عکس: عباس کوثری

تنهایی، رنج، سردرگمی و گسست نسل‌ها، گرفتار در تسلسلی تاریخی. نمایش خواب در فنجان خالی، **به‌علت تعدد تم‌ها، روایت نو، فرم اجرایی، دکور خلاق، بازی بازیگران و حرکتی که به‌سوی اجرایی سینمایی دارد، اثری درخور تأمل و بررسی است. این نمایش (جدا از دریافت جایزه‌های اصلی بیست‌ویکمین جشنوارهٔ تئاتر فجر) در جذب مخاطبان هم موفق بوده و به‌علت انسجام در تمامی اجزا و عناصرش نمایش مهم ماه خرداد و تیر مجموعهٔ تئاترشهر محسوب می‌شود. پروندهٔ تئاتر این شماره را با یک میزگرد و دو مصاحبه به این نمایش اختصاص داده‌ایم.**

بی‌تا - ملکوتی

گفت‌وگوی جمعی
مجید اسلامی ■ فرزاد پورخوشبخت ■ بی‌تاملکوتی
با **نغمه ثمینی**

زمان از دست رفته

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نغمه ثمینی، نمایشنامه‌نویس و منتقد فیلم و تئاتر و فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد و دانشجوی دکترای پژوهش هنر، با جدیت و تداوم حرفه‌ای کم‌نظیرش در فعالیت‌های فرهنگی، و فروتنی و خوش‌بینی دلنشینش در روابط اجتماعی، در جامعهٔ روشنفکران امروز ایران که خودبینی و حسادت و ریاکاری در آن موج می‌زند، تا همین‌جا هم به جایگاهی شاخص و برجسته در فضای هنری دوران معاصر دست یافته. خلاقیت نگاه او از همان اولین نوشته‌هایش در صفحهٔ نقد خوانندگان ماهنامهٔ فیلم (مثلاً نقد نوستالگیا) جلب‌توجه می‌کرد و بعدها از معدود منتقدان نسل خودش بود که در پرداختن به این حرفه از خود سماجت و تداوم نشان داد. ثمینی را بسیاری از خوانندگان مطبوعات (جز کسانی که پیگیرانه تئاتر را تعقیب می‌کنند) بیش‌تر به‌عنوان منتقد فیلم می‌شناسند، تا نمایشنامه‌نویس. درحالی‌که نمایشنامه‌های او (به‌ویژه به کارگردانی کیومرث مرادی) در جشنوارهٔ فجر و محافل تئاتر بسیار مورد توجه قرار گرفته. گفت‌وگویی که می‌خوانید می‌تواند بخش دیگری از گفت‌وگوهای جمعی شماره‌های پیش تلقی شود. با این تفاوت که این‌بار ثمینی در موضع پاسخ‌دادن است و نگارنده نیز با کمی بدجنسی ژورنالیستی و سوءاستفاده از صعه‌صدر همیشگی او چهرهٔ یک مخالف‌خوان را به‌خود گرفته است. آشکار است که نمایشنامهٔ خواب در فنجان خالی **ارزش پرداختن در این حجم را داشته.**

م.ا

م.ا روند نوشتن یک نمایش‌نامه برای شما چه مراحلی دارد؟ فیلمنامه ممکن است از یک تصویر شروع شود یا یک ایده و یا یک شخصیت. درمورد نمایش‌نامهٔ **خواب در فنجان خالی** چه مسیری را پشت سر گذاشته‌اید؟

ن.ث من فکر می‌کنم نمایش‌نامه درست مثل فیلمنامه است. هر کس مسیر مشخص خودش را دارد. بی‌شمار راه است برای رسیدن به آن. ممکن است از یک ایدهٔ تماتیک شروع کنید و یا از یک تصویر و یا یک جمله و یا یک شخصیت. یا حتی یک دیالوگ. این اواخر، قضیه برای من تبدیل به یک بیماری شده. روی کاغذ مربع و مثلث رسم می‌کنم و در رأس هرکدام شخصیت‌هایم را می‌نویسم و هی آن‌ها را می‌چرخانم. در حقیقت از این اشکال می‌خواهم به نقطه‌ای برسم. در این سه کار اخیر این کار را کرده‌ام. **خواب در فنجان خالی**، جدا از این قضیه، شروع دیگری هم داشت. با خودم فکر می‌کردم که معمولاً قصه‌ها با مرگ تمام می‌شوند، حالا اگر قصه‌ای بخواهد با مرگ شروع شود، کار به کجا می‌رسد. اما همان دو مثلث دو کار قبلی‌ام را کشیدم تا فکر کنم حالا این دو مثلث را چطور بچینم تا به شکل تازه‌ای برسم. این دو ایدهٔ کاملاً متضاد، درجایی با هم برخورد کردند و جرقهٔ کار زده شد.

ف.پ اگر نمایش‌نامه‌ای با یک تصویر شروع شود، آیا ممکن است که این تصویر، تحت تأثیر دیالوگی، به مسیری دیگر کشیده شود؟

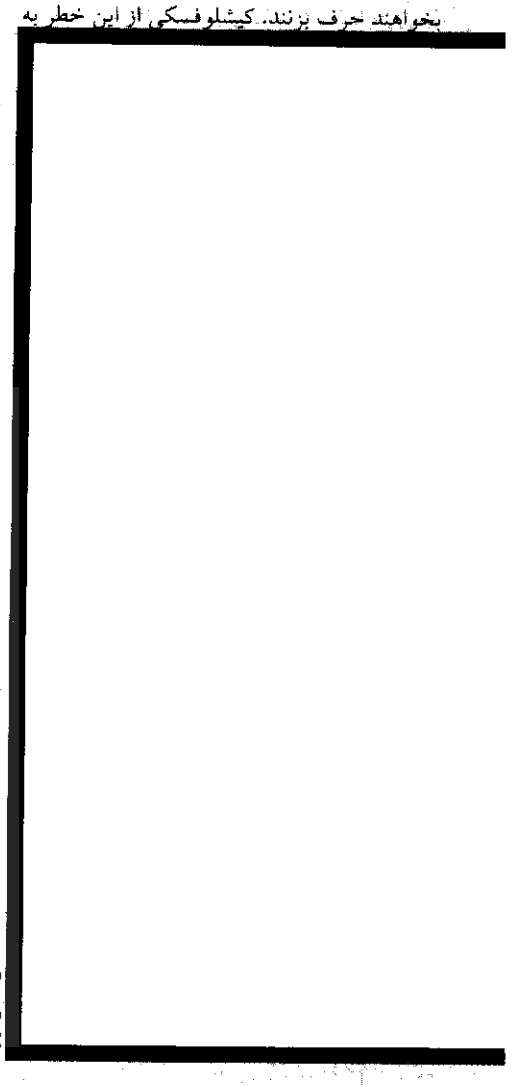
ن.ث منظورتان در مقایسه با فیلمنامه است؟

ف.پ بله، مثلاً در قیاس با فیلمنامه.

ن.ث من برای تلویزیون، کار زیاد نوشته‌ام، اما درمورد سینما تجربهٔ جدی‌ای نداشته‌ام. در نتیجه نمی‌توانم نظر قطعی درستی بدهم. اما احساس می‌کنم که حرف شما درست است یعنی در نمایش‌نامه ناگهان چشم‌تان را باز می‌کنید و می‌بینید اسیر و تابع دیالوگ‌ها شده‌اید و آن‌ها هستند که شما را پیش می‌برند. درحالی‌که در فیلمنامه روند وارونه است. یعنی این تصویر است که شما را به تصویر بعدی می‌رساند و تصاویر بعدی. معمولاً من نمایش‌نامه را تا انتها می‌نویسم و بعد می‌آیم از ابتدا شروع می‌کنم که چه جاهایی احتیاج به شکستن فضا دارد. در چه جاهایی، میدان به نفس‌کشیدن بازیگر بدهم تا بتواند تصویر بسازد. درمواردی هم تصویر به قصه تزریق می‌کنم، البته به‌جز جاهایی که تصاویر ذاتیِ

قصه هستند یعنی قصه می‌طلبد که این تصویر در این‌جا اتفاق بیفتد.

م.ا در فیلمنامه‌نویسی هم کسانی را داریم که به شکل استثنایی از ایده شروع می‌کنند. از تم. یکی از اصلی‌ترین‌شان کیشلوفسکی بود که سه‌گانهٔ **آبی**، **سفید**، **قرمز** را براساس سه شعار، سه کلمه شروع کرد. اما این خطر هست که این‌گونه آثار خیلی تماتیک شوند. و بخواهند حرف بزنند. کیشلوفسکی از این خطر به



عکس: عباس کوثری

این‌گونه اجتناب می‌کند که درنهایت شما به سختی می‌توانید فیلم **آبی** را به آزادی ربط بدهید. درغیراین‌صورت فیلم زیادی ساده می‌شد. در نمایش‌نامه‌نویسی احتمال دارد این خطر بیش‌تر به چشم بیاید. زیرا مفاهیم بسیار مهم هستند.

ن.ث این قضیه در ذات آن است. وقتی تاریخ نمایش‌نامه‌نویسی را مطالعه می‌کنید، می‌بینید که نمایش‌نامه‌ها به‌لحاظ تماتیک، خیلی راحت‌تر قابل تحلیل هستند تا فیلمنامه‌ها. در برخی دوره‌ها انگار قرار است تمام فلش‌ها به‌سوی آن تم اصلی باشند. به‌طور مثال در آثار ایبسن همه‌چیز به این می‌رسد: مرگ بر سنت، زنده‌باد زندگی جدید. به‌طوری که به‌محض شنیدن نام بعضی از نمایش‌نامه‌نویسان تم قالب آثار آن‌ها به ذهن متبادر می‌شود. زیرا تئاتر فشرده‌تر و متمرکزتر از سینما است. اگر اسم آن‌را خطر بگذارید، بله این خطر در تئاتر نسبت به سینما بیش‌تر وجود دارد.

م.ا اما هرچقدر به‌طرف نمایش‌نامه‌نویسی مدرن می‌آییم، این مسئله کم‌تر می‌شود. مثلاً در آثار چخوف به نسبت شکسپیر، تم محوتر است و سخت‌تر می‌توان آن‌را در تمامی اجزای نمایش‌نامه دید. حتی نمایش‌نامه‌های تم‌محور مثل **خانهٔ عروسک** ایبسن، عناصر دیگری، متن را نجات می‌دهد درغیراین‌صورت در مرور زمان آسیب می‌دید.

ن.ث اما در آثار خیلی از نمایش‌نامه‌نویسان متأخرتر هم می‌توانید در یک جمله بگویید که آن‌ها چه می‌خواستند بگویند. مثل بکت. حتی در نگفتن آن تم موردنظر، به‌نوعی تم گفته می‌شود.

ب.م شما با این گروه، دو کار مشترک دیگر هم کرده‌اید، زمان نوشتن **خواب در فنجان خالی** چقدر به توانایی کارگردان و بازیگران این گروه فکر می‌کردید؟ و آیا نگارش نمایش‌نامه به‌پایان رسید و بعد تغییرات لحاظ شد و یا قسمت‌هایی براساس اتودهای صحنه‌ای نوشته شد؟

ن.ث نه، حداقل در این سه کار مشترک که با هم کردیم، هرگز به‌این‌صورت نبوده که من متنی را بنویسم و بعد با گروه اتود بزنیم تا به نتیجه برسیم. من به‌طور مستقیم تنها در ارتباط با کارگردان هستم و ما در مرحلهٔ نوشتن نمایش‌نامه با هم تبادل‌نظر می‌کنیم. تنها عنصر قطعی برای من کارگردان است نه بازیگر. زیرا با شرایط تئاتری ما هرگز نمی‌توانید مطمئن باشید که بازیگر در زمان تمرین و اجرای موردنظر درگیر کار و یا فیلم دیگری نشده باشد. در تئاتر نمی‌توانید یک بازیگر را که از توانایی‌ها و خصوصیات فیزیکی او آگاهی دارید، با یک قرارداد کلان دربند کنید. فقط باید به شانس‌تان امیدوار باشید که در آن زمان، بازیگر آزاد باشد و درضمن آن‌قدر عاشق تئاتر باشد که قبول کند. تنها کسی که به‌طور جدی به او فکر می‌کردم آقای مرادی بود. آن مدلی که شما از آن صحبت می‌کنید، در یکی دو تجربهٔ من پیش از کار با گروه تئاتر تجربه به نتیجه نرسید. آن مدل، فرهنگی می‌خواهد که باید همه با آن آشنا باشند و تجربهٔ آن‌را از سر گذرانده باشند. اما ما چون متأسفانه این تجربه را نداریم، بی‌نتیجه می‌ماند. در تجربه‌های من، کار درنهایت به دعوا می‌کشید. چون کسی حاضر نبود گامی از ذهن‌اش عقب بگذارد. اگر نقشی را پررنگ‌تر می‌کردی، بازیگر دیگری اعتراض می‌کرد که چرا من نه، من که در اتودها فعال‌تر بودم. درنتیجه آن اتفاق نیفتاد.

ب.م آثار قبلی شما در فضاهای متفاوتی می‌گذرند. مضاف برآن‌که تعلق دارند به زمان‌های دور و می‌شود ریشه‌هایی از اسطوره، مذهب، ادبیات و... را در آن‌ها یافت و از برآیند این‌ها تعلق خاطر نویسنده را پیدا کرد. اما این متن گره خورده به عصر معاصر و تم سیاسی دارد. درحالی‌که تا قبل از **خواب در فنجان خالی**، دغدغه‌های سیاسی در آثار شما کم‌رنگ است.

ن.ث بله **افسون معبد سوخته**، یک فضای فرضی بود در شرق دور، **رازها و دروغ‌ها** هم در مورد اورشلیم زمان مسیح بود. اما **خواب در فنجان خالی** درزمان معاصر می‌گذرد. خیلی سریع به امروز پرداخته‌ام. شاید کسی انتظارش را نداشت. مسئله این‌جا بود که من را متهم می‌کردند که نمی‌توانم نمایشی در مورد عصر حاضر بنویسم. البته نه با این لحن اما منظورشان این بود که کار تو نیست. آدم‌ها عادت دارند افراد را مانند کتاب دسته‌بندی کنند و در قفسهٔ به‌خصوصی جا بدهند. در نتیجه همهٔ کارهایی که به من سفارش می‌دادند حتی تلویزیون در مورد زمان‌های خیلی قدیم بود. به‌طوری‌که به‌خودم شک کردم. تصمیم گرفتم که با حفظ دغدغه‌هایم در مورد ایران امروز بنویسم و ایران امروز وحشتناک با سیاست گره خورده، نمایش‌نامه هم رنگ سیاسی گرفت. ولی باید چیزی را به شما اعتراف کنم و آن این‌که وقتی نمایش‌نامه اجرا شد، فهمیدم که نمایش‌نامه سیاسی‌تر از آن‌چیزی شده که فکر می‌کردم. وقتی نمایش‌نامه را می‌نوشتم، تمام دغدغه‌ام، توازی زمان و بازی رفت‌وبرگشت روایت، در زمان بود و گره‌خوردن آن‌ها در هم، به‌طوری‌که نشود تشخیص داد که کی الان است و کی زمان گذشته.

م.ا نکته‌ای که هم در متن و هم در اجرا می‌شود به آن پرداخت، ریتم است. به‌نظرم می‌آید که نمایش کند است و این به عوامل متعددی مربوط می‌شود. ازجمله این‌که در متن صحنه‌ها شروع و پایان دارند. یعنی در دل هم تداخل پیدا نمی‌کنند. درحالی‌که می‌توانست در صحنه‌هایی این اتفاق بیفتد. هرچند وقتی من نمایش‌نامه را می‌خواندم، متوجه شدم که صحنهٔ اول در متن ریتم تندتری نسبت به اجرا دارد اما اجرا با طمأنینه شروع می‌شود. شاید برگردد به تکنیک فیکس‌بودن بازیگرها وقتی پرده بالا می‌رود. مانند تکنیک فیداین در سینما که در تئاتر ایران باب شده، درحالی‌که همیشه و همه‌جا کاربرد ندارد. نمایش می‌تواند با حس کات شروع شود. متن این حس کات را به من داد. غیر از این مورد، در بقیهٔ موارد اجرا از متن تبعیت می‌کند، شاید هم زیادی. اما ریتم با طمأنینه است. همه، دیالوگ‌های‌شان را کامل ادا می‌کنند. دیالوگ‌ها با هم تداخل پیدا نمی‌کنند همین‌طور صحنه‌ها. اشاره می‌کنم به آن صحنه‌ای که مقدمات عزاداری را می‌چینند و یکی‌یکی این موارد را می‌شمارند. این از آن کنش‌هاست که می‌شد فقط وسط‌اش را دید. نه ابتدایش و نه انتهایش. یعنی فقط نوک به آن زده شود. همهٔ این‌ها باعث می‌شود که نمایش خیلی

دیر شروع شود و دورخیزش خیلی طولانی باشد و نقاط اوج‌اش که نه ماجراست، دیگر موقعی است که شاید تماشاچی حوصله‌اش سررفته. چقدر به ریتم فکر کردید؟

ن.ث در یک نمایش‌نامه ریتم سخت‌ترین عنصر است

برای کنترل‌کردن. ممکن است همه‌چیز را در کنترل خود درآورید ولی وقتی به انتها می‌رسید، می‌بینید یک نقطه هم نمی‌توانید کم و زیاد کنید اما ریتم درنیامده است. درواقع، حفظ عنصر ریتم، کار سختی است. من اصولاً درکارهایم ریتم را به این‌صورت امتحان می‌کنم. وقتی نمایش‌نامه تمام می‌شود، با سرعتی که فکر می‌کنم باید اجرا شود، آن‌را می‌خوانم. با همان حس شخصیت‌ها، چندبار بلند برای خودم می‌خوانم. مثل نمایش رادیویی. چندبار هم برای اطرافیانم می‌خوانم.

برای آدم‌هایی که با هم کار می‌کنیم و یا آدم‌های غریبه. حتی برای کسانی که با تئاتر مأنوس نیستند. و سعی می‌کنم از دل واکنش آن‌ها ریتم را بیرون بکشم. یادم می‌آید جایی حرف قشنگی شنیدم و آن این بود که بهترین معیار ریتم، خستگی است. بنابراین اگر شما به من بگویید که از کار خسته شده‌اید باید به‌نظر شما ایمان بیاورم. من در تجربه‌ای که با این متن داشتم، حس خستگی نداشتم. به اضافهٔ این‌که تلاش کرده‌ام بازی‌هایی با متن بکنم که این اتفاق نیفتد. حالا چقدر در اجرا موفق بوده یا من چقدر موفق بوده‌ام، بحث دیگری است. همان‌طورکه می‌گویید سعی کرده‌ام که صحنهٔ اول، فقط مقدمه باشد. یعنی اگر سینما بود، این مقدمه باید ده ثانیه طول می‌کشید. یکی می‌میرد، یکی می‌خندد، دیگری گریه می‌کند والسلام. یعنی ایجاد یک کنجکاوی. چرا یکی می‌میرد، کسی می‌گرید و کس دیگری می‌خندد. درصحنهٔ دوم می‌رفتم به گذشتهٔ این آدم‌ها، در صحنهٔ سوم گذشتهٔ پیرزن را نشان می‌دادم و در صحنهٔ چهارم همهٔ این‌ها را با هم ترکیب می‌کردم و وارد نقطهٔ اوج و یا نقطهٔ جذاب داستان می‌شدم و ریتم را تندتر می‌کردم. این حس کات را که شما می‌گویید، من در صحنهٔ دوم درمتن دارم. همان صحنه‌ای که دارند در مورد وسایل و مقدمات عزاداری صحبت می‌کنند، از وسط صحبت آن‌ها شروع می‌شود. صدنایش را گفته‌اند، حالا دارند صدویکم‌اش را می‌گویند. به‌اضافهٔ چیزهای دیگری که برایم تکنیکی و تجربی شده‌اند. مثلاً به مرور فهمیدم که تماشاگر در دو صحنهٔ اول تواناتر است برای همراهی نمایش. پس تلاش کردم که حجم‌ها را کم کنم. اما یک‌جا را متوجه شده‌ام که می‌توانست کوتاه‌تر باشد. صحنه‌ای که ماه‌لیلی جوان با فرامرزخان کاشف‌میرزایی در مورد مشروطیت صحبت می‌کند. آن‌قدر از کشف این زبان و دایرهٔ لغاتی که پیدا کرده بودم، ذوق‌زده شده بودم که نتوانستم کوتاهش کنم. خوشم آمده بود از تحقیرهای ماه‌لیلی و جاخالی‌های فرامرزخان و درنهایت تیر خلاص ماه‌لیلی با این جمله «عنتری شده‌اید به‌دست لوطی‌های مشروطه». حتی صحبتی هم کردیم مبنی بر جمع‌وجورکردن آن صحنه، اما نمی‌توانستم این کار را بکنم. اگر حالا بخواهم دوباره متن را بازنویسی کنم، فقط آن‌جاست که می‌توانم کوتاهش کنم.

م.ا جالب است که آن صحنه اصلاً من‌را خسته نکرد. زیرا به‌نظر من بازیگر در خسته‌شدن یا خسته‌نشدن تماشاگر نقش مهمی بازی می‌کند. ممکن است یک بازیگر صرف حضورش روی صحنه مانع از خستگی مخاطب شود. پانته‌آ بهرام به‌قدری خوب است که آن صحنه را به صحنهٔ اوج نمایش بدل می‌کند. اما انرژی‌ای که صحنه‌های قبل از من گرفته بود، زیاد بود و آن صحنه دیر اتفاق می‌افتد. به‌نظرم در یک‌سوم اول است که ریتم کند است.

ن.ث پانته‌آ بهرام اصولاً نه تنها بازیگر انرژیکی است بلکه آدمی پرانرژی است. حالا سؤال من از شما این است که اگر در صحنه‌های اول هم جنس بازی پانته‌آ بهرام وجود داشت، مشکل حل می‌شد؟

م.ا نه، حل نمی‌شد. ممکن است مشکلی در متنی باشد که در اجرا بازیگر با حضورش آن‌را حل کند اما آن حضور، مشکل متن را حل نمی‌کند. درسینما، بازیگری می‌تواند شخصیت‌پردازی ضعیف فیلمنامه را تبدیل به شخصیت‌پردازی قابل قبول کند، هم به‌خاطر فیزیک‌اش و هم به‌خاطر قدرتش. اما اگر بخواهیم در مورد متن صحبت کنیم من معتقدم که یک‌سوم اول کند است.

ب.م اتفاقاً آن صحنهٔ دیالوگ ماه‌لیلی جوان با فرامرزخان، اصلاً ورود ماه‌لیلی با آن لباس قرمز، ترکیب کلمات پرطمطراق آن عصر با کلمات فرنگی، لحنی که صحبت می‌کند، این‌که فرامرز ابتدا او را فرناز صدا می‌زند، همهٔ این‌ها به صحنه انرژی تزریق می‌کند. ناگهان تماشاچی به خودش می‌آید که ماه‌لیلی از نظر سنی چه پرشی کرد. یعنی پی‌رنگ جادویی متن برجسته می‌شود. این کندی که می‌گویند و به‌نظر من به این شدت نیست و کم است، شاید برمی‌گردد به دیالوگ‌های مهتاب و فرامرز. دیر می‌فهمیم که چرا رفتار سردی نسبت به‌هم دارند. چرا فضای این خانه، تا این حد سنگین است. چون گرهٔ اصلی، مسائل میان این دو نفر نیست، یکی از تم‌های مکمل تم اصلی است.

ف.پ شاید از نظر زمانی خیلی دیر هم اتفاق نمی‌افتد، ولی به‌نظر من این مسئله برمی‌گردد به اجرا. تحرک در دیالوگ‌ها هست. آقای اسلامی مثال خوبی آورد. در آن صحنهٔ تدارکات مراسم ختم که من‌را یاد صحنه‌ای از فیلم **مسافران** انداخت...

م.ا و صحنه‌ای از **سوته‌دلان**...

ف.پ و اشاراتی که به‌طور مشخص در متن نوشته شده مثل خرمای نارگیلی، خرما با گردو، حلوا سه‌نوع، شیرینی تلخ، شکلات سیاه، شمع و گل‌های داوودی، در **مسافران** حالت نمایشی دارد، اما در این‌جا، شوهر نشسته و زن روبه‌رویش هیچ تحرکی ندارد. این سکون را می‌توان به صحنه‌های دیگرهم بسط داد. حتی در

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

صحنهٔ دیالوگ ماه‌لیلی با فرامرزخان در مورد مشروطیت، بااین‌که دیالوگ‌های فوق‌العاده‌ای‌ست اما تحرک کاراکترها به اندازهٔ تحرک دیالوگ‌ها نیست.

ن.ث دوست داشتم خود آقای مرادی هم در این‌جا حضور داشتند، چون می‌توانستند به این نکات خیلی خوب جواب بدهند. من خودم را از حیطهٔ کارگردانی کاملاً بیرون کشیده‌ام و هرگز نمی‌خواهم کارگردانی کنم. یعنی امیدوارم روزی مجبور نشوم که برای ارائهٔ متن‌هایم خودم کارگردانی‌شان کنم. بلد هم نیستم. اما راه‌هایی در متن کشف کرده‌ام که اگر دوبازیگر تنها پشت یک میز بنشینند و آن‌را اجرا کنند، بازهم برای مخاطب جذاب باشد. طبیعی است که باید در اجرا برای متن اتفاقی بیفتد، اما کارگردانی حیطهٔ من نیست. من نه دغدغهٔ کارگردانی دارم و نه آن‌را می‌فهمم. نمی‌توانم درک کنم که چطور یک آدم می‌تواند این همه‌چیز را با هم هماهنگ کند، من گاهی در هماهنگ‌کردن کلماتی که متعلق به خودم هستند، می‌مانم. این بحثی که در مورد ریتم در اجرا می‌کنید، من هیچ ایده‌ای در مورد اجرایش ندارم.

م.ا اما می‌شود کارگردان را محدود کرد. می‌شود کارگردان را مجبور به ریتم موردنظر نویسنده کرد. من به شگردی اشاره می‌کنم. مثلاً این‌که دو نفر دو چیز مختلف بگویند، اصلاً با هم حرف نزنند. شگرد معروف بیضایی و یا نمونه‌های دیگرش فیلم‌های هال هارتلی. کسی چیزی می‌گوید درحالی‌که طرف مقابل‌اش اصلاً در مورد چیز دیگری صحبت می‌کند. و موازی هم پیش می‌روند. هرکدام دارند در مورد دغدغه‌های خودشان صحبت می‌کنند. ریتم سریع‌تر می‌شود. یعنی به‌جای این‌که منتظر بشوند تا دیالوگ طرف مقابل تمام شود تا جواب او را بدهند، دیالوگ خود را بگویند. البته این شگردی است که ممکن است هرجایی جواب ندهد. بستگی به سبک و مدل نمایش دارد. اما نمونه‌ای است برای مجبورکردن کارگردان برای ریتم سریع‌تر.

ن.ث یعنی متن ریتم‌اش را تحمیل کند.

م.ا می‌شود متن را واکسینه کرد.

ف.پ زمانی هم محدودیت‌های طراحی صحنه روی کار بازیگر تأثیر می‌گذارد. وقتی شما متن را می‌نوشتید، تصور شما از اجرای آن صحنه چه بود، پشت میز بود و یا پرتحرک‌تر؟

ن.ث در مورد فیلم **مسافران** جالب است که موقع نوشتن نمایش‌نامه به آن فکر نکرده بودم. اما عاشق آن فیلم هستم، مطمئن هستم که در ناخودآگاهم تحت تأثیرش بوده‌ام. من خودم آن‌ها را پشت میزگردی تصور کرده بودم. می‌خواستم بگویم که این ماجرا بار هزارم است که اتفاق می‌افتد.

م.ا چرا این‌را در شرح صحنه نمی‌نویسید. در ایران سنت نیست، چون معتقدند که نویسندهٔ متن نباید کاری به کار کارگردان داشته باشد، اما در خارج از ایران، نویسنده به‌دقت تصور خودش را از صحنه می‌نویسد.

ن.ث و حتی تحلیل‌هایش را.

ف.پ طراحی صحنهٔ نمایش به‌نظرم خلاقانه و خوب آمد، اما جلوهٔ بعضی از عناصر فضاساز نمایش‌نامه را کم‌رنگ کرده. مثلاً در نمایش‌نامه شما اشاره کرده‌اید که ضبط‌صوت و تلویزیون مدرنی که در صحنه دیده می‌شود باید با فضا و معماری سنتی خانه در تضاد باشد، اما در اجرا این دیده نمی‌شود.

ن.ث من فکر می‌کردم تنها دو عنصر مدرن در این خانه است و بقیه به‌شدت مال گذشته‌هاست. حتی صندلی‌ها، حتی آباژور. می‌خواستم تنها با دو عنصر ضبط‌صوت که جایش را به رادیو می‌دهد و تلویزیون که جایش را به گرامافون می‌دهد، به خانه شخصیت بدهم و بگویم که خانه هم دارد به گذشته‌ها می‌رود، اما به مرور. شاید من به‌شدت درگیر ذهنیتی سینمایی بودم. یعنی اگر ورسیون سینمایی آن‌را درنظر بگیریم، در هر سکانس نسبت به سکانس قبلی، خانه یک‌قدم به گذشته برگشته است.

ف.پ اما در اجرا این تغییرشکل خانه به مرور اتفاق نمی‌افتد. حتی عکس‌های قدیمی در پشت صحنه به‌خوبی دیده نمی‌شوند.

ن.ث وقتی از سفر برگشتم متوجه شدم که به‌جای این که خانه را به‌مرور قدیمی کنند، آن‌را به دو بخش مدرن و سنتی تقسیم کرده‌اند.

م.ا جلو و عمق.

ب.م همین دو قسمت جلو و عمق یک مفهوم ساخته. هرچه اتفاقات در جلوی صحنه می‌افتد به زمان حال نزدیک‌تر است و هرچه به گذشته می‌رویم، بازی‌ها و میزانسن‌ها به عمق صحنه می‌رود.

ن.ث در اجرای جشنواره طراحی صحنه متفاوت بوده. ابتدا اتاق‌ها بسته بوده و فقط جلوی صحنه دیده می‌شده. اما به‌تدریج اتاق‌ها باز می‌شدند و فضای سنتی شکل می‌گرفته. اما در اجرای عمومی امکان‌اش نبوده است.

عکس‌ها: فیض کوزری

م.ا ایدهٔ بسیار خوبی بوده.

ن.ث بله این مشکل امکانات تئاتر است.

م.ا این نمایشی است که عمق می‌طلبیده. درحالی‌که اجرای حاضر بیش‌تر در عرض می‌گذرد.

ن.ث شاید این کار باید در سالن سایه و یا چهارسو اجرا می‌شد، درحالی‌که فشفشی سالن عرض است، و نمی‌شود در آن دالان ایجاد کرد.

ب.م جدا از این قضیه، باید امکانات صحنه را هم درنظر بگیرید و نباید این محدودیت‌ها را با امکانات وسیعی که مدیوم سینما به شما می‌دهد بسنجید. مضاف بر آن‌که تئاتر ایران، تئاتر فقیری است با حداقل امکانات و توانایی‌ها. با این وجود و با این بضاعت واقعاً شجاعت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بسیاری می‌خواهد طرف این متن‌رفتن. متنی که به‌شدت سینمایی است. به‌نظر من کارگردان تمام تلاش خود را در به‌تصویرکشیدن این تصاویر سینمایی کرده است.

ن.ث اضافه بر این، گویا بازیگرها هم با این اتاق‌های متحرک راحت نبودند.

ف.پ این متن پیچیدگی‌هایی دارد که شاید مشکل مربوط به کارگردان و طراح صحنه هم نباشد. متن ماهیتاً به تله‌تئاتر بیش‌تر نزدیک است تا به اجرای صحنه‌ای. جاهایی کلوزآپ آدم‌ها خیلی مهم است، یا همان استحاله‌ها. الان استحاله‌ها خوب درنیامده، اگر هم درآمده، خوب دیده نمی‌شود.

تاریخ ما امروز با صدسال پیش فرقی نکرده، جز در ظاهر زندگی. ما درحال چرخیدن به دور خود هستیم. می‌خواستم بگویم تاریخ تکرار می‌شود، تنها با یک گام به جلو، یعنی انتقام از گذشته.

ب.م منظورشان بازی سایه‌هاست، پشت پردهٔ سفید.

ف.پ بیش‌تر منظورم تغییر حالت‌هاست.

م.ا تغییر حالت‌ها در متن بسیار با تأکید است. درحالی‌که در شکل فعلی اجرا بیش‌تر به شکل فلاش‌بک خودش را نشان می‌دهد.

ب.م اما بازیگر استحاله را نشان می‌دهد.

ف.پ بازیگر سعی خودش را می‌کند، اما ماهیتاً این جنس استحاله، سینمایی است.

م.ا در شروع صحنهٔ سوم آیا نگران این نبودید که تماشاگر متوجه نشود که مربوط به آینده و یا گذشته است؟ در صحنهٔ اول به‌نظر می‌رسد که پیرزن مرده است و صحنهٔ دوم هم که در فکر مراسم هستند. در صحنهٔ سوم پیرزن زنده می‌شود، اما ما واکنش بازیگران را نمی‌بینیم درحالی‌که زنده‌شدن خیلی پدیدهٔ عجیبی است. به‌طور طبیعی تماشاگر فکر نمی‌کند که آق‌عمه زنده شده، حتی اگر دست‌اش نکان بخورد. من تا اواسط صحنهٔ سوم فکر می‌کردم که روایت به گذشته رفته است. اولین نشانهٔ رفع این ابهام در متن، دیر ارائه می‌شود. شاید بهتر بود که زودتر یک نشانهٔ دیالوگی می‌گذاشتید.

ن.ث چیزی که تماشاگر را شوکه می‌کند و در تجربهٔ دیدن نمایش با تماشاگر به آن رسیدم، آن جایی است که مهتاب می‌گوید: «آق‌عمه داره دندون درمی‌آره». درپایان صحنهٔ سه. در نتیجه شما باید در پایان صحنهٔ سوم چیزی را کشف می‌کردید.

م.ا من در مورد پایان صحنهٔ دوم صحبت می‌کنم و نقطهٔ اتصالش به صحنهٔ سوم.

ن.ث پایان صحنهٔ دوم اتفاقی نمی‌افتد. آق‌عمه یک جسد است.

م.ا اصل قضیه بین این دو صحنه اتفاق می‌افتد. یک مرده زنده می‌شود. شاید آن چیزی که کم دارد، واکنش دو بازیگر دیگر است. شاید وقتی دست مرده تکان می‌خورد باید مهتاب جیغ می‌کشید. من مثل مونتاژ به این اتصالات نگاه می‌کنم. این نما در مونتاژ حذف شده، درحالی‌که خیلی مهم است. شگفت‌زدگی مهتاب و فرامرز را نمی‌بینیم. صحنهٔ سوم را از جایی می‌بینیم که زنده‌شدن آق‌عمه برای آن‌ها عادی شده. در نتیجه ما نمی‌فهمیم که آق‌عمه واقعاً زنده شده.

ن.ث من شاید خیلی درگیر فرم بودم. و دوست داشتم پایان همهٔ صحنه‌هایم با یک شوک تمام شود. مانند نمایی که آق‌عمه دندان درآورده و کات به یک آرامش. به‌طوری‌که این سؤال برای مخاطب پیش بیاید که چرا آن‌ها آرام شده‌اند.

ب.م در حقیقت فرصتی به ذهن مخاطب می‌دهد تا با متن وارد چالش بشود و جواب بعضی سؤال‌ها را خودش حدس بزند. یعنی با قصه درگیر شود.

ن.ث مخاطب باید این سؤال را از خودش بکند که چی شد، آق‌عمه زنده شد. اگر این سؤال را با خودش مطرح کند، جوابش را پنج دقیقهٔ بعد پیدا می‌کند.

م.ا اگر فکر کند که قصه به گذشته رفته چی؟

ف.پ بله در ابتدای پردهٔ سوم ما فکر می‌کنیم که صحنه در گذشته است، اما وقتی اشاره به جزئیات بیماری آق‌عمه می‌شود می‌فهمیم که داستان با زمان پیش می‌رود.

م.ا اما وقتی مرده‌ای زنده می‌شود، حتی تا دو روز بعد هم این اتفاق تکان‌دهنده است.

ن.ث بار اولی نیست که این اتفاق می‌افتد.

م.ا اما بار اولی است که آن بیماری نادر مطرح می‌شود. شوک زنده‌شدن آق‌عمه باید باقی مانده باشد.

ب.م حضور آق‌عمه قبل از شروع به جوان‌شدن‌اش، حضوری منفعل است. آق‌عمه تنها یک جسد است، حتی اگر نفسی هم بکشد. مهتاب وقتی خبر مرگ آق‌عمه را به فرامرز می‌دهد می‌گوید «به‌خدا این‌بار واقعاً مرده». اما فرامرز جواب می‌دهد: «این کارشه؛ فقط می‌خواد ما رو مسخره کنه». مرده و زنده‌شدن آق‌عمه، یک اتفاق مهم نیست. دچار روزمرگی شده. انگار بار هزارم‌اش است. مهتاب و فرامرز نه این قضیه عادت کرده‌اند، در نتیجه، هیجان، شوک و عکس‌العمل در این مورد، برای آن‌ها معنایی ندارد.

ف.پ اما مایهٔ شگفت‌زدگی باید پررنگ‌تر می‌شد. آن‌ها حتی از دیدن ماه‌لیلی که هی جوان و جوان‌تر می‌شود هم دچار شوک و شگفت‌زدگی نمی‌شوند. متن حاضر بیش‌تر آن‌که به فضای وهم و جادو نزدیک باشد به دنیای فانتزی نزدیک است.

م.ا با این داستان می‌شد از دو راه روبه‌رو شد. الان بین این دو حالت بلاتکلیف است. یکی از این دو راه برخورد خیلی جدی با متن است و راه دوم برخوردی کمیک و فانتزی است. بازی بازیگر مرد به سمت راه دوم می‌رود. یعنی به‌جای شگفت‌زدگی، ترس، وحشت و هراس و تأکید روی راز، بیش‌تر روی وجه کمدی و فانتزی تأکید می‌کند. درحالی‌که بازی دو نفر دیگر، طراحی صحنه و موسیقی روی وجه جدی اثر جلو می‌روند. این دوگانگی به چشم می‌خورد.

ن.ث فضای ذهنی من در متن، قطعاً فضای رعب و وحشت و ترس بود و اصلاً تصور نمی‌کردم کسی سر اجرا بخندد. فقط احتمال دو لحظهٔ خنده را می‌دادم. دو دیالوگ. یکی آن‌جایی که ماه‌لیلی می‌گوید «عنتری شده‌اید...» که البته کم‌ترمی‌خندند و دیگر آن‌جایی که می‌پرسد مشروط‌طلبی‌تان به کجا کشید؟ و فرامرزخان جواب می‌دهد به گند. من فکر می‌کردم که متن بسیار مخوف، ترسناک و رازآلود است. من شیفتهٔ فیلم **دیگران** شده بودم. در من رسوخ کرده بود و بسیار دوست‌اش داشتم. فضایش برایم جذاب بود. فضایی که در آن هرلحظه ذهنیت مخاطب تغییر می‌کند. نمی‌داند کدام راست است و کدام دروغ. این فضای رازآمیز در **رازها و دروغ‌ها** هم به‌نوعی هست که البته آن متن را قبل از دیدن فیلم **دیگران** نوشته‌ام. وقتی برای اولین‌بار اجرا را دیدم با خود فکر کردم که این لحظات را من خیلی جدی نوشته‌ام وعجیب بود که مخاطب به آن می‌خندید. من به مدلی مثل رئالیسم جادویی فکر می‌کردم. یعنی درست در لحظه‌ای که فکر می‌کنید همه‌چیز واقعی است، هیچ‌چیز واقعی نیست و هیچ مرزی بین تخیل و واقعیت در ذات آن وجود ندارد. دوست نداشتم کار سوررئالیستی بشود. یعنی پایم را در حیطهٔ خیال و ناخودآگاه و چیزهایی شبیه به آن بگذارم. درنتیجه سعی کردم دو شخصیت بیافرینم که در قبال کنش داستان شخصیت‌هایی طبیعی نباشند و نه دو آدم طبیعی. زن کمی مالیخولیایی است در یک آسایشگاه روانی کار می‌کند و مرز میان جنون و غیرجنون را گم کرده است. شوهرش هم دچار توهم بیمارگونه‌ای‌ست. توهم این‌که کسانی می‌خواهند او را تکه‌تکه کنند. درنتیجه عکس‌العمل این دو نفر در قبال موضوع نمی‌تواند طبیعی باشد. زن مالیخولیایی خوشحال است که آق‌عمه نمرده چون می‌تواند زندگی‌اش، یعنی آن سکون و ثبات را حفظ کند. مرد هم برایش فرقی نمی‌کند که آق‌عمه مرده یا زنده است، فقط می‌خواهد برود. فکر می‌کردم با کنارهم‌قراردادن این آدم‌ها، می‌توانم یک فضای رئالیسم جادویی خلق بکنم که خیال‌ها به مثابه واقعیت جلوه کنند.

ب.م حالا که به شخصیت‌ها اشاره کردید، برایم نقطهٔ ابهامی در مورد شخصیت ماه‌لیلی وجود دارد. ماه‌لیلی زنی است که در آن دوران، به فرنگ رفته، تحصیل طب کرده، بسیار زیرک و باهوش شخصیت‌اش ساخته شده اما در طول ده‌ها سال نمی‌تواند خود را از پایین خانهٔ منحوس نجات دهد و دچار آن وضع فلاکت‌بار می‌شود.

ن.ث چون فرامرزخان کاشف‌میرزایی نمی‌گذارد. حبس‌اش می‌کند، بچه‌اش را از او می‌گیرد، دیوانه‌اش می‌کند. اتفاقاً خود پانته‌آ بهرام زمانی که می‌خواست ماه‌لیلی دیوانه را که می‌خواهد فرامرزخان را بکشد، بازی کند، می‌گفت: این زن باهوش اگر بخواهد دیوانه شود، چه می‌شود؟ این دیوانگی از نوع دیوانگی

هوشمند است. یعنی از حس کینه و انتقام دیوانه شده. شاید هرکسی غیر از ماه‌لیلی بود می‌مرد، اما این ماه‌لیلی با این خصوصیات نمی‌میرد.

ب.م من خودم به یک جواب تاریخی رسیده بودم. می‌خواستم بدانم که این جواب مدنظر شما بوده یا نه و آن ظلم تاریخی بر زنان این کشور است. حتی فکر می‌کردم بن‌مایهٔ تم اصلی شما در این متن مظلومیت زن در اعصار تاریخ است.

ن.ث به این قضیه فکر می‌کردم اما تم اصلی‌ام نبود. همیشه از این‌که این موضوع را تم اصلی کنم، ترسیده‌ام، ولی یکی از تم‌هایم هست.

ف.پ شما برای هر آدمی در زمان گذشته یک آدم معادل زمان حال گذاشته‌اید، مهتاب و ماهرخ، فرامرز و فرامرزخان، فرناز و ماه‌لیلی...

ن.ث ماه‌لیلی فرناز نیست، ماه‌لیلی ماه‌لیلی است.

ف.پ معادل زمان حال ماه‌لیلی، فرناز است. فرامرز عاشق اوست و او رفته آمریکا.

ن.ث شاید، ولی خیلی بهش فکر نکرده بودم.

ف.پ منظور این است که فرم نمایش‌نامه می‌طلبید که ما فرناز را هم ببینیم. آمدن فرناز، فرم را کامل می‌کرد. یعنی اتصال زمان گذشته را به زمان حال.

م.ا اما حرکت از حال به گذشته نقض می‌شد. مسیر روایی را خدشه‌دار می‌کرد.

ن.ث خیلی سخت می‌شد. یعنی یک داستان دیگر به این همه داستان اضافه می‌کردم که کمکی هم به اصل ماجرا درنهایت نمی‌کرد. من به دو آدمی فکر کرده بودم که خارج از این خانه هستند. فرناز و حمید که انگیزه‌های فرامرز را تعیین می‌کنند. دو مثلث داشتم که در رأس به‌هم پیوسته‌اند. در رأس هم ماه‌لیلی قرار دارد، رأس مشترک.

م.ا بهتر نبود فرناز را حذف می‌کردید؟

ن.ث باید می‌بود تا فرامرز به فرامرزخان نزدیک شود. باید کسی بود که ماه‌لیلی را با آن اشتباه بگیرند و صدایش بزنند: فرناز.

م.ا اما همان صحنه ذاتاً صحنهٔ کمیکی است. اصلاً اشتباه‌گرفتن یک تکنیک کمدی است.

ن.ث حتی وقتی‌که فرامرز به مهتاب می‌گوید ماهرخ، باز هم کمیک است؟

ب.م اما من در دو لحظه‌ای که مهتاب، ماه‌لیلی را فرناز صدا می‌زند و فرامرز به مهتاب می‌گوید ماهرخ، عمیقاً متأثر شدم. یعنی یک لایهٔ پنهان تراژیک پشت این کمدی که می‌گویید، هست که مخاطب را به‌جای خنده می‌تواند به تفکر وادارد و یا تحت تأثیر قرار دهد.

م.ا اما لحن خیلی جدی و قطعی نیست و متغیر است. شاید تأکیدهای بیش‌تری لازم داشت. سؤال دیگرم این است که چرا این سنت متکی بر دیالوگ در تئاتر همچنان پابرجاست. از تئاتر کلاسیک تا به امروز. می‌شود این سنت را شکست و انکای نمایش را از روی دیالوگ به عناصر دیگر کشاند. مثالی یادداشت کرده‌ام. مهتاب از در وارد می‌شود و می‌گوید: «وای خدا تا مغز استخوان آدم یخ می‌زنه.» چقدر این دیالوگ ضروری است؟ درحالی‌که بازیگر می‌تواند سرما را با مالیدن دست‌ها به همدیگر نشان دهد.

ن.ث شاید حق با شماست. من خواستم که دیالوگ فضاساز باشد و خواستم توضیح صحنه‌ام را بکشم به دیالوگ. سیستم آموزشی تئاتر کشور به شما می‌گوید که در پنج دیالوگ اول‌تان بگویید کی، کجا، کی، چی، چرا، چگونه. شش سؤال مهم. اما من به شاگردهای خودم می‌گویم که جواب این شش سؤال را ندهید. بله شاید می‌شد. موافقم.

ف.پ قصهٔ نمایش‌نامه، قصهٔ جذاب و خوبی است. اما در تلفیق زمان حال با گذشته، معادل‌های زمان حال با زمان گذشته همخوانی ندارد. معادل زمان حال فرامرزخان، یعنی فرامرز، منطبق با فرامرزخان نیست. مخمصه‌ای که فرامرز در آن گرفتار شده، شباهتی به مخمصهٔ فرامرزخان ندارد. هم‌جنس نیستند. درکل به زمان حال به اندازهٔ گذشته، بها داده نشده.

م.ا یکی از دلایلش این است که عناصر زمان حال خیلی کم است. به جز روزنامه‌نگار یا عکاس‌بودن فرامرز، عنصر دیگری ما را به زمان حال واقعی مرتبط نمی‌کند.

ن.ث سعی کرده‌ام در جزئیات به زمان حال بپردازم. زیرا این خانواده محکوم به حبس در این خانه هستند و کم‌کم باید ارتباط‌شان با بیرون قطع شود. درضمن فکر می‌کردم که مسئلهٔ روزنامه‌نگاری آن‌قدر انرژیک هست که پیوند را سریع برقرار کند.

م.ا ایدهٔ قیچی‌کردن عکس‌ها از کجا آمد؟

ن.ث از یک رمان کوندرا. فکر می‌کنم اول رمان **خنده و فراموشی** است که می‌گوید استالین با کلمنتیس عکسی گرفته بود، اما بعدها کلمنتیس آدم بده شد. در نتیجه استالین دستور داد که او را از همهٔ عکس‌ها حذف کنند و تنها کلاهش باقی مانده بود. آن ایده برایم ایدهٔ جذابی بود و این تم که چقدر راحت یک نیروی دیکتاتوری می‌تواند خاطرهٔ تاریخی آدم‌ها را قیچی کند و بریزد دور.

ب.م نمی‌توان به‌راحتی از بحث تسلسل تاریخی که آدم‌های نمایش در آن گرفتارند گذشت. اما کاش پایان نمایش‌نامه در تکمیل این تسلسل نبود و آن‌را می‌شکست. یک نگاه تکراری پشت نمایش‌نامه وجود دارد که آدم‌ها را وادار به تسلیم در برابر تسلسل می‌کند. درحالی‌که هنرمند عصر ما باید آن‌را بشکند.

ن.ث شاید خود آقای مرادی در مصاحبه‌اش گفته باشد که سعی کرده این تسلسل را بشکند. اتفاقاً من خیلی دوست داشتم که نمایش این‌گونه به پایان می‌رسید که شخصیت‌های نمایش روی پله می‌نشستند و پله می‌رفت عقب و صحنه تبدیل به یک خانهٔ خالی می‌شد. انگار هیچ‌وقت هیچ‌کسی در این خانه زندگی نمی‌کرده و اتفاقی نیفتاده. اما آقای مرادی معتقد بود که در این خانه اتفاقی می‌افتد. زنی که در آن دوره نتوانست انتقامش را بگیرد، در کنار یک زن معمولی امروز توانست این کار را بکند.

م.ا این تفسیر خیلی فمینیستی است.

ن.ث نه قبول ندارم. متن من فمینیستی نیست.

م.ا اما راه‌حل‌تان پاز مرگ مرد است.

ن.ث چقدر شما احساس کردید که فرامرز چون مرد است، باید بمیرد؟ من این‌طور فکر نمی‌کردم.

م.ا اما شما سه شخصیت مرد دارید که هرسه منفی هستند.

ن.ث شخصیت‌های زن هم منفی هستند.

م.ا این همان بحثی در فمینیسم است که من با آن خیلی مشکل دارم. مثبت و منفی‌بودن براساس جنس همدلی است نه براساس ارزش‌های اخلاقی. پانته‌آ بهرام اصلاً حضورش مثبت است. خیلی شیرین است. مخصوصاً در زمان جوانی‌اش آن‌قدر جذاب هست که کسی منفی‌بودن‌اش را حس نکند.

ن.ث اما اگر به‌جای پانته‌آ بهرام بازیگر دیگری بگذارید، به شما قول می‌دهم که همدلی‌تان تغییر می‌کند. من فکر می‌کردم که این تسلسل واقعاً تسلسل است. زیرا این متن، متن تسلسل است. من باور دارم که تاریخ ما، امروز با صدسال پیش فرقی نکرده، جز در ظاهر زندگی، اما زیرساخت‌ها همان مال صدسال پیش است. یعنی اعتقاد دارم که ما درحال چرخیدن به‌دور خود هستیم. این از آن متن‌هایی نبود که بخواهم بگویم که می‌شود چیزی را شکاند، می‌شود جلو رفت. می‌خواستم بگویم که تاریخ تکرار می‌شود تنها با یک گام به جلو، یعنی انتقام از گذشته. آقای مرادی بیش از من خوش‌بین است. او معتقد بود که اتفاق جدی‌ای افتاده در نتیجه می‌خواهد که این دو زن، روی صحنه باقی بمانند، تا تأکیدی باشد بر موفقیت آن‌ها. اما اصلاً نمایش‌نامه را با دید فمینیستی نوشته‌ام.

ب.م اما مهتاب در پایان نمایش، لباس قجری می‌پوشد، یعنی صدسال به گذشته می‌رود. یعنی صد قدم به عقب.

م.ا اصلاً چرا انتقام؟

ن.ث این‌ها آدم‌هایی هستند که انتقام می‌گیرند.

ف.پ می‌توانست بخشش باشد.

م.ا می‌توانست تعالی مرد باشد. چرا مرد متحول نشود، به‌جای این‌که دو زن موفق به انتقام‌گیری از او شوند.

ب.م آن یک نمایش‌نامهٔ دیگری می‌شد.

ن.ث بله این‌که می‌گویید یک نمایش‌نامهٔ دیگر است. آیا دیکتاتور متحول می‌شود؟

م.ا اما این در پدیده‌های فمینیستی اتفاق می‌افتد. در فیلم **شیطان‌صفتان**، دو زن دست‌به‌یکی می‌کنند و مرد را می‌کشند. چرا همیشه در این‌گونه متن‌ها، راه‌حل، نفی است.

ن.ث شما تحت‌تأثیر بازی پانته‌آ بهرام قرار گرفته‌اید، وگرنه شخصیت ماه‌لیلی اصلاً

دلم می‌خواست مخاطب در آخر نمایش نفهمد در زمان حال است یا گذشته یا آینده، و این حس متن که می‌گوید فرقی میان زمان حال و گذشته نیست.

شخصیت مثبتی نیست.

م.ا چرا مثبت است.

ن.ث منفی‌ای است که بین منفی‌ها قربانی می‌شود. فرامرزخان از ماه‌لیلی می‌پرسد: «تو که این‌قدر خانمی کردی و به‌خاطر خواهرت رفتی، چرا برگشتی؟» دارم یک‌جاهایی ضدزن می‌شوم. اما ماه‌لیلی رسماً آمده که ذلت شوهرخواهرش را ببیند. درحالی‌که می‌داند مرد هنوز عاشق اوست و معتقدم که خیلی هم خوب درآمده. اصلاً ماه‌لیلی با حسن نیت و دلتنگی برای خواهرش نیامده. محبت به خواهرش پر از تصنع است.

م.ا اما این کجا و شناعت مرد ماجرا کجا. این شیطنت رقیق یک دختر جوان است. نمی‌شود آن‌را با رذالت مرد در تجاوز، حبس و نابودی یک زن مقایسه کرد.

ف.پ این‌ها برای منفی‌کردن شخصیت ماه‌لیلی کم است.

خیلی دوست داشتم که نمایش این‌گونه به پایان می‌رسید که شخصیت‌ها روی پله می‌نشستند و پله می‌رفت عقب وصحنه تبدیل به یک خانهٔ خالی می‌شد. انگار هیچ‌وقت هیچ‌کسی در این خانه زندگی نمی‌کرده.

ن.ث شکل اولیهٔ نمایش‌نامه را که نوشتم، اصلاً اسمش بود ونوس ایرانی، که خیلی‌ها هم دوست نداشتند. ماه‌لیلی هم به‌شدت شخصیت مثبتی بود و شخصیت اصلی هم به‌حساب می‌آمد. شخصیتی بود که وقتی از فرنگ می‌آمد به این خانه، پر از نشاط و انرژی بود. اما در این خانه له می‌شد و ازبین می‌رفت. اما در بحث‌هایی که کردیم، مشکلی پیش می‌آمد که شما از آن صحبت کردید. یعنی مرد بدجنس و زن طفلک. ما اعتقادی به این مسئله نداشتیم. درنتیجه سعی کردم ماه‌لیلی را منفی‌تر کنم. دختری که مردها را وارد یک بازی می‌کند. اما حالا متوجه شده‌ام که ماه‌لیلی آن‌قدر بد نیست که فرامرزخان، و یا آن‌قدر بد نیست که این بلا سرش بیاید. شاید هم به‌همین‌خاطر است که درنهایت انتقامش را می‌گیرد. این‌قدر پر از حس انتقام هست که فرامرزخان را بکشد. شاید فرامرزخان هم به‌ذاته آدم بدی نیست بلکه این شرایط بیرونی است که از او یک دیو ساخته و از ترس جان‌اش است که این ماجرا را ادامه می‌دهد.

م.ا آن جملهٔ «به‌هرحال زنده‌باد آزادی، زنده‌باد مشروطه» هم در پایان خاطرات فرامرزخان تأکیدش خیلی زیاد است.

ف.پ و یک معادل سازی می‌شود بین اصلاح‌طلبان آن‌روز با اصلاح‌طلبان امروز.

ن.ث اما ماه‌لیلی درمقابل این حرف، جمله‌ای منطقی می‌گوید، می‌گوید: «در اصلاح‌طلبی شکی نیست، شک در آدم‌هاست.»

ف.پ صحنه‌ای در نمایش هست که در نمایش‌نامه نیست. صحنه‌ای که در آن مهتاب و فرامرز به‌هم میوه پرت می‌کنند و به‌شدت دعوا می‌کنند.

ن.ث بله. این صحنه هست اما واکنش‌اش فرق می‌کند.

ف.پ جای دعوا درست است اما در اجرا خیلی رو و اغراق‌شده درآمده. مضاف‌برآن‌که حرف‌هایی که به‌هم می‌زنند، از جنس زبان نمایش‌نامه نیست.

ن.ث من این صحنه را با حس دعوا ننوشتم. اما جای این دعوا در نمایش مناسب است. البته این دعوا می‌توانست از جنس دیگری باشد.

م.ا آیا مهتاب به لحاظ شخصیت‌پردازی کمی تیپ نشده؟

ن.ث چرا؟

م.ا ویژگی‌های متضادی که تیپ را تبدیل به شخصیت می‌کند، درمورد او کم است. همه‌چیزش روی خط پیش می‌رود. هر پیش‌بینی‌ای در مورد او درست از آب درمی‌آید. برخلاف شخصیت مرد و ماه‌لیلی.

ن.ث به‌نظر شما مهتاب، فرامرز را دوست دارد یا نه؟

ب.م به‌نظر من به او علاقه دارد، یا شاید به او عادت کرده، درهرصورت به او وابسته است.

ن.ث مشکل بزرگ مهتاب این است که روشنفکر نیست یعنی نمی‌تواند باشد. یعنی زنی است که خیلی‌پیچیدگی و یا ذهن فعالی ندارد. زن ساده‌ای است. اما نمی‌خواستم معلوم شود که به فرامرز علاقه دارد یا نه، نفرت دارد یا نه، عاشق‌اش است یا نه. درجایی برای فرامرز کادو خریده اما بعد برایش مهم نیست که فرامرز با آن کادو چه می‌کند. سعی کردم شخصیت مرموزی باشد و موضع‌اش معلوم نباشد.

م.ا خیلی منفعل است.

ن.ث این ویژگی‌اش است. منفعل است، اما همین آدم منفعل است که فرامرز را می‌کشد.

ف.پ آیا مهتاب فرامرز را می‌کشد یا ماهرخ؟

ن.ث مهتاب و ماهرخ یکی می‌شوند، همان‌طور که فرامرز و فرامرزخان یکی می‌شوند. این از آن بازی‌ها بود که دلم می‌خواست مخاطب در آخر نمایش نفهمد که در زمان حال است یا گذشته یا آینده و این حس متن که می‌گوید فرقی میان زمان حال و گذشته نیست، منتقل شود.

ب.م اما من فکر می‌کنم که مهتاب «شخصیت» است چون ما وارد درونش می‌شویم. با خصوصیات روانی‌اش آشنا می‌شویم. وابستگی‌اش به قهوه، به قرص‌های خواب‌آور، خواب‌گردی‌اش، نگرانی‌اش برای ازدست‌دادن فرامرز، لحظه‌ای که در مرگ آق‌عمه می‌گوید: «من بهش عادت کرده بودم» درحالی‌که از دست آق‌عمه خسته هم شده. پر از لحظه‌های ناب است در ارائهٔ تضادهای درونی‌اش.

م.ا در اوائل نمایش‌نامه این تضادها معلوم است اما هرچه پیش می‌رویم، زیر سیطرهٔ ماه‌لیلی قرار می‌گیرد. یعنی یک رأس مثلث کم‌رنگ می‌شود. و ماه‌لیلی پررنگ. شاید برمی‌گردد به اجرا و قدرت بازیگر.

ن.ث حالا من یک سؤال از شما دارم. شما وقتی در صحنهٔ پایانی قهوه را می‌بینید، چقدر حدس می‌زنید که مرد با این قهوه خواهد مرد؟

م.ا من می‌دانستم که مرد با این قهوهٔ مسموم می‌میرد.

ب.م من هم حدس می‌زدم. زیرا قبل از این صحنه هم ماه‌لیلی جعبه‌ای به مهتاب می‌دهد و می‌گوید حاوی سم است.

م.ا باید چه در متن و چه در اجرا یک نکتهٔ انحرافی وجود می‌داشت که ما پایان را حدس نزنیم و عمل قهوه‌خوردن، عملی طبیعی به‌نظر بیاید.

ف.پ در فیلم **دستگیری دزد** هیچکاک هم در لیوان شیر مسموم چراغ روشن می‌گذارند تا بر سمی‌بودن لیوان شیر تأکید کنند.

م.ا در آن‌جا، هیچکاک آن‌را تبدیل به یک آیین می‌کند. یعنی در فیلم عمداً نمی‌خواهد مسموم‌بودن لیوان شیر را پنهان کند.

ف.پ این‌جا هم قهوهٔ قجری مسموم یک آیین است.

م.ا یک آیین هست اما در عمل و در اجرا آیین نیست. در فیلم هیچکاک وقتی مرد با لیوان شیر از پله‌ها بالا می‌رود، تأکید می‌شود بر مردن کسی که این شیر را می‌خورد. یعنی اطلاعات را از قبل می‌دهد.

ف.پ این تأکید در نمایش‌نامه هم هست. این فنجان از اول هست و رویش تأکید هم می‌شود.

م.ا قضیه تعلیق و غافلگیری است. ما می‌توانستیم صحنه‌ای را که مهتاب سم در قهوهٔ فرامرز می‌ریزد، ببینیم. این صحنه در نمایش‌نامه هست، اما در اجرا حذف شده. وقتی ما این عمل را ببینیم دیگر چیزی برای پنهان‌کردن وجود ندارد و آشکار است، وقتی این قضیه پنهان می‌شود اما مخاطب آن‌را حدس می‌زند، صحنه لو رفته است و این لورفتن خوب نیست.

ن.ث شاید اجرا نزدیک شده به مدل **کلفت‌های** ژان ژنه یعنی شما نگران این نیستید که سمی در نوشیدنی هست یا نه. شما نگران این هستید که آیا مرد، این‌را می‌خورد یا نه.

ف.پ این هم یکی از همان صحنه‌هایی است که مردم می‌خندند. وقتی مرد قهوه را هم می‌زند و می‌خورد. اما فکر می‌کنم نیت شما خندیدن مخاطب نبوده است.

ن.ث نه اصلاً. دلم نمی‌خواست مخاطب بخندد. جالب است که در اجراهای اخیر برخلاف اجراهای اول مخاطب در این صحنه اصلاً نمی‌خندد.

ف.پ باید جملهٔ آخر میزگرد قبلی شما را تکرار کنم که نظرمان به متن هشتاد درصد بود، در عمل طوری نشان دادیم که پنجاه درصد است..