

توسعه و کارکرد  
جستارهای  
توسعه‌ی نوین کوهی  
تاریخ صحیح و انسان  
لایه کوهی  
پروژه  
سیاست  
جهد  
سود



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی



# باشتاب می بینم باشتاب می نویسم

و باشتاب تلقی‌هایم را بیان می‌کنم. یعنی بخشی از این شتاب‌زدگی ذاتی است و مربوط به شخصیت من است. یک نوع شتابان عبور کردن از کنار چیزها. مثل کسی که تند حرف می‌زند، اما لزوماً چیزی را جا نمی‌اندازد.

با این حال نقد تو را صددرصد رد نمی‌کنم. بعضی از کارهایم را الان دیگر نه چاپ می‌کنم و نه می‌گذارم روی صحنه برود. در فاصله سال‌های ۷۹ تا ۸۲

یک‌بار هم دوباره نخوانده‌ای و خودت را رها کرده‌ای تا هر چه آمد بیاید و به هر سویی رفت برود. سه نمایش‌نامه‌ای هم که در یکی‌دو سال اخیر (پس از سال‌ها) به‌صورت پیاپی کارگردانی کرده‌ای، به نظرم از این آفت بی‌نصیب نمانده‌اند...

خب من اصلاً زندگی‌ام دستخوش این شتاب است. باشتاب می‌بینم، باشتاب می‌نویسم، باشتاب می‌خوانم

ف.ح: این‌که تو به‌طور هم‌زمان نمایش‌نامه می‌نویسی، کارگردانی می‌کنی، داستان کوتاه می‌نویسی و چاپ‌شان می‌کنی و گاهی نقد هم می‌نویسی البته قابل تحسین است، ولی یک ور منفی هم دارد: این‌که همه این تولیدات به‌نوعی دستخوش شتاب‌زدگی‌ست. گاهی حس می‌کنم نمایش‌نامه‌ای را که نوشته‌ای حتی

گفت‌وگویی فرشته حبیبی  
و کیومرث مرادی با

## چیستا یثربی

به خودم می‌گویم لعنت به تو چیستا!

نمی‌دانم این دریافت، از ارتباط نزدیکم با چیستا نشأت می‌گیرد یا از دل قصه‌ها و نمایش‌نامه‌هایش. این که همه نوشته‌هایش به طرز غریبی، خودش، زندگی‌اش و آدم‌های اطرافش را لو می‌دهد و البته او هیچ تلاشی برای پنهان کردن این موضوع ندارد. در این نوشته‌ها - که خیلی‌هاشان روی صحنه رفته‌اند - به چیزهایی برمی‌خورم که قبلاً یا بعداً به شکلی از آن‌ها حرف زده و جزو خاطرات یا دیده‌ها و شنیده‌هایش بوده و همه این‌ها طی فرایندی نه‌چندان طولانی اما کمی پیچیده، شکل قصه یا نمایش‌نامه به خود گرفته‌اند. برخی پخته‌ترند و برخی آن‌قدر خام و دست‌نخورده که شخصیت‌هایش - شاید برای من - در دنیای واقعی قابل شناسایی‌اند.

چیستا مرا به یاد تری‌گورین در مرغ دریایی می‌اندازد که درد نوشتن دارد و این وسوسه ره‌ایش نمی‌کند... باید بنویسم، باید بنویسم، باید بنویسم... نمی‌دانم سبب چیستا که هنوز از نوشتن داستانی فارغ نشده باید داستان دیگری شروع کنم و بعد داستان سومی و بعد چهارمی... نوشتن آن‌قدر بی‌وقفه است که به انجام سفر بی‌اتراق یا اسب چارپای می‌ماند، ... آن‌ا بوی که در آسمان پیداست به نظر من شبیه به یک پیانوی بزرگ است، با خودم فکر می‌کنم که جایی در داستانتانم باید بنویسم که اپری شبیه به پیانویی بزرگ در سینه آسمان شناور بود. هر عبارت و هر کلمه، شما و خودم را می‌قایم و سعی می‌کنم آن‌ها را هر چه زودتر توی پستوی ادبی‌ام، زندانی کنم که شاید روزی به کار آید!

البته بعید به نظر می‌رسد که در مورد چیستا ماجرا این‌قدر خودآگاه باشد. همان‌طور که در خیلی از داستان‌ها و نمایش‌نامه‌هایش شخصیت اصلی از میانه، غیرقابل کنترل و خودمحور می‌شود و مسیری را می‌رود که با یک ذهنیت منطقی منطبق نمی‌شود و در چارچوب اصولی قصه نمی‌گنجد. اوج این بی‌نظمی و هرج‌ومرج در رفتارهای شخصیت داستانی، به نظرم در مجموعه داستان سلام خانم جنیفر لویز قابل مشاهده است. آن‌چه در او خودآگاه است، همین است که وقت نوشتن اختیارش می‌افتد دست شخصیتی که خلق کرده و یک‌جوری مالیخولیایی جلو می‌رود.

اما چیزی که چیستا را به تری‌گورین شبیه می‌کند، جدالی ذهنی میان غرق شدن در زندگی با همه لذت‌ها و تجربه‌هایش از یک‌سو، و کنترل و بازسازی آن در فضایی مثل ادبیات از سوی دیگر است... لعنت به تو چیستا! ... دیگر به حرف تو گوش نمی‌کنم. پایان قصه تو هم برایم مهم نیست. من از تو جسورترم... آخر قصه‌ام را خودم انتخاب می‌کنم... تو بمان و حجم انبوه قصه‌هایت ...! تو شاید فقط نویسنده شوی، اما من... یک زن عاشقم!

چیستا یثربی تاثر را با نقد و نمایش‌نامه‌نویسی شروع کرد. سال ۶۹ اولین نمایش‌نامه‌اش با عنوان فردا بهار است شاید روی صحنه رفت. تا سال ۷۳ نمایش‌نامه‌های دیگری همچون جزیره ضیافت، مرا ببر طناب، رعده‌برق، ماه غسل را نوشت. در سال ۷۳ جمعه دم غروب را که خودش نوشته بود کارگردانی کرد و بعد از آن سرخ سوزان در سال ۷۴ و مهمان سرزمین خواب در سال ۷۵. از سال ۷۵ تا ۸۳ که نمایش یک شب دیگر هم بمان سیلویا را کارگردانی کرد، نمایش‌نامه‌های بسیاری نوشت که می‌توان از آن میان به هتل عروس، برخورد نزدیک از نوع آخر، محاله که فکر کنید این‌طوری هم ممکنه بشه، یک شب کوچک، دوست دارم با صدای آهسته، یلدا، عروسک فرانسوی، رابعه، زنان مهتابی، مرد آفتابی، شعبده و طلسم، تونل وحشت، پشت شب، دو مرغ آخر عشق و زنی که تابستان گذشته رسید اشاره کرد که همگی روی صحنه رفته‌اند... گفت‌وگویی که می‌خوانید به انگیزه اجرای نمایش حیاط خلوت انجام شد.

ف.ح.

۱ - از دیالوگ تری‌گورین با نینا در نمایش مرغ دریایی بخوف.

۲ - از داستان من از تو جسورترم چیستا نوشته چیستا یثربی.

تماشاگر - اجازه می‌دهد به کنه اتفاقات

برسیم.

مسئله تعدد اتفاقات دقیقاً چیزی است که از خود واقعیت می‌آید. شخصیت‌های من (حداقل شکل‌گیری اولیه‌شان) ساخته و پرداخته ذهن من نیستند، این‌ها از دل زندگی وارد نمایش‌نامه‌هایم می‌شوند، از زندگی خودم. من در نوجوانی وارد بازار کار شدم و از همان ابتدا یاد گرفتم صورت باشم و میدان را به آسانی خالی

که جشنواره تاثر فجر متن اورژینال می‌خواست، نویسنده کم بود و تقاضا زیاد، متن زیاد می‌نوشتیم. سالی چندتا متن هم برای گروه خودمان و هم برای گروه‌های دیگر. حتی تا ۹ متن در یک دوره فجر هم رکورد دارم (که البته همه‌اش تولید یک سال نبودند). از میان این تولید انبوه طبعاً بعضی خوب از آب درنمی‌آمدند و به قول آقای رادی اگر برمی‌گشتم و بازنویسی می‌کردم خودم خیلی چیزها



نمی‌کنید این باعث شده نمایش‌نامه‌ها تان شخصیت‌های تکراری داشته باشند. اگر از من بپرسند شخصیت این نمایش‌نامه‌ها را به چند دسته تقسیم می‌کنی، می‌گویم مردهای ظاهر ساز، ظالم، زورگو و بی‌وفا و زشت، و زن‌هایی که یا همیشه به دنبال مردی هستند که به او تکیه کنند یا همیشه در حسرت‌اند، و به‌شان تجاوز شده. حالا تجاوز اجتماعی، روحی، شغلی و... و یا اصلاً به مردها اعتماد ندارند.

من این دسته‌بندی را نمی‌پذیرم. شاید در دوره‌هایی به‌صورت پراکنده بشود گفت مردانی با این خصوصیات و زنانی با آن ویژگی‌ها در کارهایم دیده شده‌اند، اما در یک کلیت نه. مثلاً آیا به نظر شما مرد نمایش سیلویا یعنی تد هیوز واجد این ویژگی‌هاست؟ آیا تد هیوزی که شما دیدید مظهر زیبایی و عشق نبود؟

**گه:** تد شخصیتی است که در ذهن سیلویا تعریف می‌شود و ما نمی‌دانیم چه بخشی از آن واقعی است و چه بخشی خیالی. تد آرزوی سیلویا از عشق است و شاید آرزوی خانم چیستا یثربی. وقتی ارتباط انسانی را تنش‌آور توصیف می‌کنید، زن‌های نمایش‌تان از عشق، ازدواج، از مردم، از راننده تاکسی و خلاصه از همه چیز در هراس‌اند، فکر نمی‌کنید این خودخواهی شماست که باعث می‌شود این بلا بر سر شخصیت‌ها تان بیاید؟ برعکس شما که می‌گویید شخصیت خودش خواست و خودش رفت، من فکر می‌کنم چیستا یثربی است که با خودخواهی‌اش در زندگی این مسیر را به شخصیت‌هایش تحمیل می‌کند.

(می‌خندد) احساس می‌کنم در جلسه روان‌درمانی نشستیم، احساس مصاحبه ندارم. این عقیده‌ای که درباره زن‌های نمایش من گفتم یک‌بار دکتر مجد (که استاد من بود) در یک جلسه روان‌درمانی به من گفت. وجوهی که تعریف کردی به‌زعم او یک وجه از شخصیت خودم بود. وجه دیگر دختری است که دوست دارد شاد باشد و عشق را تجربه کند، ولی آن شخصیت قدر به او اجازه بروز نمی‌دهد. هر وقت دارم می‌نویسم دیگر قابل تفکیک از شخصیت‌هایم نیستیم. واقعاً نوشتن برایم یک روند ناخودآگاه است. به همین علت است که وقتی کار سفارشی قبول می‌کنم، هم از خودم هم از سفارش‌دهنده هم از سفارش‌بیزار می‌شوم. دچار این حالت می‌شوم که انگار یک غریبه وارد زندگی‌ام شده و من مجبورم با او سر کنم، مثل یک ازدواج اجباری. موقع نوشتن اگر نگویم خوددرمانی، باید بگویم نوعی سفر به ناخودآگاه انجام می‌دهم. نمی‌توانم در مورد شخصیت‌هایم تصمیم بگیرم، چون آن‌ها خودشان مستقل از من زندگی می‌کنند. تصور کنید مثلاً در یک شب کوچک واقعاً دلم نمی‌خواست زن نمایش با مرگ موش آرام‌آرام بمیرد. خودش هم دلش نمی‌خواست

**می‌شود. مجموعه داستان سلام خانم جنیفر لویزا؛ پر از این نمونه‌هاست.**

بله. الان که قصه‌های هشت‌تسه سال پیش خودم را می‌خوانم می‌بینم اگر قصه از جایی که شروع شده، خط سیری مشخص را دنبال می‌کرد به نتیجه بهتری می‌رسید. در هر قصه به ده‌ها جا سرزده‌ام، ولی به نظرم این غیرقابل کنترل است و از شخصیت خودم ناشی می‌شود. یک‌بار راننده آژانس محله‌مان به من گفت «خانم شما حال‌تان خوش نیست، ده سال است سوار ماشین می‌شوید و نمی‌دانید کجا می‌خواهید بروید، اول می‌گویید ولی عصر، بعد می‌گویید تخت طاووس و آخرش از بهارستان سرد می‌آوردید، چرا یک تصمیم مشخص نمی‌گیرید؟»

این در داستان‌ها و نمایش‌نامه‌هایم هم پیش می‌آید. همه چیز را می‌سپرم دست شخصیت‌ها تا خودشان داستان را جلو ببرند، پیش‌بینی‌ناپذیر است. الان که از آن‌ها فاصله گرفته‌ام و دوباره می‌خوانم‌شان قبول دارم که چندبار خط اصلی داستان در آن‌ها عوض شده، ولی تحلیلیم این است که این از شخصیت خودم ناشی می‌شود. اصلاً ذهنم هیچ چارچوبی را نمی‌پذیرد. ممکن نیست بتوانم براساس یک طرح یا سفارش کار کنم.

**فیروز؛ ولی کارهای سفارشی هم کرده‌ای مثلاً رابعه یا...**

ولی همیشه در نهایت به آن چیزی که طرف سفارش داده اصلاً شبیه نشده و دعوامان شده. بدون استثناء. حتی سریالی بوده که چهل قسمت‌ش را نوشتیم، اما سفارش‌دهنده پس داده و گفته این دیگر چیست؟ چرا شخصیت اصلی این‌جوری شده. گفته‌ام نمی‌دانم، خودش این‌طور خواست. رابعه تنها نمایشی بود که براساس طرحی از کارگردان نوشتیم. مثلاً او می‌گفت می‌خواهم صحنه اول این اتفاق بیفتد و صحنه دوم آن اتفاق. شده بودم میرزابنویس. از نتیجه کار هم به‌هیچ‌وجه راضی نیستیم.

**گد؛ گفتید تجربه‌های زندگی در شکل‌گیری متن نمایش‌نامه‌ها تان خیلی دخیل بوده. فکر**

نکنم و حتی بچنگم تا صدایم شنیده شود. از دربان گرفته تا رئیس نا مخاطبان. در سروش هفتگی اتاقی برابم نبود و میزم سیال بود و هر روز یک‌جایی گذاشته می‌شد. من با این چالش‌ها خودم را شناختم. حالا هم چیزی را می‌نویسم که بلدم، چیزی را که می‌شناسم، لمس کرده‌ام و برایم اتفاق افتاده. در اپیزود سوم همین نمایش اخیرم - **حیات خلوت** - زن نویسنده می‌گوید: «در یک خودآموز نویسندگی خواندم از خودتان بنویسید. می‌دانید چرا؟ چون هر کسی در نوع خودش منحصر به فرد است.»

همه این قصه‌ها را در زندگی خودم تجربه کرده‌ام یا به چشم دیده‌ام. هتل عروس، محاله که فکر کنین... بر خورد نزدیک از نوع آخر همه این‌ها واقعی بودند. خیلی از نمایش‌هایم براساس اختلافات بین خودم و خواهرم نوشتم مثل نمایش **پرنده‌باز باغ مادر**. تبصره کوچکی که این‌جا باید بدهم این است که من آن قدر خیال‌بافم که کم‌کم یادم می‌رود اصل ماجرا چی بوده و خیالات با واقعیت در هم می‌آمیزند و تفکیک‌شان سخت می‌شود. اصلاً فکر می‌کنم چیزی را که می‌شود تخیل کرد حتماً اتفاق افتاده یا می‌تواند اتفاق بیفتد، خیلی هم برایم مهم نیست که مرز آن‌ها را از هم جدا کنم.

تعدد اتفاقات را در نهایت هم‌محور می‌بینم. محور اغلب نمایش‌های من تهدید و ترس از هر گونه ارتباط است. این‌که هر آدمی وارد زندگی تو می‌شود می‌تواند تنش را هم با خود از بیرون بیاورد، حتی اگر به اسم عشق بیاید. کسی که می‌گوید عاشقت هستم، می‌تواند نظم عادی فکر و زندگی‌ت را به هم بریزد. ارتباط انسانی اساساً تنش‌آور است.

**فد؛ ح: اما ما داریم از این تعدد اتفاقات به‌عنوان یک عامل برهم‌زننده سیر منطقی داستان و نمایش‌نامه حرف می‌زنیم. چیزی که به‌خصوص در اغلب داستان‌های کوتاه تو دیده می‌شود. قصه‌های تو از هر جایی ممکن است شروع شود، ولی با سرک کشیدن به جاهای مختلف در یک نقطه نامعلوم تمام**

ولی مُرد و من دیدم هیچ راه دیگری وجود ندارد. همه چیز به یک شکل عجیب خودبه خود شکل می گرفت، حتی اسم این شخصیت از طریق خودش در خواب‌هایم پیدا شد.

**گ. م: در سیلویا چه طور؟ تو چه می‌خواستی و سیلویا چه می‌خواست؟**

دلم نمی‌خواست بمیرد. ولی سیلویا براساس یک بیوگرافی واقعی بود. من به یک اجبار تن در دادم.

**گ. م: دقیقاً نکته همین جاست. جایی که نمی‌توانسته‌اید در واقعیت دست ببرید خودتان را کنترل کرده‌اید و دست نبرده‌اید!**

**ف. ح: البته هیچ بعید نبود چیستا سیلویای دیگری تحویل‌مان بدهد!**

بله البته. سطح تغییراتی که من در اجرایم از بیوگرافی سیلویا داده بودم آن قدر زیاد بود که مترجم‌های سیلویا شاکی شده بودند. به‌رحال این سیلویای من بود، نه سیلویای آن‌ها. اما در مورد مرگش، موضوع این بود که هر تحریفی در قصه می‌کردم می‌بایستی جوهره زندگی او را حفظ می‌کردم. چون مخاطب باید می‌توانست سیلویا را شناسایی کند. ضمن این‌که مرگ او و چالش‌اش با مرگ، برایم خیلی جذاب بود.

**ف. ح: این شیوه عجیب نوشتن را تا کی قرار است ادامه دهی؟**

اتفاقاً حس می‌کنم دوره‌اش سررسیده. تا همین پارسل واقعاً نمی‌فهمیدم کی دارد کی را جلو می‌برد. اما فکر می‌کنم در حیطات خلوت متوجه شده باشید که نوع نگاهم به دنیا و نوشتن خیلی تغییر کرده. تا پارسل قلم برایم مثل یک شمع بود که با آن وارد دنیای تاریکی می‌شدم. مثل وارد شدن به یک تونل وحشت. هر آن ممکن بود اتفاق عجیبی بیفتد. هر چیزی از روح پدرم گرفته تا پسری که در هجده سالگی دوستش داشتم سروکله‌شان در این تونل پیدا می‌شد. وقتی می‌رسیدم به ته تونل هیچ نبود جز خودم، تپش‌های قلبم و شخصیتی که خوب نمی‌شناختمش. ولی پدید آمده بود.

**ف. ح: مثل یک جور مالیخولیاست.**

**گ. م: و برای همین است که مخاطب‌ها تان می‌گویند این‌ها زندگی خصوصی خودتان است. یعنی نمایش نامه تان شخصی می‌شود. مخاطب را دچار این سوءتفاهم می‌کند که این اتوبیوگرافی نویسنده است.**

از کجا می‌فهمند؟ چون من زن هستم و اغلب شخصیت‌هایم زن‌اند؟

**گ. م: چون شما حرف‌های خودتان را در کنش‌های شخصیت وارد می‌کنید.**

مگر نمایش فقط یک شخصیت دارد؟ یادتان هست در محاله که فکر کنیم... مرد به زن می‌گفت اگر این چشم و ابرو را نداستی که این قدر متن‌هایت تصویب نمی‌شد؟

**گ. م: اما اتفاقاً زاویه دید در همین دیالوگ این بود که مرد دارد زن را تحقیر می‌کند،**

**نه این‌که شما حق را به مرد بدهید. بنابراین باز سروکله زن مظلوم/ مرد ظالم پیدا می‌شود.**

یعنی به نظر تان در محاله که فکر کنیم... مخاطب نمی‌پذیرد که زن دیوانه و سرشار از خشونت است.

**ف. ح: دیوانه نیست، دیوانه می‌شود. قهرمان زن تو در ارتباط انسانی خودش دچار حمله و فشار می‌شود و این تنشی به وجود می‌آورد که باعث می‌شود دست به کارهای غیرمنطقی و غیرمعقول بزنی.**

من به این می‌گویم یک کشف جدید از درون خودش.

**گ. م: بله چون می‌فهمد قبلاً این توانایی را نداشته. اما من مخاطب این برداشت را می‌کنم که حالا باید برای این شخصیت زن دلسوزی کنم و انگار شما دارید این را تحمیل می‌کنید که بین این زن چه قدر بدبخت است.**

نمی‌خواستم این‌طور شود. حتی در نمایش بر خورد نزدیک از نوع آخر قصه را از زاویه دید هر دو (زن و مرد) نقل کرده‌ام تا این شبهه به وجود نیاید. اما بعضی چیزها دیگر واقعیتی است که وجود دارد و اگر من آن‌ها را نقل کرده‌ام معنی‌اش جانب‌داری از قشر خاصی نیست.

در محاله که فکر کنیم... مشکل این است که به زن - حالا به هر دلیلی - کار می‌دهند و به مرد نه. خب این یک ناهنجاری اجتماعی است. در همین نمایش حیطات خلوت، ناشر به زن می‌گوید «اسم نویسنده را می‌نویسم نازلی طلایی که خوب فروش کند.» این موضوعی است که خود من هم به آن انتقاد دارم. یکی از همکاران مرد به من می‌گفت اگر من یک اسم زنانه داشتم خیلی بیش‌تر رشد می‌کردم! فکر می‌کنم اگر متن خودم را خودم کارگردانی کنم آن نگاهی که شما گفتید خنثی می‌شود. من مخالف کارگردان‌هایی نیستم که متن‌هایم را کارگردانی کرده‌اند، اما اگر خودم همان نمایش‌نامه‌ها را کارگردانی می‌کردم این جنبه مردستیزی پررنگ نمی‌شد. مثلاً در نمایش سیلویا دلم می‌خواست مردم به سبک‌سری‌های سیلویا بخندند و خوشحال می‌شدم که می‌فهمیدند او مظلوم نیست، بلکه مظلوم‌نمایی می‌کند.

**گ. م: پس چرا در هیچ کدام از نمایش‌نامه‌ها جای زن و مرد عوض نمی‌شود و احساس نمی‌کنیم مرد مورد ظلم زن قرار گرفته است.**

خب اشکالش چیست؟

**گ. م: این که شخصی‌گرایی و شخصی‌نویسی است.**

پروست ده جلد کتاب راجع به خودش نوشته. هرمان هسه هم گفته من هیچ‌چیز به‌جز زندگی‌نامه نوشتم.

**گ. م: ولی آیا در میان شخصی است؟**

من پایان‌نامه‌ی لیسانسم هرمان هسه بود. در میان را در سی‌وهفت‌هشت سالگی که دچار افسردگی شدید

بود وقتی که دقیقاً مثل شخصیت اصلی در میان نمی‌توانست فکر کند و حتی مثل او عاشق مادر دوستش شده بود، نوشت. ضمن این‌که الان یادم آمد نمایش‌نامه‌هایی دارم که در آن‌ها مرد مثبت است و زن در جبهه منفی قرار دارد. مثل چشم‌هایش می‌خندد.

**ف. ح: اگر بگردیم، نمونه‌هایی پیدا می‌شود، ولی در یک نگاه کلی من هم موافقم که زن‌های نمایش‌های تو - به خصوص هفت‌هشت نمایشی که با سیما تیرانداز کار کرده‌ای ترحم‌برانگیز و سمپات هستند و در عوض مردها سیاه‌اند یا با کمی اغماض، خاکستری. اما فکر می‌کنم در داستان‌های کوتاها - با تمرکز بر دو مجموعه سلام خانم جنیفر لویز و من آنکارینا نیستم - نگاهت نسبت به مردها ملایم‌تر است. نگاهی است که عشق را برمی‌تابد و با مرد به تفاهمی پنهانی رسیده. به‌جز دوسه داستان که در آن‌ها، حضور مردان همچون اشیاء بی‌جان تصور شده است.**

قصه‌ها اکثراً مربوط به یکی دو سال اخیر هستند که خودم احساس می‌کنم دیدگاهم در این زمینه‌ها متعادل‌تر شده. به‌رحال نگاهم در این سن با نگاه ده سال پیش متفاوت است. اما خیال می‌کنم اگر همان قصه‌ها را هم روی صحنه بیاوریم، باز هم مردها در نمایش‌نامه‌ام ضعیف جلوه خواهند کرد. به نتیجه قطعی نرسیده‌ام، اما حدس می‌زنم در یک کلیت بازیگران زن ما بهتر بازی می‌کنند. منتقدی در نقد یکی از کارهای من نوشته بود: نمی‌دانم چرا بازیگران زن نمایش‌های یثربی بیش‌تر دیده می‌شوند، حتی اگر دیالوگ کم‌تری داشته باشند.

**محور اغلب نمایش‌های من تهدید و ترس از هر گونه ارتباط است. این‌که هر آدمی وارد زندگی تو می‌شود می‌تواند تنش را هم با خود از بیرون بیاورد، حتی اگر به اسم عشق بیاید.**

**گ. م: من یک تعبیری در خصوص شخصیت‌های مرد قصه‌ها و نمایش‌نامه‌های شما دارم. آیا شکل ناقص حضور آن‌ها به این دلیل نیست که خود شما هم به مردها اعتماد چندانی ندارید؟**

اگر بخواهیم کالبدشکافی کنیم بله. یا لاقل با نگاه کردن به تجربه‌های زندگی‌ام جواب مثبت است.

**ف. ح: گفته بودی بعضی از این نمایش‌نامه‌ها کاملاً بر پایه اتفاقات زندگی خودت نوشته شده‌اند. مثلاً یادم هست موقع اجرای یک شب کوچک گفتی این شخصی توین...**

ف. ح: همهٔ ایزودهای این نمایش داعیهٔ نوعی نگاه روان‌کاوانه دارند با این تفاوت که دوتای آخر به‌لحاظ شخصیت‌پردازی، دستمالی شده و تکراری‌اند و سه‌تای اول با قصه‌های تازه و شخصیت‌های نو قابل قبول‌ترند.

ک. م: و اوج این ایزودها هم ایزود ناظم و پسرپچه است. این جاست که یثربی روان‌شناس و یثربی دراماتیسست با هم آشتی می‌کنند.

باید بگویم که خودم هم از اجرای دو ایزود آخر خیلی راضی نیستم. ایزود چهار، هشت‌بار تغییر کرد. نسخهٔ نهایی‌ای که اجرا شد متنی بود که در یک شب شکل گرفت و حتی قصه‌اش را هم دوست نداشتم و به نظرم بیش‌تر شبیه یک لطیفه می‌آمد، اصلاً درام نبود.

ک. م: دقیقاً، و من نمی‌دانستم چه‌طور این را بگویم.

اشکالی ندارد. من خودم بدترین و سختگیرترین منتقد خودم هستم.

ف. ح: ما پنج ایزود نمایشی دیدیم که با عنوان کلی حیاط خلوت یک مجموعه را تشکیل داده بودند. ایزودها هیچ ارتباطی به هم نداشتند و کم یا زیاد بودن شان لطمه‌ای به نمایش نمی‌زد. بنابراین ضمن این که معتقدم بهتر بود ایزود چهار را اصلاً حذف می‌کردی، در مورد علت کنارهم‌قرار گرفتن این ایزودها هم اگر نکته‌ای هست...

نمی‌شد ایزود چهار را حذف کنم. قصه‌اش دربارهٔ پسری بود که نسبت به زنی بیست سال از خودش بزرگ‌تر، دچار توهم بود و فکر می‌کرد زن عاشق اوست، اما من قصه را چندین‌بار عوض کرده بودم و بازگرم خسته شده بود از متن‌های متنوعی که در اختیارش قرار می‌گرفت. ضمناً من به خواست گروه در این مورد احترام گذاشتم، چون گروه نمی‌خواست این ایزود حذف شود. ارتباط این ایزودها هم یک‌جور ارتباط محتوایی است. دو موضوع؛ یکی بحران ارتباط و دیگری مسئلهٔ ماسک، این ایزودها را در یک دسته‌بندی قرار می‌داد.

ک. م: اگر مکان سوق‌الجیشی رخداد را که یک اتومبیل بود و ایزود یک و دو در آن اجرا می‌شد برای ایزودهای دیگر هم به‌کار می‌گرفتید، ارتباط منطقی این ایزودها بیش‌تر نمی‌شد؟ ایزودهای شما ظرفی نداشتند که در آن بنشینند و یک کلیت بشوند.

یک‌کمی هم بگذارید پای سلیقه. من آدمی هستم که وقتی توی ماشین نشسته‌ام مدام به همه‌چیز نگاه می‌کنم و فکر می‌کنم مثلاً الان این کلاغ می‌پرد روی سر آن خانم. کمی جلوتر می‌گویم این مغازه بسته است پس حتماً صاحبش یهودی است که روز شنبه مغازه‌اش را بسته. درست مثل همین رفت‌وبرگشت‌های ذهنی، در این نمایش هم پنج تصویر داریم که ارتباط ظاهری به هم ندارند، اما



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
رئیس‌جمهور

ارتباط برقرار کنند چه بهتر.

ک. م: حالا با این پیش‌زمینه به سراغ اجرای اخیرتان حیاط خلوت برویم؛ نمایش ایزودی که به نظر من به‌جز دو ایزود آخر، سه بخش قابل توجه از نظر فرم، بافت و شکل و حتی زبان نمایش دارد.

موافقم که ایزود چهار خوب درنیامده، اما ایزود پنج از آن تم‌های مورد علاقهٔ من است. این که چه کسی دارد راست می‌گوید و چه کسی دروغ.

ک. م: بله ولی به نظرم در این ایزودها خودتان را تکرار کرده‌اید. نمونهٔ همین را در برخورد نزدیک از نوع آخر داشتید. سه ایزود اول پخته هستند و نشان می‌دهند خانم یثربی وقتی از دنیایی که خودش را در آن محبوس کرده بیرون می‌آید یافته‌های درخشانی دارد.

و دردناک‌ترین...

ف. ح: ... نمایش‌نامه‌ام است. در بعضی قصه‌هایت هم من خود خودت و بعضی از اطرافیان را باز می‌شناسم. این روند از نظر حسی چه تأثیری روی خودت دارد؟

بیش‌تر وقت‌ها یک‌جور تخلیهٔ روانی است. در خیلی از نمایش‌هایم آدمی هستم که در حین نمایش عقده‌گشایی می‌کنم و راحت می‌شوم. حتی این روند را در نمایش پادها برای که می‌وزند؟ و یا یک شب کوچک هم می‌بینیم.

ف. ح: برای مخاطب چه‌طور؟

آمار تماشاگر برایم خیلی مهم است. هر شب تعداد تماشاگران را چک می‌کنم. و همیشه برایم مهم است چند نسخه از کتاب‌هایم فروش رفته. اما در نهایت من نیامده‌ام نویسنده باشم. می‌نویسم چون تنها کاری است که بلدم. حالا اگر مردم هم با این نوشته‌ها

زیرساخت‌شان به هم شبیه‌اند. البته اگر لوکیشن ثابت داشت بهتر بود و فکر اولیه من هم همین بود. ولی آن قدر پشت پرده یک اجرا ماجراهای جنبی وجود دارد که همه چیز را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. مثلاً سیما تیرانداز دو هفته مانده بود به اجرا آمد و من تنها کاری که می‌توانستم بکنم این بود که مونولوگ بدهم و بگویم برو حفظ کن.

**ک. م:** و چه قدر هم خوب بازی کرد.

بله به خصوص این که باردار هم بود.

**ف. ح:** عجیب است که تو اپیزودها را به خاطر شرایط او تغییر نداده‌ای، درحالی که به هر علت دیگری اپیزود جدید نوشته‌ای.

(می‌خندد) چرا تغییر داده‌ام. چون اپیزود یک که او نقش زن مرده را بازی می‌کند به لحاظ حرکتی خیلی سنگین بود اپیزود بعدی را فقط در حالت ایستاده برایش طراحی کردم و در اپیزود پنج هم فقط نشسته! که البته در حالت ایستاده و نشسته هم سیما آن قدر انرژی گذاشت که همه تماشاگران نگرانش بودند.

**ف. ح:** این ایده توی ماشین هم خیلی ایده تروتازهای نیست، به خصوص این که در تلویزیون هم نمونه‌اش را داشته‌ایم.

بله اما نمونه‌های خوبی مثل ده کیارستمی را هم در سینما داریم یا تاکسی‌نوشت‌های ناصر غیائی.

**ک. م:** بستگی به زاویه دید کارگردان دارد.

اگر همه این اتفاقات اتفاقاً در ماشین و اتفاقاً در صندلی جلورخ می‌داد...

شاید باورتان نشود، ولی قرار بود اسم نمایش صندلی جلو باشد!

**ک. م:** صرف نظر از متن، فکر می‌کنم اجرا جای چالش زیادی داشته و شما از امکانات متن نتوانسته‌اید درست استفاده کنید. به نظرم کارگردانی این نمایش از متن آن عقب مانده است. متن، امکانات تصویری زیادی دارد و شما در مقام کارگردان، عناصر بصری متن و ارزش‌های نور و رنگ را نادیده گرفته‌اید.

**ف. ح:** و یک مسئله مهم دیگر دکور صحنه است. نه نظم هندسی دارد و نه پراکندگی عمدی کاربردی. به خصوص با استفاده از رنگ‌های فانتزی تند و...

من صحنه پرتابل خواسته بودم چون با سعید شاپوری اجرای پیاپی داشتیم. بنابراین می‌خواستیم تعویض صحنه نداشته باشیم و خیالم از بابت صحنه راحت باشد. درخصوص رنگ‌ها هم من می‌خواستم فانتزی نمایش بالا باشد، می‌خواستم دکور شبیه نقاشی‌های کودکان باشد.

**ک. م:** فکر می‌کنم از نور هم کم‌ترین بهره را برده‌اید. مثلاً می‌شد در قسمت جلوی دکور شما که یک اتومبیل را تجسم می‌کند چیزی نصب شود و پروژکتور از زیر آن نور به بالا بدهد. فرض کنید در اپیزود ناظم و پسرپیچه که فضایی روان کاوانه دارد، این نور چه تصویر متفاوتی می‌توانست پشت‌شان

بیافریند. اما در همین صحنه شما یک نور تخت از بالا داشتید که صحنه را کاملاً خنثی می‌کرد.

کارگردانی چه ربطی به طراحی صحنه دارد؟

**ک. م:** دادودهدش کارگردان و طراح صحنه، صحنه را می‌سازد!

یعنی کارگردان باید به طراح صحنه خط بدهد؟

**ک. م:** نه، باید از طراح صحنه بخواهد، نه این که بگوید این را بساز، بگوید چنین فضایی را می‌خواهم.

خود شما با طراح صحنه‌ها چه طور تا می‌کنی؟

**ک. م:** مدام با هم حرف می‌زنیم و از میان این حرف‌ها طرح‌ها زاینده می‌شود.

با هم حرف می‌زنید؟ من فقط sms می‌دهم به طراح صحنه‌ام!

**ک. م:** موقع نوشتن ممکن است شما بارها و بارها بنویسی...

و کلی از آن‌ها را دور بریزم یا بایگانی کنم، چون راضی نیستم. از کارگردانی هم خیلی لذت می‌برم، به شرطی که کسی وارد خلوت دیگری نشود. خیلی به نوشتن شباهت دارد، این که به یک متن بی‌جان، جان می‌دهی، چیزی در حد آفرینش است. ولی تحمل آدم‌ها مشکل است. هر روز یکی بهانه می‌گیرد، دیگری قهر می‌کند، یکی می‌گوید من می‌خواهم دیالوگم را آن‌جوری بگویم... کنترل کردن گروه خیلی سخت است. گاهی دلم می‌خواهد در سالن یک بمب منفجر شود، این مواقع، وقت‌هایی است که از کارگردانی خسته می‌شوم و همان وقت‌هایی است که خلاقیتم صفر می‌شود و ارتباطم می‌شود sms.

**ک. م:** من فکر می‌کنم به این دلیل است که تو بیش‌تر روحیه یک نمایش‌نامه‌نویس را داری نه یک کارگردان. ابزار نمایش‌نامه‌نویس تخلیخ است. وقتی

نوشتن برایم یک روند ناخودآگاه است. به همین علت است که وقتی کار سفارشی قبول می‌کنم، هم از خودم هم از سفارش‌دهنده هم از سفارش‌بیزار می‌شوم. انگار یک غریبه وارد زندگی‌ام شده و من مجبورم با او سرکنم، مثل یک ازدواج اجباری.

یک شخصیت در نمی‌آید، حذفش می‌کند، یا باهاش کلنجار می‌رود.

آخر آن روی کاغذ است و این‌ها پوست و گوشت و خون‌اندا!

**ک. م:** کارگردان صبوری می‌کند، گوش می‌دهد. من بارها برایم پیش آمد طرح‌های طراح صحنه را پس داده‌ام. بعضی وقت‌ها نمایش‌نامه بارها و بارها بازنویسی می‌شود و باز برایم قانع‌کننده نیست و دوباره منتظر

نسخه جدیدتری می‌شوم.

به نظر من این یک جور تجاوز است؛ تجاوز به خلوت و روایهای همدیگر. شماها به فکر هم تجاوز می‌کنید. این که تو طرح را می‌بینی یا می‌خوانی و می‌گویی برو این‌جا و آن‌جایش را عوض کن... این دیگر آن نوشتن انحصاری نیست.

**ک. م:** آخر تناثر اساساً یک کار گروهی است. شنیده‌ام ژان کلود کری‌یر کنار پیتر بروک می‌نشسته و طرح اولیه کری‌یر را می‌خوانده‌اند و راجع به آن حرف می‌زده‌اند. خود کری‌یر در یک ورک‌شاپ به ما می‌گفت که این شیوه خیلی نتایج جالبی دارد، چون همه انرژی می‌گذارند.

خب آن یک شکل نوشتن است و این یک شکل دیگرش. اما مسئله این است که در کارگردانی تو مجبوری بده‌بستان‌هایی داشته باشی که این‌ها برای من زجرآور است.

**ک. م:** ابزار کارگردان، گروهش، طراحش و بازیگرانش هستند و بده‌بستان‌های میان این‌هاست که نمایش را شکل می‌دهد.

**ف. ح:** تو با سیما تیرانداز به زمینه‌های مشترکی رسیده بودی، به نظرم ادامه آن مسیر می‌توانست تو را از این مسئله برهاند. چرا این همه تلاش می‌کنی که خودت کارگردانی کنی درحالی که تحت لوای یک گروه نویسنده/ کارگردان می‌شد به نتایج بهتری رسیدی؟

چون دلم می‌خواهد خودم افکارم را روی صحنه بیاورم. وقتی کس دیگری متن من را روی صحنه می‌برد - با تمام احترامی که برای کارگردان‌های متن‌هایم قائلم - احساس می‌کنم به متنم تجاوز شده. چون کارگردان فکر و ایده خودش را روی صحنه برده و من هم رفته‌ام برای این بیجه نامشروع تازه‌متولد شده دست زده‌ام.

**ک. م:** مگر نمایش‌نامه یک اثر ناقص نیست که تا روی صحنه نرود کامل نمی‌شود؟

می‌خواهی نتیجه‌گیری که کارگردان هم حق خودش را دارد؟

**ک. م:** بله. وقتی یک نمایش‌نامه‌نویس نمایش‌نامه خودش را کارگردانی می‌کند همان شخصیت را که در ذهن خودش نوشته روی صحنه خلق می‌کند. اگر قائل به اجراهای متنوعی از یک متن نباشیم، باید شکسپیر با دیدن هملت سیاه‌پوست پیتر بروک، در گور خودش بلرزد.

**ف. ح:** یا حتی هملت زن.

**ک. م:** و یا لیر زن. مثلاً تفکر رابرت ویلسن است که یک پیرزن شصت‌وهفت ساله را برای نقش لیر انتخاب می‌کند.

این حرف‌ها در پرتو گروه معنی می‌دهد، که من در حال حاضر با توجه به شرایط نامن تناثر کشور امکان آن را عملی نمی‌بینم. کارگردانی بعضی‌وقت برایم پدید نیامد، ولی الان برایم یک ضرورت است. ▶