چند نفر دیگر هم همین تصور ایجاد شده بود.

ثمینی: نه‌فقط قدیمی نیست، بلکه خیلی هم جدید است. چرا همچی تصوری کردید؟ در مقایسه؟

اسلامی: شاید در مقایسه با شکلک. چون مسیر متن‌های شما از متن‌های خیلی آبستره شروع شد و در شکلک به رئال‌ترین حالت رسید. البته جولیوس سزار به روایت کاویس هم این وسط هست. اگر این‌طوری نگاه کنیم شاید جولیوس سزار یک دوران گذار باشد.

ثمینی: البته همین امسال، من یک متن خیلی رئالیستی هم داشتم، به‌نام بدون خداحافظی. عملاً این‌طوری نبوده که یک دوره تمام بشود و دورهٔ دیگری شروع شود.

حبیبی: توی کارهای مشترک‌تان با آقای مرادی، استنباط من هم این بود که مرگ و شاعر به کارهای قدیمی‌تان شبیه‌تر است. کار قبلی‌تان جولیوس سزار هم با بقیهٔ کارهاتان



اجرا (بر سیاه) متن

مقاومت بود. ساختارشکن بود. ولی مرگ و شاعر روایتی خطی دارد، این احساس به‌وجود می‌آید که برگشته‌اید به متن‌های اولیه‌تان.

ثمینی: پیشنهاد اولیهٔ من به کیومرث مرادی یک خانهٔ رئالیستی بود با خدمتکاری که به‌مرور می‌فهمیدند مرگ است. یک پدر بیمار رو به مرگ بود، و دخترش که از او مراقبت می‌کرد و خدمتکاری وارد خانه می‌شد که مرگ بود، و جدال این پدر و دختر با مرگ.

اسلامی: چه هیجان‌انگیز! خب، چرا همین را کار نکردید؟

ثمینی: نمی‌دانم. از این آقای مرادی بپرسید!

اسلامی: البته الان که اجرای مرگ و شاعر را دیده‌ام می‌فهمم چرا. شاید متن‌های با جزئیات و رئالیستی شما آن‌قدر دست‌وبال کارگردان را می‌بندند که مجبور است از آن تبعیت کند. متن‌های آبستره‌ای مثل مرگ و شاعر شاید امکان بهتری بدهد تا کارگردان تجربه بکند. دلیلش این بود؟

ثمینی: نه، قبلاً هم در همین مجله گفته بودیم که ما قبل از شکل گرفتن متن می‌نشینیم با هم ساعت‌ها حرف می‌زنیم. واقعیت این است که بسیاری از دلبستگی‌های من در **خواب در فنجان خالی** جا مانده. اشتیاقی دارم برای برگشتن به آن فضا. کیومرث مرادی دلبستگی‌هاش توی **افسون معبد** سوخته جا مانده. یعنی دلبستگی‌هامان دو جای مختلف جا مانده. وقتی من این ایده را پیشنهاد کردم، پیشنهاد کیومرث مرادی این بود که برویم توی یک فضای دیگر که احتمالاً به قول شما این‌قدر جا داشته باشد که دلبستگی‌های **افسون معبد**ی خودش را بیرون بریزد.

اسلامی: چه ویژگی‌ای در خواب در فنجان و چه ویژگی‌ای در افسون معبد؟

ثمینی: خودتان به‌درستی گفتید. **خواب در فنجان** نه این‌که به کارگردان اجازهٔ خودنمایی ندهد، بلکه خودنمایی کارگردان را پنهان می‌کند. کوشش کارگردان را در زیر داستان قرار می‌دهد. ولی **افسون معبد**... یا **مرگ و شاعر** به کارگردان اجازه می‌دهد تصویر بسازد و یک‌جاهایی خودش را از متن جدا کند. خودم آن‌قدر وسواس نداشتم که حتماً در همان مسیر بروم. به اضافهٔ این‌که می‌دانم وقتی کیومرث مرادی در مرحلهٔ طرح یا قصه‌ای کنار نمی‌آید، معنی‌اش این است که کنار نمی‌آید. و او به‌هرحال کارگردان است. باید قصه را دوست داشته باشد تا بسازدش.

مرادی: واقعیت این است که همان‌طور که خانم ثمینی گفت، بعد از **جولیوس سزار** به این نتیجه رسیدم که باید یک‌سری تغییر روش در برخی جنبه‌های کارم بدهم. فکر کردم هر موقعی که به‌سمت جسارت رفته بودم تا به متن خانم ثمینی به‌لحاظ تصویری حمله کنم، موفق بودم. نمونه‌اش صحنهٔ اول نمایش **شکلک** بود که قبلاً در یک پشه‌بند بود توی پشت‌بام که عالیه و حسن شکلک داخلش نشسته بودند و من آن را بردم توی حوض زیر خروارها برگ، پردهٔ توری‌اش را هم آگراندیسمان کردم و صحنه به‌کل عوض شد.

اسلامی: راست می‌گویید. صحنهٔ اول شکلک هم‌جنس مرگ و شاعر است.

مرادی: دقیقاً. بعد از **شکلک** به خودمان گفتیم بهتر است آنتراکتی به خودمان بدهیم، یعنی روی متنی کار بکنیم که نیاز نداشته باشد از اول بنویسیم. از بین دوسه‌تا متنی که بود به دلایل اجتماعی **جولیوس سزار** را انتخاب کردیم و درنهایت به همان اجرایی تبدیل شد

که دیدید. اجرای جشنواره‌ای‌مان خیلی کلاسیک بود ولی در اجرای عمومی سنت‌شکنی کردیم. توی اجرای عمومی به این نتیجه رسیدم که مخاطب در مواجهه با فرم‌های جدید دو حالت دارد. یا کاملاً مرعوب می‌شود، یا فکر می‌کند. فکرکردن‌اش هم دو حالت دارد، یا به‌شدت باهاش مبارزه می‌کند، یا به‌شدت دوستش خواهد داشت. این قضیه برای من خیلی جذاب بود. مضاف به این‌که دغدغهٔ تصویر همیشه مثل هیولایی پشت سرم هست که دوست دارم جایی تخلیه‌اش بکنم. کارگردانی **شکلک** نه این‌که به من راه ندهد، بلکه باید درست هدایتش بکنی...

ثمینی: ... حتی شاید سخت‌تر است...

مرادی: ... شاید هم سخت‌تر است. ولی اجرای **مرگ و شاعر** یا **افسون معبد سوخته** به‌ات امکان می‌دهد که به‌سمت تصویرهایی بروی که برای مخاطب‌ات شگفت‌انگیز باشد. بنابراین سعی کردم روی این فضا مانور بدهم.

اسلامی: بحث ما دو جنبهٔ کاملاً متفاوت دارد. یکی کشف دغدغه‌های شماست و دیگری کلنجاررفتن سر این‌که این تجربه چه‌قدر تحقق پیدا کرده. الان فکر می‌کنم در مورد جولیوس سزار **هم می‌شود این دو بحث را با هم جلو برد. به‌نظر من هر چه از** شکلک **- که یک نوع اوج به حساب می‌آمد - دور می‌شوید، اتفاقات متفاوتی می‌افتد. (با خنده) نمی‌خواهم بین‌تان دعوا بیندازم! اما هر چه کارگردانی قدرت بیش‌تری پیدا می‌کند، متن از هویت خودش فاصله می‌گیرد و دوران گذاری را شروع می‌کند که برای من کمی نگران‌کننده‌ست. فکر می‌کنم این مدلی‌ست که انگار ریزه‌کاری‌هاش هنوز کشف نشده. یک‌ذره هم فکر می‌کنم شاید زمان کافی صرفش نشده. حدس می‌زنم شاید این‌طور باشد.** جولیوس سزار **را شاید بتوانم مقایسه کنم با مدل کارهای محسن حسینی، مثلاً** اورفه. **یعنی پست‌مدرنیسمی که در آن می‌خواهی عناصر کلاسیک را در گیومه قرار بدهی و با آن کارهای جدید بکنی. توی زبان، می‌طلبید که اتفاق‌های جدیدی می‌افتاد. باید تکلیف تا حدی روشن می‌شد که می‌خواهید با زبان شکسپیر جلو بروید یا آن را بشکنید و یک کار جدیدی بکنید. مرگ و شاعر از نظر زبان، هم‌جنس می‌شود با مثلاً محمد چرم‌شیر. از این‌نظر که چرم‌شیر بیش‌تر مصالحی آماده می‌کند برای کارگردانی. متن‌هاش خیلی سیال است. یک‌جاهایی این متن‌ها در اجرا قوام پیدا می‌کند و یک‌جاهایی قوام پیدا نمی‌کند. چون با کارگردان‌های متنوعی هم کار می‌کند. بهترین مثالش شاید** بحرالغرایب **باشد، متنی که توی اجرا حل شده بود و اصلاً به چشم نمی‌آمد...**

ثمینی: ... یا در مصر برف نمی‌بارد...

اسلامی: ... یا کریستف کلمب که در مجلهٔ خودمان چاپ شد. اما به‌نظرم چرم‌شیر زبانش را پیدا کرده. زبان سیال ناپیدایی دارد که خیلی نرم جلو می‌رود و اذیت نمی‌کند. مرگ و شاعر انگار یک متن ترجمه‌ست. انگار خانم ثمینی قلق تشخص‌داشتن را در یک متن رئالیستی مثل شکلک **پیدا کرده، ولی باید پیدا کنی که یک زبان آبستره چه‌طور می‌تواند تشخص داشته باشد.**

مرادی: خانم ثمینی اولش **جولیوس سزار** را دوست نداشت. حتی الان هم فکر می‌کنم دوستش ندارد. اما کاری که در مورد آن انجام داده بودیم این بود که یک اثر دراماتیک را تبدیل کرده بودیم به یک اثر روایی شرقی. نه یک روایت شرق آسیایی، بلکه روایتی مثل تعزیهٔ خودمان. این که یک توطئه بین پنج نفر چه‌طور می‌تواند اتفاق بیفتد. اتفاقاً یک گرهٔ هیچکاکی هم داشت. این پروسه به نظرم خیلی خوب دنبال می‌شد. خیلی جاهاش هم زبان شکسپیر نبود، زبان نغمه ثمینی بود. به‌خصوص در نوشتن شخصیت پیشگو. الان داریم این نمایش را برای هند تمرین می‌کنیم، آن شخصیتی را که آن موقع مهدی بجستانی بازی می‌کرد، حالا پانته‌آ بهرام بازی می‌کند. یک روز خانم بهرام آمد سر صحنه و گفت چه‌طور است اول نمایش مرد باشم و یک‌دفعه در صحنهٔ سوم شروع کنم به آرایش‌کردن خودم. کلاه‌گیس‌ام را بردارم و موهام تابیده بشود بیاید پایین. دیدم چه‌قدر این ایده خوب است، و چه‌قدر وقتی خانم ثمینی آن را می‌نوشته در شخصیت پیشگو مستتر بوده. به یک اوج رسیدیم که در آن پیشگو دیگر یک زن است که به‌عنوان یک کاهنه در مقابل سزار می‌ایستد. می‌خواهم این را بگویم که به نظر خودم **شکلک** یک‌جور اوج بود، چه در متن چه در کارگردانی. فکر می‌کنم کارگردانی که آن متن را کار کرد، خیلی خوب عواملش را می‌شناخت، بنابراین عواملش را درست هدایت کرد تا به آن اوج برسد. به آن نقطه رسیده بودم. ادامه‌دادن آن برای من دیگر جذابیت نداشت. بنابراین به خانم ثمینی گفتم حالا من و تو فرصت داریم فضای دیگری را تجربه کنیم. منتها خانم ثمینی یک‌سال‌ونیم ننوشت تا رسید به **مرگ و شاعر**. **وقتی به مرگ و شاعر** رسیدیم، من شروع کردم از یک‌سری فضاهای انتزاعی گفتن و خانم ثمینی این را دنبال کرد. رسید به شخصیت های انتزاعی. اما حقیقت این است که در این متن قصهٔ رئالیستی با قصهٔ غیررئالیستی با هم مواجه شدند و من وقتی به‌اش رسیدم که تقریباً دوسوم نمایش را میزانسن داده بودم. رسیدم به پایان نمایش. پیش خودم این پیش‌فرض را گذاشتم. گفتم صحنهٔ این نمایش صحنهٔ طرح و توطئه‌ست: شاعری آمده تا مرگ را از بین ببرد. بعد ناگهان دهانش دوخته می‌شود و ۱۷۰۰ سال می‌رویم جلو. استنباطم این بود که از زمانی که پانته‌آ بهرام پیر می‌شود بافت و فرم تصویر کاملاً عوض می‌شود. بعضی از منتقدها معتقدند تازه از آن‌جا نمایش آغاز می‌شود. به‌نظرم این مثل گامی‌ست که در **خواب در فنجان خالی** برداشتیم و بعد به **شکلک** منجر شد.

اسلامی: خودتان این مسیر را می‌بینید. یعنی این هنوز نقطه اوج نیست.

مرادی: نه. اگر از خودم بپرسید که این کار چه‌قدر راضی‌ات می‌کند، می‌گویم شصت تا هفتاد درصد. استنباطم این است که هنوز جا دارد در این فضا جلو برویم. حالا شاید با داستانی که خانم ثمینی دوست داشته باشد. پریروز به من می‌گفت من هنوز توی فضای **خواب در فنجان خالی** ام. شب که خوابیده بودم تصویر خانه‌ای را می دیدم که هیچ‌کس توش نیست و یک نفر می‌آید بیرون و با شهری مواجه می‌شود که هیچ‌کس توش نیست. این فضا همان فضای انتزاعی‌ست که در **مرگ و شاعر** بود، ولی جادویی دارد که برمی‌گردد به **خواب در فنجان خالی**.

حبیبی: من هنوز جواب سؤالم را نگرفته‌ام. شکلک **اوج کارهای مشترک شما بود و** جولیوس سزار **این فرصت را به‌تان داد که تجربهٔ متفاوتی داشته باشید. گرچه فکر می‌کنم از نظر مخاطب زیاد موفق نبود، با این حال این فرصت را برای خودتان ایجاد کردید که یک کار کاملاً متفاوت انجام بدهید. و حالا نمی‌فهمم چرا برگشته‌اید به قبل از آن کار. درحالی‌که می‌توانستید همان مسیر را ادامه بدهید. حس می‌کنم برگشته‌اید به مسیر قبلی‌ای که فکر می‌کنید موفق بوده.**

ثمینی: من البته این حس را دربارهٔ متن ندارم. **مرگ و شاعر** برای من تجربه‌ای کاملاً مجزا از نمونه‌هایی شبیه **افسون معبد سوخته** بود.

حبیبی: ... به‌خاطر سمبولیزمی که رویش سوار کرده بودید...

ثمینی: ... آره. **افسون معبد** یک متن ادبیاتی جمع‌وجور بود که هیچ رخنه‌ای درش نبود. اما این‌جا پر از رخنه‌ست. اگر توضیح صحنه‌های آن متن را با این یکی مقایسه کنید، توضیح صحنه‌های این یکی به‌مراتب بیش‌تر از تمام کارهایی‌ست که من نوشته‌ام. یعنی کاری‌ست که کلماتش به‌مراتب کم‌تر از پیشنهادهای تصویری‌ست که به کارگردان ارائه داده‌ام. یا فضاهایی که باز کرده‌ام تا کارگردان شروع کند به تصویرساختن. مثلاً جرأت کرده‌ام که بگذارم زنی در تمام اپیزودش مطلقاً حرف نزند. و یک‌سری شعر پخش بشود. این یعنی فضایی باز باز برای کارگردان که شروع کند به تصویرساختن. اعتراف می‌کنم که **مرگ و شاعر** مرا به‌عنوان نویسنده کاملاً ارضاء نمی‌کند. **شکلک** یا **خواب در فنجان خالی** مرا به‌عنوان نویسنده ارضاء می‌کرد. دوست داشتم هر شب اجرا را ببینم. دوست داشتم هر شب به خودم گوش کنم. اما فکر نمی‌کنم این تجربهٔ گذشته‌ست. مثلاً کاری که با شخصیت سرباز کرده‌ام، به‌نظرم هنوز کوچک است چون جرأت بزرگ‌ترکردن‌اش را نداشتم. ولی وقتی تمام شد، به خودم گفتم این یعنی چی؟

اسلامی: من انتظار داشتم به همین مورد اشاره کنی. اما به‌نظرم غیر از شخصیت سرباز، چیزی که خانم حبیبی می‌گوید درست است. یعنی برگشته‌ای سراغ مصالح قبلی‌ات. که به‌نظرم این یک مکانیزم روانی‌ست بعد از یک‌سال‌ونیم کارنکردن. ولی خب، نغمه ثمینی الان طبعاً خیلی باتجربه‌تر است. غیر از شخصیت سرباز، این تفاوت با کارهای قبلی، بیش از آن‌که مصالح باشد، پرداخت است. یعنی اگر بخواهی الان دوباره افسون معبد سوخته **را بنویسی، الان ممکن است چیز دیگری از آب دربیاید و این حاصل تجربه است. اما چیزی که خانم حبیبی می‌گوید درست است. گسست از** شکلک **به** جولیوس سزار **به‌لحاظ مصالح خیلی چشم‌گیرتر است. انگار** مرگ و شاعر **بازگشت به هرصه‌ای‌ست که شاید حتی در دوران دانشجویی هم شروع شده بوده. حتی**

ثمینی: وقتی متن‌های نغمه ثمینی را کسی بخواند با خودش می‌گوید او عجب دیوانه‌ای بوده. یک‌روز افسون معبد سوخته **نوشته، یک روز** شکلک، **یک روز** مرگ و شاعر. **آن‌وقت لازم است در مقدمهٔ یکی از کتاب‌هام بنویسم که کارگردانی کنارم بوده که اسفند هر سال می‌آمد می‌گفت بیا یک تجربهٔ جدید.**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مرا یاد احتمالاً الگوهای ذهنی‌ات می‌اندازد، مثلاً یعنی چیزی که نجاتش می‌دهد همین شخصیت سرباز است. به‌خصوص از نظر زبان.

ثمینی: من زیاد موافق نیستم که بگویید همه‌چیز به‌جز سرباز. سرباز هم توی این بافت معنا می‌دهد. گذاشتن سرباز توی آن بافت تجربهٔ آن متن است.

مرادی: ... بگذار من این‌طوری کاملش کنم. نمایش را می‌توانیم به دو قسمت تقسیم کنیم. نمایشی که دوتا شخصیت دارد، که مرگ و شاعر است، و قسمت دوم که شامل دو شخصیت دیگر می‌شود که سرباز و دختر است. کاملاً مخالف حرف خانم حبیبی هستم که ما بعد از جولیوس سزار پناه برده‌ایم به تجربه‌های قبلی‌مان.

اسلامی: ... شما نه، نغمه ثمینی!

(خندهٔ دسته جمعی).

مرادی: ... اتفاقاً می‌خواهم بگویم که او هم این کار را نکرد، وگرنه من هم از او تبعیت می‌کردم.

حبیبی: ... شما دستاویزهای تازه‌ای پیدا کردید.

مرادی: ... دستاویز نیست، دستاورد است! (خندهٔ دسته جمعی) چیزی در متن هست که از آن ایدهٔ انتزاع به‌دست آمد. دوتا موجودی که از تفکر نغمه ثمینی به‌وجود می‌آیند دارد یک زبان جدید را به ادبیات نمایشی ایران اضافه می‌کند: یعنی دخترک شاعر و پسر سرباز (که پسر مرگ است). این دو با خودشان بار دراماتیکی را می‌آورند که بسیار متفاوت‌تر از شخصیت‌هایی که قبلاً دیدیم.

اسلامی: رک بگویم اگر من جای خانم ثمینی باشم، اعتماد نمی‌کنم به کارگردان. یعنی سعی می‌کنم متن من خودش جواب خودش را بدهد. ولی توی خیلی جاها به‌نظرم خلاءهای متن را کارگردانی پر کرده. یعنی این اعتماد جواب داده.

اسلامی: درست است، اما این دوتا شخصیت، یکی‌شان درآمده، آن یکی درنیامده. سرباز درآمده، اما دختر شاعر درنیامده.

مرادی: چرا فکر می‌کنید دختر شاعر درنیامده؟

اسلامی: اصلاً مصالح‌اش کم است. خیلی کم است. خیلی جاها حضورش در حد یک ایماژ است. من حتی این قضیه را گذاشتم به‌حساب ظرفیت‌های بازیگرش. یا گفتم شاید حضور پررنگ پانته‌آ بهرام است که طبق معمول نقش‌های دیگر را ماسکه کرده. توی این لوزی، رأس مربوط به دختره ابداً وزنی ندارد. دختره در حد تصویر است، یا یک کنش نمادین است.

مرادی: حتی جایی که با سرباز ارتباط برقرار می‌کند؟

اسلامی: دست و پا می‌زند که حضور پیدا کند، اما جلوه‌ای ندارد.

مرادی: از دید من این‌طوری نبود. فکر می‌کردم این شخصیت، شخصیت بسیار لطیفی‌ست و باید به همین ظرافت بازی بشود. هیچ‌جا نباید به چشم بیاید.

اسلامی: سه‌تا شخصیت دیگر این‌طوری نیستند. باز هم می‌رسیم به بحث تیپ و شخصیت. هر کدام از آن‌ها یک پیچ دارند که خلاف انتظارمان است. ولی دختره این پیچ را ندارد. آن آسی را که باید رو کند، ندارد. به نظر من در حد همان جنین است. فقط یک بار نمادین سوارش شده. ولی حضور عرض‌اندام‌کننده‌ای ندارد.

ثمینی: من البته فکر می‌کنم حدش همین است. فکر می‌کنم این متنی نیست بر مبنای شخصیت، بلکه متنی‌ست بر مبنای یک داستان و یک شکل روایت. این‌جا هر شخصیتی می‌آید قصه‌اش را می‌گوید و می‌رود. به‌راحتی می‌شد یک اپیزود گذاشت برای دختر که او هم به حرف بیاید و او هم تجربه‌ای را بگوید. واقعاً هم به‌اش فکر کردیم. ولی هر چی فکر کردم دیدم داستان چنین الزامی را ایجاد نمی‌کند.

اسلامی: این شخصیت می‌توانست با یک تأکید خاص برجسته بشود. مثلاً پایان‌بندی را به این شخصیت اختصاص دهید. مثل راشومون که در آن مرد عامی نقش فرعی‌ست، ولی کنش پایانی فیلم به او اختصاص پیدا کرده. این‌که بچه را به هیزم‌شکن می‌دهد و می‌گوید این کارت باعث شده که اعتمادم را به انسان از نو به‌دست بیاورم. این آخرین دیالوگ فیلم است و همین باعث می‌شود که وزن او در فیلم قابل قبول شود.

ثمینی: درواقع شخصیت دخترک کسی‌ست که با اطمینان می‌دانیم که نباید حرف بزند. یک وجه مهم این متن هم تقابل سکوت و کلام است. این دختر نقطهٔ مقابل سرباز است. سرباز مدام برای خودش حرف می‌زند و او هیچ نمی‌گوید. چیزی که می‌گویید مرا به این فکر می‌اندازد که شاید با دختر بشود نقاط عطف تصویری درست کرد که کمی بیش‌تر دیده بشود. شاید تنها راهش همین است. راهش افزودن یک اپیزود یا اضافه‌کردن یک گره نیست. نمی‌خواستیم دختر بگوید من تمام مدت می‌توانستم حرف بزنم اما عمداً سکوت کردم. این راهش نیست.

اسلامی: لزوماً نباید حرف بزند. کافی‌ست خلاف انتظار آن کاراکتر خطی عمل کند. فقط یک پیچ. چیزی که یک‌ذره به‌اش هویت بدهد.

ثمینی: برای ما او نهایت معصومیت بود. در شرایطی که همه یک گرهی دارند، او با بی‌گره‌بودن‌اش هویت پیدا می‌کرد.

مرادی: من فکر می‌کردم آخرش اگر می‌گوید: «باران/رودخانه‌ها راه بردند به آسمان/ باران/و گندم‌ها قد می‌کشند در بطن من/تو را تو می‌نامم و هم‌ذاتت را عشق.» او دارد حرف مادرش را تکمیل می‌کند. به اضافهٔ این‌که این سه‌تا آدم برای من کارگردان نمایندهٔ سه وجه دنیای امروز بودند: نیستی، هستی، و انسان‌هایی که مابین نیستی و هستی هستند. این وسط موجودی وجود دارد که نیستی مطلق نیست و از هستی، یعنی از شاعر، خیلی جلوتر است و خیلی خاص است. آدمی که با دیدنش یا شوکه می‌شوند یا به‌اش احترام می‌گذارند. استنباط من این بود که در صحنهٔ پایان یکی از دلایلی که پسر مرگ تصمیم می‌گیرد خودش را بکشد این است که اجازه بدهد آن آدم -یعنی دختر- دنیا را ادامه بدهد. خیلی معناگرا به این شخصیت نگاه می‌کردم. خود

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بازیگر خیلی تلاش می‌کرد که یک کاری بکند اما من نمی‌خواستم.

اسلامی: رک بگویم اگر من جای خانم ثمینی باشم، اعتماد نمی‌کنم به کارگردان. یعنی سعی می‌کنم متن من خودش جواب خودش را بدهد. ولی توی خیلی جاها به‌نظرم خلاءهای متن را کارگردانی پر کرده. یعنی این اعتماد جواب داده. در مورد این شخصیت هم شاید کارگردانی باید جواب‌گو باشد. شاید اگر بازیگر قوی‌تر بود این خلاء به چشم نمی‌آمد. همچنان که وقتی نمایش را می‌دیدم، در این فکر بودم که اگر بازیگر شاعر کسی غیر از پانته‌آ بهرام بود، مرا قانع نمی‌کرد. فکر می‌کنم اگر خانم بهرام نقش دختر را بازی می‌کرد، شاید الان داشتیم برعکس این حرف‌ها را می‌زدیم و می‌گفتیم نقش شاعر درنیامده. واقعاً وقتی متن در خدمت اجراست این خطر وجود دارد که خلاءها به حساب متن گذاشته بشود ولی مشابه آن خلاءها بوده و دیده نشده.

مرادی: شاید بخشی از حرف شما درست باشد ولی من آن را این‌طور تعبیر می‌کنم که وقتی می‌رویم توی یک دنیای ناشناخته، من و خانم ثمینی نمی‌توانیم از ذهنیت همدیگر غافل شویم. این را در خیلی از تجربه‌ها می‌گویم. وقتی پس از **هشتمین سفر سندباد** بیضایی آمدم سر نمایش **افسون معبد سوخته** وارد یک راه ناشناخته شدم، با یک فرهنگ و فرم دیگر، خب، خیلی برایم سخت بود. شاید توی کارهای قبلی خانم ثمینی با متنش به من می‌گفت نترس، بیا. اما این‌جا من بودم که به او می‌گفتم نترس بیا، این‌جا را من درست می‌کنم. این‌جا یک جادویی اتفاق می‌افتاد که فوق‌العاده بود.

هنوز هم فکر می‌کنم این کار یک ویژگی دارد که آن را دوست دارم. این‌که نشانه‌هایی در آن هست که سعی می‌کند تعریف‌های خودش را داشته باشد. و من سعی کردم به‌سادگی این نشانه‌ها را به مخاطب ارائه بدهم. شاید دلیل این‌که مخاطب این‌قدر از این کار استقبال کرد همین پیچیدگی‌ای‌ست که این‌قدر ساده به‌نظر می‌رسد. تماشاگرها به‌ام می‌گفتند انگار کار خیلی فلسفی‌ست اما اجرا این را نمی‌گوید.

اسلامی: من این‌قدر بدجنس نیستم که بگویم شما آگاهانه به خانم ثمینی گفته‌اید نترس بیا. طبعاً حسن‌نیت داشته‌اید! (خندهٔ دسته‌جمعی) اما منجر به این شده که حالا قضاوت کلی این باشد که شما به‌عنوان کارگردان بالا رفته‌اید و خانم ثمینی سقوط کرده! یعنی مرگ و شاعر قدم بالاتری برای خانم ثمینی نیست، ولی برای کیومرث مرادی قدم بالاتری‌ست.

حبیبی: در ادامهٔ حرف شما باید بگویم مشکل شخصیت دخترک وزنش است که اصلاً برابری نمی‌کند با وزن شخصیت پسر. دختر اصلاً فید می‌شود در مقابل شخصیت پسر. و به‌نظرم اصلاً به همین دلیل است که در بخش دوم، نمایش می‌لنگد. نمایش اصلاً دو بخش است. این مشکل در کلیت نمایش هم به‌چشم می‌خورد. وزن بخش اول با وزن بخش دوم برابری نمی‌کند. متن در بخش دوم کم‌رنگ است و همه‌چیز واگذار شده به اجرا. کارگردان تلاشش را کرده که تصویر بدهد اما موفق نشده وزن این دو بخش را برابر بکند.

ثمینی: ولی طبعاً آدم وقتی متنی را می‌نویسد تصمیم نمی‌گیرد که نصفش را خوب بنویسد و نصفش را بد.

مرادی: الگوی من اسپیلبرگ بوده که یک موقعی فیلمی می‌سازد به‌نام مونیخ که هیچ ربطی به فیلم‌های قبلی‌اش ندارد. منتها او بیست‌تا نغمه ثمینی دارد، من یکی دارم!

حبیبی: شاید محصول شتاب‌زدگی‌ست. ببخشید این را می‌گویم. استنباط من این است که بخش اول بارها بازنویسی شده و پالوده شده و کاملاً شخصیت‌پردازی دارد، شخصیت مرگ و شاعر را باور می‌کنید، ولی در بخش دوم آن‌قدر شخصیت شاعر نمادین شده، دیگر قابل باور نیست که با بچه‌اش قایم‌باشک‌بازی می‌کند.

مرادی: عده‌ای هم معتقدند بخش اول کاملاً کلاسیک است و بخش دوم بسیار گستاخانه‌ست.

اسلامی: درست است. همین‌طور است. دقیقاً گسستی که بین بخش اول و دوم وجود دارد، بخش تولد است که به‌نظرم خیلی طولانی‌ست و این طولانی‌بودن است که باعث شده این گسست به چشم بیاید. و بخش قبل از آن کاملاً آشناست و با تصاویر قشنگی که دارد انتظاری را به‌وجود می‌آورد که بخش تولد آدم را به‌کل از آن انتظار دور می‌کند.

مرادی: خب، فکر نمی‌کنید وقتی توی قصه ۱۷۰۰ سال می‌رویم جلو، زنی پیر شده، ۱۷۰۰ سالش شده، و یک بچهٔ شش متری از شکمش می‌آید، و همهٔ این‌ها به شکل خیلی انتزاعی مطرح می‌شود، این ریتم خودش را می‌خواهد؟ حتی بیایید این‌طور فکر کنیم، چرا بازی کودکانه نباید باشد؟ شاعری که نامه‌های مرگ را می‌خواند تازه یادش می‌افتد که باید جوان بشود. تازه بدنش شروع می‌کند به حرکت و صداش درمی‌آید. چرا نباید این بازی‌ها را بکند؟ آیا این ریتم و فضای خودش را نمی‌خواهد؟

اسلامی: الان که گفتی یاد ۲۰۰۱ ادیسهٔ فضایی افتادم که درش این اتفاق می‌افتد. از خودم می‌پرسم که این‌جا چه اتفاقی باید می‌افتاد که نیفتاد؟ الان هر چی مثال می‌زنید کنش است، فضا نیست. در بخش اول ایماژی شکل گرفته که با کنش هماهنگ است. به‌نظر من شاید در بخش دوم ایماژ باید چیز عجیب و غریب‌تری می‌بود. یعنی ۱۷۰۰ سال بعد را تبدیل می‌کرد به فضا، نه کنش‌مندی. در بخش دوم هارمونی شکل نگرفته. در حد تجربه باقی می‌ماند. درحالی‌که بخش اول شاید چون در حریم امن قدم برمی‌دارد جواب‌گوست. من به سهم خودم دوست نداشتم که بخش اول تا آخر نمایش ادامه پیدا کند. دوست داشتم گسست پیدا بشود. اما گسست به قول خانم حبیبی به آن هارمونی نمی‌رسد. اگر حالت اپیزودیک به‌اش می‌دادید چی؟ از

طریق یک‌سری پاساژ. می‌توانستید پاساژی جدا از داستان طراحی کنید که این‌ها را از هم جدا کند و به هم وصل کند. در آن صورت شاید از هم جدا می‌شدند.

ثمینی: الان مگر از هم جدا نیستند؟ هدف ما نوشتن سه اپیزود با فضاهای جداگانه بود.

حبیبی: من سه اپیزود ندیدم.

ثمینی: ولی هست.

اسلامی: بالقوه هست ولی بالفعل نیست.

مرادی: آکسان‌گذاری نشده که سه اپیزود جداگانه باشد. چون نمی‌خواستم یادآور **افسون معبد سوخته** باشد. اما چه به‌لحاظ فرم، چه به‌لحاظ بافت صحنه این اپیزودها خیلی با هم متفاوت‌اند.

ثمینی: شکل‌گیری متن هم در سه مرحله بود. در اردیبهشت ۸۵ نمایش فقط صحنهٔ دو بود. یک زنی بود که در انتهای جهان که بچه‌ای را به دنیا می‌آورد و کارهای جادوگرانه‌ای انجام می‌داد. منتظر مردی بود و مرد می‌آمد و نمایش با همین سه‌تا شخصیت تمام می‌شد. اول این بخش نوشته شد. و با این ایده نوشته شد که به کارگردان یک پیشنهاد تصویری بدهم، یعنی فقط طرح. اما به این نتیجه رسیدیم که این سیستم ما نیست. فکر کردیم بیاییم روی مرد کار کنیم، و اپیزود یک نوشته شد. اول با ایدهٔ شیطان نوشته شد، بعد شیطان به مرگ بدل شد. بعد تازه به این نتیجه رسیدیم که چیزی در آن کم است و به ایدهٔ سرباز رسیدیم. بنابراین ما سه‌تا نمایش‌نامه نوشتیم. الان برام جالب است که شما احساس کردید که یک قصه را داریم نشان می‌دهیم.

حبیبی: الان گفتید که سه‌تا آدم مختلف آن را روایت می‌کنند، درحالی که برای من این‌قدر برجسته نشد که سه‌تا روایت داریم. اگر این برای من شفاف می‌شد، به آن تقسیم‌بندی می‌رسیدم.

مرادی: سه‌تا آدم داشتیم که هر کدام اپیزود خودشان را روایت می‌کردند. اولی مرد بود که یک‌جایی مستقیم با شما صحبت می‌کرد. دومی زن بود که اول اپیزود دو با ما حرف می‌زد، و صحنهٔ سوم سرباز بود که با ما حرف می‌زد. من استنباطم این بود که به‌راحتی تماشاگر می‌فهمد که هر اپیزود توسط یک نفر روایت می‌شود.

ثمینی: درواقع تلقی اولیهٔ ما این بود که قلعه‌ای هست که سه نفر توش مرده‌اند. سه‌تا روح بلند می‌شدند قصه‌شان را می‌گفتند و دوباره می‌خوابیدند. الان هم در متن فعلی می‌گویند که «حالا جسدمان در باد پاره‌پاره می‌شود...». اگر مدیوم‌مان سینما بود تصویر اول قلعه‌ای ویران بود که سه نفر توش مرده‌اند و دختری توش چمباتمه زده. هر کدام از آن‌ها روایت خودشان را می‌گفت و باز برمی‌گردیم به همان تصویر.

اسلامی: خب این نقطه‌گذاری خیلی می‌توانست کمک کند. یک چیزهایی توی ذهن شماست و توی نمایش نیست. کم‌اطلاعات‌دادن گاهی همان‌قدر بد است که زیاداطلاعات‌دادن. به‌خصوص که این‌جا صحبت از نقطه‌گذاری‌ست که می‌تواند نقش ساختاری داشته باشد. همیشه فکر می‌کنم خانم ثمینی توی ساختار خیلی باتجربه‌ست، الان هم اگر احساس درهم‌ریختگی می‌کردم، اما این احساس آن‌قدر نبوده که نمایش را آشفته ببینم. ولی قوامی که از نغمه انتظار داشتیم در نمایش نیست. با این حال پاشنهٔ آشیل اصلی کارهای نغمه زبان است. یعنی آن‌قدر که درگیر ماجرای ساختار است، درگیر زبان نیست. به‌خصوص توی این نمایش خاص که شخصیت شاعر مطرح می‌شود این دغدغه را می‌طلبیده. وقتی شخصیتی می‌گوید من شاعرم باید در زبانش بافت شاعرانگی شکل بگیرد.

مرادی: من فکر می‌کنم شخصیتی داریم که زبانش خیلی جواب داده و آن شخصیت سرباز است. زبانش زبان جدیدی بود و اتفاقی که در تماشاگر می‌افتاد این بود که هم دوستش داشت، هم به‌اش می‌خندید هم گریه می‌کرد. این یک جرقه‌ست.

اسلامی: درست است. ولی زبانی که خانم ثمینی دوست دارد به‌اش برسد و یک روزی به‌اش می‌رسد، زبان فخیم شاعرانه‌ست. زبانی که آدم‌ها وقتی از نمایش می‌آیند بیرون، آن جملات را با صدای بلند برای هم تکرار می‌کنند.

حبیبی: سؤالی که خانم ثمینی، چرا شما هر نمایشی که می‌نویسید و کس دیگری غیر از آقای مرادی آن را اجرا می‌کند، در اجرا اثر موفقی از آب درنمی‌آید. نمونه‌اش بدون خداحافظی ؟

شکل ایده‌آلش برای من شعر فروغ است، یا متن‌های نریشن‌های فیلم‌های گلستان. این نمایش خاص می‌طلبید.

ثمینی: (با خنده) دعا کنید که خدا عمر طولانی به من بدهد! نکتهٔ اصلی این است که من از زبان خیلی می‌ترسم. جذاب‌ترین بخش نمایش برایم طراحی ساختار است و مخوف‌ترین بخش کار جایی‌ست که شروع می‌کنم به دیالوگ‌نوشتن. برای همین با این ایده که ساختار نمایش آشفته‌ست کنار نمی‌آیم. الان داشتم روی کاغذ برای خودم یادآوری می‌کردم که انسجام نمایش چه‌طور است. مرگ از آمدن شاعر می‌گوید تا بسته‌شدن دهان. شاعر از به‌دنیاآمدن بچه‌اش می‌گوید تا آمدن سرباز. سرباز از نقطه‌عطفِ زندگی‌اش برخورد با مرگ می‌گوید تا لحظهٔ افشا. اپیزود آخر مال همهٔ ارواح است. همهٔ اروح تجربه‌شان را می‌گویند. می‌خواستم بگویم که توی ساختار همه‌چیز خط‌کشی شده است.

اسلامی: مشکل ساختار نیست. بلکه نقطه‌گذاری‌ست.

حبیبی: حالا با این توضیحاتی که دادید شباهت بیش‌تری با نمایش‌های اولیه‌تان پیدا کرده.

اسلامی: شاید نقطه‌گذاری نکرده‌اند تا این شباهت لو نرود!

ثمینی: حالا من یک سؤال دارم بیایید به من کمک کنید. این مشکل اساسی من با کیومرث مرادی هم هست. هر وقت کیومرث مرادی می‌گوید بیا یک تجربهٔ جدید، من می‌گویم وای! از خودم می‌پرسم که چرا تئاتر کار می‌کنم؟ آیا تئاتر کار می‌کنیم که مدام تجربه‌های جدید بکنیم یا تئاتر کار می‌کنیم که تماشاگر خودمان را با یک اثر پخته روبه‌رو بکنیم؟

اسلامی: هر دو.

ثمینی: ... درست است. مثلاً دیوید ممت، وقتی متن‌هاش را می‌خوانی فکر نمی‌کنی که این‌جا گسست ایجاد کرد. ولی وقتی متن‌های نغمه ثمینی را کسی بخواند با خودش می‌گوید او عجب موجودی بوده. یک روز **افسون معبد سوخته** نوشته، یک روز **شکلک**، یک روز **مرگ و شاعر**. آن وقت لازم است در مقدمهٔ یکی از کتاب‌هام بنویسم که کارگردانی کنارم بوده که اسفند هر سال می‌آمد می‌گفت بیا یک تجربهٔ جدید. سؤال من این است که چرا من نباید **خواب در فنجان خالی** را ادامه بدهم و برسانم به یک جایی؟ اصولاً احساس نمی‌کنم که کار زشتی‌ست که متنی بنویسم که شبیه **خواب در فنجان خالی** باشد. کیومرث مرادی می‌گوید ما در سنی هستیم که اگر از این سن بگذریم دیگر فرصت تجربه‌گری برای‌مان دست نمی‌دهد. من می‌گویم در سنی هستیم که چیزهایی را برای خودمان پیدا کرده‌ایم. وظیفهٔ اول‌مان این نیست که تجربه کنیم، این است که مخاطب‌مان را راضی کنیم.

اسلامی: مثال‌های مختلفی می‌شود زد و به جواب‌های مختلفی می‌شود رسید. تئوری مؤلف در سینما چی بود؟ کارگردان‌هایی بودند که صنعت‌گر بودند. هر چه به‌شان می‌دادند می‌ساختند. سی سال بعد منتقدان نگاه می‌کردند و می‌گفتند او در تمام فیلم‌هاش مسیرهای یکسانی رفته. در مورد فیلمسازی مثل فورد که اکثراً وسترن می‌ساخت زیاد عجیب نبود، ولی مثلاً هاوارد هاکس هم فیلم کمدی دارد، هم وسترن، هم تاریخی... بعد رابین وود می‌آمد وجه اشتراک تماتیک تمام این‌ها را پیدا کرده.

ثمینی: ... اما هیچکاک این‌طور نیست.

اسلامی: هیچکاک می‌گوید من حریم امن خودم را می‌خواهم. او آن‌قدر در این محافظه‌کاری پیش می‌رود که در دورانی که هیچ‌کس بک‌پروجکشن کار نمی‌کرد، او هنوز بک‌پروجکشن کار می‌کرد. بعضی‌ها در فیلم‌هایی مثل پرندگان از این بک‌پروجکشن‌ها اذیت می‌شوند. ولی من می‌گویم باید این را در هیچکاک بپذیری. جواب شما این است که بستگی دارد. وقتی کیومرث مرادی می‌گوید بیا، نترس. باید ببینی می‌توانی تمرکز لازم را برای تداوم کارت حفظ کنی. خودم به خیلی پیشنهادها می‌گویم نه. چون یک حداقل‌هایی را برای حفظ استانداردهایم لازم دارم. حاضرم تجربه بکنم، ولی باید آن استاندارد حفظ بشود. تجربه بکن ولی باید تجربه‌های قبلی‌ات را هم تداوم بدهی.

مرادی: این البته تفاوت نویسنده و کارگردان است. نویسنده می‌خواهد به یک حریم امن برسد و توش استحاله‌های جدیدی به‌وجود بیاورد. اما کارگردان دوست دارد بافت‌ها و فرم‌های جدیدی را تجربه بکند، وقتی کتابی از کسی به دستش می‌رسد به‌نام

ژیژاک، همهٔ ایدئولوژی‌اش و فلسفه‌ام را می‌ریزد به هم. وقتی آن را خواندم به خودم گفتم تابه‌حال چه‌طور کار می‌کردم؟ الگوی من اسپیلبرگ بوده که یک موقعی فیلمی می‌سازد به‌نام **مونیخ** که هیچ ربطی به فیلم‌های قبلی‌اش ندارد. منتها او بیست‌تا نغمه ثمینی دارد، من یکی دارم!

ثمینی: ولی در ادامهٔ بحث قبلی باید اضافه کنم که نکتهٔ عجیب این است که نمی‌دانم چرا همهٔ این مشکلات باعث نمی‌شود که از کارکردن با کیومرث مرادی خسته بشوم. الان همان‌قدر مشتاقم که با کیومرث مرادی کار کنم که روز اولی که آمد و قرار شد **افسون معبد** را کار کند. شاید اتفاقاً دلیلش این است که این تضاد را با هم داریم. و هر اتفاقی حاصل یک جدال پنهانی‌ست که خودمان خیلی به‌اش آگاهی نداریم. شاید همین است که این بازی را جذاب می‌کند.

اسلامی: این توضیح را هم بدهم، که شما ناخودآگاه توی فضایی که آن عرصه را احاطه کرده نفس می‌کشید. و اگر می‌روید توی رسانهٔ تلویزیون باید ببینید که استاندارد آن رسانه چیست. خیلی تلاش عجیبی لازم دارد تا بتوانی استاندارد شخصی‌ات را به یک فضایی تحمیل بکنی. اگر داریم دربارهٔ مرگ و شاعر **با دید انتقادی صحبت می‌کنیم، توی استاندارد فضای تئاتر فعلی ایران صحبت می‌کنیم که به‌نظرم استاندارد بسیار قابل قبولی‌ست. اگر این نمایش به همین شکل در دههٔ شصت اجرا می‌شد، ممکن بود سال‌های سال همه ازش یاد بکنند. ولی الان با سطح توقع خیلی بالاتر قضاوت می‌شود.**

حبیبی: سؤالی که خانم ثمینی پرسید به شکل دیگری باید از خودشان هم پرسید. این‌که چرا شما هر نمایشی که می‌نویسید و کس دیگری غیر از آقای مرادی آن را اجرا می‌کند، در اجرا اثر موفقی از آب درنمی‌آید. نمونه‌اش بدون خداحافظی **بود.**

ثمینی: به‌هرحال همکاری ما حاصل هفت سال هم‌فکری‌ست. ضمن این‌که به نظرم **بدون خداحافظی** هم کار خوبی از آب در آمده است.

اسلامی: آقای مرادی، شما نمی‌خواهید کار تلویزیونی بکنید؟

مرادی: اتفاقاً یک روز کسی به‌ام گفت اگر بخواهی کار تلویزیونی بکنی، از چی شروع می‌کنی؟ گفتم از یک کار پلاتویی خیلی ساده، مثل کار آقای اصغر فرهادی، که دربارهٔ یک زایشگاه بود. من عاشق آن کار بودم، به‌خاطر فضا و طنز و تئاتری که توش بود. آدم وارد هر مدیومی که می‌شود باید آن مدیوم را بشناسد. بارها با نغمه ثمینی دربارهٔ این موضوع صحبت کرده‌ایم.

اسلامی: به‌عنوان کارگردانی که خیلی با نغمه ثمینی کار کردید می‌پرسم، این انتقاد که نغمه ثمینی نمی‌تواند طنز بنویسد درست است؟

مرادی: نه، توی **شکلک** ثابت کرده، و توی «سرباز بدون حافظه» ثابت کرده که می‌تواند این کار را بکند. و توی متن بعدی که کار خواهیم کرد این را ثابت می‌کند.

اسلامی: البته این را به‌عنوان یک ویژگی گفتم نه ایراد. به‌نظرم اشکالی ندارد که نویسنده‌ای نتواند طنز بنویسد. همان‌طور که اشکال ندارد که بازیگری کمدی نتواند بازی کند.

مرادی: به‌نظرم جنس طنز خیلی مهم است. شاید خیلی‌ها متوجه فضای ساخت‌مند ذهن نغمه ثمینی نیستند. او هیچ‌وقت نمی‌تواند یک متن رئالیستی بنویسد. چون به‌شدت درگیر ساختار است. اصولاً متن‌هاش را نباید این‌طوری نگاه کرد. اگر کسی **شکلک** را به‌عنوان یک متن رئال ببیند، به‌نظرم کلاهش پس معرکه‌ست. این شناخت البته ثمرهٔ همان کشمکش‌هاست. دربارهٔ ضلع سوم این مثلث که پیام فروتن است هم باید صحبت کنیم.

ثمینی: اتفاقی که بین ما می‌افتد پاس‌کاری‌ست. بین نویسنده، کارگردان و طراح صحنه.

اسلامی: کسی که در مرگ و شاعر **دچار تحول اساسی شده اوست. واقعیت این است که تجسم خیلی کلاسیک خواب در فنجان خالی بخشی‌اش مال طراحی صحنه‌ست. و این حد آبستره‌بودن در** مرگ و شاعر **هم همین‌طور. طراحی صحنهٔ این نمایش ظرفیت‌هایی را آشکار می‌کند که خیلی امیدوارکننده‌ست.**

حبیبی: آقای مرادی، همیشه صحنهٔ نمایش‌هاتان خیلی چشم‌نواز بوده. هیچ‌وقت نمی‌توانم تصاویر نمایش‌هاتان را فراموش کنم. منتها توی این نمایش بیش‌تر به‌سمت تصویرسازی حرکت می‌کنید. ایماژیست شده‌اید. می‌خواستم بدانم این حرکت چه‌طور اتفاق افتاد؟

مرادی: بعد از **شکلک** تصمیم گرفتم که وارد یک بازی با خودم بشوم. دلیلش این بود که خیلی منتقدان می‌گفتند کیومرث مرادی که کاری نکرده، او فقط متن زیبای نغمه ثمینی را کارگردانی کرده...

ثمینی: ... من از این مدل نگاه بیزارم. این می‌تواند یک همکاری زیبا و درست را به نکبت بکشاند. چون ممکن است کارگردان فکر کند فقط شده پیش‌برندهٔ یک متن. تصور اشتباه و غلطی‌ست. مگر می‌شود کارگردانی غلط باشد و متنی خودش را نشان بدهد؟ شکسپیر را هم نمی‌شود این‌طور نشان داد چه برسد به متن نغمه ثمینی.

مرادی: نه به این دلیل که با این تفکر مبارزه کنم، نه. خودم می‌دانستم که دارم درست عمل می‌کنم. می‌دانستم چه‌طور دارم به پانته‌آ این فرصت را می‌دهم که توی شخصیت عالیه بدرخشد. خب، درخشش او درخشش من است. اما به‌عنوان کارگردان دوست داشتم گستره‌های دیگری را تجربه کنم. دوست داشتم جنس کارم با کار کارگردان‌های دیگر تئاتر شهر متفاوت باشد. امسال به‌غیر از **ددالوس و ایکاروس** هر نمایشی که دیدم، تقلیدی بود از نمایش‌هایی که در این چند سال دیده‌ام. تصمیم گرفتم کمی خودم را بشکنم. اولین کسی که باید تحت تأثیر این تصمیم قرار می‌گرفت پیام فروتن بود. چون او بود که باید پیشنهادهای تصویری می‌داد، و در مرحلهٔ بعد آوا عربشاهی به‌عنوان طراح لباس. واقعیت این است که جلسات متعددی با این‌ها داشتم. و جالب این است که هر دوشان اصرار داشتند روی سادگی. ساده اما زیبا، ساده اما جذاب. پیام شاید چهل‌تا طرح زد. خودش می‌گفت توی زندگی‌ام این‌قدر طرح نزده‌ام. مشکل‌مان این بود که مرگ یک عنصر مجازی‌ست. صحنه را به شکل سیال چیدیم، طوری که تماشاگر نمی‌دانست بعد هر حرکتی چه اتفاقی می‌افتد. جالب این است که پیام خودش را پیرو مکتب کانستراکتیویسم می‌داند و معتقد است که در هر صحنه یک عنصر باید برجسته و عینی بشود. من به‌اش گفتم این‌جا یک عنصر نمی‌خواهم، ده‌تا می‌خواهم. گفتم فکر کن سینماست.

اسلامی: اتفاق جالبی که افتاده که در کار کیومرث مرادی از یک حرکت نود درجه‌ای صحنه در پایان شکلک **جرقه‌ای زده می‌شود و بعد در** جولیوس سزار **یک میز بیلیارد می‌آید وسط صحنه و بعد در** مرگ و شاعر، **رسماً کیومرث مرادی از جوانان محافظه‌کار تئاتر ایران (که البته با محافظه‌کاران سنتی سالن اصلی خیلی فرق دارند) جدا می‌شود و به گروه رادیکال‌ها می‌پیوندد. تو لب مرز بودی. جایی ایستاده بودی که از جایگاه رادیکال‌ها نسبتاً دور بودی. ولی حالا هم‌جنس آن‌ها شده‌ای. حتی ممکن است این انتقاد به‌ات بشود که داری از رادیکال‌ها تقلید می‌کنی. ولی برای من این حرکت مثبت است که از حریم امن خودت جدا شده‌ای.**

مرادی: من کمی با بخش رادیکال که با قصه مبارزه می‌کند مخالفم. دوست داشتم ببینم می‌توانم قصه را موازی با تصویر جلو ببرم یا نه. فکر کردم اگر موفق بشوم این ویژگی کارهای ما می‌شود.

اسلامی: (با خنده) البته به قیمت قربانی‌شدن خانم ثمینی!

ثمینی: (با خنده) من البته اصلاً احساس قربانی‌شدن نمی‌کنم!

اسلامی: این‌که قربانی شده‌ای یا نه، بستگی به قدم بعدی‌ات دارد. اگر این مسیر به چیزی منتهی بشود، ارزش‌اش را دارد.