گفت‌وگو

مسیر نوشتن نامعلوم است

گفت‌وگو با «محمد یعقوبی»؛ نمایشنامه‌نویس و کارگردان تئاتر

هادی خاوردانی

سپاسگزارم که دعوت مجله صحنه را پذیرفتید. در آغاز بفرمایید ویژگی ممتاز نمایشنامه‌های پس از انقلاب نسبت به تاریخ پیش از آن در چیست؟

تصور می‌کنم این اتفاق بیشتر در زمینه ساختار روی داده است. البته تفاوت مضمونی وجود دارد، آن‌هم به دلیل تفاوت‌های اجتماعی حاکم است. در آن دوران، تجربه‌ها بیشتر مضمونی بودند تا فرمالیستی. توجه به فرم در نمایشنامه‌های پس از انقلاب بیشتر مشاهده می‌شود؛ شاید این اتفاق به دلیل محدودیتی بود که در طرح مضامین مختلف وجود داشت.

عنصری به نام جنگ از همان سال‌های آغازین انقلاب جامعه را تحت تأثیر قرار داد. ما این جنگ را در اروپا، به شکل جنگ جهانی دوم می‌بینیم. جنگ چه تأثیری بر نگرش نمایشنامه‌نویسان دهه شصت گذاشت؟

نمی‌توان یک تفاوت اساسی بین جنگ اروپا و جنگ ما را نادیده گرفت. آنجا شاید به دلیل جهانی بودن جنگ، تأثیری که در نگره نمایشنامه‌نویسان به وجود آمد تئاتری عبوس و خسته را به دنبال داشت. این اتفاق برای کشور ما رخ نداد، یعنی آثاری که تحت تأثیر جنگ هشت‌ساله به نگارش درآمده‌اند بیشتر نمایشنامه‌های آرمان‌گرایانه، پُرتپش و مهیج هستند. در بن‌مایه‌های آثار جنگی ما جنبه‌های ارزشی و آرمانی دیده می‌شود، درصورتی‌که در آثار غربی، نوعی یأس و سرخوردگی و ناامیدی وجود دارد.

شکی نیست که فضای سیاسی و اجتماعی قبل از ۱۳۵۷ و بعد از آن، خودبه‌خود نوعی تفاوت را موجب شده است که حتی بر ریتم نمایشنامه‌نویسی هم تأثیر گذاشته است. مثلاً ما ریتم آثار زنده‌یاد اکبر رادی را می‌بینیم که شاعرانه و ملایم است. در آثار نمایشنامه‌نویسانی که پس از انقلاب بالیدند فکر کنم کمتر این ریتم دیده شود. آن ریتم فقط از آنِ اکبر رادی است.

بیضایی چطور؟

ریتم آثار بیضایی پیروان بیشتری پیدا کرد، چند نفر پس از انقلاب توانستند نزدیک به آن حرکت کنند، اما ریتم آثار رادی چندان گسترش نیافت.

خلج چطور؟

خلج راه کم‌نظیری را طی کرد که برخاسته از فضای دوران خودش بود. اما بعد از انقلاب فضا دیگر آن‌گونه نبود که پذیرای اتمسفر آثار خلج باشد. برای همین خودبه‌خود راه خلج نمی‌توانست همان‌گونه ادامه پیدا کند. اگر هم نگاه خلج‌وار در آثار برخی از نمایشنامه‌نویسان بعد از انقلاب

وارد شده است، اما دیگر خبری از مکان آثار خلج در این آثار نیست. شاید فقط مناسبات آدم‌های آثار خلج به شکلی محتاطانه وارد خانه‌ها، خلوت آدم‌های نمایشنامه‌نویسان شده است. مثالی بزنم، من در دانشگاه هنر، نمایشی را دیدم به نام «بازی ناتمام». همان آدم‌های خلج بودند، زبان، خلج‌وار نبود، ولی فضا این‌طور بود. چهار دانشجو در خلوت خود با مناسباتی به‌اصطلاح اعماق اجتماعی حضور داشتند. فضای خلج این‌گونه ادامه یافته است.

فاصله بین ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۷ یک برش از تاریخ اجتماعی ماست. همین‌طور ۱۳۶۷ تا ۱۳۷۶، که در این دومی جنگ به پایان رسیده و تحریم‌ها و چرخش‌های سیاسی صورت گرفته است. اگر در دورهٔ اوّل نمایشنامه‌نویسی آن جریان تهییجی غالب بوده است، در دوره دوم چه عنصری بر فضای نمایشنامه‌نویسی مسلط است؟

البته در دورهٔ اوّل ما نمایشنامه‌نویسی به نام علی‌رضا نادری را داریم که خیلی درست به مقوله جنگ پرداخته و خارج از حیطه تهییجی به شمار می‌رود.

در آن دوران عموم نمایشنامه‌نویسان در ورطه تهییج قرار داشتند. بعد از پایان جنگ چه تغییری در خواست‌های نمایشنامه‌نویسان ایجاد و ذهنیتشان به چه سمت و سویی سوق داده شد؟

مسلماً چون دیگر فضا، فضای تهییجی نبود، در میان نمایشنامه‌نویسان باهوش، همان استثناها درخشیدند.

به نظرم می‌شود استثناها را اصل بپذیریم و عموم را فرع یا نقص، تا از این طریق بتوانیم به آسیب‌شناسی مقوله نمایشنامه‌نویسی در هر دوره بپردازیم؟

با عوض شدن فضا، زمان آن بود که درباره پیامدها نوشته شود. آن نویسندگانی که استثنا بودند، جریان‌ساز نیز نبودند که چون بیش از اینکه سراغ چرایی‌ها بروند سراغ کارکردهایی می‌رفتند که به درد خود تئاتر نمی‌خورد، به مرور حذف شدند و نمایشنامه‌نویسانی ماندند که در همان دوران داشتند به سختی درباره چیزی که می‌نوشتند که شرح صادقانه یک روزگار و یک نسل بود. یک نمونه درخشان نمایشنامه «پچ‌پچ‌های پشت خط نبرد»، نوشته علی‌رضا نادری، است. همین نویسنده بعدها نمایشنامه «۱۳۷۷/۶/۳۱» را می‌نویسد و همچنان موفق است و اینجا جمله هاینریش بل درباره علی‌رضا نادری صدق می‌کند؛ جمله‌ای با این مضمون: «تا وقتی که یک قطره خون می‌چکد از کسی که بر اثر جنگ زخمی شده، پس جنگ تمام نشده است.» در اثر نادری، نگرش او دقیقاً تأیید این سخن هاینریش بل است. نویسندگانی که در دوران جنگ به درون‌نگری در این مسئله و پس از آن به پیامدها توجه داشته‌اند، ماندگار شدند.

این یک نوع جهت از نوشتار و یک عکس‌العمل در برابر موضوعی چون جنگ بود. در دهه اول نمایشنامه‌نویسی پس از جنگ جریانات دیگری نیز حضور داشت یا خیر؟

بله، در همین دوره ما شاخه‌های دیگر نمایشنامه‌نویسی هم داریم. راجع به آن‌ها باید بگویم اگر قرار بود کسی درباره جنگ ننویسد به نوعی، فضا او را سوق می‌داد به سمت...

اجبار پنهان...

بله، باید به نوعی چیزی را می‌نوشت که انتخابش در آن نقش نداشته است. برای نوشتن یکی سیاست‌گذاری می‌شده است. مثلاً در طی سال‌های ۱۳۵۷ و ۱۳۵۸ عده‌ای از به کار بردن اسم *شاهنامه* اکراه داشتند. اما همین اشخاص در زمان جنگ به علت تغییر سیاست‌گذاری‌ها نویسندگان را تشویق می‌کردند که دربارهٔ *شاهنامه* نمایشنامه بنویسند. در واقع نظام به طور ضمنی از نویسندگان می‌خواست اثری دربارهٔ روزگار خودشان ننویسند، اگر قرار بود اثر تهییجی خلق نکنند، پس درباره شرایط روز هم، نباید می‌نوشتند. به این دلیل به سمت کتب قدیمی که ربطی به زمان و اتفاقات آن دوره نداشت، سوق داده می‌شدند. البته کسی مثل بیضایی «مرگ یزدگرد» را در این دوران می‌نویسد و با اینکه اثر او در ظاهر تاریخی است اما شرایط آن سال‌ها را در بر می‌گیرد. البته بیضایی این رویه را از پیش با خود آورده بود، رادی نیز همچنین. در آن دوران نظام، بی‌پروایی نمایشنامه‌نویسان جوان را برنمی‌تابید، اما هنرمندان باهوشی چون رادی و بیضایی توانستند به آن‌ها نفوذ کنند.

نظام برای ایجاد بستر دلخواه خود در آن زمان امتیازاتی را به انتخاب نوع متون از طرف نمایشنامه‌نویسان داد. مثلاً اگر نمایشنامه‌نویسی به سراغ متون تاریخی ساده می‌رفت امتیاز اجرایی داشت، یا امتیازهای دیگر. نظام با خود قرار گذاشته بود اگر قرار است نویسندهٔ باهوشی در همین جریان یعنی با انتخاب متون تاریخی، به نوعی حرف روزگار ما را بزند موانع مختلفی برای سد کردن راهش بگذارد. نمایشنامه‌هایی که در کنار آثار تاریخی اجرا می‌شد و مثل آن‌ها ضرری نداشت نمایشنامه‌های خارجی بود. نظام، دربارهٔ این نمایشنامه‌ها هم توجیه خودش را داشت. در نهایت اگر اتفاق پیش‌بینی‌نشده‌ای (از لحاظ حرف سیاسی) در نوشتار رخ می‌داد آن‌ها

یا می‌گفتند داستان در بلاد کفر اتفاق افتاده و ما از آن مبرّا هستیم و یا اینکه آن بخش سانسور می‌شد. در آن سال‌ها مهم‌ترین چیز در عرصه تئاتر تلاش برای مهار فکر هنرمندان بود.

نوعی از ادبیات نمایشی، شاید با نام ادبیات روستایی، هم در آن دوران رواج داشت که نه مسئلهٔ مهمی در آن مطرح می‌شد و نه لازم به نظر می‌رسید. به گمانم تکثر نوشتاری و اجرایی این‌گونه از ادبیات هم دست‌مایه‌ای برای نظام جهت ایجاد بستر دلخواه خودش بود.

اجازه بدهید گذرا به یک نوع دیگر نمایشنامه هم اشاره کنم، بعد به سراغ پاسخ سؤال شما بروم. نمایشنامه‌نویسی به ظاهر انتقادی درباره پیش از انقلاب؛ به نوعی طاغوت‌ستیزی. فضا برای این‌گونه نوشتن مساعد بود. پس آدم‌هایی که این‌گونه می‌نوشتند فرصت را غنیمت شمردند. موضوع کاملاً روشن بود، محکوم کردن دوران پیش از انقلاب، گفتن از ساواک، شاه و... این نوع نوشتن در سینما هم فراوان بود، نمونه‌اش هم «سناتور». مسلماً هیچ اشکالی ندارد که نمایشنامه‌نویس نگاه به گذشته و آینده داشته باشد اما با دیدن این آثار احساس می‌کردید آنچه نمایش داده می‌شود شهادت بر یک روزگار تاریخی نیست، فقط فرصت‌طلبی آن دسته از نمایشنامه‌نویسان را نشان می‌داد که نگاهشان دوراندیشانه نبود. آنان به منافع آنی خود فکر می‌کردند.

بیشتر هم، به تیپ‌سازی روی می‌آوردند.

بله، از نظر انگیزه در واقع خواست نظام مد نظر این افراد بود و این نمایشنامه‌ها به نوعی آثار سَبُک به شمار می‌روند. به این آثار می‌توان سفارشی هم گفت؛ درست است که کسی یا خود نظام به او سفارش این کار را نداده بود ولی نمایشنامه‌نویس در حال نوشتن چیزی بود که ذاتاً نظام آمادگی پذیرش و سفارش دادن آن را داشت.

به نوعی واجبِ لطفی بود.

بله، اصطلاح خوبی است. این از این مقوله. حالا می‌رسیم به ابزورد. اما پیش از آن بحث ادبیات روستایی را بگوییم. اگر نوشتار مربوطه، به هیچ‌چیز از روزگار خود اشاره نمی‌کرده، پس برای نظام مشکلی نداشت و از آن حمایت می‌شد. معمولاً آبشخور مضمونی این‌گونه نوشتار بازگشت به مضامین گذشتهٔ ارباب و رعیتی بوده است. یکی از مشکلات اساسی نمایشنامه‌نویسی معاصر ما، بی‌توجهی به ادبیات روستایی ناب است. برای همین، هنوز در حیطه نمایشنامه‌های روستایی، «سگی در خرمن جا» یکی از بهترین نمایشنامه‌هاست. یعنی جریانی که این نمایشنامه در خود داشت متأسفانه ادامه نیافت. «سگی در خرمن جا» فرزند زمانه خود بود. شکل قاعده‌مندی داشت و خط ذهنیت و نوشتار نابی را موجب می‌شد، اما چرا ادامه پیدا نکرد، دلیلش با وضعیت سیاسی جامعه ما گره خورده بود. شما هر نگاه واقع‌بینانه‌ای که به روستا داشته باشید محکوم به ممیزی هستید.

و اما ابزورد...

برای من کل جریان مثل این است که نمایشنامه‌نویس مثل هر انسانی قصد دارد برای قدم زدن از خانه‌اش بیرون برود. فرض کنید نیاز به نوشتن مانند نیاز به قدم زدن باشد. برای توصیف شرایط حاکم بر دوران اول پس از انقلاب، این مثال لازم به نظر می‌رسد. مثلاً نمایشنامه‌نویسی می‌خواهد از فلان خیابان رد شود و به او می‌گویند تو باید این برگهٔ عبور را داشته باشی و چون او این برگه را ندارد پس نمی‌تواند از آن خیابان رد شود. خیابان‌های دیگر به همین منوال. نمایشنامه‌نویس وقتی می‌بیند نمی‌تواند از چند خیابان رد شود به سراغ خیابان آخر می‌رود چون می‌خواهد که قدم بزند. حالا هر خیابان را یک نوع نوشتن به نظر آورید. امیدوارم حرفم برخورنده نباشد اما آن چیزی که به عنوان نمایشنامه‌نویسی ابزورد (که برخاسته از فضای جامعهٔ ما نبود) ادامه پیدا کرد ناشی از ناگزیری نویسنده و میل مفرط نویسنده به نوشتن و اجرا کردن بود. بنابراین نمایشنامه‌نویس به این سمت و این خیابان سوق داده شد. خیابان ابزورد. نمایشنامه‌نویس با خود گفت چون برگهٔ عبور و درعین‌حال، قدرت در خانه ماندن هم ندارم و سفارشی هم نمی‌نویسم پس از این خیابان می‌روم که فعلاً برگهٔ عبور نمی‌خواهد. برخی دیگر هم بودند که می‌گفتند برای کشوی میز تحریرم می‌نویسم و فعلاً بروزش نمی‌دهم.

در دههٔ دوم، دوران پس از جنگ، طی سال‌های ۱۳۶۷ تا ۱۳۷۶، شکل غالب نمایشنامه‌نویسی چیست؟

فکر می‌کنم در دهه هفتاد نظام فضا را بازتر کرد، زیرا روند پیشین اگر همین‌طور ادامه می‌یافت جامعه به انفعال می‌رسید. تصور می‌کنم حداقل بخشی از نظام به این موضوع واقف شد. تمام نیروهای مهارشده فرصت بروز و ظهور خود را یافتند. نظام ناگزیر از پذیرایی جریان‌های جدید شد. تعداد روزنامه‌ها نسبت به گذشته بیشتر شد و از روزگار خود گفتن امکان‌پذیر گردید. یک تحلیل می‌گوید امکان‌پذیر شد تا مخالفان شناخته و سپس قلع‌وقمع شوند. من این‌طور بدبینانه به جریان نگاه نمی‌کنم. شاید شناخته شدند و با مشکلات بسیاری روبه‌رو گردیدند اما حذف نشدند. شاید این تاوانِ از روزگار خود گفتن است.

آیا در عرصهٔ نمایشنامه‌نویسی این از روزگار خود گفتن مطرح می‌شود؟

بله، در نیمهٔ دوم دهه هفتاد. و این نیمهٔ دوم دهه هفتاد فوران تمام نیروهای پیش از خود است و بدین شکل نمایشنامه‌نویسان جدید ارتباط معنایی با هنرمندان پیشین خود پیدا کردند.

در دههٔ هفتاد جدا از تمام دسته‌های پیشین آیا دستهٔ جدیدی هم در عرصه نمایشنامه‌نویسی شکل گرفت. آیا راه تازه یا عابر تازه‌ای در محله پر از برگهٔ عدم عبور پیدا شد؟

فکر کنم دستهٔ جدید آن‌هایی بودند که از پنجره به خیابان نگاه می‌کردند و داشتند گذشته خودشان را می‌خواندند، داشتند از لحاظ سنّی به زمان بالندگی می‌رسیدند. در نیمهٔ دوم دههٔ هفتاد هم، این دسته که از پنجره نگاه می‌کردند و هم استثناهایی چون نادری که در دوران جنگ تجرد فکری‌اش را حفظ کرده بود، حتی نویسندگان قبل از ۱۳۵۷ نیز مثل بیضایی و... نیز احساس کردند جامعه به آن‌ها نیاز دارد و حالا می‌توانند بی‌دردسر از روزگار خود بگویند.

در اوایل دههٔ هشتاد خلاقیت‌ها افول می‌کند و آثار به ورطهٔ تکرار می‌افتد. فوران دههٔ هفتاد فروکش می‌کند و افول جای آن را می‌گیرد. علت این انفعال چیست؟

بزرگ‌ترین مشکل این است که فراوانی هرچیز آن را شاید کم‌ارزش کند. به نوعی دیگر آن را پدیده نادری نشان نمی‌دهد. فراوانی اشکالی ندارد. شاید اشکال از نگاه ماست که فکر می‌کنیم باید هم فراوانی و هم شگفت‌انگیز بودن با آن همراه باشد. اگر عرصه نمایشنامه‌نویسی مسیر طبیعی خود را طی می‌کرد، لازم نبود خود را مانند یک Big Bany نشان دهد. وقتی فراوانی باشد و بخشی از این فراوانی محصول ارادهٔ نویسندگان نباشد و بحث تقلید و دیدگاه بازاری در میان باشد، طبیعی است که برخی آدم‌های غیر اصیل وارد این عرصه می‌شوند. ورود این‌ها به آثار لطمه می‌زند. به همین دلیل شرایط از یک زمان به بعد سخت شد، این سختی شاید همان دلیل مورد اشاره برخی از صاحب‌نظران باشد که می‌گفتند نظام می‌خواهد با باز کردن فضا مخالفان را شناسایی کند، خودی و غیر خودی را بشناسد. همان‌طور که در یک دور، نظام خود را ناگزیر دید که فضا را باز کند، در این دوره هم اراده کرد فضا را محدود کند. اگر

ایشنامه‌نویسی مسیر طبیعی خود را طی
کرد هیچ‌وقت این اوج ناگهانی و فرود اجباری
ش نمی‌آمد، و شگفت‌زدگی کوتاه‌مدت مبدل
ارتباط طبیعی و همیشگی می‌شد.

**برخی نمایشنامه‌نویسان به نوعی درگیر
مربه انواع ژانرهای ادبی هستند، درام تاریخی،
تماعی و... و بر این گمان هستند که با چنین
ییر انگیزه و انتخاب راه‌های متفاوت، به تبحّر
امر نوشتن دست می‌یابند. نظرتان دربارهٔ این
ش و تئوری چیست؟**

یداست که این نوع پرش و جهش در نوشتن،
کشور ما ارزش محسوب می‌شود. اما من به
ن ارزش شک دارم. شاید هم دارم ناتوانی‌ام را
وریزه می‌کنم. به‌هرحال مطمئن نیستم که این
ش باشد که شما هم می‌خواهید درام تاریخی
ویسید، هم درام سیاسی و هم اجتماعی و... من
ن را درک نمی‌کنم. فکر می‌کنم این نوع حرکت
می‌گردد به یک جور عطش توانمند بودن در
ه عرصه‌ها. در دوران قدیم ما حکیم داشتیم
همه‌چیز را می‌دانست اما این مسئله امروز
نده‌دار است. همه‌چیز به سوی تخصص پیش
رود. شما دیگر برای درمان مثلاً چشمتان
ش پزشک عمومی نمی‌روید، می‌روید پیش
شم‌پزشک.

در نمایشنامه‌نویسی قبل از انقلاب این اتفاق
فتاد، هماهنگی بین اعضا رخ می‌دهد. بیضایی،
ی، ساعدی و... این بزرگان یک «ما» را تشکیل
دهند. دیگر کسی همه‌چیزدان نیست، هرکس
بر تخصص و توانایی خود کار می‌کند.

ه نظر من این میل به نمایش توانمندی که
ت نمایشنامه‌نویسی ما شده است تحت تأثیر
ینمای آمریکاست. سینمای آمریکا سینمایی
معنای کارگردان مؤلف نیست. تفاوت کارهای
د زمینه‌مان، تفاوت نویسنده‌های اوست نه خود
ینه‌مان، ولی در اروپا هنرمندانی چون برگمن،
ونیونی، تورناتوره... و یا در تئاتر بکت، یونسکو،
لر از شاخهٔ فکری و شکل انگیزه‌هایشان و
س اثرشان ناگهان به سمت دیگری نمی‌روند،
را بر این باورند که در مسیر خود می‌خواهند
شف مربوط به همان راه را دنبال کنند.

**در واقع یک چاه عمیق بودن را به یک اقیانوس
طحی بودن ترجیح می‌دهند.**

له، بنابراین چیزی که درباره‌اش حرف می‌زند
می‌نویسد در محدوده شناخت و توانایی خودش
ت اما هر بار چیز تازه‌ای در آن محدوده کشف
ی‌کند. میل به کشف حرکت‌دهنده آن‌هاست نه
ل به نمایش توانمندی صرف.

**ه نظر شما آیا اشتباه است نویسنده‌ای
لیستی، اثری سوررئالیستی بنویسد؟**

من اساساً با هر گونه پیروی از توصیه دیگران
برای نوشتن مخالفم، با همانندگرایی مخالفم. پس اگر این تغییر موضوع جریانی درونی و برخاسته از گسترش توانایی صاحب اثر باشد خیلی هم خوب است، اما اگر هنرمندی، بنا به خواست منتقدان و برای ارضای خواست دیگران تغییر رویه بدهد قدمی به سوی همانندگرایی برداشته است.

این جریان تغییر مسیر در نوشتن هم می‌تواند میل به توانمندی باشد و هم چندپارگی ذهن نویسنده را افشا کند...!

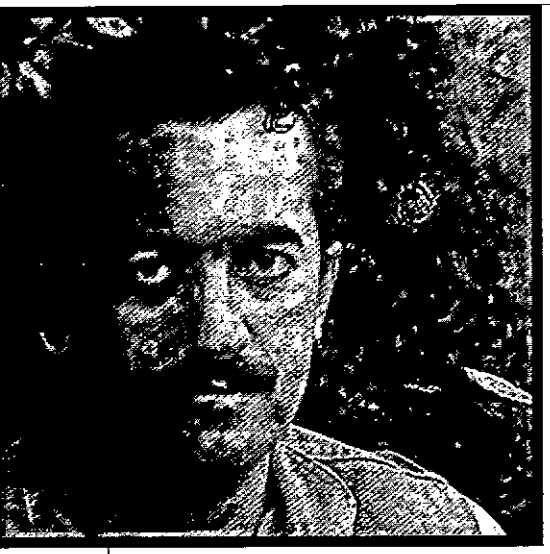
اشتباه از اینجا شروع می‌شود که وقتی می‌گوییم این اثر رئالیستی است و فلان اثر سوررئالیستی، باید بدانیم قطعیتی در این حکم نیست. انکسا گوراس، یکی از فیلسوفان قدیم یونان باستان، می‌گوید: «وقتی به یخ می‌گوییم یخ، باید بدانیم در آن آتش و سنگ هم هست اما چون عنصر یخ در آن بیشتر هست نام یخ بدان می‌دهیم»، مثلاً من نمایشنامه‌های رئالیستی می‌نویسم اما رگه‌های غیر رئالیستی در بیشتر کارهایم هست، با این همه، شاکلهٔ اثرم رئالیستی است. تغییر صد در صد عناصر (مثل یخ به سنگ) به نظرم در اینجا اشتباه است. من باید توانایی و مسیرم را بشناسم. این باید اولین هدف من باشد. اگر رئالیسم را می‌پسندم و می‌شناسم پس در آن ادامه می‌دهم و امکانات گوناگون آن را کشف می‌کنم.

آیا نوشتن یک عمل ارادی است؟

نه، معتقدم نوشتن یک عمل ارادی و یک فرایند علمی نیست. بهتر است بگویم برای من که نیست؛ اما یک نویسنده بزرگ هم هست که این را می‌گوید، ماریا بارگاس یوسا. یوسا می‌گوید: «نوشتن بسیار دردناک است. وقتی یک جراح جراحی می‌کند فقط بار اول هنگام عمل دستش می‌لرزد و در بار دهم به سادگی کارش را انجام می‌دهد. ولی یک نویسنده اگر پانزده اثر خوب هم خلق کرده باشد معنایش این نیست که شانزدهمین اثرش هم خوب باشد.» این سخن یوسا آشکارا به این معناست که نوشتن، یک فن نیست. یک فعالیت علمی نیست (البته امیدوارم با کارکرد واژه علمی در بحث قبلی تداخل پیدا نکند، صحبت ما در آنجا بر سر ژانر بود). شروع می‌کنید به نوشتن، بعد چه پیش می‌آید به مرور مشخص می‌شود.

به نظر می‌رسد در شکل ارادی نوشتن، شما تصویرها را در ذهنتان ثابت نگه می‌دارید.

من چند بار سعی کردم نمایشنامه‌ای را که قبلاً نوشته بودم دوباره بنویسم. مثلاً به طور مشخص یادم هست قرار بود نمایشنامه «روز دروغ» از مجموعه «رقص کاغذپاره‌ها» را برای رادیو تنظیم کنم. به سرم زد فرض کنم اصلاً من نمایشنامه‌ای به نام «روز دروغ» ننوشته‌ام و شروع کردم به



اینکه یک بار دیگر بنویسم و چون اصلاً حافظهٔ خوبی ندارم فقط روند نمایشنامه‌ام را به یاد داشتم و چند دیالوگ شاخص آن را. سرتان را درد نیاورم من نتوانستم دوباره بنویسمش. انگارنه‌انگار که من آن را یک بار نوشته بودم.

و مشکل دیگر چیست؟ مشکل دیگر نمایشنامه‌نویسان جوان!

من می‌دانم برخی اصول غلط به جوانان یاد داده می‌شود همان‌طور که به من یاد دادند! شاید اگر روزی از برخی نمایشنامه‌نویسان جوان سؤال شود چطور فلان نمایشنامه‌تان را نوشته‌اید، خجالت بکشند بگویند می‌خواهند یک چیزی بنویسند ولی چیز دیگری از آب درآمد. به نظر من این اصلاً خجالت‌آور نیست. اگر هیچ سفارشی نگرفته‌اند و درونشان به سمت دیگر هدایتشان کرده، عیبی ندارد. یا مثلاً یک زمان دربارهٔ زن و شوهرها نوشتن بد بود. یک دوره انگار موظف بودند فقط مسائل کائنات را حل کنند. اگر جوانی دایره دانشش فقط محدود به یک زن و شوهر است درباره‌اش لطفاً بنویسد، این بهتر است از نوشتن درباره چیزی که دانشی درباره‌اش ندارد. البته باید دایرهٔ دانشش را گسترش دهد تا همواره موضوعی برای نوشتن داشته باشد.

و سخن آخر

من وقتی نمایشنامه جوانان را می‌خوانم در پاسخ به سؤالاتشان مواردی را پیشنهاد می‌دهم و در نهایت به آن‌ها می‌گویم من اگر بودم فلان کار را می‌کردم اما به پیشنهاد من هم شک کن و ببین آیا به درون تو پهلو زده‌ام، یا چیزی از درون تو نیست. مهم‌ترین کار از خود نوشتن و از تجربه خود نوشتن است و مسلم است باید از جزئیاتی که تجربه می‌کنیم و می‌بینیم استفاده کنیم. دقت در جزئیات و پرهیز از کلی‌نگری یکی از مهم‌ترین اصول نوشتن است.