نگرانِ زمانی که از چنگ می‌گریزد

گفت‌وگو با بهرام بیضایی درباره‌ی «افرا؛ یا روز می‌گذرد»

حمید امجد

□ **گمانم طرح و نسخه‌ی اولِ نمایشنامه‌ی افرا (ابتدا با نام توبا؛ یا روز می‌گذرد) به سال‌های آغازینِ دهه‌ی ۱۳۶۰ برمی‌گردد؛ و تا سال ۱۳۷۵ که نسخه‌ی موجودِ متن امضا شده، چند باری هم صحبتِ تبدیلِ آن به فیلمنامه و ساختنش برای سینما مطرح شد. ممکن است تاریخچه‌ای بفرمایید درباره‌ی این نمایشنامه، از مرحله‌ی پیدایی فکرِ اولیه و طرح تا شکل‌گیریِ قصه و فضای آن، و مهم‌تر از همه، پیداشدنِ این شکلِ خاصِ روایی برای ارائه‌ی این قصه؟**

■ بعد از اجرای **مرگ یزدگرد** بر صحنه در مهر و آبان ۱۳۵۸، به نظر می‌رسید دیگر امکانِ کارکردن بر صحنه نخواهیم داشت. پیش‌تر و همزمان با **مرگ یزدگرد** نمایشنامه‌ی دیگری هم داشتم به‌نام **نوشته‌های دیواری** که چیزی حدودِ بیست سی تکّه‌ی جدا جدا بود ـ بیش‌ترشان تک‌گویی؛ و شاید فقط در دو سه‌تایی‌شان بیش از یک نفر حرف می‌زد، آن‌هم نه با هم. این تکّه‌ها از هم مستقل بودند، جوری‌که اگر بختی بود و کسی می‌خواست **نوشته‌های دیواری** را اجرا کند می‌توانست چند تکّه را از میانِ کلّ این مجموعه برگزیند، و کسی دیگر هم می‌توانست چند تکّه‌ی دیگر را؛ و به‌این‌ترتیب می‌شد با نام **نوشته‌های دیواری** چند ترکیب یا درواقع دو یا چند نمایشِ مختلف اجرا کرد.

□ **و شما همین‌را می‌خواستید؟ که بشود آن را با ترکیب‌های مختلفی اجرا کرد؟**

■ در آن‌زمان هیچ مطمئن نبودم چندتا از این تکه‌ها مجوّز می‌گیرد و چندتا نه. می‌خواستم

هر تکّه جوری مستقل باشد که با حذفِ هر تعداد از تکّه‌ها، بقیه‌شان قابل ارائه و اجرای مستقل باشند. این متن را در تابستانِ همان سال ۱۳۵۸ حتّی یک جلسه روخوانی هم نکردیم، ولی پیشرفتِ شرایطِ زمانه رو به‌سویی داشت که اغلبِ بازیگران از اجرای آن شانه خالی کردند، و نگرانی‌شان را یکی‌شان گفت که «من خیلی دوست دارم تماشاگرِ این نمایش باشم، امّا بازیگرش نه.» بعد از این عقب‌نشینی و در حالی که پس‌لرزه‌های انقلاب، و اجرای **مرگ یزدگرد**، امکانِ کار نه در تئاتر داشتیم و نه در سینما، روزی پوسن تسلیمی پرسید که آیا می‌توانیم تک‌گویی‌های **نوشته‌های دیواری** را در خانه‌های‌مان و برای دوستان‌مان اجرا کنیم؟ همه می‌خواستیم تئاتر یادمان نرود، و کم‌کم پرسش این شد که آیا می‌شود تک‌گویی‌های همانندیِ ـ غیرسیاسی ـ نوشت که بشود در خانه‌ها تمرین و برای نزدیکان اجرا کرد؟ منطقی بود؛ گرچه هر روز خبرِ حمله به خانه‌ای را می‌شنیدیم. و خیال می‌کنم از آن جمعِ دلسردشده فقط من و خانم تسلیمی این فکر را دنبال کردیم. گمان می‌کنم پیشنهادِ نوشتنِ شازده‌خانمی که فرزندی فلج یا عقب‌افتاده دارد و نگرانِ آینده‌ی این فرزند است از او بود؛ و همین‌طور فکرِ دختری که مغازه‌داری درصددِ فریبِ اوست و چون دختر را به دست نمی‌آورَد پولی را که می‌خواسته خرجِ او کُند صرفِ هوکردن و بدنام‌کردنش می‌کُند. چیزهایی که من در سر داشتم یکی درباره‌ی ارزیابی بود که باید محلّه‌ای را نقشه‌برداری و از لحاظِ تاریخی خانه به خانه مشخص و ارزیابی می‌کرد، درحالی‌که این محلّه اصلاً قرار بود محو و تخریب شود؛ یا خانم‌معلّمی که باید بارِ زندگیِ خانواده‌ای را یک‌تنه به دوش بکشد درحالی‌که عملاً «زن» دارد از کار و زندگیِ اجتماعی حذف یا کنار گذاشته می‌شود؛ یا نویسنده‌ای که عاشقِ شخصیتِ نوشته‌اش می‌شود؛ یا پاسبانی که بعدِ سی سال دارد بازنشسته می‌شود و در فکر است که در همه‌ی عمرش چه کرده است، یا زنی که همراهِ شوهر و دو بچه‌اش از شهرستانی دور به تهران آمده ولی بعد شوهرش در جنگ با اشرار کشته شده، و زن اصلاً تهران را نمی‌شناسد؛ به‌جای شوهرِ ازدست‌رفته به او فقط نشانِ لیاقتی داده‌اند و او ناچار است خانه‌ی این و آن کار کُند؛ و نیز فکرِ پسربچه‌ای که قرار است در شرایطِ دشوار به پسرعمویش نامه بنویسد و از او کمک بخواهد. این آخری شاید جبرانِ انشایی با این موضوع است که من در زمانِ مدرسه‌رفتنم ننوشتم. نمی‌توانستم، چون فکر می‌کردم پسرعموهای من هم در شرایطِ خودِ من‌اند و مگر چه کمکی می‌توانند به من بکنند!

□ **یعنی در زمانِ تحصیلِ شما این موضوعِ رایج و همیشگی انشا بود؟ که «شرایطِ سخت و نامطلوبی» وجود دارد و برای نجات از این شرایط به پسرعموی خود نامه‌ای بنویسید و کمک**

● «افرا» زمستان ۱۳۸۶

بخواهید؟

■ شاید هنوز هم باشد. دو موضوع انشا می‌دادند که باید به‌اختیار یکی را می‌نوشتیم: یک ـ «بهار را تعریف کنید»؛ دو ـ «نامه‌ای به پسرعموی خود بنویسید و...».

□ **و همیشه پسرعمو؟ حالا چرا پسرعمو؟!**

■ تا آن‌جا که من به یاد می‌آورم همیشه همین بود! من هیچ‌وقت این انشا را ننوشتم؛ و شاید نوشتنِ **افرا** جبرانِ ننوشتنِ همین باشد. کمی دیر است البته!

□ **خُب، پس ساختارِ تکه‌تکه‌ی افرا که بر «تک‌گویی» مبتنی‌ست از این‌جا می‌آید. از آن تجربه‌ی ناگزیرِ نوشتن برای اجراهای محدودِ خانگی. فکرِ درخشانی بوده، چون حُسنِ آن تکه‌ها فقط جمع‌وجور بودن برای «اجرا»ی خانگی نیست؛ ساختارِ مبتنی بر تک‌گویی کمک می‌کند که بازیگران حتّی بتوانند تک‌تک و در خانه‌های خودشان تمرین کنند و آماده شوند.**

■ البته؛ نکته‌ی اصلی همین بود. که هر بازیگر چندتایی از این تک‌گویی‌ها را با خودش تمرین کُنَد؛ تکی، یا حتّی به‌صورتِ تمرین‌های توی خانواده؛ و مهم‌تر این‌که هرجا امکانِ اجرای هر تکّه بود همان تکّه را اجرا کنیم.

□ **عاقبتِ فکرِ آن اجراهای خانگی به کجا کشید؟**

■ در موجِ وقایعِ پی‌درپیِ آن‌زمان، که دقیقه به دقیقه رخ می‌داد، حتّی این فکر هم روفته شد و رفت. جریان‌های اجتماعی آن‌قدر تند و متراکم پیش می‌آمد و فشارهای پیاپی چنان مسیرِ زندگی و فکرِ مَردُم را عوض می‌کرد که این‌ها آن‌زمان روی کاغذ نیامدند و رفتند به بایگانیِ کارهای انجام‌نشده؛ گرچه ظاهراً هیچ‌وقت از فکرِ من بیرون نرفتند. بعد از ساختنِ فیلمِ **مرگ یزدگرد** در ابتدای دهه‌ی ۱۳۶۰، و وقتی آن فیلم هم مجوّزِ نمایش پیدا نکرد و پشتِ هم هر طرحی از من رد می‌شد، آقایی از پشت‌میزنشینان دوستانه به من گفت «با کارگردانیِ شما انشاءالله مشکلی نیست، فیلمنامه‌ی دارای مجوّز از کسِ دیگر ارائه کنید»؛ کاملاً پیدا بود که مرا سَر می‌دَواند؛ بااین‌همه فکر کردم از موادِ این تک‌گویی‌های **افرا** می‌شود فیلمنامه‌ی بی‌مسئله‌ای درآورد. طبقِ مقررات یک خلاصه‌ی فیلمنامه نوشتم (که یادم نیست همه‌ی شخصیت‌های فعلیِ نمایشنامه در آن بودند یا نه)؛ و بعد، از خانم تسلیمی خواهش کردم آن را به‌خطِ خودش پاکنویس کرد و با درخواستِ مجوز به وزارت ارشاد داد...

□ **به‌نامِ نوشته‌ای از خودش؟**

■ به‌نامِ من که اصلاً کسی جواب‌مان را نمی‌داد! هر طرحِ فیلمنامه باید اول در یک صفحه، بعد در سه صفحه، بعد در نسخه‌ی فصل‌بندی‌شده‌ی ده‌صفحه‌ای، بعد در نسخه‌ی فصل‌بندی‌شده‌ی حدودِ سی صفحه‌ای، و بعد با گفت‌وگونویسیِ کامل برای دریافتِ مجوّز ارائه و در هر مرحله تصویب می‌شد تا به مرحله‌ی بعدی وارد شود. من همه‌ی این نسخه‌ها را به‌نوبت نوشتم و خانم تسلیمی به‌خطِ خودش درآورد و آن‌جا ارائه داد. حتّی با تغییرِ مدیران و تصمیم‌گیران، نامِ متن را که آن‌زمان **توبا؛ یا روز می‌گذرد** بود، عوض کردیم و گذاشتیم **محلّه‌ی قدیمیِ ما** که تصور نشود متنِ قبلاً ردشده‌ای را دوباره ارائه داده‌ایم. در شکلِ خلاصه‌ی سی‌صفحه‌ای‌اش بود که این متن هم بدون هیچ توضیحی کلاً مردود اعلام شد. سال‌ها بعد که برای مدتی تصویبِ فیلمنامه را برداشتند، دوباره پای ساختنِ فیلمش ایستادم. تهران را گشتیم و حتّی کاشان را، و یکی دو دوست لطف کردند شیراز و اصفهان را دیدند. به‌لطفِ صناعتِ بسازبفروش حتّی یک محلّه‌ی دست‌نخورده باقی نمانده بود. و پیش از آن‌که کارجای دُرُستی پیدا کنیم تصویبِ فیلمنامه به‌سلامتی دوباره برقرار شد. و وقتی به‌کلّی از ساختنِ فیلمش ناامید شدم نمایشنامه‌اش را در سه چهار روز نوشتم.

□ **من در متن افرا ـ که به‌روشنی بگویم بسیار دوستش دارم ـ انبوهی از عناصر و نشانه‌های همیشگیِ آثارِ شما را می‌بینم، و به‌همین دلیل برایم غافلگیرکننده است که می‌شنوم برخی**

فکرها، شخصیت‌ها یا عناصری از این متن از جای دیگری آمده است...

■ شاید اسمش «جای دیگر» نیست. سرچشمه‌ی این جای دیگر، شاید همان متن‌هایی‌ست که آرزوی بر صحنه آوردن‌شان به دل‌مان مانده بود؛ مثلاً **نُدبه** یا **نوشته‌های دیواری**؛ که این جا تنها شاید ملایم‌تر شده بود. اضافه کنم که پیش از هر چیز، به‌عنوانِ یک‌جور امکانِ کارِ محدود در خانه‌های کوچکِ خودمان و برای دوستان و نزدیکان‌مان، چند باری صحبتِ این بود که سرنوشت‌های جداجدای زنان **نُدبه** را چون تک‌گویی ـ هرجا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● **«افرا»** زمستان ۱۳۸۶

که شد و به‌هر تعداد ـ اجرا کنیم. بخشی از **نُدبه** در «نامه‌ی کانون نویسندگان» چاپ شده بود و بسیاری منتظرِ دنباله‌ی آن و دیدنِ آن بودند. در موردِ خانم‌شازده‌ای که فرزندی معلول دارد، به یاد می‌آورم که خانم تسلیمی در دو خانواده‌ی جداگانه‌ی اسم‌ورسم‌دارِ قدیمی، که یکی را از پیش می‌شناخت و با یکی تازه آشنا شده بود، همچه فرزندِ معلولی دیده بود؛ و بااین‌همه، این پیشنهاد مرا یادِ گلباجی ـ خانم‌رئیسِ **نُدبه** ـ می‌انداخت که خونِ قجر داشت. من فرزندِ عقب‌نگه‌داشته‌شده را جای فرزندِ معلول گذاشتم و این هردو عملاً تبدیل

به شخصیتِ نمایش شدند. حتّی دخترِ بدنام‌شده در محلّه، گمانم از بچه‌ی گرسنه‌ی فیلم **سفر** می‌آمد که به‌خاطرِ ربودنِ یک نان، علناً روزِ روشن و در حضورِ یک محلّه موردِ تجاوزِ جسمی قرار می‌گرفت. و اگر دُرُست یادم باشد داستانِ دختری که چون مردی او را به‌دست نمی‌آوَرَد، از خشم می‌کوشد رسوا و سنگسارش کُنَد نه‌تنها در **دیوان بلخ** دیده می‌شود که همچنین یکی از مضمون‌های نُدبه است.

□ **روشن است که هر عنصر یا شخصیتی با هر منشاء، تا به اینی تبدیل شود که در متنِ افرا هست از صافیِ ساخت‌وسازِ شما عبور کرده و دیگر از آنِ جهانِ درونیِ اثرِ شما شده. خودِ محلّه‌ی افرا هم به‌اندازه‌ی کافی یادآورِ محلّه‌ی رگبار و آثارِ دیگری از شما هست. ولی حالا که به صحبت‌هایی با خانم تسلیمی برای شکل‌گیریِ طرح اولیه‌ی موضوع و فضای افرا اشاره کردید، دارم به یاد می‌آورم که این فضای محلّه‌ی قدیمیِ تَه‌شهری و خانه‌ای با خانوارهای مختلفِ ساکنش در یکی دو نمایشِ شکل‌گرفته براساسِ بداهه‌پردازی و کارِ خلّاقه‌ی جمعی در یک گروهِ تئاتریِ دانشجویانِ شما در دهه‌ی ۱۳۵۰ هم سابقه دارد. حاصلِ آن تمرین‌های جمعی را گویا مهدی هاشمی در مقامِ نویسنده سامان می‌داد (تجربه‌ای که بعدها بارِ دیگر در سال ۱۳۷۸ باز با همان فضای محلّه و خانه‌ی قدیمیِ تَه‌شهری و باز بر مبنای بداهه‌پردازیِ جمعی در تالار چهارسو روی صحنه آورد) و البته خانم تسلیمی هم در آن تجربه‌های دهه‌ی پنجاه در مقامِ بازیگر حضور داشت.**

■ محلّه اصلاً در پیشنهادِ اجرای تک‌گویی‌ها نبود و نمی‌توانست باشد. همچنان‌که تک‌گویی‌های دور از هم **نوشته‌های دیواری** هم مالِ یک محلّه نیست و شاید مالِ محلّه‌ای به‌وسعتِ یک شهر یا کشور است. هرکدام از تک‌گویی‌های هرگز انجام‌نشده می‌توانست مالِ محلّه‌ای جدا باشد. ضرورتی نداشت همه مالِ یک محلّه باشند؛ مربوط‌کردنِ آن‌ها به هم مغایرِ استقلالِ الزامیِ تکّه‌ها بود. از لحاظِ عملی هم اصلاً قابلِ پیش‌بینی نبود که هر تکّه‌کِی و کجا اجرا می‌شود و آیا آن‌جا دیگر بازیگرانِ تکّه‌های دیگر هم هستند یا نه؟ وقتی خواستم از این تکّه‌های دور از هم و جداگانه یک فیلمنامه‌ی بی‌مسئله دربیاورم بود که ناچار محلّه هم پیدا شد. محلّه‌ی **رگبار** مالِ سال ۴۹ است که در آن هرکس داستانِ خود را دارد و خانم تسلیمی که آن‌زمان دانشجو بود تنها به‌خاطرِ سفرِ نوروزیِ دانشگاهی نتوانست در آن بازی کُنَد. بعدها که دیگر یک بازیگرِ درجه‌اوّلِ صحنه بود و داشت نقشِ «تارا» را به‌عنوانِ نخستین فیلمش بازی می‌کرد گفت که تکّه‌تکّه زندگی‌های محلّه‌های رگبار و سفر برایش خیلی خاطره‌انگیز و الهام‌بخش بوده است. بدبختانه آن نمایش‌هایی را که گفتی ـ

• «افراء زمستان ۱۳۸۶

چه در دهه‌ی پنجاه و چه در سال هفتادوهشت ـ من ندیده‌ام و متأسفم. اما خانم تسلیمی این اشتیاق و نبوغ را داشت که پیشنهادهای غیرعملی را تبدیل به پیشنهادهای عملی و اجرایی کند؛ نبوغ و اشتیاقی که به همان قدرت در مژده شمسایی هست، و من همیشه متأسف بوده‌ام که چرا این‌ها خودشان نمی‌نویسند.

□ در متن اشاره می‌شود که شازده‌کوچک تقریباً چهل ساله است؛ و تقریباً در زمانِ جنگ به دنیا آمده. از این جا باید بتوانیم حدودِ زمانِ رخدادِ نمایشنامه را حدس بزنیم. اگر آن جنگ، جنگِ جهانی دوم (حدود ۱۳۲۰) باشد یعنی قصه دارد در همان آغازِ دهه‌ی ۱۳۶۰ رخ می‌دهد (یعنی زمانی که فکرِ نوشتنش پیدا شده بود)، و اگر منظور جنگِ جهانی اول (نیمه‌ی دهه ۱۲۹۰) باشد یعنی قصه تقریباً اوایلِ دهه‌ی ۱۳۴۰ می‌گذرد.

■ نمی‌خواستم قصه زمانِ خاصی داشته باشد، وقتِ نوشتنِ فصل‌بندیِ فیلمنامه‌اش، فکر می‌کردم زمانِ قصه بستگی دارد به مخلّه‌ای که برای فیلمبرداری پیدا کنیم و البته پیرایسته‌اش کنیم برای کار. به هر حال زمانِ قصه برمی‌گشت به دوره‌ی قبل از گسترش و فراگیرشدنِ این فرهنگِ مصرفیِ معاصر ـ شاید مثلاً قبل از ساخته‌شدنِ سواریِ پیکان ـ ولی بدونِ صراحت در تعیینِ زمان. حالا وقتی در تمریناتِ نمایش ازم درباره‌ی زمان می‌پرسند، می‌گویم اوایلِ دهه‌ی ۱۳۰۰ یعنی می‌شود فرض کرد شازده‌کوچک حوالیِ ۱۳۰۰ دنیا آمده؛ هرچند که

حرفِ آدم‌های نمایش چندان هم دقیق و قابل استناد نیست و ممکن است خیلی چیزها از جمله تاریخ‌ها را اشتباه بگویند. برای تاریخی که روی کاغذهای صحنه‌ی فروشگاه دیده می‌شود ازم تاریخ را پرسیدند و من هم همین تاریخ ۱۳۴۰ یا ۱۳۴۱ را گفتم؛ یعنی کمی قبل از این‌که پای آقای حکمتی به این محلّه برسد.

□ **فکرِ «محلّه» یا «جمعیت» در آثارِ مختلفِ شما سابقه داشته؛ که شاید آشناترینش برای تماشاگران‌تان همان محلّه‌ی فیلم رگبار باشد...**

■ نسلِ ما از محلّه‌هایی می‌آمد که امروزه دیگر وجود ندارند یا درحال انقراض‌اند.

□ **من دارم به‌شکلِ عرضه‌ی جمعیت (محلّه یا شهر) در آثارتان فکر می‌کنم. از سینما و تصویرِ عینی‌اش از جمعیت که بگذریم، شما نمایشنامه‌هایی مثل دیوانِ بلخ و گم‌شدگان را برای حضورِ انبوهِ جمعیت بر صحنه نوشته‌اید، و در آثارِ دیگری مثل چهار صندوق و... از طریق نمادپردازی و تمثیل، جمعیت را چکیده و فشرده نشان داده‌اید. در متنِ افرا به نظر می‌رسد راهی بینابین برای تصویرکردنِ محلّه یا جمعیت می‌بینیم؛ نه کلّ جمعِ کثیر بر صحنه می‌آیند، نه هریکِ بازیگران نقشِ چکیده‌ی یک دسته یا قشر یا طبقه‌ی اجتماعی را بازی می‌کنند؛ و درعین‌حال با ارائه‌ی گزیده‌هایی از روایت‌های تکّه‌تکّه، به تجسّمِ اثری درباره‌ی جمعیتِ محلّه می‌رسیم. آیا موقع نوشتنِ افرا به تنوعِ راه‌های نشان‌دادنِ جمعیت یا محلّه و... هم فکر می‌کردید؟**

■ موقعِ نوشتنِ افرا سال‌ها بود که از صحنه رانده‌شده بودم و نمی‌توانستم تصور کنم روزی بر صحنه بیاورمش. ولی به‌هرحال شکلِ اجرایی که در ذهن داشتم، خیلی نزدیک بود به **نوشته‌های دیواری**. آن‌جا هم گاهی جمعیتی می‌آید و از صحنه می‌گذرد امّا «شخصیت» محسوب نمی‌شود؛ یا بیش‌تر «توده» است تا «شخصیت»؛ و بُرش‌هایی از تصویرِ جمعیت بر صحنه این‌جوری شکل می‌گیرد.

□ **برای نزدیک‌تر شدن به آن‌چه هنگامِ نوشتنِ افرا در شما می‌گذشته، بر شباهت‌هایی میانِ عناصر و شخصیت‌هایی از متن با رخدادهای واقعیِ مربوط به زمانه یا کارنامه یا زندگیِ خودتان مکث می‌کنم. مثلاً شخصیتِ «معلم» در خیلی از آثارتان هست (مثل رگبار و داستان باورنکردنی و این اواخر مجلس شبیه...) و شخصیتِ «نویسنده» هم (مثلاً در سگ‌کُشی و یوآنا و مجلس شبیه... و بسیاری آثارِ دیگر). این هردو این‌جا در افرا هم هستند و رابطه‌ای خاص با هم دارند. اول می‌خواهم بپرسم آیا این واقعیت که نویسنده‌بودن و معلم‌بودن در زندگیِ شخصیِ خودِ شما، و نیز در خانواده‌ی شما، سابقه‌ای طولانی داشته به این معناست که**

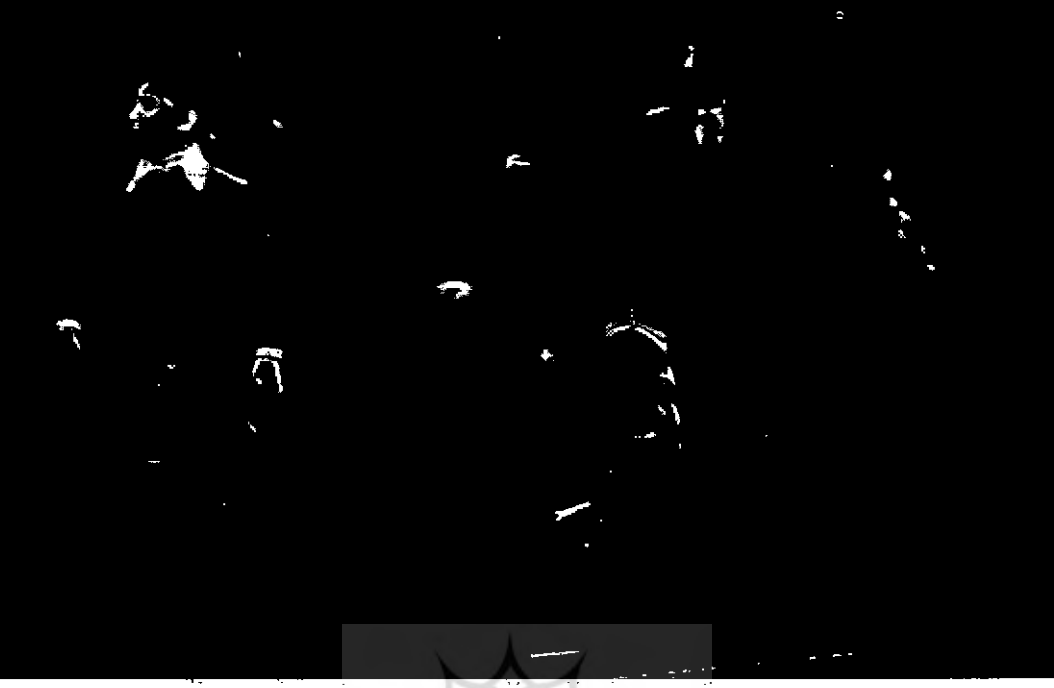
این دسته آثار حاویِ جنبه‌ای شخصی‌تر از دیگر آثارتان هستند؟

■ دُرُست است که من معلم بوده‌ام، و پدرم، خواهرم، پسرعموهایم و خیلی کسانِ دیگر در خانواده‌ام معلّم بوده‌اند. بااین حال این متن فقط درباره‌ی من و خانواده‌ام نیست؛ درباره‌ی هر معلّمی از آن‌گونه است که در نمایشنامه می‌بینیم. نکته‌ی خاص‌تر این‌که این معلم «زن» است، در جامعه‌ای که ـ در لحظه‌ی شکل‌گیریِ فکرِ فیلمنامه ـ زن‌بودن از نظرِ اجتماعی نقطه‌ی ضعف بود. این شخصیت ـ افرا ـ ضمناً شاید ادای احترامی‌ست به خانم‌معلّمِ نمایشنامه‌ی گم‌شده‌ام **رگبار** که در سال ۱۳۴۲ نوشته بودم؛ خانم‌معلّمی که یک‌تنه بارِ خانواده را می‌کشد و احترامی را که سزاوارش است نمی‌بیند. شاید امروز وضعیت شکلِ دیگری پیدا کرده، ولی آن‌روز، به‌خصوص در محلّه‌های قدیمی، به‌رغمِ همه‌ی احترامی که به نظر می‌رسید خانم‌معلّم‌ها دارند، اگر پایش می‌افتاد چیزی شبیهِ همین داستان رخ می‌داد و می‌دیدیم که این احترامِ وانمودشده، در واقعیت چقدر شکننده و غیربُنیادی‌ست.

□ **این شکننده‌بودنِ احترام یا جایگاهِ اجتماعی یا حتّی حقِ داشتنِ شغل طبعاً فقط به خانم‌معلّم‌ها محدود نبود؛ در همان سال‌های شکل‌گیریِ این نمایشنامه، شما هم حرفه‌ی معلّمی را ترک کردید، یا حتّی نیمه‌ی معلّمِ شخصیتِ خودِ شما هم خانه‌نشین شد و به نیمه‌ی نویسنده‌اش تکیه کرد.**

■ به‌هرحال در افرا خودِ ذاتِ معلّمی نیست که مطرح است. «معلّمی» تنها فرصت یا بهانه‌ای شغلی‌ست که باعث می‌شود شخصیتِ داستان اصلاً بتواند از خانه بیاید بیرون و زندگی را بچرخاند. توی محلّه‌هایی شبیهِ آن‌چه در افرا می‌بینیم، زنان چندان فرصت یا امکانِ کار در ادارات و... نداشتند. تنها شغلی که می‌توانستند داشته باشند معلّمی بود؛ تنها چیزی که می‌توانست آن‌ها را از خانه بیرون بیاورد، وکارِ سنّتی یا فقط خریدکردن و به‌خانه‌برگشتن هم نباشد. خودِ ما هم در کودکی خانم‌معلّم‌هایی داشتیم؛ و این نمایشنامه ادای احترامی به آن خانم‌معلّم‌ها هم هست. پس انگیزه‌های پسِ این متن می‌تواند بسیار متنوع باشد، جوری که من الآن نتوانم تشخیص بدهم کدام‌شان غلبه دارد.

□ **هر اثرِ شما معمولاً از جنبه‌های مختلفی دوسویه است و از مطلق‌نگری‌ها و افراط و تفریط‌های شکلی و محتوایی در آثارِ متعارفِ زمانه‌اش، از طریقِ این دوسویگی متمایز می‌شود و فراتر می‌رود. افرا هم از یک طرف به جهانی سپری‌شده می‌پردازد، به تار و پودِ تاریخیِ محیط، شیوه‌های زیست، زبان یا فرهنگی عمومی که دست‌کم ظاهرش به‌تدریج متعلق به «گذشته» ارزیابی می‌شود؛ و به‌ویژه شکلِ روایتِ آن بر قالب‌هایی مثل نقّالی و تعزیه استوار است یعنی مشخصاً پا در سنّتِ روایی گذشته‌ی ما دارد؛ از سوی دیگر این روایت را در شکلی کاملاً تازه،**



● «افرا» زمستان ۱۳۸۶

آشنایی‌زدایی‌شده، و عملاً پاره‌پاره و درهم‌ریخته عرضه می‌کند که می‌شود گفت تصویری کاملاً مدرن و البته انتقادی‌ست از تعلیقِ آن گذشته و سنّت. شاید به‌دلیلِ فاصله‌های طولانی میان اجراهای تئاتریِ شما، یا به‌وقتِ خود اجرانشدنِ آثارتان، این دوسویگیِ آثار معمولاً درست دریافت نشده و خیلی اوقات هم آثارتان را به‌اشتباه یا حاویِ شیفتگی به گذشته و سنّت دانسته‌اند یا حاویِ نوگراییِ محض و ناآشنا. در افرا به‌گمانم با یکی از دلپذیرترین صورت‌های این دوگانگی یا دوسویگی مواجهیم؛ نگاهی همزمان غمخوارانه و انتقادی به گذشته، و درعین‌حال همزمان نگران و امیدوار به آینده.

■ راستش من این‌دو را اصلاً از هم جدا نمی‌کنم. تفکیکِ دورانِ گذشته از دورانِ حال و دورانِ آینده فقط روی کاغذ ممکن است. درعملْ این‌ها قابلِ تفکیک نیستند. از نظرِ شکلِ اجرا یا روایت‌کردنِ قصه هم، باز شکلِ ارائه‌ی افرا را ادامه‌ی شکلِ پیشنهادی برای اجرای نمایشنامه‌ای دیگر می‌بینم که آن‌هم درباره‌ی محلّه‌ای دیگر بود؛ یعنی خاطراتِ هنرپیشه‌ی نقش دوم. شکلِ اجرا و روایتِ افرا شاید گونه‌ای دنباله یا ادامه‌ای از همان است؛ و این شکل هم است که به‌گمانِ من این قصه را حمایت می‌کند و قابلِ دریافت‌تر می‌کند.

□ البته؛ وقتی می‌گوییم افرا با گذشته پیوند دارد منظورم سنّت و گذشته‌ی کاریِ خودِ شما هم هست. از جنبه‌ای دیگر، مگر افرا ادامه‌ی کارنامه‌ی بُندار بیدخُشن نیست (که خالاکی

• «افرا» زمستان ۱۳۸۶

آن به جای دو راوی یا برخوان، یا ده نفر گزینشیه از زندگی معاصر مواجهیم)؟ و ضمناً مگر ادامه‌ی «تعزیه» نیست که در آن هم نقش پوش‌ها نقش‌شان را «روایت» می‌کنند؟ با این حال این «ادامه‌ی سنت» داستانش را خطی و یکپارچه و متعارف باز نمی‌گوید؛ با تقسیم‌شدن به این همه تکه و روایت‌های چاره‌پاره آشکارا از روایت سنتی فاصله می‌گیرد، و شاید همین «مدرن» بودن عمیق و غیرمتظاهرانه (در قیاس با انبوه وانمودها به تجربه‌ی مدرن در تئاتر ما یا کل ادبیات‌مان) است که افرا را برای من دلپذیرتر می‌کند.

■ من از یک سو خودم را زیاد سنتی خیال نمی‌کنم، و از سوی دیگری خیلی مفتخر نیستم به این‌که مدرن باشم؛ در جامعه‌ای که تویش به عقب‌مانده‌ترین ذهن‌ها پشت آخرین سواری‌های باب‌روز می‌خشبند یا آخرین یدک‌های روز را برای کشتار اندیشه به سنت می‌گیرند، من اصلاً به هیچ چیز مفتخر نیستم. برای من شناخت گذشته و حال به یک معنی‌ست: شناخت این رابطه‌ی علت و معلولیِ زنجیره‌وار.

□ شاید هم آن دوسویگی که گفتم اصلاً از همین جا می‌آید ـ از هرکدام در هر لحظه به آن دیگری پناه‌بردن!

■ اکنون زاییده‌ی گذشته است و زاینده‌ی آینده. این‌ها به هم مربوط‌اند و نه جدا افتاده.

این‌که در هر کدام ما این ترکیب چگونه شکل می‌پذیرد، خیلی بستگی دارد به تجربه‌ها و آموزش‌های‌مان، محیطی که در آن بزرگ شده‌ایم و آن‌چه خوانده و دیده و آموخته‌ایم و...

□ منظورِ من هم تفکیکِ گذشته و حال و آینده از همدیگر نبود. روشن است که در جهانِ واقعیت تفکیکِ خاصی میانِ لحظه‌ها از حیثِ گذشته و آینده بودن وجود ندارد. چیزی که تأثیر یا معنا می‌آفریند طبعاً نگاهِ آدمی (در این‌جا، هنرمند) به این لحظه‌هاست. این تفاوت در نگاه است که به «تفکیک» (میان آدم‌ها، یا میانِ آثار) معنا می‌دهد. در آثارِ شما از همان دهه‌ی ۱۳۴۰، وقتی فضاهایی کهنه و مکان‌هایی قدیمی در آثارتان می‌بینیم (مثل راهِ توفانیِ فرمان...، میراث، و...) مدام با نگرانی برای زمانِ درگذار هم مواجهیم، و اشاراتی می‌بینیم به موریانه‌ها و موش‌هایی که پیوسته دارند جهانِ ظاهراً افتخارآمیزِ کهن را، یا خودِ همان افتخارات را، می‌جَوَند. عکسِ این نگاه، هم آن روزگار وجود داشت و هم امروز وجود دارد، و هنرمندانی هم داشته و داریم که اگر نگاه یا دوربین‌شان به‌سمتِ خانه‌ای قدیمی بچرخد صرفاً از سرِ دلدادگی یا شیفتگی و حسرت نسبت به گذشته و سنّت (یا وانمود به ■ مشارکت در این احساسِ ظاهراً مقبولِ زمانه) است نه با نگاهی رو به آینده. در آثارِ شما، هر فضای قدیمی نشانه‌ای‌ست از این مفهوم که زمان دارد به‌سرعت می‌گذرد. به‌عکس، زمانی هم که تصویرِ شهرِ تازه یا ظاهراً مدرن را در آثارتان می‌بینیم (مثل فیلم کلاغ یا سگ‌کشی) باز به‌جای شیفتگی به ظواهرِ مدرن، شاهدِ دلتنگی برای فضاهایی ازدست‌رفته هستیم. افرا آشکارا از آن‌دسته متن‌های شماست که همزمان دلبستگی و نگرانی، دلتنگی و اضطراب نسبت به فضای عینیِ درحالِ فروپاشی را تصویر می‌کند، و همین احساساتِ متناقض را نیز نسبت به وضعیتِ آینده‌ی این فضا.

■ مهم‌ترین مضمونی که همیشه مرا مجذوب کرده، گذشتِ زمان است. اسمِ این نمایشنامه هم این است: افرا؛ یا روز می‌گذرد

□ خودِ این اسم هم دوگانه یا دوسویه است؛ هم بر یک نام مکث می‌کنیم، و هم می‌گذریم؛ و با خواندن یا دیدنِ نمایش درمی‌یابیم خودِ این «گذرانِ روز» هم نگران‌کننده است و هم خوشحال‌کننده از این‌بابت که روزی این‌همه تلخ، می‌گذرد.

■ بله؛ و زمانی که می‌گذرد فقط «گذشته» نیست؛ همین حالا هم که داریم درباره‌ی گذشتِ زمان حرف می‌زنیم زمان است که دارد به‌سرعت می‌گذرد.

□ پهلوان‌اکبر در نوشته‌ی سال چهل‌ودوی شما می‌گفت «فرصت چیزیه از جنسِ باد».

■ گذشتِ زمان، ضمناً، به محلّه‌های قدیمی در فیلم‌هایی مثل کلاغ منحصر نیست. زمان

همه‌جا در گذار است؛ فقط وقتی به محلّه‌ای قدیمی پا می‌گذاریم، این گذار را بیش‌تر لمس و احساس می‌کنیم. من برای خودِ زمان دلتنگ نیستم، دلتنگم برای خلاقیّت. اگر گاه در نوشته‌ها یا تصاویرم ستایشی نسبت به فضایی قدیمی دیده شده به‌خاطرِ خلاقیّتی‌ست که در آن نشانه‌های به‌جامانده از گذشته دیده می‌شده و ما امروز بی شناساییِ آن، از آن فاصله گرفته‌ایم. تأسفم برای خلاقیّتِ گم‌شده است، یا فکر و سلیقه‌ی گم‌شده؛ چون امروزه هنر ما شده صرفاً نسخه‌برداری و رونویسی و مشابه‌سازی. پس با دو مضمون رودررو‌ییم؛ یکی این‌که در سنجش با دوره‌های خلاقیّت، ما الآن در یک دوره‌ی نسخه‌برداری و تقلّب از روی خلاقیّتِ دیگرانیم، و در این تأسفی‌ست برای زمانِ حاضر. نکته‌ی دوّم این‌است که خانه‌های قدیمی و فضاهای کهن، گذشته از هنرهای ناشناس‌مانده، گذشتِ زمان را آشکارتر نشان می‌دهند. فضای قدیمی، گذشتِ زمان را عینی می‌کند و تجسّم می‌دهد. در حینی که ما داریم افرا؛ یا روز می‌گذرد را تعریف می‌کنیم، زمان در گذر است؛ و نکته‌ی خیلی مهم این است که ما متوجهش نیستیم. هرکدام از نوشته‌های من شاید اصلاً درباره‌ی این فرصت‌های ازدست‌رفته است؛ فرصتی کوتاه برای هریکِ ما، و مجموعاً فرصتی بلند که همه با هم از دست داده و می‌دهیم.

□ **همین تشخیصِ این‌که زمان در مسیری خطی می‌گذرد و دیگر برنمی‌گردد، تشخیصی مدرن است. زمانِ چرخه‌ای که همیشه به‌تکرارِ الگوهای ازلی برمی‌گردد و با امیدِ بازگشت و نجاتبخش همراه است، نقطه‌ی مقابلِ این زمانِ مدرن است. و در افرا همزمان هر دو «زمان» را می‌بینیم؛ در آن هم صحبتِ این زمانِ در گذار است و نجاتبخشی که واقعاً نیست و نمی‌شود برایش نامه‌ای نوشت، و هم به آفرینشِ این نجاتبخش می‌رسیم که از بیرون پای به زمانِ ما می‌نهد و واقعاً می‌آید.**

■ او واقعاً نجاتبخش نیست، دراصل نویسنده‌ای‌ست که دارد همه‌ی این قصه‌را می‌نویسد.

□ **دقیقاً. این نجاتبخش را خودِ آدم‌های روایت می‌آفرینند، و از درونِ خودشان است که به نجاتشان می‌آید یا سرنوشتشان را دگرگون می‌کند.**

■ نویسنده از نوشته‌ی خودش و سرانجامِ شخصیت‌هایش راضی نیست و برای تغییردادنِ این پایانِ تلخ ناچار خودش واردِ نوشته‌اش می‌شود. بله، و این مفهومی جدید است: نجاتبخشِ ما خودِ ماییم.

□ **برای همین می‌گویم این متن همزمان حاویِ نگاهی مدرن است به سنّت. در جایی از متن، بُرنای خردسال درباره‌ی تنها تصویری که از آن نجاتبخش دیده، به عکسی از پدرعمو**

• «افرا» زمستان ۱۳۸۶

در سن خود بُرنا اشاره می‌کند و می‌گوید او آدمی‌ست به قدر و قواره‌ی خودِ من. نجاتبخشی او آشکارا خودِ اومیت؛ حتّی اگر آن جمله‌ی خیلی مهمِ پایانیِ متن را هم نادیده بگیریم که نجاتبخشِ افرا به او می‌گوید: «تو منو خلق کردی». به این ترتیب، هم تضییعِ زمانه‌ی سنّت را می‌بینیم و هم گذران‌بودنِ آن زمانه را ـ که ادراکی جدید است.

■ خیال می‌کنم من متأسفانه از اولین کارهایم همین احساس و همین نگاه را به زمان داشته‌ام.

□ چرا متأسفانه؟

■ چون گاهی به چشم می‌بینی که زمان دارد از چنگت می‌گریزد، و کاری نمی‌توانی بکنی؛ همان‌طور که گاهی هوا از شدّتِ دود آلود و کثیف بودنش چنان جسمیّت پیدا می‌کند که فکر می‌کنی می‌توانی کارد بزداری و تکّه‌ای از آن ببُری. گذشتِ زمان را هم من به طور دائم می‌بینم، و اگر می‌گویم متأسفانه برای این است که دیدنِ دائمیِ گذشتِ زمان اصلاً خوشایند

نیست؛ یا به‌یک معنی رنج‌آور است.

□ **خُب بله، ادراکِ مدرن رنج‌آور است و دلشوره و اضطراب برمی‌انگیزد.**

■ به‌نظرم هرکسی در هر روزگاری از تاریخِ دور هم وقتی با این تصویر روبه‌رو شده دچارِ رنج می‌شده. احساسِ گذرِ زمان همیشه در ما مردمِ گذرنده بوده، هرچند نه برای همه. کسانی که آمدن و مدتی زیستن و بعد رفتن را چون قانون یا عادت پذیرفته‌اند و دلیلی برای اندیشیدن به آن نمی‌بینند، این رنج را تجربه نمی‌کنند. ولی برای بعضی که نتوانسته‌اند این قانون را بپذیرند یا به آن عادت کنند، بسیار دردآور بوده. احتمالاً فکرِ زمانِ چرخه‌ای و بازگشتِ انجامین هم برای وارستن از این دغدغه پیدا شده.

□ **... که کم‌کم خودش به‌صورتِ عادت درآمده و اصلِ پرسش را در سایه گذاشته!**

■ بله، و شکل‌های مختلفِ فکرِ «بازگشت» همه راه‌هایی برای فرار از فکرِ گذشتِ زمان‌اند.

□ **افزا برای تجسم‌دادنِ این دو ادراک از زمان، نقطه‌ی تلاقیِ دو «مکانِ» سنّتی و مدرن هم به نظر می‌رفتد. در آن، هم آدم‌هایی می‌بینیم از جنسِ این «شهر» که حتّی با اسمِ تهران قیافه می‌گیرند؛ و هم آدم‌هایی که از روستا آمده‌اند و این‌جا غریبه‌اند؛ شاید چون از بیرون آمده‌اند شهر و چهره‌ی واقعیِ آن را ـ از جنبه‌ای ـ هم شاید بهتر درک می‌کنند و هم برای‌شان دشوار است بخشی از آن شوند، یا در مناسباتِ پیچیده‌ی شهرِ جدید جایی برای خود نمی‌یابند و در پایان هم نومیدانه قصدِ بازگشت به روستا و کارِ کشاورزی دارند. (این غریبه‌ها در خاطرات هنرپیشه... هم بودند.) به‌بیانِ دیگر در این‌جا تصویرِ «شهر» نه خوب است و نه بد؛ بلکه پیچیده است، یا پیچیده‌تر از مکانِ آشنای آن آدم‌ها یعنی روستا یا محیطِ سنّتی. احساس می‌کنم متنِ افرا، فراتر از صِرفِ قصه‌اش و درعین حال درست در درونِ آن، همان‌طور که دوگانگیِ دلشوره و دلتنگی را در موردِ زمان ـ و جلوه‌های گذشته و حال در کنارِ هم ـ عرضه می‌کند، در موردِ مکان هم جلوه‌های زیستِ قدیمی (یا زیست‌جهانِ «ازدست‌رفته» یا «اصیل» یا «کهن» یا هر اسمی که بهش بدهیم) را در کنارِ شرایط و جلوه‌های محیط و زیستِ تازه‌ی ما نمایش می‌دهد.**

■ وقتی درباره‌ی شهرها یا محلّه‌های روزگارِ گذشته در کتاب‌ها یا سفرنامه‌های قدیمی می‌خوانیم یا با فتی روبه‌روییم که در هرکدام بر پایِ خودکمابیش خودکفاست، و مجموعه‌ای از ضروریاتِ زندگیِ خودش را در خود دارد. شاید برای این‌که در گذشته این همه وسیله نبود که بشود به‌آسانی از محلّه‌ای به محلّه‌ی دیگر یا از شهری به شهرِ دیگر رفت. به‌همین

دلیل در هر آبادی یا محلّه امکاناتی ابتدایی برای رفعِ نیازها وجود داشت. آبادی‌های قدیم خودکفا بودند؛ خود می‌کاشتند، می‌رِشتند، می‌بافتند، می‌ساختند و غیره. میانِ آبادی‌های نزدیکِ هم دادوستدِ ساده‌ی پایاپای وجود داشت، ولی آبادی‌های دورافتاده‌تر به‌ناگزیر و عملاً خودکفا بودند و در حدّی ابتدایی نیازهای خود را تأمین می‌کردند؛ از نیاز به خوراک و پوشاک بگیر تا آیین و سنّت و هرچه در زندگیِ بسته و محدودشان کارآمد بود. هم تنگی و نکبتِ این فضای بسته را تولید می‌کردند و هم پاسخش یا توجیهش یا راه‌های فرارش را. در افرا محلّه‌ای می‌بینیم در آستانه‌ی تحوّل. قدم‌های اولِ این تحوّل برداشته شده؛ یکی مغازه‌اش را بزرگ‌کرده و آن‌یکی دوچرخه‌سازی‌اش را به‌نمایندگیِ جنسِ وارداتی تبدیل کرده و... امّا این تحوّلِ ظاهری برپایه‌ی تحوّلِ عمیقِ فکری نیست. و در زمانی‌ست که محلّه از بنیاد درحالِ محوشدن و از بین‌رفتن است. افرا این لحظه را نشان می‌دهد، ولی هیچ‌کجا هیچ‌یک از این دو شکل را «اصیل» نمی‌نامد...

□ ... **«اصیل»نامیدنش نه در متنِ شما دیده می‌شود و نه قضاوتِ من است. این کلمه را برای ارزشگذاری نسبت به گذشته یا سنّتِ محلّه یا جامعه به کار نبردم، از آن فقط به‌عنوانِ یکی از تعابیری یاد کردم که جامعه‌ی بیرون از متن، یا گفتمانِ فرهنگیِ رایج، به عناصرِ زیستِ سنّتی می‌دهد. در متن افرا اگر بخواهیم ردّی از آن «اصالت» بجوییم، آشکارترین مصداقش همان مرضِ موروثیِ شازده‌کوچیک است.**

■ در افرا محلّه‌ای کوچک، درحدّ این نمایشنامه، تصویر شده. می‌شود در نمایشنامه‌ای دیگر، به محلّه‌ای در ابعادِ گسترده‌تر پرداخت، و در آن نشان داد که محلّه یا جامعه‌ی بسته امکان‌های دیگری هم دارد که با آن‌ها، خواست‌ها و نیازهای خودش را در درونِ خود حلّ‌وفصل یا متعادل می‌کند؛ مثلِ امکانِ قربانی‌کردن، یا امکانِ قربانی‌شدن. یکی از مهم‌ترین جنبه‌ها در شناختِ هر محلّه این است که چگونه قربانی‌های خودش را می‌سازد و تا چه اندازه هرکس در آن استعدادِ قربانی‌کردن یا قربانی‌شدن یافته است.

□ **این تصویر را در محلّه یا شهرِ سه نمایشنامه‌ی عروسکیِ اولیه‌تان یا مثلاً پهلوان اکبر می‌میرد هم نشان داده‌اید؛ و در این سال‌ها مثلاً در محلّه‌ی گسترده یا شهرِ طربنامه.**

■ در پهلوان اکبر می‌میرد که مالِ سال ۱۳۴۲ است هم محلّه‌ای داریم که دارد از میان می‌رود.

□ **در افرا به‌هرحال تصویرِ محلّه در لحظه‌ی گذار یا در آستانه‌ی محوشدن و فروپاشی‌اش آشکارا با تعلیق و نگرانی همراه است...**

■ بی‌ثباتی همیشه نگرانی‌آور است مگر برای کسانی که از آن سود می‌برند. نویسنده در

جایی از متنِ **افرا** می‌پرسد «آیا باید چیزی از بیرون واردِ این محلّه کرد؟ ـ شاید باید اتفاقی در خودِ محلّه بیُفته، که چه می‌دونم، شایدم خرده خرده داره می‌افته؛ ولی هنوز اون‌قدر به چشم نمی‌آد، و زمان می‌خواد؛ زمانِ طولانی!» آن‌چه او می‌گوید در محلّه دارد رخ می‌دهد. سعیِ ما این است که این گذارِ زمان ـ ... **یا روز می‌گذرد!** ـ را محسوس کنیم. در این جا فقط چند روز از این حرکت را نشان می‌دهیم؛ و در دو ساعت اجرا، در نگاهی با فرصتِ بیش‌تر حتماً بهتر دیده می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● «افرا» زمستان ۱۳۸۶

□ **می‌خواهم بگویم درست به‌دلیلِ همین احساسِ تعلیق و همین نگرانی نسبت به زمانِ درگذار است که متنِ افرا، بی‌آن‌که در بندِ این باشد که نامِ لحظه‌ی فرّار و زمانِ ازدست‌رفته را بگذارد اصالت یا نکبت، و به‌رغمِ فاصله‌ی چهل‌پنجاه‌ساله‌ی روزگارِ درونِ قصه‌اش با امروز، عمیقاً «اکنونِ» ما ـ و دست‌کم درست همین لحظه‌ی تاریخِ ما، اگر نگوییم تعلیقِ روزافزونِ سده‌ی اخیرِ ما ـ را بیان می‌کند. نگاهِ دوسویه و دوگانه‌ی متن به زمان، به مکان و به هر چیز،**

شاید کلیدی‌ترین وجهِ ثبتِ تصویرِ هم تاریخی و هم اسطوره‌ایِ «اکنون» ماست که در افرا رخ می‌دهد. منظورم همین ثبتِ گذارِ زمان، تعلیق و عدم‌قطعیت نسبت به معنای آن است، همزمان با تعلیق و عدم‌قطعیت در مفهوم یا ارزشِ مکان؛ و هردو همزمان با تعلیق و عدم‌قطعیت در منظرِ روایت. جدا از پیوند با ریشه‌های کهنِ روایتگری در تعزیه، که هر نقش‌پوشِ آن درواقع یک راوی‌ست، وقتی هر آدمی ـ حتّی شخصیتی که با منطقِ درونِ داستان، گناهکار است ـ فرصتِ روایت‌کردن می‌یابد، هم از طریقِ نهانکاریِ شخصی‌اش مانعِ لو رفتنِ پیشاپیشِ خود و داستان می‌شود (جنبه‌ی دراماتیک)، و هم شاهدِ برخوردی انسانی (یا به‌زبانی امروزی: دمکراتیک) با شخصیت‌های جهانِ اثر هستیم ـ همه مُحق دانسته‌شده‌اند به «گفتنِ» خویش ـ آن‌چنان‌که وقتی در پایان به رابطه‌ی عاشقانه‌ی نویسنده با یکی از شخصیت‌های درونِ این جهان می‌رسیم، آن را تداومِ ظرفیتی در ساختارِ همین متن می‌یابیم و باورش می‌کنیم. حاصلِ این وضعیت، دوگانگی‌ای‌ست میان روایتگریِ سنّتی و روایتگریِ مدرن؛ جوری‌که نتیجه‌اش هم مدرن‌تر از بخشِ اعظمِ آثارِ روایی (اعم از نمایشی یا ادبی) امروزِ ماست، و هم پیوندش با ریشه‌های سنّتیِ روایت در آثارِ دور و بَر نظیر ندارد.

■ من مقایسه نکرده‌ام؛ و البته داورِ خوبی هم برای این موضوع نیستم، چون نویسنده‌ی این نمایشنامه‌ام! امیدوارم چنان‌که گفتی باشد.

□ خُب پس اجازه بدهید به جنبه‌ی ساختاریِ دیگری هم بپردازم ـ هرچند شاید در موردِ آن هم همین‌قدراعلامِ بی‌طرفی کنید! ـ و آن هم باز، نمودی‌ست از دریافتِ مدرن که لابه‌لای روایت تنیده‌شده بی‌این‌که خودش را جار بزند. این سال‌ها به‌ویژه در فضای ادبیاتِ داستانی‌مان بسیار شنیده‌ایم درباب شکلی از روایتگری که هم نوشته یا داستان را در بر بگیرد و هم ذهنِ نویسنده‌ی درحالِ نوشتن را با همه‌ی شگردها، تردیدها و حواشی‌اش. در افرا، غیر از ساختمانی که شما می‌پردازید و احساسِ تعلیق و نگرانی و تردیدتان را (مثلاً در موردِ تلخیِ پایانِ متن) بازتاب می‌دهد، در داخلِ متن هم نویسنده‌هایی داریم که از قضا هم نوشته‌هاشان را می‌بینیم و هم حواشیِ نوشته‌شان از جمله تردیدها و تصحیح‌ها و نگرانی‌ها و راه‌حل‌های احتمالی‌شان برای نوشته را. منظورم فقط شخصیتِ نویسنده نیست که در پایان اصلاً قدم به درونِ داستانش می‌گذارد؛ بلکه حتّی دارم به شخصیتِ بُرنا هم اشاره می‌کنم که انشا یا نامه‌اش به پسرعموی خیالی را بارها و جورهای مختلف می‌نویسد و بعد تردید می‌کند و باز می‌نویسد، و ما مدام پاره‌های نوشته‌ی هرکدام از آن‌ها را در کنارِ تردیدها و دستکاری‌های نویسندگان‌شان می‌بینیم. جالب است که در فضای روشنفکری و نقدِ ما، که زیاد هم معلوم نیست چرا ولی به‌تناوب

دوره‌هایی را «دوره‌ی شعر» نام می‌دهند و دوره‌هایی را «دوره‌ی داستان‌نویسی»، از آغاز تا امروز، هرگز «دوره‌ی ادبیاتِ نمایشی» نیامده و هرگز هم نمی‌آید؛ وگرنه کلّ ادبیاتِ ما می‌توانست از این تجربه‌ها بهره بگیرد و نمونه‌های خوبی از آن‌چه خود حرفش را می‌زند در آن‌ها بیابد. دلیلِ نادیده‌گرفتنِ تجاربِ ادبیاتِ نمایشی شاید این است که نمایشنامه‌ها را، لابد چون برای اجرا نوشته می‌شوند، «ادبیات» به حساب نمی‌آورند.

■ نه، خیال می‌کنم اغلب اصلاً نمایشنامه نمی‌خوانند، نه این‌که بخوانند و نادیده بگیرند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

• «افرا» زمستان ۱۳۸۶

□ در هر صورت تجربه‌ی همزمانیِ عرضه‌ی روایت با ذهنِ راوی، که از چند اثرِ قبلیِ شما هم وجود داشت ـ مثلاً در مرگ یزدگرد هم مدام روایت‌هایی ضدّ و نقیض عرضه می‌شد همراه با تردیدها و وسوسه‌های راویان در ردّ روایتِ خود، و البته بدونِ هیچ رجحان یا قطعیتِ نهایی میانِ انبوهِ روایاتِ متناقض؛ یا در کارنامه‌ی بُندار بیدخش که می‌دیدیم بُندار هم کارنامه می‌نویسد و هم مدام قطع و تصحیح می‌کند ـ در افرا به‌شکلی دیگر در کانونِ ساختمانِ

نمایشنامه قرار گرفته است.

■ بله، آن فکر این‌جا آشکارتر است.

□ **نکته‌ای دیگر؛ سراپای جهانِ نمایشیِ افرا یکسره با زبان ساخته می‌شود. در این‌جا زبان جایِ خالیِ صحنه‌آرایی و فضاسازی و هر چیزِ دیگر را هم پُر می‌کند و اهمیتِ محوری می‌یابد ـ باز شاید به‌همان‌گونه که مثلاً در شعر، ابزار و مبنای کار است. جالب است که در آثارِ دیگری از شما، طنینِ باستانیِ زبان و غرابتِ تاریخی یا مراجعِ اسطوره‌ای‌اش، جنبه‌ای ویژه یا جذابیتی به زبان می‌بخشید که آن را در قلبِ اثر قرار می‌داد. این‌جا زبان، کمابیش بدون آشنایی‌زداییِ خاصی ـ جز همان پاره‌پاره‌کردنش ـ با عناصرِ زبانِ عامه در روزگاری نزدیک به خودِ ما شکل می‌گیرد و باز چنان جنبه‌ی کارکردی پیدا می‌کند که همه‌ی فضا و معماریِ جهانِ نمایش با آن ساخته می‌شود.**

■ در آن‌چه معمولاً کارهای باستانی‌ام نامیده می‌شود ولی کارهایی معاصرند ـ که موضوع‌شان در جهانِ باستان هم رخ داده و این‌جا دوباره‌سنجی می‌شود ـ کارِ ما هم کشف و بازیابیِ آن زبانِ کهن است و هم ارائه‌ی امروزی و صحنه‌ای‌اش. در **افرا** مبنای کار، زبانی‌ست که در همین نزدیکیِ ما رایج بوده و امروز گم شده. البته این زبان در آثارِ داستانیِ دهه‌های اخیر بسیار تجربه شده، که در بعضی‌شان به نظر می‌رسد اصلاً داستانی وجود ندارد و کلّ متن صرفاً برای جمع‌آوریِ ضرب‌المثل‌ها و عرضه‌ی زبانِ عامیانه نوشته شده؛ ملغمه‌ای از زبانزدها و گزیده‌کلام‌ها؛ یک‌جور دفتر یادداشت، یا بهانه‌کردنِ داستان برای نمایشِ ذخیره‌ی زبانی. در **افرا** من نخواستم به چنین دامی بیُفتم. درواقع زبان خودش می‌آید؛ و من برای نوشتن پیِ زبان نمی‌گردم. شاید عجیب باشد امّا شخصیت‌هایی را که می‌نویسم، از همان لحظه‌ی پیداشدنِ فکرِ اولیه‌ی کار، آن‌قدر روشن و آشکار می‌بینم ـ هرچند بعداً بازیگرانی عینِ آن‌چه در ذهنم بوده پیدا نکنم؛ و اغلب پیدا نمی‌کنم ـ و آن‌قدر رفتار و گفتارشان پیشِ چشمم مجسّم است که احتمالاً باید از یک ضبطِ ذهنی در دوره‌های قبل ریشه گرفته باشد. شاید شخصیت‌هایی که می‌نویسم دریچه‌ای یافته‌اند برای بیرون‌ریختن از ذهنی که آن‌ها را از پیش دیده و ضبط کرده. وقتی می‌آیند، با شکلِ ظاهری و رَخت و حرکات و زبان‌شان یک‌جا می‌آیند. خُب البته ما فرصتِ اندکی برای نمایش‌دادنِ همه‌ی آن‌ها داریم. دو ساعت زمان برای روایت‌های ده شخصیت. اگر رُمان‌نویس بودم فرصتِ بیش‌تری داشتم برای پرداختنِ بیش‌تر به هرکدام آن‌ها؛ امّا این نمایش است و باید آن‌ها را، با حرکات و زبان و غیره‌شان، فشرده و چکیده عرضه کرد. درعینِ حال، بینِ فکرِ اولیه تا زمانِ نوشتن و بعدها

تا زمانِ اجرای این متن چندین سال فاصله افتاده، امّا حالا که درحالِ تمرینِ همین نمایشیم نیازی پیدا نشده‌که چیزی از زبانِ متن راکم و زیادکنیم. البته این هم هست‌که هنگامِ نوشتنِ متن گاهی به‌عمد کلماتی به‌کار برده‌ام‌که مالِ دهه‌ی چهل نیست و مالِ امروز است ـ این کاری‌ست‌که در متن‌هایی با موضوع و زبانِ باستانی مثل **مرگ یزدگرد** و **آرش** هم‌کرده‌ام ـ؛ مثلاً در **افرا** از [سازمان] «میراثِ فرهنگی» نام برده‌ام‌که در دهه‌ی چهل اسمش [اداره‌ی] «اماکنِ عتیقه» بود، و اگر مخاطب امروز آن را می‌شنید گیج می‌شد؛ یا از آن بدتر، شاید فکر می‌کرد نویسنده چقدر عاشقِ چیزهای قدیمی‌ست! منظورم این است‌که زبانِ ضبط‌شده‌ی آدم‌های متن خودبه‌خود پیدا می‌شود هرچند در مواردی مثل همین‌که الآن گفتم ناچار از دستکاری و دخالت می‌شوم تا مخاطبم را گیج نکنم. و باز البته جالب است که همین اواخر، وقتی متنِ **افرا** را به یکی از همکارانِ اجرا دادیم‌که بخواند، بعد از چند روزی ناپدیدشدنش بالاخره گفت خواندنِ این متن برایش خیلی دشوار است و خواندنِ افلاتون و ارسطو برایش بسیار ساده‌تر از این است. پرسیدم «چرا؟ در آن کلماتی ناآشنا هست؟» گفت «نه؛کلمات همه آشناست. مشکل عاطفی‌ست، و شاید در دستور زبانش.» در مقابل، خیلی‌ها هم آن را مثل آب خوردن خواندند. این فاصله، که کسانی آن را چنین راحت خواندند وکسانی چنان دشوار، اصلاً عجیب نیست. کسانی‌که روی متن‌های ادبیِ رسمی کار می‌کنند از جهانِ این زبانِ عامیانه بسیار دورند؛ و برای کسانی‌که با زبانِ عامه یا متن‌های زبانِ امروزیِ مردم ـ مثلاً متن‌های نمایشی ـ آشنا هستند بسیار ساده است. چگونه در یک جامعه این اتفاق می‌افتد‌که در مدتی کوتاه، زبانی‌که این‌همه آشنا و دم‌دست بود چنین «تاریخی» شده؟ این به‌گذشته‌پیوستنِ زبانی‌که با آن زندگی می‌کردیم برایم خیلی عجیب است. الآن در تمرین‌ها، وقتی بازیگران این زبان را روی صحنه ادا می‌کنند کاملاً معاصر است؛ هرچند شاید برای ادیبان، آن زبان‌های تاریخی یا باستانی‌که در متن‌های دیگری نوشته‌ام بسیار آسان‌تر باشد.

□ گرایشِ تازه‌ای در تئاترِ دنیا پیدا شده در بازگشت به زبان و کارکردهای آن برای شکل‌دادن به تئاتر و تمامِ عناصر و ساختمانش. از ریشه‌های این گرایش در تئاترِ معاصرِ غرب، آثارِ تورنتون وایلدر را به یاد می‌آورم که در مهم‌ترین تجربه‌هایش با زمان و مکانِ سیّال و پیش‌رَوَنده‌ای کار می‌کرد که تعیّن و تشخّص یافتنش در هر لحظه از نمایش در گروِ زبان بود؛ و همه‌چیز از جمله فضا و پس‌آرایِ نمایشش را هم با زبان می‌ساخت. او در چین بزرگ شده بود و آشنایی‌اش با فرهنگ و نمایشِ چینی، پیوندِ تئاترِ او با شرق را توضیح می‌داد. برایم

جالب است که در دهه‌ی اخیر باز موجی از گرایشِ تئاترِ غرب به این‌گونه تکیه بر کارکردهای زبان پیدا شده؛ و چندتایی از نمونه‌هایش هم این اواخر به‌زبانِ فارسی منتشر شده‌اند ـ آثاری از برایِن فری‌یلِ ایرلندی و مایکل فرینِ انگلیسی ـ که عنصرِ کانونی‌شان زبان است. حتّی در جشنواره‌ی فجرِ سال ۱۳۸۲ تئاتری از سوییس اجرا شد ـ اگر اشتباه نکنم ـ به‌نامِ گل‌سنگ، که ساختارِ اجراییِ آن هم بر توالیِ تک‌گویی‌های روایی (به‌جای مکالمه‌ی متعارف) استوار بود، هیچ صحنه‌آراییِ عینی در کار نبود، شخصیتِ محوریِ نمایشنامه زن بود، و نمایش قضاوتِ اخلاقیِ تماشاگران درباره‌ی کُنشِ جنایت‌آمیزِ جمعی را برمی‌انگیخت. به‌تعبیرِ دیگر، نمایش به‌شدت شبیهِ افرا بود. اشتراکِ این آثارِ نمایشی ـ که همگی در دهه‌ی اخیر، یعنی بعد از زمانِ نگارشِ افرا، نوشته شده‌اند ـ در تکیه بر زبان (در بسیاری موارد، جایگزین‌سازیِ روایت به‌جای مکالمه)، ساختمانِ داستانیِ زن‌محور، به‌بحث‌کشیدنِ موضوعی که در بنیادِ خود «اخلاقی»ست ـ عموماً تنش و تضادی اساساً اخلاقی میانِ فرد و جامعه یا میانِ نیازِ فردی و کُنشِ ویرانگرِ اجتماعی ـ و به‌قضاوت‌طلبیدنِ آشکار یا نهفته‌ی مخاطبان است. (معادلِ سینماییِ همین داستان‌ها را، با شباهت‌هایی کم‌تر یا بیش‌تر در برخی جنبه‌های ساختاری، در فیلم‌هایی مثل مالنا و داگ‌ویل از همین دهه‌ی اخیر می‌شود مثال زد، که به‌خصوص دومی ساختارِ روایيِ تجربی‌تری دارد.) این اشتراک در رویکرد به زن‌محوری، زبان‌محوری، آشفتنِ ساختارِ متعارفِ دراماتیک و جایگزین‌سازیِ روایت، انگیزشِ قضاوتِ اخلاقی در مورد رابطه‌ی فرد و جمع و... ـ به‌نظرِ شما ـ از کجا می‌آید؟

■ تصور می‌کنم همه‌ی این‌ها مسائل و موضوع‌های جهانِ جدیدی‌ست که تاکنون فرصتِ پرداختنِ صریح به آن‌ها را نداشته. زن، که بسیار بیش از این جریانِ سنودآورِ «زن‌محوری»، از نخستین کارهای صحنه‌ای و پرده‌ای‌ام ـ با همه‌ی ضعف و قدرت ـ جزء جدایی‌ناپذیرِ نوشته‌هایم بوده و همیشه بهای آن را گران پرداخته‌ام، امروزه در کم‌تر اثری‌ست که حضورِ جدّی نداشته باشد و البته نه همیشه به‌یک معنا. در بعضی کارها زن تنها تزیین و تنوّع است و زیباکننده یا حتّی تأییدکننده‌ی جهانِ مردانه. خیلی‌ها شاید اندیشه‌ی «زن‌محور» ندارند، و از سرِ اتفاق یا همراهی با جریانِ روز است که زن باکار و اثرشان گره خورده. آثارِ سرگرم‌کننده و خوش‌ساختِ زیادی هست که در آن‌ها زن و مرد به‌نوبت بازیچه‌ی هم‌اند و سرانجام مکمّلِ هم. فراتر از این، هستند زنانی که پیِ شناختنِ موقعیت خودند، یا پیِ برپای خود ایستادن، یا سرانجام به‌نقدکشیدنِ شرایطی که در آن‌اند. گاهی هم منظور از «زن» صرفاً جنسِ زن نیست و شاید در اصل رمزی‌ست از روحِ زنانه ـ یا خلّاقِ ـ نویسنده.

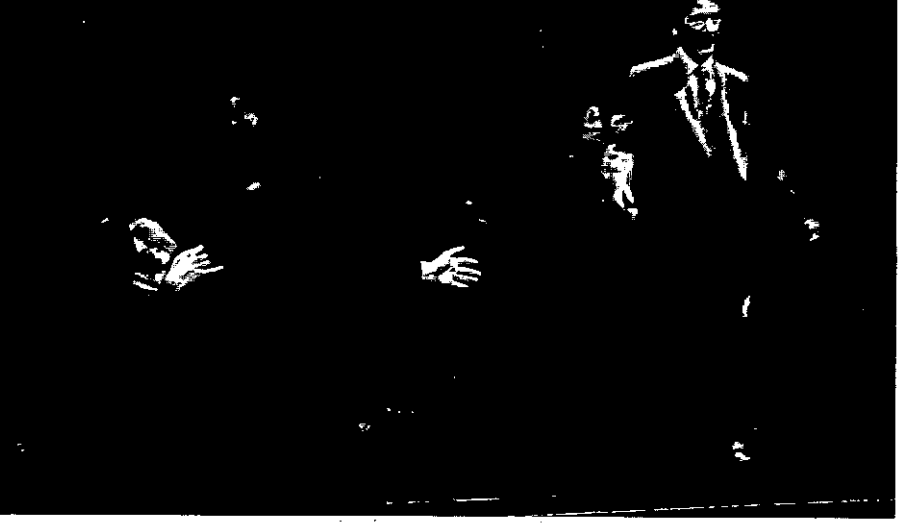
● «افرا» زمستان ۱۳۸۶

نمی‌توانم حُکمِ قطعی صادر کنم؛ فقط گمان می‌کنم در موردِ بعضی نویسندگان این «زن‌محوری» بدین‌معنا باشد. امّا درباره‌ی مایه‌های مشترکِ آثار این دهه یا دو سه دهه می‌پرسم مگر موضوعاتِ محوریِ بشرِ امروز چقدرند؟ توی دنیای امروز همه به‌نحوی به هم مربوط‌اند و موضوعات کمابیش مشترک است. شرایطِ انسانی و از جمله شرایطِ نویسندگان در جوامع مختلف نهایتاً زیاد دور از هم نیست. هرکس هرجا زیرِ فشارِ شکلی از استبداد، بی‌عدالتی، یا تعصباتِ قومی و محلّی‌ست واکنشی شبیه به همانندانِ خودش در جای دیگر می‌یابد. هرجا کسانی فقط به‌دلیلِ خلّاق‌تربودن یا شایستگیِ بیش‌ترشان موردِ ستم‌اند، به‌کسانی همانندی پیدا می‌کنند که در جای دیگری در همین شرایط هستند. درباره‌ی این مشابهت‌ها توضیحِ قطعی ندارم، ولی تصورم این است. هرچند گاهی خودم هم از این شباهت‌ها شگفت‌زده می‌شوم. مثلاً در موردِ شباهتِ فیلمی از آنگلوپولوس که در آن دو بچه دنبالِ پدرشان می‌گردند با فیلم **سفر**. خوشبختانه آن فیلم هم بعد از **سفر** ساخته شده؛ اگر برعکسش بود الآن من رسوای جهان بودم!

□ **قابلِ درک است که این شباهت‌ها و اشتراک‌های شکلی و مضمونی اقتضای شرایطِ مشابهی در دنیای معاصر باشد. چیزی که در این قیاس عجیب‌تر می‌شود، پیشگامیِ افرا در**

کار با این دستمایه‌های مشترک و مشابه است درحالی‌که در شرایطی به‌هرحال منفصل از دنیای مدرنِ پیرامونِ آن آثارِ دیگر شکل گرفته و البته اساساً با ریشه‌های سنّتی و بومیِ فرهنگِ خودش هم مرتبط است، در محیطی نوشته شده که عادتاً یا به دایره‌ی بسته‌ای از موضوع‌های مرسوم و سنّتی می‌پردازد یا به تقلیدی با تأخیر از الگوهای فرنگی، و حالا وسطِ محیطی تئاتری دارد بر صحنه می‌رود که بحثِ داغِ روزش ظاهراً گریز از زبان یا اصلاً حذفِ آن از صحنه‌های تئاتر است.

■ قبل از هر چیز گفته باشم که من با هر تجربه‌ای موافقم؛ گاهی تجربه‌ی شکست‌خورده‌ای پایه‌ی تجربه‌ی ریشه‌داری می‌شود و از خودش تجربه‌های موفقِ دیگری می‌زاید. گاهی هم «نابلدی» تجربه و نوآوری خوانده شده که زمان آن را فاش کرده است. و این‌ها به‌جای خود؛ گریز از زبان مسئله‌ی چند دهه پیشِ تئاترِ اروپاست. الآن آویختن به آن فکر در تئاترِ ایران کارکردِ دیگری دارد، و یک سویش پوشاندن این است که ما با چندهزار سال منعِ تفکر و بستنِ زبان، بلد نیستیم حرف بزنیم. و سوی دیگرش این‌که به نظر نمی‌آید این تجربه‌ها، با همه‌ی پیشینه‌ی نمایش‌های آیینیِ غیرکلامیِ ایران و شرق، ریشه در ما دارد. این‌که ممنوعیت‌های باستانیِ بومیِ ما چگونه اجازه می‌دهد حتّی آن زبانِ جسمانیِ دلخواه شکل بگیرد هم جای پرسش دارد، در جایی‌که حتّی واژه‌ی ساده‌ی رقص را هم می‌گویند «حرکات موزون» که معنایش این است که حرکاتِ روزمرّه‌ی مَردُم همه ناموزون است! می‌بینیم که تا چه اندازه تجربه‌ی جدّی و عمیق در این‌جا دشوار و جان‌به‌لب‌آور است. راهی که باز می‌مانَد، ساده‌ترین کار است؛ یعنی بهره‌وَری از مزایای زبان‌گریزی، در قالبِ شیوه‌های امتحان‌پس‌داده‌ی فرنگ، که به‌سودِ بازاریابی دگرگون شده. خلاصه‌اش این است که می‌خواهند تئاترشان را ببرند فرنگ؛ و چون فرنگی‌ها فارسی نمی‌دانند، کسانی در این‌جا حاضر می‌شوند نه‌تنها زبان، که هر نشانه و هر هویتی را حذف کنند تا در فرنگ پذیرفته شوند. کسانی هم اصلاً شروع کرده‌اند با سرمایه و به‌زبانِ فرنگی تمرین و اجراکنند. و همه‌ی این‌ها در اصل نه به ریشه‌های نظری در اروپای دهه‌های گذشته، بلکه به این خصلتِ آشنای خودمان برمی‌گردد که حاضریم خود را هر جوری که بخواهند، با حذفِ هر مشخصه یا هویتی، ارائه کنیم تا بلکه پذیرفته و همرنگ شویم. در یک کوششِ دوطرفه، البته باید دید که آن‌ها هم وقتی می‌آیند کشورِ ما روسری سرِ زنان‌شان می‌کنند و وانمود می‌کنند که تعزیه را دوست دارند و چقدر مولوی خوب است. جهانِ دادوستد همین است. امّا گرایشِ تجربیِ فرنگی در جست‌وجوی زبانِ بدنی و بصری و آوایی به‌جای زبانِ کلامی ـ که خود متّکی



● «افرا» زمستان ۱۳۸۶

بود بر ریشه‌های شرقی و گاه افریقایی ـ هم بی‌نیاز از زبان نیست و دیده‌ایم که در بسیاری از آن‌ها داستان را یا راوی می‌گوید یا روی نوشته به دستِ تماشاگر می‌دهند؛ یا این‌که سرانجام از هماهنگی‌ها و شکل‌های بسیار زیبای روی صحنه معنای چندانی به‌جا نمی‌ماند. و در کنارِ این تجربه‌ها، هیچ‌وقت ندیده‌ایم در تجربه‌های فکری و فلسفی ـ که ساختارِ زبانی دارند ـ زبان و بیانِ صحنه‌ای را دست‌کم بشمارند، و ضعف‌های فکری و بازیگریِ خود را پشتِ دشمنی با زبان پنهان کنند. من ترجیح می‌دهم آن‌طور که هستم شناخته شوم تا خود را طورِ دیگری وانمود کنم؛ و البته این تجربه‌ی تلخ‌تری‌ست.

□ **منظورِ من هم به‌شکلی همین است. اشتراکی که گفتم در شکل و مضمون میانِ آثاری اروپایی پیدا شده، میانِ هنرمندانی از چند سرزمین که به‌لحاظِ فرهنگی، اجتماعی، تاریخی، سیاسی، اقتصادی و غیره با هم همسانی دارند قابل فهم است؛ امّا نمود یافتنش در اثری چون افرا، در این جا که شرایط‌مان زیاد شبیهِ آن‌ها نیست ـ آن‌هم پیش از آن‌ها و نه از سرِ تقلید یا همسانی‌جویی با آن‌ها ـ را من به حسابِ ارزش‌هایی چون پیشرو بودن یا معاصربودن با جهانِ مدرن می‌گذارم، یا فراتربودنِ متن از موج‌های گذرای محیطِ تئاترِ فعلی‌مان، که با شعارِ جهانی‌بودن یا جهانی‌شدن، فعلاً درست در جهتِ عکس حرکت می‌کند.**

■ آشناییِ غرب با نمایشِ شرق چند دوره و چند نسلِ مختلف داشته. دوره‌ی شرقِ خیالی رو به پایان است. در نسل‌های تازه‌تر امکانِ آشنایی و دیدار با نمونه‌های شرقی بسیار فراهم‌تر از نسل‌های پیش بوده است؛ به‌خصوص که متن‌های اصلیِ نمایش‌های شرقی و تاریخ‌شان به‌تدریج به زبان‌های غربی گردانده شده، یا کم‌کم خودِ چینی‌ها، ژاپنی‌ها، هندی‌ها و... ـ با آشناییِ بی‌واسطه ـ درباره‌ی تاریخِ نمایشِ خودشان نوشته‌اند، و این مالِ

روزگاری‌ست که دیگر آن ذوق‌زدگیِ اولیه در غرب هم فروکش کرده. به‌همین دلیل نخستین تأثیرِ مواجهه با نمایشِ شرق در غربی‌ها، که گرایش به تصویر و جنبه‌های بصری و آهنگینِ آیین بود و حذفِ زبان ـ چون چیزی از زبانِ یک اجرای مثلاً «نو» یا «کابوکی» و... نمی‌فهمیدند، و هنوز متونِ مرجعی هم نبود که اطلاعاتِ لازم درباره‌ی پس‌زمینه‌ی تاریخی و مفهومِ هر نمایشنامه را به‌دستِ تماشاگرِ غربی بدهد ـ ، بعداً به‌تدریج جایش را داد به فراتر رفتن از صِرفِ تصاویر، و بازگرداندنِ زبان به جایگاهِ اولیه‌اش. تورنتون وایلدر اگر زودتر از دیگران به تجربه‌ی زبانیِ مشابهِ نمایشِ شرق می‌پردازد به‌خاطرِ این است که آن‌جا زندگی کرده، آن فرهنگ را می‌شناسد، و تصویرش از نمایشِ شرقی همراه با نفهمیدنِ زبان و حذفِ آن نیست. هر مرحله از این تجاربِ حاصل از آشنایی با شرق، چه آن حذفِ زبان و چه این بازگشت به زبان، در آثارِ کسانی که چنین تجربه‌هایی در تئاترِ غرب کرده‌اند، در زمانِ خودشان به‌عنوان تجربه‌هایی ضروری برای آن جامعه‌ها، و در پاسخ به نیازهای واقعیِ فرهنگ و تئاترِ خودشان انجام شده و آن‌ها در فضای خود تجربه‌هایی را به عمل درمی‌آوردند که پیش‌تر دیده نشده بود: رجوع به آیین در جایی که زبان محو می‌شود و آهنگ و رمز و جادوی رهایی‌بخشِ آن به‌کار می‌افتد. شاید همان‌که هندوایرانیانِ باستان می‌گفتند: «مَنثره». آن‌ها در قبالِ زبانی که حذف می‌شد آواهای تازه کشف می‌کردند از شرق و افریقا و قبایلِ ابتدایی همه‌جا. ما حتّی آواهای خود را نمی‌شناسیم. آن‌چه به‌طور معمول ما ـ هنوز خود را درنیافته ـ در این‌جا می‌کنیم هیچ‌کدام این‌ها نیست؛ تقلیدِ تجربه‌هایی‌ست که زمانی دیگر، جایی دیگر، در پاسخ به نیازهای کسانی دیگر به عمل درآمده.

□ **برگردیم به افرا. تجربه‌ی افرا درعینِ پیشگامی و معاصر بودنش، ضمناً از عناصرِ متعدّدی از سنّتِ روایی اسطوره‌ای بهره‌مند است. از جمله مثلاً این سنّت که قهرمانِ اسطوره نَسَب از پاکان داشت، یا سرگذشتِ او درواقع بخشی از سرگذشتِ وسیع‌ترِ یک خاندان بود، در افرا هم هست: او در متن فرزندِ یَلی شهید نامیده می‌شود، که به‌رغمِ بهایی که خاندانش پرداخته در جامعه با او به‌ناروا رفتار می‌شود. شخصیتِ افرا معادلی‌ست امروزی‌شده از قهرمانانی پاک‌نَسَب امّا غریب‌افتاده در «وضعِ سخت و نامطلوب». امید به آمدنِ نجاتبخشی از خونِ قهرمان در اسطوره هم مطرح است؛ و البته اساطیرِ ایران و هند و... هم پُر است از نسبتِ کلیدیِ «پسرعموها». شاید مهم‌ترین مایه‌ی اسطوره‌ایِ متن هم امید به آمدنِ نجاتبخش است، که دوگانگیِ وجود داشتن و نداشتنش توی متن خیلی خوب درآمده؛ و این‌که «نجاتبخش / نویسنده» از درونِ خودِ آن‌هاست که به نجاتشان می‌آید. بارِ دیگر برمی‌گردیم به دوسویگی**

یا دوگانگیِ متن که همزمان هم ریشه‌هایش در سنّتِ روایی محکم و پابرجاست و هم گرایش به روایتگریِ کاملاً نو و حتّی انقلابی نسبت به روایتِ خطیِ سنّتی.

■ نکته‌ی مهم این است که من نویسنده هویتی دارم؛ شخصیّت‌هایی هم که روی صحنه‌ی **افرا** نام‌شان برده می‌شود هویتی دارند؛ و طبیعی‌ست که با آن‌چه این هویت را ساخته درگیرند؛ همچنان‌که من با آن‌چه این هویت، این تئاتر، این گذشته و این حال را ساخته درگیرم. اگر در این گذشته یا هویت، این امید ـ که چندان بزرگ شده که نامش را می‌گذارند نجاتبخش ـ وجود دارد، خودبه‌خود به صحنه‌ام نیز راه پیدا می‌کند. البتّه با تعبیرِ امروزیِ منِ معاصر. آن‌چه بر صحنه می‌بینید ریشه در همین هویت دارد که نه بِهِش می‌بالیم و نه ازش گریز داریم؛ تنها کاری که می‌توانیم با آن بکنیم، شناختنش است برای متحول‌کردنش. شاید شخصیت‌های **افرا** در پایان از آن‌چه کرده‌اند چیزی آموخته باشند. بعضی‌شان البته برای اتفاقی که افتاده عذر می‌آورند به‌جای آن‌که عذرخواهی کنند، ولی به نظرم می‌آید در پایان هرکدام یک سرِ سوزن تکان خورده‌اند ـ همان چیزی که نویسنده می‌گوید «به چشم نمی‌آد، و زمان می‌خواد». در هر جای دنیا هر چیز که نویسنده‌ای می‌نویسد از هویتی، پَسزمینه‌ای اجتماعی و تاریخی و فرهنگی می‌آید که خودِ نویسنده از همان‌ها ریشه می‌گیرد. در **افرا** هم این سویه‌ها خودبه‌خود می‌آیند، بدون آن‌که من فرا بخوانم‌شان. قضیه‌ی نویسنده‌ای که شخصیتی را خلق می‌کند و در پایان درمی‌یابد شخصیت است که او را خلق کرده اصلاً غیرواقعی نیست. هر نویسنده‌ای مخلوقِ نوشته‌هایش است. شخصیت‌هایی او را فراخوانده‌اند که آن‌ها را بنویسد؛ و این نوشته‌ها از او نویسنده ساخته‌اند. در داستانِ ما نویسنده فکر می‌کند پایانِ داستانش را عوض کند. در واقعیت می‌دانیم که نمایشنامه همان‌جا که هیچ امیدی نیست تمام شده. نویسنده اعلام می‌کند که این پایانِ تلخ را عوض می‌کند ولی از ما می‌خواهد به یاد بسپریم که تغییری باید اتفاق بیُفتد.

□ **این‌جا هم در وضعیتی شبیه پایانِ سگ‌کُشی ایستاده‌ایم؛ ماجرایی بسیار تلخ، پایانی بسیار تلخ هم دارد، و نویسنده‌ی درونِ شخصیتِ اصلی‌ست که باید به دادِ این شخصیت برسد.**

■ در **سگ‌کُشی** او هم نویسنده است و هم از پیش شخصیتِ داستان است؛ و در پایان می‌داند که باید با زخمش بسازد و بگذارد زمان بر این زخم بگذرد. می‌رود که همه‌ی آن‌چه را گذشت بنویسد تا از یاد نبرد چه گذرانده. امّا بله، چیزی که در پایان او را سرِ پا نگه داشته، نویسنده‌ی درونش است، که با نوشتن زخمش را درمان خواهد کرد.

□