بسم الله

نمایش‌نامه

زمستان ۱۳۹۱، سال دوم، شماره‌ی هشت، ۴۶۶ صفحه
فصل‌نامه‌ی داخلی کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر ایران

صاحب امتیاز | خانه‌ی تئاتر
مدیر مسئول | محمد یعقوبی yaghoubee@gmail.com
سردبیر | بهزاد صدیقی behzad548@gmail.com
مدیر هنری | امیر اسمی
ویراستار | علی طاهری ش.
دبیر عکس | بهنام صدیقی
مسئول اجرایی | سلیم باشکوه
صفحه‌آرا | علی طاهری ش.
نمونه‌خوان | سمانه پیرمحمد
مترجم بخش انگلیسی | فرهاد مطهری
حروف‌نگار | معصومه عابدی، سمانه پیرمحمد
اجرا، آماده‌سازی و توزیع | مؤسسه‌ی فرهنگی هنری افرامانا
نویسنده‌گان و مترجمان این شماره | رضا آشفته، ندا آل‌طیب، امیر اخوین، منوچهر اکبرلو، سعید اسدی، محمد امیریاراحمدی، یوجین اونیل، آراز بارسقیان، حسن باستانی، سلیم باشکوه، فارس باقری، نغمه ثمینی، علی جعفری، بهرام جلالی‌پور، فرشته حبیبی، روزبه حسینی، سیاوش حیدری، محمدرضا خاکی، منصور خلج، اشکان خیل‌نژاد، جاتان دورف، سوسن رحیمی، شهرام زرگر، سپیده سامی، فرزان سجودی، حسین سناپور، امیرحسین سیادت، عباس شادروان، رامتین شهبازی، بهزاد صَدیقی، صادق صفایی، فرامرز طالبی، حسین فدایی‌حسین، بهزاد فراهانی، منیژه فریدی، رامین فنایی‌یان، نصرالله قادری، حسین قره، مریم کاظمی، مهرداد کوروش‌نیا، اعظم کیان‌افراز، محسن کیهان‌پور، آبتین گلکار، معین محب‌علیان، طیبه محمدعلی، ملیحه مرادی‌جعفری، مهدی میرباقری، مسعود موسوی، مهبود مهرنوش، علی‌رضا نادری، علی‌رضا نراقی، کوروش نریمانی، رسول نظرزاده، حمیدرضا نعیمی، اکاترینی نیکولاریا و مسعود هاشمی‌نژاد.

با سپاس از | هیئت مدیره‌ی خانه‌ی تئاتر ایران، هیئت‌مدیره‌ی کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر ایران: محمد امیریاراحمدی، بهزاد صَدیقی، حسن باستانی، عباس شادروان، افروز فروزند، سوسن رحیمی، سلما سلامتی، نیما دهقانی
و با سپاس ویژه از محمد بهرامی، محمد چرم‌شیر، علی‌رضا نادری، نغمه ثمینی، جلال تهرانی و رکسانا مهرافزون.

امور چاپ | گنجینه‌ی مینیاتور

نقل کامل مطالب فصل‌نامه‌ی **نمایش‌نامه**، به هر شکل، ازجمله استفاده و درج در وب‌گاه‌ها ممنوع است.

هیچ بخشی از مطلب این فصل‌نامه بدون اجازه‌ی مکتوب ناشر (خانه‌ی تئاتر) قابل تکثیر یا تولید مجدد به هیچ شکلی از جمله چاپ، فتوکپی و انتشار الکترونیک نیست.

هرگونه بازتولیدِ نمایش‌نامه‌های این فصل‌نامه به شکل فیلم، نمایش و صدا، بسته به مجوز مکتوب نویسنده است.

فصل‌نامه‌ی **نمایش‌نامه** خود را در ویرایش مقاله‌ها و مطالبِ رسیده مجاز می‌داند.

مطالب منتشرشده در فصل‌نامه‌ی **نمایش‌نامه** الزامن دیدگاه گرداننده‌گان آن نیست.

فصل‌نامه‌ی **نمایش‌نامه** به هیچ ارگان، نهاد، گروه، حزب و دسته‌ای به غیر از کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر ایران وابسته نیست.

کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر ایران:

نشانی: خیابان انقلاب، خیابان شهید برادران مظفر، نبش کوچه‌ی ماه، پاساژ آفتاب، طبقه‌ی اول

تلفن: ۳ ـ ۶۶۴۸۷۸۷۱

نشانی الکترونیک: faslnaameh@gmail.com

نشانی وب‌گاه کانون نمایش‌نامه‌نویسان: www.nniran.com

نشانی وب‌گاه خانه‌ی تئاتر ایران: www.theaterforum.ir

فهرست

یکی دو سخن

باشد که نمایش‌نامه‌نویسان امنیت داشته باشند... بهزاد صدیقی | ۸
زبانی که باید زنده نگه‌ش داشت علی طاهری ش. | ۱۱

کارنامه

پای‌بندی نمایش‌نامه‌نویسان به ارزش‌های بی‌چون‌وچرای فرهنگی و اجتماعی تئاتر محمد امیریاراحمدی | ۱۴
چراغ‌ها را من روشن می‌کنم عطاالله کوپال | ۱۶
با نمایش‌نامه‌نویسان در ششمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران | ۱۷
بیانیه‌ی هیئت داوران بخش نمایش‌نامه‌های تألیفی ششمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران | ۳۷
بیانیه‌ی هیئت داوران بخش نمایش‌نامه‌های ترجمه و پژوهش ادبیات نمایشی ششمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران | ۳۹
نمایش‌نامه‌نویسان فردا... | ۴۱
گزارشی از چهار نشست نمایش‌نامه‌خوانی فردا منیژه فریدی

برای حضور در صحنه‌های بین‌المللی آماده‌گی زیادی داریم | ۵۰
دست‌آوردهای سفر نمایش‌نامه‌نویسان ایران به ارمنستان در گفت‌وگو با محمد امیریاراحمدی ندا آل‌طیب

دیداری که با نمایش‌نامه‌نویسان دیگری تکرار خواهد شد | ۵۴
سفرنامه‌ی کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر ایران به ارمنستان بهزاد صدیقی

سفربه خانه‌ی نویسنده‌گان ارمنستان علی‌رضا نادری | ۷۱
کجاست دستی که برآید و غبار از این گنجینه بزداید؟ سلما سلامتی | ۷۴
نقش هنرهای نمایشی به‌عنوان پل ارتباطی فرهنگی نمایش‌نامه‌نویسان صادق صفایی | ۷۷
سفر به ارمنستان سبب شد از یک دری‌چه‌ی جدید به زنده‌گی نگاه کنم سوسن رحیمی | ۷۹
به شرط آن‌که انتخاب‌ها عادلانه باشد مهدی میرباقری | ۸۰
حقیقتی که تئاتر بود ندا آل‌طیب | ۸۲

دیدگاه

از واقعیت تا واقعیت‌پردازی | ۸۸
تأملی بر برخی از ویژه‌گی‌ها و ملاحظات زیبایی‌شناختی نمایش‌نامه‌نویسی مستند بهرام جلالی‌پور

از افسانه تا نمایش‌نامه | ۹۳
مدخلی بر بررسی ظرفیت‌های نمایشی افسانه‌های کهن منوچهر اکبرلو

ترجمه، متنی افسانه‌ای و غیرقابل کشف است | ۱۰۳
گذری از نظرات *سوزان باسنت* و *پاتریک پاویس* درباره‌ی ترجمه‌ی نمایش‌نامه دکتر اکاترینی نیکولاریا معین محب‌علیان

راه‌نمای عملی برای نمایش‌نامه‌نویسان جوان و راه‌کارهای آموزش به آنان | ۱۰۷
فصلی از کتاب **گام به‌گام با نمایش‌نامه‌نویسان جوان** *جاناتان دورف* حسین فدایی‌حسین

مُثله‌شدن در زمان | ۱۱۵
نگاهی به نمایش‌نامه‌ی **خاک بهشت** نوشته‌ی *ابراهیم رهبر* فارِس باقری

آگاهی درهم‌تنیده با توهم و واقعیت | ۱۲۲
نگاهی به نمایش‌نامه‌ی **من ایرجم پسر فریدون یا سه قطره خون روی برف**
نوشته‌ی *رئوف دشتی* و *علی حاتمی‌نژاد* سلیم باشکوه

هُش‌داری برای آنان که... | ۱۲۴
نگاهی به نمایش‌نامه‌ی **تهران، کیلومترِ ۱۳** نوشته‌ی *رحیم رشیدی‌تبار (افشار)* حسین قره

تک‌گویی با چه کسانی؟ گفت‌وگو با چه کسی؟ | ۱۲۷
نگاهی به تک‌گویی **آستانه** نوشته‌ی *محسن رهنما* حسین قره

روایت یک خاطره | ۱۳۱
نگاهی به تک‌گویی آنالیز نوشته‌ی *عدالت فرزانه* سپیده سامی

خاموشی به هزار زبان در سخن است | ۱۳۳
نگاهی به تک‌گویی **اتاقِ صدا** نوشته‌ی *رضا سرور* امیرحسین سیادت

ترس‌های عمومی در مکان‌های خصوصی | ۱۳۷
نگاهی به نمایش‌نامه‌ی **برلین** نوشته‌ی محمد *یعقوبی* علی‌رضا نراقی

تک‌گویی، تفکر تنها | ۱۴۰
نگاهی به نمایش‌نامه‌ی **پرشین کت** نوشته‌ی *مهین صدری* رامین فناییان

نقل خاطره‌ی زنانه | ۱۴۳
نگاهی به نمایش‌نامه‌ی **جایی دیگر، نه دور، نه دیر** نوشته‌ی *پژند سلیمانی* فرشته حبیبی

بی‌هوده‌گی یا طغیان؟ | ۱۴۵
نگاهی به نمایش‌نامه‌ی **دکلره** نوشته‌ی *مهدی کوشکی* مهبود مهرنوش

نمونه‌ای آزمایش‌گاهی از تک‌گویی | ۱۵۳
نگاهی به نمایش‌نامه‌ی **روز شیشه‌ای** نوشته‌ی محمد *چرم‌شیر* علی جعفری

حرکت از درون به برون | ۱۵۵
نگاهی به تک‌گویی **کاسیاس فردوسی‌پور نوشته‌ی محمدحسن معجونی** رامتین شهبازی

پایان بدون پرسش | ۱۵۹
نگاهی به نمایش‌نامه‌ی **گفت‌وگو با معشوق قدیمی** نوشته‌ی *مهدی میرباقری* رضا آشفته

عاشق‌ترین و مغموم‌ترین آدم | ۱۶۲
نگاهی به نمایش‌نامه‌ی **منوتلخک** نوشته‌ی *نیما دهقانی* رضا آشفته

مرگ هرکس شبیه اعمال اوست | ۱۶۵
بررسی یادداشتِ **دستی که از همان ابتدا رو شد!** نوشته‌ی *علی جعفری فوتمی* بر نمایش‌نامه‌ی **سنکوپ به ساعت سه صبح**، نوشته‌ی *محمود ناظری* ناصر حیدری

پرسش

این روزها ممیزی به جان نمایش‌نامه‌نویسی افتاده است | ۱۷۴
گفت‌وگو با *نغمه ثمینی، نمایش‌نامه‌نویس* علی‌رضا نراقی

وقتی می‌نویسم همه چیز را به وضوح می‌بینم | ۱۸۶
گفت و گوی داتسون ریدر با تنسی ویلیامز برگردانِ آراز بارسقیان

وب‌گاهان

وب‌گاه محمود طیاری *سلیم باشکوه* | ۲۰۰
معرفی وب‌گاه هاینر مولر آراز بارسقیان | ۲۰۳

از پشت شیشه‌ها

اشکان خیل‌نژاد

نمایش‌نامه‌ها و پژوهش‌های ایرانی | ۲۰۶
نمایش‌نامه‌ها و پژوهش‌های خارجی | ۲۰۷
از پشت شیشه‌ها با ذرّه‌بین | ۲۰۸

نمایش‌نامه

بچه‌ی آدم بدو علی عابدی | ۲۲۴
پالتوی پشمی قرمز نغمه ثمینی | ۲۵۲
تولیدی عروس خانم سوسن رحیمی | ۲۹۵
چند برش کوچک از کیک تولد الیاس مسعود هاشمی‌نژاد | ۳۲۸
دور از دسترس اطفال نگهداری شود فرشته فرشاد | ۳۴۸
شمس‌الاماله سهراب حسینی | ۳۶۶
ملاقات در بام رسول نظرزاده | ۳۷۲
نواختن قطعه‌ای دل‌نواز از شوپن با پیانو سیاوش حیدری | ۳۸۱
مه یوجین اونیل برگردان: معین محب‌علیان | ۳۹۲

پیش‌نهاد

بمبی مخصوص خونه‌ی ما امیر اخوین | ۴۰۶
خشک‌شویی اِد محسن کیهان‌پور | ۴۲۰
رسپیِ آب‌پز نرگس جلالی فرشی | ۴۴۶

فراخوان هفتمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر ایران، هفتمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران را در آبان ماه سال ۱۳۹۲ برگزار می‌کند.

در این دوره به‌ترین آثار ادبیات نمایشی ایران که در در قالب کتاب یا نشریه در سال ۱۳۹۱منتشر شده باشد، در بخش‌های زیر انتخاب و معرفی خواهد شد:

۱. نمایش‌نامه‌های تألیفی
۲. نمایش‌نامه‌های ترجمه‌شده به زبان فارسی
۳. تألیف پژوهش ادبیات نمایشی
۴. ترجمه‌ی پژوهش ادبیات نمایشی به زبان فارسی
۵. به‌ترین نمایش‌نامه‌ی اول معرفی شده از سوی ناشر (با هدف ترغیب ناشران برای چاپ نخستین اثر نمایش‌نامه‌نویس)

شایان ذکر است نویسنده‌گان، مترجمان و ناشران می‌توانند ۶ جلد از هر عنوان کتاب خود را تا پایان خرداد ماه۱۳۹۲ به دبیرخانه‌ی هفتمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران، واقع در خیابان انقلاب، خیابان برادران مظفر جنوبی، نبش کوچه‌ی ماه، پاساژ آفتاب، طبقه‌ی اول، خانه‌ی تئاتر ارسال کنند.

یکی دو سخن
کارنامه‌ی کانون
دیدگاه
پرسش
وب‌گاهان
از پشت شیشه‌ها
نمایش‌نامه
پیش‌نهاد

باشد که نمایش‌نامه‌نویسان امنیت داشته باشند...

بهزاد صدیقی

۱. فصل‌نامه‌ی نمایش‌نامه دوســاله شــد. در طی دو سال از فعالیت انتشار این فصل‌نامه با موانع و سختی‌های بسیاری روبه‌رو بودیم که اغلب مربوط به هزینه‌های آن می‌شد. و کارهایی که می‌خواستیم انجام دهیم، اما نتوانستیم به دلیل بودجه ناکافی تحقق‌شان ببخشیم. کوشش کردیم با مشکلات کنار بیاییم و آن‌چه را در توان داریم، پیش روی خواننده‌گان عزیز قراردهیم. استقبال و واکنش‌های خوب آنــان هم، هم‌واره هم‌کاران فصل‌نامه را دل‌گرم‌تر می‌کرد. به‌راســتی اگــر این اظهار لطف خواننده‌گان ـ کســانی که اغلب خود اهل فن و هنرمند هستند و نیز برخی از ناشران حرفه‌ای ـ نبود، شاید انرژی لازم را برای ادامه‌ی راه به دســت نمی‌آوردیم. به همین روی در همین‌جا از همه‌ی کســانی که به هر شکلی در انتشار تنها فصل‌نامه‌ی تخصصی نمایش‌نامه‌ی ایران هم‌کاری و هم‌یاری کرده‌اند و هم‌چنان نیز دســت ما را می‌فشارند، بی‌نهایت ســپاس‌گزارم. امیدوارم با هم‌راهی و هم‌یاری شما بتوانیم دهه‌ی انتشار این فصل‌نامه را در کنار یک‌دیگر به جشن بنشینیم و به‌ترین کارهایی را که می‌توانیم، برای آن انجام رسانیم، در سال سوم انتشارش جامه‌ی عمل بپوشانیم.

۲. کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر ایران، طی سالی که گذشت، فعالیت‌های زیادی انجام داد. برگزاری ششمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران، اجرای بخشی از تفاهم نامه‌ی کانون نمایش‌نامه‌نویســان خانه‌ی تئاتر ایران و کانون نویسنده‌گان ارمنستان و سفر گروه نمایش‌نامه‌نویسان اعضای این کانون به ارمنســتان، ثبت آثار برخی از نمایش‌نامه‌نویســان در بانک نمایش‌نامه، برگزاری شــش نشســت نمایش‌نامه‌خوانی در نمایش‌نامه‌خوانــی فردا در تالار اجتماعات خانــه‌ی تئاتر و چهار نشســت نمایش‌نامه‌خوانی با هم‌کاری برج میلاد در یکی از ســالن‌های همایش این برج، انتشار چهار شماره‌ی فصل‌نامه‌ی نمایش‌نامه و یک ویژه‌نامه برای ششمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران، ادامه و ازسرگیری برپایی دو نشست شنبه‌ی دوم ـ شنبه‌ی چهارم که اختصاص به نقد و بررسی

نمایش‌نامه‌ها و پژوهش‌های ادبیات نمایشی منتشرشده دارد و... فقط بخشی از فعالیت‌های کانون در سال ۹۱ بوده است. در همین‌جا از اعضای کانون می‌خواهم که در برنامه‌ها و فعالیت‌های این کانون با شورای مرکزی بیش‌تر هم‌کاری کنند، تا بتوانیم برنامه‌های به‌تر و کم‌نقص‌تری داشته باشیم و فعالیت‌های این کانون را بیش از پیش پویا ببینیم.

۳. فراخوان هفتمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران در ۱۹ اسفندماه ۹۱ منتشر شد و این تنها مسابقه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی حرفه‌ای مستقل به هفت‌ساله‌گی خود نزدیک شد. امیدواریم هفتمین دوره‌ی آن بدون کم و کاستی و نقصانی برگزار شود، و با بهره‌گیری از تجربیات و دست‌آوردهای شش دوره، بتوانیم این روی‌داد ملی‌فرهنگی را با حضور همه‌ی نمایش‌نامه‌نویسان و مترجمان و ناشران فرهیخته به جشن بنشینیم. در این دوره نیز هم‌چون سه دوره‌ی گذشته، به دلیل در معرض قضاوت قرارگرفتن خواننده‌گان و علاقه‌مندان نمایش‌نامه‌نویسی و نیز به دلیل محدودیت‌های اعتبارات مالی، فقط آثار چاپ‌شده ارزیابی خواهند شد. بنابراین پیش‌نهادات برخی از هم‌کاران و نمایش‌نامه‌نویسان را (مبنی بر این که در این ارزیابی فرهنگی‌هنری، نمایش‌نامه‌های چاپ‌نشده هم مورد قضاوت قرارگیرد.) می‌دانیم اما به دلایل ذکرشده، درحالی‌که بودجه‌ی خانه‌ی تئاتر در این سال‌ها هیچ تغییری یا تغییرات چندانی نکرده است، این تنها مسابقه‌ی مستقل را در بخش‌های مختلف از جمله بخش آثار چاپ‌نشده، نمی‌توانیم برگزار کنیم.

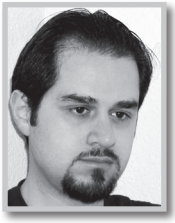
۴. در فصل زمستانی که گذشت، شاهد سال روز تولد استاد *بهرام بیضایی* و سال‌روز در گذشت استاد *اکبر رادی* (۵ دی ماه) بودیم. همه می‌دانیم این دو نمایش‌نامه‌نویس، تأثیرات زیادی بر تئاتر و ادبیات نمایشی ایران گذاشته‌اند. در این‌جا نمی‌خواهم به ستایش آن دو بزرگ‌مرد نمایش‌نامه‌نویسی ایران بپردازم، بل‌که می‌خواهم تنها یادآور نبود کسانی باشم که می‌توانستند با حضورشان در کنار هنرمندان تئاتر، حداقل در چنین وضعیت سخت و دش‌واری در نمایش‌نامه‌نویسی ایران به ما دل‌گرمی ببخشند و قطعن بیش از پیش در سرنوشت نمایش‌نامه‌نویسی این سرزمین تأثیرگذار باشند. افسوس که دست اجل مهلت نداد استاد *رادی* در کنارمان باشد و بیش از این از تجربیات او بهره‌مند شویم، اما از آنان که هم‌چون *محسن یلفانی* و *فریده فرجام* سال‌ها پیش‌ازاین از ایران جلای‌وطن کرده‌اند چه می‌توان گفت؟ از استاد *بیضایی* چه؟ کسی که قرار بود فقط یک سال در کنارمان نباشد، اما حالا سه سال نبودش را در ایران شاهد هستیم. دوست و نمایش‌نامه‌نویس خوب‌مان *نغمه ثمینی*، به مناسبت سال روز تولد این استاد، یادداشتی در وب‌گاه نمایش‌گر نوشته است که خواندنش را به خواننده‌گان فصل‌نامه پیش‌نهاد می‌کنم. بااین‌حال برای او آرزوی سلامتی می‌کنیم و امیدواریم که به زودی به میهن عزیزمان برگردد و بتوانیم جشن نمایش‌نامه‌نویسان را در سال آینده با حضور او برگزار کنیم. از سویی دیگر امیدوارم روح استاد *رادی* در آرامش و شادی باشد که قطعن با آن مناعت طبعی که همه‌ی ما در شخصیت او دیده بودیم و از او سراغ داشتیم، این‌گونه خواهدبود. هم‌چنین برای سلامتی و به‌روزی سه نمایش‌نامه‌نویس کشورمان آرزو می‌کنیم که یکی‌دو سالی است در بستر بیماری اند: *محمود استادمحمد*، *ایرج صغیری* و *سعید تشکری*.

۵. فصل بهار فرا رسید و یک سال دیگر از روزهای پرتلاطم نمایش‌نامه‌نویسی گذشت. نوروز ۹۲ بر همه شـما خواننده‌گان گرامی مبارک و میمون باشد. به همین بهانه در پایان این یادداشت چند آرزو و دعا می‌کنم برای نمایش‌نامه‌نویسی ایران:

باشد که نمایش‌نامه‌نویسان تنها نباشند.
باشد که نمایش‌نامه‌نویس و نمایش‌نامه در سال جدید به جای‌گاه شایسته و بایسته‌ی خود دست یابد.
باشد که ممیزی و سانسور از جان نمایش‌نامه و نمایش‌نامه‌نویس دست بردارد.
باشـد که مدیران و مسـئولان ارشـد این ملـک، مطالعه‌ی کتـاب تئاتر را جـزو برنامه‌های همیشه‌گی‌شان قرار دهند، تا به ارزش‌ها و اعتبار نمایش‌نامه و نمایش‌نامه‌نویس آگاهی یابند و بدانند که هرچه‌قدر پایه‌های نمایش‌نامه مستحکم‌تر باشد، تئاتر این مرز و بوم در دورترین نقاط جهان هم خواهد شکفت و بر بلندای هنرجهان خواهد ایستاد.
باشد که پژوهش تئاتر، به‌خصوص پژوهش ادبیات نمایشی، جدی گرفته شود و ارزش‌های آن در نزد مدیران فرهنگی مهم شمرده شود.
باشد که نمایش‌نامه‌نویسان هم‌واره در امنیت باشند و هرگز در ناامنی به سر نبرند.
باشد که نمایش‌نامه، نمایش‌نامه باشد و نمایش‌نامه‌نویس، نمایش‌نامه‌نویس باقی بماند.
باشد که...

زبانی که باید زنده نگه‌ش داشت

یکی دو سخن از ویراستار



علی طاهری ش.

نمی‌دانم چرا ما ایرانی‌ها زبان خودمان را این‌قدر کم‌توان یا حتا ناتوان می‌دانیم.

فرهنگ نادرستی بین ما ایرانی‌ها جافتاده که احساس می‌کنیم زبان مادری‌مان به‌شدّت ناقص، نارسا، کم‌توان، و فرسوده است؛ و احساس می‌کنیم هرچه بیش‌تر از واژه‌های غربی یا عربی استفاده کنیم سوادمان بیش‌تر است و متن‌مان فاخرتر و علمی‌تر! مثلن فکر می‌کنیم واژه‌ی «رئالیسم» خیلی عمیق‌تر و پرمعناتر و لایه‌دارتر از «واقع‌گرایی» است یا «غم‌نامه» معنی «تراژدی» را نمی‌رساند و «خنده‌آور» ارزش «کمدی» را ندارد؛ و به زبان بی‌زبانی می‌گوییم فارسی مرده است، و ما باید برای فهماندن منظورمانْ به دیگر زبان‌ها پناه ببریم. این چیزی است که من را به‌شدت آزار می‌دهد. طبیعی است که اگر بخواهی چیزی را زنده نگه‌داری باید به آن خوراک بدهی، به همین دلیل در متن‌ها هرجا به واژه‌ی بیگانه‌ای برمی‌خورم سعی می‌کنم با استفاده از منابع مختلف معادل فارسی **(و نه پارسی)** آن را پیدا کنم و جای آن بنشانم؛ و برای این که نویسنده‌گان رنجیده‌خاطر نشوند اصل لاتین آن را با حروف لاتین در کمانک می‌آورم.[1]

امیدوارم شما اهل فن هم با من موافق باشید که زبان فارسی استعداد به‌روزشدن دارد و هنگام خواندن متن‌ها با این فکر هم‌راه شوید و همه با هم درمتن‌ها نشان بدیم می‌توان به زبان فارسی، عمیق و فنی، نوشت و حرف زد، و آن را زنده نگه‌داشت.

پیدا کردن معادلی مناسب که بتواند همان‌قدر عمیق و تأثیرگذار باشد، مانند همه‌ی کارهای باارزش، سخت اما **ممکن** است. زبان فارسی تنها مرده‌ریگ باارزش گذشته‌گان ما است و احتمالن تنها میراث باارزش ما برای آینده‌گان. و فکر می‌کنم ارزش تحمل کمی سختی، و یکی‌دوبار نگاه کردن به لغت‌نامه و Wikipedia و Google Translate و Babylon و... را داشته باشد.

۱. و متأسفانه سردبیر محترم بیش‌تر واژه‌های لاتین را حذف کردند.

این‌ها برخی از معادل‌هایی هستند که در منابع مختلف پیدا و استفاده کرده‌ام:

اپیک (epic) حماسه
اِلمان (element) جزء
اِلمانی (elemental) اجزائی
ایده‌آل (ideal) آرمان/ آرمانی
ایدئولوژی (Ideology) طرزتفکر / جهان‌بینی
آرک‌تایپ (archetype) نمونه‌های اولیه‌ی
آنارشیست (Anarchists) اقتدارگریز
بروکراتیک (Bureaucratic) دیوان‌سالار
بورژوازی (bourgeoisie) سوداگری
پارادوکس (paradox) تناقض
پارادوکسیکال (paradoxical) متناقض‌نما
پرولوگی (prolog) پیش‌پرده
پست مدرن (postmodern) پسانوگرا
پلورالیسم (pluralism) جمع‌گرایی
تراژدی (tragedy) غم‌نامه
تراژیک (tragic) غم‌انگیز / غم‌گنانه
تریلوژی (trilogy) سه‌گانه
تکنیک (technique) فن / شیوه
تکنیکال (technical) فنی
تم (theme) موضوع
توتالیتریسم (Totalitarianism) تمامیت‌خواهی
تیپیکال (typical) نمونه‌وار
تئوری (theory) نظریه
تئوریک (theoretic) نظری
درام (drama) نمایش

دراماتیک (dramatic) نمایشی
دراماتورژی (dramaturgy) نمایش‌پردازی
دکوراسیون (decoration) چینش، تزئینات
دیالکتیک (dialectic) منطقی
دیالوگ (dialogue) گفت‌وگو
رمانتیسیسم (romanticism) خیال‌گرایی
رمانتیک (romantic) عاشقانه
رئالستیک (realistic) واقع‌گرایانه
رئالیسم (Realism) واقع‌گرایی
سانتیمانتال (sentimental) احساسی
فرم (form) ساختار / قالب
فرمالیست (formalist) ساختارگرا
فلش‌بک (flashback) بازگشت به گذشته
کاراکتر (character) شخصیت
کمدی (comedy) خنده‌آور
کمیک (comic) خنده‌آور
لیبرال (liberal) آزادی‌خواه
مدرن (modern) نوگرا
موزیکال (musical) موسیقیایی
مونوتُن (monotone) یک‌نواخت
مونودرام (monodrama) نمایش تک‌نفره
مونولوگ (monologue) تک‌گویی
مینیاتوری (miniature) ظریف
ناتورالیستی (Naturalistic) طبیعت‌گرا / طبیعت‌گرایانه

لطفاً معادل‌های به‌تر پیش‌نهاد کنید. نشانی من:

atash1317@yahoo.com

یکی دو سخن
کارنامه‌ی کانون
دیدگاه
پرسش
وب‌گاهان
از پشت شیشه‌ها
نمایش‌نامه
پیش‌نهاد

پای‌بندی نمایش‌نامه‌نویسان به ارزش‌های بی‌چون‌وچرای فرهنگی و اجتماعی تئاتر

محمد امیریاراحمدی
(رییس کانون نمایش نامه نویسان)

سال‌ها گفته‌ایم نمایش‌نامه‌نویسی ما دچار ریزش استعدادهاست. گفته‌ایم نمایش‌نامه‌نویسی الزامات و مقتضیاتی دارد که بی‌توجهی به آن‌ها از کارکرد اجتماعی و نفوذ فرهنگی آن می‌کاهد. گفته‌ایم تحمیل مأموریت‌های خاص یا متضاد با ظرفیت‌ها و قابلیت‌های هنری آن باعث منکوب‌شدن آرمان‌خواهی نمایش‌نامه‌نویسان و انحطاط اخلاقی تئاتر می‌شود. گفته‌ایم تصدی‌گری مطلق دولت در تولید تئاتر، مسئولیت‌هایی را نیز بردوش متصدیان فرهنگی می‌گذارد که ایجاد امنیت شغلی و به رسمیت شناختن حقوق صنفی نمایش‌نامه‌نویسان از مهم‌ترین آن‌هاست.

اما در پاسخ به این گفته‌ها و بسیاری گفته‌های دیگر هم‌واره شاهد ظهور مدیریت‌هایی بوده‌ایم که جز ایجاد تغییرات سطحی در روش‌های اداری و جابه‌جایی در سطوح پائین مدیریت و راه‌اندازی جشن‌واره‌های موضوعی و سیمنارهای جنجالی دست‌آوردی نداشته‌اند و چه‌بسا ناآزموده‌گی آن‌ها باعث تشدید نابسامانی و ایجاد محدودیت بیش‌تر برای تولیدکننده‌گان تئاتر و ازجمله نمایش‌نامه‌نویسان شده است؛ مدیریت‌هایی که با شعار دردآشنابودن به میدان آمده‌اند اما به جای گشودن بند از دست و پای نمایش‌نامه‌نویسان با توسل به سیاست‌های حذفی، سعی در قواره‌کردن لباس ناموزون نمایش‌نامه‌های سفارشی و جعلی برتن تئاتر کشور کرده‌اند.

لذا این پرسش مطرح است که آیا کاستی‌های موجود، صرفن ناشی از خام دستی یا ناآگاهی مسئولان از اسلوب مدیریت فرهنگی است؟ آیا با توجه به سازوکاری‌های متنوعی که برای مدیریت تئاتر در این سو و آن سوی جهان وجود دارد، یافتن روشی منطقی برای غلبه‌کردن بر مشکلات جاری

چنان غامض و دُش‌وار اســت کــه متصدیان امور پس از چند دهه آزمون‌وخطا هنوز موفق به کشــف آن نشــده‌اند؟ اگر چنین نیســت پس چه عاملی مانع برون‌رفت تئاتر ما از این انســداد و باعث تداوم بازدارنده‌گی در مســیر نمایش‌نامه‌نویســی ملی ما می‌شــود و به چه دلیل؟ بی‌تردید یکی از مهم‌ترین علل بروز و ســخت جانی این بحران ناشــی از تلقی و استنباط خاصی اســت که از کارکرد فرهنگی و اجتماعی تئاتر در نزد سیاست‌گذاران و مسئولین دولتی وجود دارد. نگرشی که اگر نگوییم با جوهره و ماهیت این هنر در تناقض اســت اما بی‌تردید با آن‌چه که ما به عنوان جاذبه‌های روشن‌گرانه این هنر می‌شناســیم فاصله بســیار دارد. با نگاهی به تولیدات تئاتر در سال‌های اخیر در می‌یابیم که متصدیان دولتی تئاتر بیش از هر زمان دیگری با عناوینی چون پرهیز از سیاه‌نمایی یا حمایت از نمایش‌نامه‌های فاخــر در صدد مهار تمایلات روشــن‌گرانه و منتقدانه‌ی تئاتر و تحمیل نقــش القایی و تبلیغی به این گونه‌ی هنری بوده‌اند. بدیهی اســت که در چمبره‌ی سیاســت‌های مهارکننده، نمایش‌نامه‌نویســان ما نیز کم‌تر توانســته‌اند با بهره‌گیری از جاذبه‌های این هنر به روشــن‌گری درباره‌ی رفتارها، رنجش‌ها و بحران‌های اجتماعی بپردازند و اراده‌ی فرهنگی خود را برای تعدیل و تعمیق روابط انســانی در جامعه محقق سازند. بنابراین تا زمانی که استنباط سیاست‌گذاران فرهنگی تئاتر کشور از کارکرد اجتماعی و فرهنگی تئاتر اصلاح یا حتا دگرگون نشود و متصدیان فرهنگی از اراده و اقتدار لازم برای پذیرش نقش منتقد، روشــن‌گر و افشــاکننده‌ی این هنر برخوردار نشــوند، نمی‌توان به رفع بازدارنده‌گی و توسعه‌ی همه‌جانبه‌ی تئاتر و درنتیجه به تجلی و شکوفایی بایسته‌ی ادبیات نمایشی ملی ایران امیدوار بود.

بــا این‌همــه جامعه‌ی تئاتــر ما در دفاع از دســت‌آوردها و هویــت فرهنگی خود صرفــن به ابراز ناخوش‌نودی و نارضایتی از بحران موجود بســنده کرده و هم‌چنان به حضور آثار رنگ‌باخته‌ی خود بر صحنه‌های نمایش ادامه داده اســت. اما بدیهی است که زمینه‌ســازی برای تغییر سیاست‌های جاری فقط از طریق اخطارهای بی‌پشتوانه و مصاحبه‌های گلایه‌آمیز و صدور بیانیه‌های پراکنده و ناهم‌آهنگ از ســوی اشــخاص یا تشکل‌های صنفی میســر نمی‌شــود، بل‌که تحقق چنین هدفی بیش از هر چیز مســتلزم هم‌بســته‌گی هنرمندان تئاتر در پای‌بندی به اصول حرفــه‌ای و ارزش‌های بی‌چون و چرای فرهنگی این هنر و از همه والاتر سازش‌ناپذیری با بازدارنده‌گی فزاینده‌ای است که هویت و ماهیت آثار آن‌ها را مخدوش می‌کند. هم‌بسته‌گی ارزش‌آفرینی که می‌تواند گوهر روشن‌گرانه و منتقدانه‌ی تئاتر و ادبیات نمایشی ما را از گزند نابردباران پاس دارد و مانع از ریزش صحنه‌های نمایش در ورطه‌ی سکوت و خاموشــی شود. هم‌بسته‌گی سرنوشت‌سازی که اگر پای‌دار بماند، آینده‌گان از ما به عنوان نسلی یاد خواهند کرد که دست‌آوردهای فرهنگی خویش را در ناسازگاری دوران نگه‌بان بوده‌اند.

ششم آبان ۱۳۹۱

چراغ‌ها را من روشن می‌کنم

عطاالله کوپال
(دبیر ششمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران)

صحنه‌ی تئاتر عرصه‌ی هنرنمایی بسیاری از هنرمندان است: کارگردان، بازی‌گران، صحنه‌آرایان، چهره‌پردازان، جامه‌آفرینان و به‌طور کلی هر دستی که خشتی از ساختار هنر را بر روی آن قرار دهد. اما درهرصورت، در فقدانِ نمایش‌نامه، در تاریکیِ صحنه، هنرِ هیچ یک از آنان دیده نمی‌شود و تلاش طاقت‌فرسای آن‌ها در ظلمت، رنگ می‌بازد. درحالی‌که نمایش‌نامه‌نویس با ورود خود به صحنه، به آن نور می‌افشاند و به سیاهیِ ظلمات پایان می‌بخشد. از این رو است که نمایش‌نامه‌نویس می‌تواند بی‌آن‌که از اجر و قدرِ کار نورپرداز صحنه بکاهد، فریاد بزند: «چراغ‌ها را من روشن می‌کنم!» زیرا پایان هنر آفرینیِ او، آغاز نورآگین‌شدن صحنه است.

کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر ایران با برگزاری رقابتی سالم و به دور از هرگونه شائبه یا اِعمال نظر ارزنده‌ترین آثار منتشرشده در عرصه‌ی تألیف و ترجمه را در سال ۱۳۹۰ برگزیده است و برای حمایت از قلم و شأن والایی که دارد، نتایج آن را با افتخار اعلام می‌کند.

این حرکت شورآفرین، بی‌تردید اثر مثبت خود را در تئاتر معاصر ایران خواهد نهاد و طی شش دوره برگزاریِ مراسمِ انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران، نمایش‌نامه‌نویسان کشورمان امید بیش‌تری یافته‌اند که نمایش‌نامه‌نویسی ایران، با چشم‌اندازی امیدبخش، به پیش رود و به ثمر بنشیند.

با نمایش‌نامه‌نویسان در ششمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

اشـاره: آن‌چـه در زیـر می‌خوانید نظرات نمایش‌نامه‌نویسـان و مترجمان اسـت که پیش از برگزاری ششمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایش ایران مطرح کردند و از طریق ستاد خبری این دوره در اختیار فصل‌نامه‌ی نمایش‌نامه قرار گرفته است.
نقل قول‌ها به ترتیب حروف الفبای نام هنرمندان مرتب شده‌اند.

سعید اسدی

نمایش‌نامه‌نویس باید از دانش‌گاه تربیت شود

مشـکلات اساسـی زیادی بر سر راه نمایش‌نامه‌نویسـی ایرانی وجود دارد که به اعتقاد من باید از دوره‌ی دانـش‌گاه، دانش‌جویان را برای تبدیل به یک نمایش‌نامه‌نویس خوب تربیت کرد و منابع غنی و خوبی در اختیار آن‌ها گذاشت.

مشـکلات نمایش‌نامه‌نویسـی ایرانی پایه‌ای و اساسـی‌تر از آن اسـت که بتوانیم تنها با برگزاری جشـن‌واره و مسـابقات آن را حل کنیم. باید ابتدا نمایش‌نامه‌نویسـان حرفه‌ای و باسـواد زیادی در دانش‌گاه تربیت کنیم تا در آینده بتوانیم از آثار فاخر و قابل توجه ایرانی زیادی برخوردار باشیم و در این مرحله اسـت که باید دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشی برگزار شود تا با یک رقابت نزدیک به هم نمایش‌نامه‌نویسان خود را محک بزنند.

در حال حاضر با کم‌بود آثار ایرانی قابل توجه روبه‌رو هسـتیم و این مسـئله به تجربه و مطالعات کم‌تعدادی از نمایش‌نامه‌نویسـان برمی‌گردد. ما در زمینه‌ی ادبیات نمایشـی حتا از ترکیه هم عقب‌تر هسـتیم. متأسـفانه در دانش‌گاه، مراجع قابل توجهی را به دانش‌جویان معرفـی نمی‌کنند تا آن‌ها با خواندن این آثار کسب تجربه کنند و فن نمایش‌نامه‌نویسی را با بررسی بر روی این آثار بیاموزند. تنها آثاری معرفی می‌شود که کاربرد بسیار کمی دارند و با جامعه ما سنخیت چندانی ندارند.

باید این مشـــکلات بزرگ را از سر راه نمایش‌نامه‌نویسی ایران برداریم و بعد وارد مراحل دیگر شویم. ما نمایش‌نامه‌های کمی داریم که از دردها و مشکلات جامعه ایرانی سخن بگویند و آن را به جهان معرفی کنند و شـــناس‌نامه‌ی یک اثر ایرانی باشـــد. به طور کلی اگر بخواهیم قضاوت کنیم ما امروز آثاری خلق می‌کنیم که خودمان هم نمی‌توانیم با آن ارتباط برقرار کنیم. البته نمی‌توان از آثار فاخر و قابل توجهی که خلق می‌شود به راحتی گذشت و آن‌ها را نادیده گرفت ولی تعداد این آثار در طول سال بسیار کم است.

کانون نمایش‌نامه‌نویسان نمی‌تواند به تنهایی این مشکلات را حل کند بل‌که این مسئولین هستند که باید زمینه را برای رشد آثار ایرانی فراهم کنند و ممیزی‌های بدون دلیل را کنار بگذارند. هم‌چنین این نمایش‌نامه‌نویســـان هســـتند که با بالا بردن سطح معلومات و سواد خود، می‌توانند آثار قابل توجه به نگارش درآورند.

منوچهر اکبرلو

پرداختن به نمایش‌نامه شکلی مستمر به خود بگیرد

برگزاری انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشـــی ایران باید بعد از مراســـم فعالیت خود را دنبال کند و با برگزاری جلســـات نقـــد، نمایش‌نامه‌خوانی و اجرای آثار جای‌گاه ایـــن نمایش‌نامه‌ها را در تئاتر پررنگ کند.

برگزاری هر مســـابقه و جشـــن‌واره می‌تواند به ســـهم خود تأثیرگذار باشد به‌ویژه آن‌که حرفه‌ای و هم‌راه با کار رسانه‌ای باشد. اما تجربه نشان داده صرف برگزاری یک مسابقه و انتخاب برگزیده‌ها تأثیر مثبتی نخواهد داشت و اگر زمینه برای خوانده‌شدن و اجرای این متون وجود نداشته باشد، خوش‌حالی ناشی از برگزیده‌شدن خیلی زود جای خود را به سرخورده‌گی می‌دهد.

بنابراین برای این‌که برگزاری این مسابقه بتواند نقش جدی‌تر و تأثیرگذارتری داشته باشد نیازمند چند حرکت خارج از زمان برگزاری مســـابقه هستیم. تدارک تمهیدات لازم برای مطرح شدن این آثار در طول ســـال در میان هنرمندان و علاقه‌مندان مانند مراسم رونمایی و نمایش‌نامه‌خوانی یا به صحنه درآوردن این آثار می‌تواند از اقدامات بسیار مؤثر باشد. هم‌چنین معرفی و نقد این آثار می‌تواند ضمن اطلاع‌رسانی، جای‌گاه این آثار را در عرصه‌ی تئاتر پر رنگ‌تر کند.

قطع‌شـــدن پرداختن به این آثار پس از پایان اختتامیه می‌تواند نقص بزرگ این‌گونه فعالیت‌ها به شـــمار رود. در حال حاضر کم‌ترین نشـــانه از برخی آثار برگزیده در دوره‌های قبل وجود ندارد در این صورت برگزاری مســـابقه صرفن به معنای پرداخت کمک‌هزینه به چند نمایش‌نامه خواهد بود و تأثیر لازم را به جریان ادبیات نمایشی نخواهد داشت.

حسن باستانی

نمایش‌نامه‌های چاپ‌نشده باید بخت دیده‌شدن پیدا کنند

کم‌بود نمایش‌نامه‌ی ایرانی قابل توجه و مشـــکل بزرگی اســـت که بر سر راه نمایش‌نامه‌نویسی ما وجود دارد. در دوره‌های انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشـــی خانه‌ی تئاتر آثار چاپ‌شـــده به مســـابقه راه می‌یابند در صورتی که بیست‌درصد آثار به مرحله‌ی اجرا می‌رسند و سایر آثار مهجور می‌مانند و تنها می‌توانند با راه‌یابی به مسابقه و جشن‌واره‌ها بخت دیده‌شدن را پیدا کنند.

البته برای شـــرکت‌دادن آثار چاپ‌نشده، کانون نمایش‌نامه‌نویسان با محدودیت‌هایی روبه‌رو است، زیرا آثار چاپ‌نشـــده حتا اگر در این دوره‌ها شـــرکت کنند، برای به چاپ رســـیدن باید از صافی وزارت فرهنگ و ارشاد بگذرد و ممیزی‌هایی بر آن اعمال خواهد شد.

باید زمینه را برای چاپ نمایش‌نامه‌ها تشـــویق کرد زیرا به طور کلی ناشـــران علاقه‌ی چندانی به چاپ نمایش‌نامه ندارند. در انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشـــی به ناشـــران توجه ویژه‌ای می‌کنند و به ناشران برگزیده جوایزی اهدا می‌شود که این امر جنبه‌ی تشویقی دارد.

نادر برهانی‌مرند

جایزه‌ی ادبیات نمایشی از جای‌گاه خاصی برخوردار است

دوره‌های انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی یک جریان صنفی است بنابراین جایزه‌ی این دوره‌ها از جای‌گاه خاص و ارزش‌مندی برخوردار است. برگزای این دوره‌ها می‌تواند بر روند نمایش‌نامه‌نویسی ایران تأثیرگذار باشـــد زیرا این مراســـم یک جریان و اتفاق صنفی است. بنابراین رفتار کانون نمایش‌نامه‌نویسان با نویســـنده‌گان کاملن متفاوت خواهد بود. با این وضعیت می‌توان گفت این دوره‌ها جای‌گاه و ارزش خاصی دارد.

دوره‌های انتخاب آثار برتر باید جای‌گاه خود را پیدا کند تا در کوران جشن‌واره‌های مختلف ارج و قرب آن کم‌رنگ یا گم نشود. باید این دوره‌ها و جایزه‌ی ادبیات نمایشی آن‌قدر با ارزش شود که اگر حتا یک قلم به برنده‌گان خود اهدا کند، ارزش معنوی آن قلم بســـیار بالا باشـــد و برنده‌ی جایزه دارای جای‌گاه بســـیار خوبی در جامعه تئاتری شود که قبل از دریافت جایزه نداشته است. به طوری کلی باید برای این دوره‌ها طوری تبلیغ شود که جای همه‌ی جوایز مختلف را پر کند.

با احترام به تمامی نمایش‌نامه‌نویســانی که آثار آن‌ها به چاپ رســیده است، باید بگویم از قبل برای به چاپ رسیدن ملاک خوب یا بد بودن اثر نیست. بعضی از آثار چاپ‌نشده هستند که از ارزش ادبی بالایی برخوردارند ولی فرصت برای به چاپ رسیدن را پیدا نکرده‌اند. کانون نمایش‌نامه‌نویسان به عنوان یک صنف باید از این آثار گم‌نام حمایت کند و آن‌ها را در بخشی مجزا داوری کند.

نغمه ثمینی

ادبیات نمایشی باید به عنوان قالب ادبی تئاتر شناخته شود

در حال حاضر ادبیات نمایشی ایرانی مورد هجوم انواع مشکلات و ممیزی‌های ریز و درشت و ناتوانی در به‌چاپ‌رساندن آثار است. با وجود این وضعیت نامناسب، هر نگاه ویژه مانند برگزاری دوره‌ی آثار برتر ادبیات نمایشی که بتواند نمایش‌نامه‌نویسی ایرانی را تشویق کند، بسیار تأثیرگذار و قابل تقدیر است.

توجه به آثار چاپ‌شــده بیش از همه ناشــرین را تشــویق به چاپ آثار بیش‌تر در زمینه‌ی نمایش‌نامه می‌کند. امیدوار بودم مانند دوره‌ی نخست به آثار چاپ‌نشده نیز توجه شود، زیرا این آثار مشکلاتی ازجمله نداشــتن امکان چاپ یا ناشــناخته‌بودن نمایش‌نامه‌نویس را بر ســر راه خود دارند که نمی‌توانند به چاپ برســند یا مورد قبول وزارت ارشــاد قرار نمی‌گیرند تا بتوانند مجوز چاپ بگیرند. این اتفاق برای اکثریت نمایش‌نامه‌نویسان رخ داده است که آثار آن‌ها حتا زمانی که به اجرا درمی‌آیند، به چاپ نمی‌رسند.

باوجــود تمامی تلاش‌های اعضای کانون نمایش‌نامه‌نویســان خانه‌ی تئاتر، این مســابقه، هم‌چنان منزوی اســت و نتوانســته راه خود را به اجتماع باز کند و تنها نمایش‌نامه‌نویسان از برگزاری آن باخبر هســتند. همه‌گیرشــدن این دوره‌ها و شرکت نمایش‌نامه‌نویســان بیش‌تر به همت تمامی اعضای این کانون نیازمند اســت. باید با برگزاری این دوره‌ها کاری کنیم تا ادبیات نمایشــی به عنوان قالب ادبی تئاتر شناخته شود و مورد توجه افراد جامعه قرار بگیرد.

بهرام جلالی‌پور

دوره‌های انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران نیازمند دبیرخانه‌ی دائمی است

آثار چاپ‌شــده و چاپ‌نشده‌ی بسیاری برای شرکت در دوره‌های ادبیات نمایشی ارسال می‌شود. ما برای غربال‌کردن این نمایش‌نامه‌ها و راه‌یابی آن‌ها به مرحله‌ی نهایی نیازمند دبیرخانه‌ی دائمی هستیم.

برگزاری سالانه‌ی دوره‌های ادبیات نمایشی می‌تواند بر روند نمایش‌نامه‌نویسی ایرانی تأثیرگذار باشد ولی این تأثیرگذاری مشروط بر این است که موقعیت برای این تأثیرگذاری فراهم شود و کانون نمایش‌نامه‌نویسان بتواند مانند سایر نهادهای برجسته به فعالیت خود ادامه دهد.

دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشی یک جریان نوپا و جوان محسوب می‌شود. این دوره‌ها برای این‌که بتواند در میان جامعه‌ی نمایش‌نامه‌نویسان یک جریان بسیار جدی و با اعتبار زیاد مطرح شود، نیازمند زمان است. باید موقعیت طوری فراهم شود که نمایش‌نامه‌نویسان به داوری این دوره‌ها اعتماد کامل داشته باشند تا به اعتبار این مسابقات و رقابت‌ها افزوده شود.

حضور آثار چاپ‌نشده با وجود این محدودیت‌ها و بودجه‌ی کم، کار درستی نیست، به‌تر است با این وضعیت به روی آثار چاپ‌شده و داوری به روی آن‌ها تمرکز شود. شرکت آثار چاپ‌نشده در وضعیتی می‌تواند مؤثر و به‌جا تلقی شود که کانون نمایش‌نامه‌نویسان با کمبود بودجه مواجه نباشد. هم‌چنین برای این کار باید ضابطه و قوانینی داشته باشیم.

باید داوری این دوره‌ها دارای شیوه‌نامه و آیین‌نامه‌ی مخصوص باشد تا در دوره‌های مختلف، داوران به صورت سلیقه‌ای آثار را قضاوت نکنند و تکلیف خود را بدانند تا بر اساس چارچوب تعریف‌شده‌ای کار خود را انجام دهند.

در حوزه‌ی آثار ترجمه‌شده باید برای داوران متن زبان اصلی نمایش‌نامه فراهم شود تا داوران بر اساس اصل آثار به قضاوت بنشینند. گاهی اوقات اصل آثار در اختیار داوران قرار می‌گیرد ولی زمانی این اتفاق می‌افتد که دیگر فرصتی برای بررسی اثر باقی نمی‌ماند.

روزبه حسینی

دوره‌های ادبیات نمایشی بیش از همه ناشرین را تشویق می‌کند

برگزاری دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشی امری لازم و ضروری است. در این‌که هر سال باید دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشی برگزار شود، هیچ شکی نیست، زیرا موجب دیده‌شدن آثار و مورد ارزیابی قرار گرفتن آن‌ها می‌شود.

مهم‌ترین و بیش‌ترین تأثیر برگزاری این دوره‌ها بر روی ناشرین است؛ زیرا آثار منتشر شده مورد بررسی قرار می‌گیرد و ناشرین را تشویق خواهد کرد تا روی نمایش‌نامه‌ها بیش‌تر سرمایه‌گذاری کنند و تعداد بیش‌تری از آثار را به چاپ برسانند.

در حال حاضر نمایش‌نامه‌نویسی در ایران مسیر غیرمتعارفی را طی می‌کند و با وجود تلاش‌ها و فعالیت‌های صادقانه‌ی افراد، نمی‌توان نمایش‌نامه‌نویسی را در مسیر درستی هدایت کرد. ولی این فعالیت‌ها و برگزاری مسابقات و جشن‌واره‌ها در زمینه‌ی نمایش‌نامه می‌تواند با وجود وضعیت سخت و دُش‌وار، این صنف را دل‌گرم و امیدوار کند.

شـــرکت آثـــار چاپ‌نشـــده در دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشـــی موجب می‌شـــود تا ناشـــرین با نمایش‌نامه‌هایی که شـــرایط به‌چاپ‌رسیدن را پیدا نکرده‌اند، آشـــنا شوند و این نمایش‌نامه‌ها بخت به چاپ رسیدن را پیدا کنند؛ تا این‌گونه از آن‌ها حمایت شود.

این دوره‌ها در حال حاضر با مشـــکل داوری روبه‌رو اســـت کم‌شـــدن تعداد داوران به دلیل کمبود بودجه آسیب جدی به آن می‌زند. در دوره‌های قبل، آثار در چند مرحله داوری می‌شد و سلیقه‌ای‌بودن داوران کم‌رنگ بود. بالا بودن تعداد داروان اعتماد شـــرکت‌کنندگان را دو چندان خواهد کرد و موجب می‌شود افراد با اشتیاق بیش‌تری در این دوره‌ها شرکت کنند.

ضمن آن‌که با بالا رفتن بودجه می‌توانیم این مراســـم را با شـــکوه‌تر برگزار کنیم. هم‌چنین اهدای جوایز به آثار برتر می‌تواند گوشـــه‌ای از دســـت‌مزد نمایش‌نامه‌نویســـان و زحمات آن‌ها را تأمین کند. امیدوارم اعتبار دوره‌های انتخاب آثار ادبیات نمایشـــی ایران بیش از این شود. ما جوایز متعدد ادبیاتی داریم، ولی این دوره‌ها تنها بخشی است که به طور تخصصی و جدی ادبیات نمایشی را دنبال می‌کند. پیش‌نهاد می‌کنم دیگر نهادها زیر چتر کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر قرار بگیرند تا بتوانند در کنار یک‌دیگر جواب‌گوی مشکلات نمایش‌نامه‌نویسی در ایران باشند.

محمدرضا خاکی

یک رقابت سالانه برای نمایش‌نامه‌نویسی ضروری است

با توجه به کم‌بود در بخش ترجمه و متن، برگزاری دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشـــی برای تئاتر ما امری لازم و کاملن ضروری است.

دوره‌های انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران باید برگزار شود زیرا وجود یک رقابت سالانه برای جامعه تئاتری ما بســـیار لازم است. ما به‌خصوص در بخش ترجمه و متن با کم‌بود و بی‌توجهی مواجه هستیم پس این دوره‌ها می‌تواند برای به‌بود این وضعیت اثرات خود را بگذارد.

شرکت دادن نمایش‌نامه‌های چاپ‌نشده در دوره‌های انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران مشکل ایجاد می‌کند. زیرا نشـــر و چاپ امتیازی به این آثار می‌دهد که در اختیار عموم قرار می‌گیرند و دیده می‌شـــوند. اگر بخواهیم در این دوره‌ها به آثار چاپ‌نشـــده توجه کنیم، باید جنبه‌ی تشویقی برای این آثار داشـــته باشد و چند نمایش‌نامه چاپ‌نشـــده را انتخاب و امکانی را برای چاپ آن‌ها فراهم کنیم تا بتوانند در معرض دید قرار بگیرند.

افـــرادی کـــه در این دوره‌ها به عنوان داور در بخش ترجمه انتخاب می‌شـــوند، باید به یک زبان و هم‌چنین زبان نوشتاری نمایش‌نامه ترجمه‌شده آشنا باشند تا بتوانند قضاوت عادلانه‌ای بر آثار داشته

باشند. هم‌چنین بعد از داوری هر اثر باید دلایل برگزیده‌شدن اعلام شود که اهالی تئاتر و خواننده‌گان نمایش‌نامه متوجه ویژه‌گی منحصربه‌فرد و معیار داوران برای انتخاب این اثر شوند.

بــه نظرم از این دوره‌ها باید حمایت جدی‌تری شــود و بودجه‌ی بیش‌تری به آن‌ها اختصاص پیدا کند، زیرا نمایش‌نامه‌نویسی حرفه‌ی بسیار پرزحمت و سختی است. هر نویسنده برای خلق یک اثر باید به طور متوسط شش ماه وقت بگذارد پس باید برای صرف‌کردن این وقت انگیزه داشته باشد. هم‌چنین ما باید برای رشد نمایش‌نامه‌نویسی نشست‌هایی با حضور متخصصین ترتیب دهیم.

منصور خلج

انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران نویسنده‌گان مستعدی تربیت می‌کند

برگزاری این دوره‌های نمی‌تواند بر جریان نمایش‌نامه‌نویســی ایرانی بی‌تأثیر باشــد. به طور حتم تأثیــرات قابل توجهی بر نمایش‌نامه‌نویســی می‌گــذارد ولی میزان تأثیرگذاری آن با میزان شــناخت برگزارکننــدگان ایــن دوره‌ها می‌تواند کم یا زیاد شــود. هرچه‌قــدر میزان اطلاعــات اعضای انجمن نمایش‌نامه‌نویسان جوان و با تجربه بیش‌تر باشد این دوره‌ها به‌تر و با شکوه‌تر برگزار خواهد شد.

برگزاری این دوره‌ها فرصت مناسبی برای نمایش‌نامه‌نویسان مستعد و جوان است تا خود را محکی بزنند و بتوانند آثار خود را معرفی کنند. از این نظر برگزاری این دوره‌ها بسیار کار شایسته‌ای است زیرا نمایش‌نامه‌نویسان جوان ما امیدهای آینده نمایش‌نامه‌نویسی ایران هستند.

برگزارکننده‌گان این دوره‌ها باید زمینه را برای رشد و پرورش جوان‌ها آماده کنند و منابع و کتاب‌های مناسب ایرانی و خارجی به آن‌ها معرفی کنند. هم‌چنین می‌توان با برگزاری دوره‌ها و کارگاه‌های آموزشی در طول سال و با حضور بزرگان نمایش‌نامه‌نویسی ایران، نویسنده‌گان بسیار خوبی تربیت کرد.

شهرام زرگر

حمایت از نمایش‌نامه‌ها باید در طول سال استمرار داشته باشد

زمانــی که نهادهــای تخصصی مانند کانون نمایش‌نامه‌نویســان خانه‌ی تئاتر جوایــزی را به افراد منتخــب اهدا می‌کنند، این جوایز موجب کســب اعتبار و تأیید بر شایســته‌گی آثــار منتخب خواهد

شـد. اما فعالیت کانون نمایش‌نامه‌نویسـان و حمایت از آثار باید در طول سـال استمرار داشته باشد. در غیر این صورت برگزاری یک مراسـم و به اتمام رسـیدن فعالیت‌ها در زمینه‌ی تشویق و حمایت از نویسنده‌گان نمی‌تواند برای نمایش‌نامه‌نویسی در ایران جریان‌ساز باشد و سطح کیفی آن را ارتقا دهد.

مـا باید در کنار فعالیت‌های کانون نمایش‌نامه‌نویسـان، حمایت جدی وزارت فرهنگ و ارشـاد و نهادهای دیگر را هم داشـته باشـیم. هم‌چنین باید از آثار چاپ‌نشده حمایت کنیم تا به چاپ برسند. قضاوت کارهای چاپ‌نشـده در دوره‌های انتخاب آثار ادبیات نمایشـی دُش‌وار است و گرفتن جایزه و تقدیر از آثار برای آن‌ها کافی نیسـت. این تشـویق‌ها نمی‌تواند مجوزی برای چاپ آثار محسوب شود و از سانسورشـدن آن‌ها جلوگیری کند، زیرا وزارت ارشـاد برای دادن مجوز به نظرات کارشناسـان و متخصصان تئاتر بر روی یک اثر توجهی ندارند.

از سوی دیگر مسائل مالی مشکلی است که بر سر راه این دوره‌ها وجود دارد با این وجود با تلاش افراد این مراسم هر سال برگزار می‌شود تا سالی یک بار هم که شده نمایش‌نامه‌نویسان از افراد صنف خود تقدیر کنند و دور یک‌دیگر جمع شوند.

حسین سناپور

نمایش‌نامه‌نویسان باید مانند بازی‌گر و کارگردانان مطرح شوند

برگزاری انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشـی می‌تواند نویسـنده‌گان را از مهجوریت در بیاورد. هر نوع توجه و پرداختن به حرفه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی قابل تحسین است زیرا نمایش‌نامه‌نویسان با وجود خلق آثار متفاوت و خوب، مهجور می‌مانند و این کارگردان و بازی‌گر یک نمایش اسـت که همیشـه مطرح می‌شود. بنابراین برگزاری دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران برای صنف نمایش‌نامه‌نویسان و مطرح‌شدن و دیده‌شدن نویسنده در کنار کارگردان و بازی‌گر جای خوش‌حالی دارد.

میزان تأثیرگذاری این دوره‌ها بر روند نمایش‌نامه‌نویسی ایرانی به نوع برگزاری و میزان گسترده‌گی آن در هر دوره بسـته‌گی دارد. برای به‌تر شـدن عمل‌کرد این دوره‌ها به‌تر، اسـت بخش ویژه‌ای را به نویسـنده‌گان جوان اختصاص داده شود تا به اولین آثارشان جوایزی تعلق گیرد و تشویق به خلق آثار بیش‌تر و به‌تری شوند.

برگزیده‌شـدن آثـار در این دوره‌ها می‌تواند پشـت‌توانه‌ی خوبـی برای آن‌ها به‌شـمار رود. آثار چاپ‌نشـده به‌تر اسـت قبل از به چاپ رسـیدن به دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشی راه پیدا نکنند. زیرا تکلیف این آثار مشـخص نیست و باید به چاپ برسند تا امکان قضاوت عمومی در مورد این آثار وجود داشته باشد.

فرزان سجودی

انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی یک جریان شبه آیینی است

برگزاری دوره‌های انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران اتفاق بسیار خوبی برای نمایش‌نامه‌نویسان محسوب می‌شود، زیرا در طول یک سال دور هم جمع می‌شوند و درواقع این دوره‌ها یک جریان شبه‌آیینی برای نمایش‌نامه‌نویسان است.

اما این دوره‌ها می‌تواند با داوری‌های خود اعتبار قدرت خود را بالا ببرد و به‌تدریج به یک مرجع صاحب اعتبار تبدیل شود. تا جایی که نمایش‌نامه‌های نوشته‌شده در طول سال به سمت و سوی نمایش‌نامه‌های منتخب در این دوره‌ها سوق پیدا کنند.

متأسفانه نمایش‌نامه‌های منتخب در دوره‌های قبل نمی‌توانست نماینده‌ی تمامی نمایش‌نامه‌ها در سطح کشور باشد که باید راه‌کاری برای این موضوع اندیشید. بسیاری از نمایش‌نامه‌نویسان و ناشران از برگزاری این دوره‌ها یا زمان ارسال آثار بی‌اطلاع هستند که باید آن‌ها را در جریان این دوره‌ها قرار داد. هم‌چنین نباید منتظر بود تا ناشران و نمایش‌نامه‌نویسان آثار خود را ارسال کنند اگر بخواهیم در سطح وسیع‌تری این دوره‌ها را برگزار کنیم باید خودمان به سراغ آن‌ها برویم تا بتوان به جوایز اهداشده اعتماد بیش‌تری کرد.

نگارش نمایش‌نامه یک کار خلاقانه محسوب می‌شود و ممکن است اثر قابل توجهی به شمار رود ولی با سلیقه‌ی هیئت داوران مطابقت نداشته باشد و انتخاب نشود این نقصی است که در تمامی مسابقات و جشن‌واره‌ها به چشم می‌خورد.

عباس شادروان

دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشی، خلق آثار فاخر را به هم‌راه دارد

اولین گام‌های برگزاری دوره‌های ادبیات نمایشی کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر برای تأثیرگذاری و بالا بردن سطح نمایش‌نامه‌نویسی ایرانی بود. به‌طور کلی برگزاری این دوره‌ها تأثیر چندانی بر اعتلای ادبیات نمایشی نمی‌گذارد اما نمایش‌نامه‌نویسان را تشویق به خلق آثار فاخر و متفاوت خواهد کرد.

هم‌چنین کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر در دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشی ایران در

راســـتای شناخت و رشد اســـتعدادهای بالقوه تلاش می‌کرد و نمایش‌نامه‌های چاپ‌نشده را در بخشی مجزا مورد بررســـی و داوری قرار می‌داد. این دوره‌ها به ســـمت و ســـویی رفت که تمرکز خود را روی برترین آثار منتشرشـــده گذاشت. نمی‌توان در این دوره‌ها آثار چاپ‌نشده را مورد توجه قرار داد زیرا از صافی‌ای عبور نکرده است و ناشران هر اثری را به چاپ نمی‌رسانند و روی آن سرمایه‌گذاری نخواهند کرد. هم‌چنین تأیید صاحب‌نظران خانه‌ی تئاتر نمی‌تواند مجوزی برای چاپ آثار باشد.

هـــردوره از برگـــزاری این دوره‌ها نقص‌هـــا و معایبی دارد و نمی‌توان گفت بدون عیب اســـت ولی در هر دوره ســـعی می‌شـــود نســـبت به دوره‌ی قبل بی‌نقص‌تر و به‌تر برگزار شـــود زیرا در هر دوره اعضای شـــورای سیاست‌گذاری دوره‌های قبل را مورد ارزیابی قرار می‌دهند و تلاش می‌کنند که برنامه‌ریزی به‌تری در مقایسه با دوره‌ی قبل داشـــته باشـــند. برای هرچه به‌تر برگزارشـــدن دوره‌های ادبیات نمایشی به‌تر است بعد از اتمام هر دوره نشست‌هایی برگزار شود تا صاحب نظران معایب را مورد بررسی قرار دهند و آن را برطرف کنند.

فرامرز طالبی

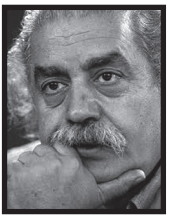
معرفی آثار منتخب موجب گسترش نمایش‌نامه خوانی می‌شود

برگزاری هرســـاله‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشـــی ایران برای عرصه‌ی نمایش‌نامه‌نویســـی اتفاق بســـیار خوبی اســـت زیرا می‌تواند آثار نوشته‌شـــده در هر ســـال و هم‌چنین آثار منتخب را به مخاطب معرفی کند و موجب گســـترش نمایش‌نامه‌خوانی و بالا رفتن فروش آثار شـــود. هم‌چنین دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشـــی می‌تواند به نوبه‌ی خود بر روند نمایش‌نامه‌نویسی ایران تأثیرات قابل‌ملاحظه‌ای داشته باشد.

حذف بخش آثار چاپ‌نشـــده و داوری در مورد آن‌ها، وضعیت این دوره‌ها را به‌تر کرد، زیرا برخی از نمایش‌نامه‌نویســـان آثار خود را به صورت چند ورق مشـــقی برای کانون نمایش‌نامه‌نویســـان ارسال می‌کردند که خوانش آن‌ها به مراتب برای داوران نســـبت به آثار چاپ‌شده مشکل‌تر بود. از طرفی آثار چاپ‌شده معیارهای خاص خودش را دارد و از صافی‌هایی گذشته تا به چاپ رسیده است. این موضوع قضاوت را در مورد آثار آسان‌تر می‌کند.

البته نمایش‌نامه‌های زیادی در شهرستان‌ها وجود دارد که به این دوره‌ها راه پیدا نمی‌کنند یا از برگزاری این دوره‌ها بی‌اطلاع هســـتند. برای این‌که بتوانیم همه‌جانبه و در ســـطح کشـــور قضاوت کنیم، باید یکی از اعضای کانون نمایش‌نامه‌نویسان را مسئول جمع‌آوری این آثار کنیم.

از سوی دیگر باید اطلاع‌رسانی درباره‌ی این دوره‌ها را گسترش دهیم زیرا اطلاع‌رسانی در مورد این دوره‌ها از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است. به اعتقاد من دوره‌های اول و دوم به دلیل اطلاع‌رسانی قوی‌تر باشکوه‌تر از دوره‌های بعدی برگزار شد.

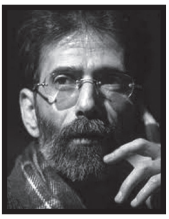


بهزاد فراهانی

باید نویسنده‌گان گم‌نام کشف شوند

برگزاری دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشی به آثار چاپ‌شده محدود شده است، در صورتی که ما باید نمایش‌نامه‌نویسان گم‌نام را کشف و موقعیت را برای رشد آن‌ها فراهم کنیم. ما باید موقعیتی را فراهم کنیم تا نمایش‌نامه‌نویسان امکان چاپ آثار خود را پیدا کنند، هم‌چنین برگزاری این دوره‌ها باید به سمت و سویی برود که نویسنده‌گان گم‌نام کشف شوند تا بتوانیم به استعدادهای نهفته و پنهانی که در نمایش‌نامه‌نویسی ایرانی جای خالی آن‌ها احساس می‌شود، دست‌رسی پیدا کنیم.

در حال حاضر دوره‌های ادبیات نمایشی تنها به افرادی محدود شده که آثار آن‌ها چاپ می‌شود. این دوره‌ها به صورت نیمه‌خصوصی و خصوصی درحال برگزاری است و به چند ناشری محدود شده که به طور ثابت نمایش‌نامه چاپ می‌کنند. ما باید بازنگری جدیدی در این دورها انجام دهیم، تا رشد درام‌نویسی ما از این مهجوریت خارج شود. در ابتدای برگزاری این دوره‌ها ما پدیده‌ی گسترده‌ای را در نظر گرفته بودیم که شاید دلیل اصلی نرسیدن به اهداف، کمبود بودجه و حمایت نشدن مالی باشد.



نصرالله قادری

داوران باید به نمایش‌نامه‌ها نگاه فنی داشته باشند

هم‌اکنون چند نهاد مختلف، مسابقه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی را برگزار می‌کنند ولی برای تأثیرگذاری این‌گونه مسابقات باید بر روی داوری مسابقات تمرکز بیش‌تری داشته باشیم تا جای شک و شبهه برای افراد باقی نگذاریم. ما باید در دوره‌های برگزاری انتخاب آثار، نگاه خاص را از بین ببریم.

یک نمایش‌نامه برای قضاوت باید بدون نام خوانش و داوری شود ولی متأسفانه در برخی از رقابت‌ها نمایش‌نامه‌ها با نام نویسنده‌ی آن به دست داوران می‌رسد تا درباره‌ی آن قضاوت کنند و این مسئله بر قضاوت آن‌ها به‌شدت تأثیر می‌گذارد. در صورتی که داوری باید به دور از نگاه خاص و با نگاه فنی باشد تا بتواند یک داروی عادلانه تلقی شود.

باید آثار چاپ‌نشـــده هم به این دوره‌ها راه پیدا کنند زیرا آن‌ها به هر دلیلی نتوانســـته‌اند فرصت چاپ داشـــته باشـــند و باید فرصتی برای آن‌ها فراهم شـــود تا دیده شوند و ناشـــرین در این فرصت با نویسنده‌گان آشنا شوند و آثار را به چاپ برسانند.

زمانی ما می‌توانیم برای دوره‌های ادبیات نمایشـــی اعتبار جهانی کســـب کنیم که برای آن نظریه و فن خاصی در نظر بگیریم. وقتی جشـــن‌واره یا مســـابقه‌ای دارای نظریه نباشـــد، راه به جایی نخواهد برد. ما در حرف می‌گوییم که افراد آزادی‌خواهی داریم ولی در عمل آن را باور نداریم و تنها با نگاهی خاص راه خود را پیش می‌بریم.

مریم کاظمی

حمایت از فعالیت‌های تئاتر از اهداف اصلی خانه‌ی تئاتر است

برگزاری دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشی خانه‌ی تئاتر بر روند نمایش‌نامه‌نویسی ایرانی تأثیر می‌گذارد و نویسنده‌گان را تشویق به خلق آثار برتر می‌کند. به طور کلی حمایت از فعالیت‌های تئاتر از اهداف اصلی خانه‌ی تئاتر است. برگزاری دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشی قابلیت تأثیرگذاری بر روند نمایش‌نامه‌نویســـی ایرانی را دارد. بررسی هرساله‌ی آثار نمایشی، بدنه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی فعال و غیرفعال را پوشش می‌دهد و می‌تواند افراد را تشویق به نگارش آثار قابل توجه کند.

دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران، نویسنده‌گان را مورد حمایت قرار می‌دهد و فرصت معرفی آثار را برای نمایش‌نامه‌نویسان فراهم می‌آورد.

در ســـه دوره‌ی نخســـت، آثار چاپ‌نشـــده در بخشـــی مجزا مـــورد داوری قـــرار می‌گرفت و برای نمایش‌نامه‌نویســـانی که به دلایلی نمی‌توانســـتند آثار خود را به چاپ برسانند، فرصت بسیار مناسبی بـــرای معرفی اثر بود. با این وجود، روندی که هم اکنون کانون نمایش‌نامه‌نویســـان خانه‌ی تئاتر پیش گرفته اســـت و آثار چاپ‌شـــده را مورد ارزیابی قرار می‌دهد می‌تواند افراد را به سمت تلاش برای چاپ آثار سوق دهد تا امکان قضاوت را پیدا کنند.

از طرفی صرف این‌که نمایش‌نامه‌های چاپ‌نشـــده تنهـــا در این دوره‌ها خوانده و مورد داوری قرار بگیرند، نمی‌تواند کمک بزرگی به این آثار کند. زیرا با شرکت در این دوره‌ها، نمایش‌نامه تنها به جامعه تئاتری معرفی خواهد شد و افراد محدودی از آن اطلاع پیدا می‌کنند در صورتی‌که برای موفقیت یک اثر باید به‌گونه‌ای تلاش شود تا به کل جامعه معرفی شود.

گاهی بعضی از آثار نمی‌توانند خود را به این دوره‌ها برســـانند یا در این دوره‌ها شـــرکت نمی‌کنند، که این از معایب دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشـــی محســـوب می‌شود. ولی به طور کلی برگزاری این دوره‌ها بسیار مفیدتر و سودمندتر از برگزارنشدن آن است.

مهرداد کوروش‌نیا

دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران بدون جهت‌گیری برگزار می‌شود

دوره‌ی آثـار برتر ادبیات نمایشـی ایـران که ششـمین دوره‌ی خود را برگزار کـرد، یک رقابت و مسـابقه‌ی صنفی اسـت که این مسـئله از مزیت‌های آن به شـمار می‌رود. زیرا بـدون جهت‌گیری و ملاحظات خاص که در بعضی از ارگان‌ها و جشن‌واره‌هایی از این قبیل به چشم می‌خورد، در این ارگان فعالیتش را انجام می‌دهد و کانون نمایش‌نامه‌نویسـان خانـه‌ی تئاتر کاملن آزادانه و به صورت عمومی هر سـال دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشـی را برگزار می‌کند. درواقع می‌توان گفت این دوره‌ها به‌ترین مسـابقه ادبیات نمایشـی در ایران محسوب می‌شـود زیرا بسیاری از نمایش‌نامه‌نویسـان بنا به دلایلی نمی‌توانند آثار خود را در جشن‌واره‌های دولتی شرکت دهند. اما دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشی ایران متعلق به خانه‌ی تئاتر است و نویسنده‌گان خود را جزئی از آن می‌دانند و به همین دلیل به طور آزادانه می‌توانند آثار خود را برای شـرکت در این دوره‌ها ارائه دهند. اگر نمایش‌نامه‌نویسـان آثار چاپ‌نشده بخواهد در انتخاب آثار برتر شرکت داشته باشد، باید در بخش جدا و مجزا شرکت کنند. اما اگر بخواهیم این اقدام را انجام دهیم، مشـکلات متعددی بر سـر راه وجود دارد زیرا با وجود این‌که بسـیاری از نمایش‌نامه‌های چاپ‌نشـده به اجرا درآمده‌اند و توانسته‌اند بسیار موفق عمل کنند، وزارت فرهنگ و ارشـاد به آن‌ها مجوز چاپ نمی‌دهد و کانون نمایش‌نامه‌نویسـان خانه‌ی تئاتر هم نمی‌تواند برای آن‌ها مجوز چاپ صادر کند. هم‌اکنون مشـکلات ممیزی بر سـر راه بسـیاری از نمایش‌نامه‌نویسان وجود دارد باید موقعیتی ایجاد شود که آثار چاپ‌نشده با شرکت در دوره‌های انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی بتوانند مورد حمایت قرار بگیرند و راهی برای به‌چاپ‌رسیدن داشته باشند. به نظرم مشکلات مادی بزرگ‌ترین مشکلی است که بر سر راه وجود دارد. این دوره‌ها باید بیش از این مورد حمایت قرار بگیرد تا با حضور بیش‌تر افراد متخصص بتوان با شکوه‌تر این مراسم را برگزار کرد.

اعظم کیان‌افراز

از نمایش‌نامه‌های تألیفی باید حمایت بیش‌تری شود

خوش‌بختانه چاپ نمایش‌نامه نسـبت به سـال‌های گذشـته، به‌خصـوص در زمینه‌ی ترجمه، در وضعیت خوبی قرار دارد ولی بخش تألیف هم‌چنان نیازمند حمایت است.

برگزاری دوره‌های انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران می‌تواند ناشران را برای چاپ نمایش‌نامه تشویق کند تا آثار بیش‌تری در زمینه‌ی ترجمه وتألیف منتشر کنند. بخش تألیف مهجورتر از ترجمه است و نیاز به حمایت بیش‌تری دارد.

در حال حاضر این دورها وضعیت به‌تری دارند زمانی که آثار چاپ‌نشده هم شرکت داشتند اتفاق قابل مشاهده و محسوسی رخ نداد و به طور کلی خروجی مطلوبی نداشت. می‌توان گفت برگزاری چنین دوره‌هایی برای نمایش‌نامه‌نویسان بسیار ضروری و لازم است زیرا ما در ایران جایزه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی نداریم.

اگر خانه‌ی تئاتر این امکان و بودجه‌ی کافی را در اختیار داشت که آثار چاپ‌نشده را در بخشی مجزا و قواعد خاص برگزار کند، می‌توانست بسیار اتفاق خوبی به شمار رود؛ و در آخر اثر برگزیده را ناشر برگزیده‌ی سال به چاپ می‌رساند و کمکی به نویسنده می‌کرد تا اثر دیده شود. هم‌چنین باید وضعیتی فراهم کرد تا استعدادهای شهرستان فرصت کشف‌شدن پیدا کنند و با دادن فرصت به آن‌ها پرورش یابند و نام آن‌ها و سبک نوشتاری آن‌ها به ناشران معرفی شود.

آبتین گل‌کار

آثار شهرستان‌ها مهجور مانده است

آثار شهرستانی گاهی اوقات با وجود محتوای خوب و قابل‌توجه، مهجور می‌مانند و نمی‌توانند به دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشی راه پیدا کنند.

برگزاری دوره‌های انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی می‌تواند به نوبه‌ی خود بر روند نمایش‌نامه‌نویسی ایرانی تأثیر بگذارد. این دوره‌های رقابتی فرصتی را برای نمایش‌نامه‌نویسان جوان و هم‌چنین حرفه‌ای تئاتر، ایجاد می‌کند تا آثار خود را برای کانون نمایش‌نامه‌نویسان ارسال کنند و به‌وسیله‌ی داروان با تجربه و صاحب‌نظر مورد قضاوت قرار بگیرند.

در وضعیتی که نمایش‌نامه‌نویسی جای‌گاه شایسته خود را پیدا نکرده است، تشویق و تجلیل از آثار برگزیده می‌تواند بسیار تأثیرگذار باشد. هم‌چنین در این دوره‌ها، چهره‌های جدید در عرصه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی به جامعه تئاتری معرفی می‌شوند و آثارشان دیده خواهد شد.

بعضی از آثار چاپ‌نشده به دلیل سانسورهایی که بر آن‌ها اعمال می‌شود، فرصت دیده‌شدن و به چاپ رسیدن را پیدا نمی‌کنند. از طرفی هم تعدادی از آثار چاپ‌نشده به دلیل ضعف محتوایی به چاپ نمی‌رسند با وجود این وضعیت به‌تر است بخشی را ویژه‌ی آثار چاپ‌نشده قرار دهیم و ضوابطی را برای راه‌یابی آن‌ها قرار دهیم.

در این دوره‌ها آثار شهرستان‌ها مهجور مانده است و به آن‌ها کم‌تر توجه می‌شود و گاهی اوقات

با وجود این‌که آثار خوب و قابل توجهی هستند، حق آن‌ها ضایع می‌شود و به این دوره‌ها راه پیدا نمی‌کنند. به‌تر است در این دوره‌ها به آثار شهرستان‌ها توجه بیش‌تری شود.

ژاله محمدعلی

برگزاری دوره‌ی ادبیات نمایشی اولین گام رشد نمایش‌نامه است

جایزه ادبیات نمایشی باید هر سال با حضور افراد خبره به به‌ترین شکل ممکن برگزار شود زیرا درحال حاضر به یک نمایش‌نامه‌نویس آن‌طور که باید ارج نهاده نمی‌شود.

اگر بخواهیم نمایش‌نامه‌نویسی ایرانی رشد کند باید از ممیزی‌های غیرمنطقی و خط قرمزها جلوگیری کنیم. در غیر این صورت نمایش‌نامه‌ها هم‌چنان به سمت آثار خارجی سوق پیدا می‌کنند و کارهای مناسبتی اجرا می‌شود.

ما نیروهای جوان و مستعدی داریم که متأسفانه از آن‌ها حمایت نمی‌شود. مسئولین نمایش‌نامه‌نویسی را حمایت نمی‌کنند و برگزارکردن دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشی هم به‌سختی و با بودجه‌ی محدود برگزار می‌شود. مسئولین تنها در مرحله‌ی وعده، به ما قول مساعدت می‌دهند، ولی در مرحله‌ی اجرا ما شاهد اتفاقات خوبی برای نمایش‌نامه‌نویسی ایران نیستیم و هم‌چنان چاپ آثار از بزرگ‌ترین مشکلات یک نمایش‌نامه‌نویس محسوب می‌شود.

ملیحه مرادی جعفری

باید نمایش‌نامه‌نویسان ناشناخته را وارد عرصه‌ی کار حرفه‌ای کنیم

باید موقعیتی را فراهم کنیم تا در دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشی ایران فرصت مناسبی برای کشف نویسنده‌گان ناشناخته و هم‌چنین سبب رشد نمایش‌نامه‌نویسی ایرانی شود.

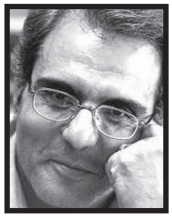
ما در حوزه‌ی تئاتر، مؤسسه و مرجع خاصی نداریم تا از طریق آن بتوانیم نمایش‌نامه‌های خود را ارزش‌یابی کنیم. مؤسسات انتشاراتی هم براساس سلایق و اهداف خود نمایش‌نامه‌ها را انتخاب و به چاپ می‌رسانند. با وجود این وضعیت، برگزاری دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشی ایران، کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر می‌تواند بر روند نمایش‌نامه‌نویسی ایرانی تأثیرگذار باشد.

اگر تمامی نمایش‌نامه‌نویسان به این دوره‌ها توجه و نگاه جدی داشته باشند و آثار خود را به کانون

نمایش‌نامه‌نویسان ارائه دهند، نمایش‌نامه‌نویسی ایرانی و هم‌چنین نمایش‌نامه‌نویسان جوان بیش از این دیده می‌شوند. باید در دوره‌های ادبیات نمایشی موقعیتی فراهم شود تا گروه‌های مختلف تئاتری، نمایش‌نامه‌ها را رصد کنند و در مورد آن‌ها نظر دهند. هم‌چنین نشست‌های بحث و گفت‌وگو با موضوع نمایش‌نامه برگزار شود.

وقتی یک نمایش‌نامه‌نویس اثری را خلق می‌کند انتظار دارد که به روی صحنه برود تا حاصل کار خود را روی صحنه ببیند، ولی ما در ایران امکانات و سالن کافی برای اجرای تمامی نمایش‌نامه‌ها نداریم. به همین دلیل وقتی در این دوره‌ها حداقل آثار مورد داوری قرار می‌گیرند و امکان دیده‌شدن را پیدا می‌کنند، می‌تواند برای نویسنده‌گان کمی امیدوارکننده باشد.

باید در کنار آثار حرفه‌ای به نمایش‌نامه‌های نیمه‌حرفه‌ای یا حتا مبتدی هم توجه شود با این اقدام ما می‌توانیم دایره‌المعارفی از نمایش‌نامه‌های گوناگون داشته باشیم. تقدیر از افراد سرشناس منجر به رشد نمایش‌نامه‌نویسی نمی‌شود ما باید در این دوره‌ها به کشف نویسنده‌گان ناشناخته بپردازیم و آن‌ها را وارد عرصه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی حرفه‌ای کنیم. هم‌چنین برای بالا بردن اعتبار این رقابت‌ها باید داوری‌ها را عمیق‌تر و گسترده‌تر کنیم و در بخش‌بندی‌های مجزا نمایش‌نامه‌ها را مورد بررسی قرار دهیم.



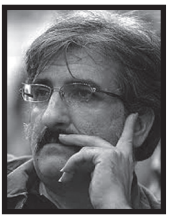
مسعود موسوی

نمایش‌نامه‌نویسان باید آثار ایرانی و به روز خلق کنند

دوره‌ی آثار برتر ادبیات نمایشی نباید به برگزاری در یک روز از سال ختم و به فراموشی سپرده شود. این دوره‌ها در صورتی می‌تواند تأثیرگذاری خود را داشته باشد که نمایش‌نامه‌نویسان جوان و بااستعداد در هر دوره شناسایی شوند و در طول سال مورد حمایت مادی و معنوی قرار گیرند. هم‌چنین می‌توان با برگزاری کلاس‌های آموزشی، استعداد این نویسنده‌گان جوان را پرورش داد.

متأسفانه در زمینه‌ی نمایش‌نامه‌ی ایرانی دچار ضعف و کمبود هستیم و این مشکل همیشه‌گی نمایش‌نامه‌نویسی ما بوده است. برگزاری انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی می‌تواند به مرور نمایش‌نامه‌نویسی ایرانی را گسترش دهد و نمایش‌نامه‌نویسان جوان و با تجربه را برای نگارش نمایش‌نامه‌ی ایرانی ترغیب و تشویق کند تا گرایش به سمت ترجمه‌ی آثار خارجی در بین نمایش‌نامه‌نویسان کم شود.

برای جلوگیری از تکرار اشتباهات در هر دوره‌های قبل باید بعد از اتمام یک دوره، نشست آسیب‌شناسی با حضور هیئت داوران، اعضای کانون نمایش‌نامه‌نویسان و برگزیده‌گان برپا شود و نقص‌ها و کم‌بودهای آن مورد بررسی قرار گیرد تا دوره‌های بعد با اشتباهات و نقص‌های کم‌تری برگزار شود.



علی‌رضا نادری

نمایش‌نامه‌نویسان آزاد می‌توانند آثار درخشانی خلق کنند

برگزاری این دوره‌ها ابتکار بسیار خوبی در عرصه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی محسوب می‌شود و می‌تواند جریان نمایش‌نامه‌نویسی را متحول کند، زیرا افراد ناشناخته و جوان و تازه‌کار در این عرصه معرفی می‌شوند.

باید از طیف‌های دانش‌گاهی در این دوره‌ها استفاده شود تا جریان جدیدی در نمایش‌نامه‌نویسی ایجاد کنیم و استعدادهای دانش‌گاهی و جوان تشویق به خلق آثار شوند و فرصت ارائه‌ی دست‌آوردهای خود را داشته باشند. توجه به آثار چاپ‌شده، تنها سطح حرفه‌ای نمایش‌نامه‌نویسی را تحت پوشش قرار می‌دهد. این در حالی است که گاهی اوقات آثار چاپ‌شده شایسته‌گی شرکت در این دوره‌ها را ندارند و آثار چاپ‌نشده قوی‌تر از این آثار هستند. هم‌چنین در بسیاری از مواقع اعمال ممیزی بر سطح کیفیت آثار، تأثیر زیادی بر کیفیت آثار می‌گذارد.

متوجه مشکلاتی که بر سر راه کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر و محدودیت‌های بودجه برای برگزاری هر چه به‌تر این مراسم هستم ولی به طور کلی سامانه‌ی اجرای این دوره‌ها دچار کمی نارسایی است که با برطرف‌کردن آن می‌توان به‌تر از گذشته عمل کرد.

در حال حاضر ناشرین مختلف تعداد محدودی نمایش‌نامه چاپ می‌کنند زیرا معتقدند خواننده‌گان و علاقه‌مندان آن زیاد نیست؛ در صورتی‌که در سطح کشور، متقاضیان نمایش‌نامه میزان قابل توجه هستند. کانون نمایش‌نامه‌نویسان می‌تواند به عنوان یک صنف از قدرت و توانایی خود استفاده و وضعیت را برای نمایش‌نامه‌های چاپ‌نشده فراهم کند و مجوز چاپ آن را از وزارت فرهنگ و ارشاد بگیرد.

کوروش نریمانی

حمایت مسئولین نمایش‌نامه ایرانی را بین‌المللی می‌کند

زمانی که نماینده‌گان یک صنف آثار دیگر اعضای صنف را مورد بررسی قرار می‌دهد قضاوت آن‌ها بسیار ارزش‌مند خواهد بود. زیرا نماینده‌گان اعضا، افراد شایسته در زمینه‌ی نمایش‌نامه هستند و در این زمینه تجربیات لازم را دارند. با توجه به وضعیت نامناسبی که برای چاپ

نمایش‌نامــه وجــود دارد باید، بخــش نمایش‌نامه‌های چاپ‌نشــده بیش‌تر مــورد حمایت و توجه قــرار بگیــرد و تبدیل به یکی از بخش‌های اصلی این دوره‌های شــود. با به‌وجودآورن این وضعیت نمایش‌نامه‌نویســان جوان مجالی برای نشــان دادن آثار و شناخته‌شــدن خودشان پیدا می‌کنند. نقــص این دوره‌ها مربوط به حمایت‌های مادی و معنوی می‌شــود که البتــه این کم‌بود به کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر ارتباطی ندارد، زیرا به طور کلی بخش دولتی برای نهادهای صنفی آن طور که باید اهمیت قائل نمی‌شود.

مســئولین باید نهادهای صنفــی را بیش از این جدی بگیرند و مورد حمایــت قرار دهند اگر این حمایت صورت بگیرد فضای مؤثر و به‌تری برای عرصه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی ایجاد می‌شود و آثار ایرانی در سطح داخلی و خارجی مطرح خواهد شد.

حمید رضا نعیمی

بدون تبادل اندیشه نویسنده‌گان راه به جایی نمی‌بریم

انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشــی جزو مســابقات و جشن‌واره‌هایی است که به صورت تخصصی بر روی نمایش‌نامه‌نویســی تمرکز دارد. این نگاه تخصصی و ویژه این جریان می‌تواند بســیار با ارزش و تأثیرگذار باشد. با توجه به این‌که این دوره‌ها به صورت خودجوش و صنفی برگزار می‌شود، شرکت در این مسابقات و گرفتن جایزه برای هر نمایش‌نامه‌نویس افتخار است.

خوش‌بختانه این دوره‌ها تنها به نمایش‌نامه‌نویس خاص توجه ندارد بل‌که نویسنده‌گان با هر سن و جای‌گاهی می‌توانند در آن به رقابت بپردازند. هم‌چنین این دوره‌ها فرصتی است تا نمایش‌نامه‌نویسان به تبادل اندیشــه و فکر بپردازند که این مســئله‌ی بســیار مهمی تلقی می‌شــود زیرا ما بدون تبادل اندیشــه بین نویسنده‌گان راه به جایی نخواهیم برد و نمی‌توانیم در زمینه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی ایرانی رشد کنیم.

گاهی‌اوقات نمایش‌نامه‌نویس با وجود قابل‌توجه‌بودن نمایش‌نامه علاقه‌ای به چاپ اثر ندارد یا نمی‌تواند اثر خود را به چاپ برســاند. ولی برای ارســال نمایش‌نامه خود به دوره‌های آثار برتر ادبیات نمایشــی و داشــتن رقابت تمایل دارد. بنابراین ما باید موقعیتی را در این دوره‌ها فراهم کنیم که آثار چاپ‌نشــده هم فرصتی برای درخشیدن و به چاپ رسیدن پیدا کنند. این دوره‌ها به صورت گســترده از نمایش‌نامه‌نویســان دعوت به عمل می‌آورد که این اتفاق بســیار خوبی اســت. امیدوارم این دوره‌ها با گرفتن ســرمایه‌گذارهای بیش‌تر بتواند جوایز ارزش‌مندتری را به برنده‌گان خود اهدا کند.

سیروس همتی

جایزه گرفتن از اهالی خانه‌ی تئاتر بسیار ارزش‌مند است

نمایش‌نامه‌نویسان ممکن از جوایز متعددی را از جشن‌واره‌ها و مسابقات مختلف دریافت کنند ولی زمانی‌که از سوی کارشناسان و اعضای خانه‌ی تئاتر این جایزه به آن‌ها اهدا می‌شود این جایزه به لحاظ معنوی برای نمایش‌نامه‌نویس بسیار ارزش‌مند خواهد بود. ویژه‌گی مهمی که دوره‌های برگزیده‌گان ادبیات نمایشی دارد معرفی برنده‌گان سطح کشور و حتا دنیا است. وقتی سابقه‌ی کاری خود را به کشورهای دیگر به‌خصوص آلمان که با خانه‌ی تئاتر و کانون نمایش‌نامه‌نویسان آشنایی بیش‌تری دارند آن‌ها توجه بیش‌تر و نگاه ویژه‌ای به گرفتن جایزه در دوره‌های ادبیات نمایشی می‌کنند.

برگزیده‌شدن در این دوره‌ها موجب می‌شود تا آثار برگزیده فرصتی برای خوانده‌شدن و دیده‌شدن پیدا کنند و از این طریق نمایش‌نامه‌نویسان از آثار یک‌دیگر اطلاع پیدا می‌کنند. اتفاقی که برای خود من رخ داد و بعد از برگزیده‌شدن نمایش‌نامه‌ی **نیلوفر** در پنجمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی، این نمایش‌نامه با فروش و استقبال قابل‌توجهی مواجه شد.

کشف استعداد نمایش‌نامه‌نویسان جوان و شناخته‌نشده ولی بااستعداد از ویژه‌گی‌های بارز این دوره‌ها محسوب می‌شود و فرصت خوبی برای کشف آثار قابل‌توجه و عرض اندام نمایش‌نامه‌نویسان تازه‌کار است.

محمد یعقوبی

کانون نمایش‌نامه‌نویسان باید به صنف خود وفادار باشد

کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر به دلیل کم‌بود بودجه نمی‌تواند در برگزاری آثار برتر ادبیات نمایشی به کشف استعداد هم بپردازد، با این وجود این کانون باید به صنف خود وفادار باشد.

شش دوره برگزاری آثار برتر ادبیات نمایشی تا به امروز تأثیرات خود را بر نمایش‌نامه‌نویسی ایران داشته و نمی‌توانیم بگوییم این دوره‌ها بر روند نمایش‌نامه‌نویسی بی‌تأثیر بوده است. درواقع این دوره‌ها برای نمایش‌نامه‌نویسان حرفه‌ای فرصتی را فراهم کرده تا بتوانند خود را محک بزنند و این امید را داشته باشند تا یک جمع حرفه‌ای آثارشان را مورد بررسی و ارزیابی قرار می‌دهد.

در حال حاضر این دوره‌ها، روی‌کرد کشف استعداد در نویسنده‌گان جوان را ندارد و نمی‌تواند حیطه‌ی فعالیت خود را گسترش دهد؛ زیرا بودجه‌ی اختصاص‌داده‌شده به این دوره‌ها محدود است و

نمی‌تواند در کنار پرداختن به آثار نویسنده‌گان حرفه‌ای به فراهم‌کردن زمینه برای پرورش نویسنده‌گان بپردازد. این روی‌کرد مناسبی است که بین حیطه‌ی حرفه‌ای و نیمه‌حرفه‌ای کانون نمایش‌نامه‌نویسان روی آثار حرفه‌ای تمرکز می‌کند. زیرا این کانون باید بیش‌تر به صنف خود وفادار باشد.

راه‌یابی آثار چاپ‌نشده به دوره‌ی آثار برتر ادبیات نمایشی ایران و توجه به این آثار اقدام موفقیت‌آمیز و مناسبی نیست زیرا ممکن است یک نمایش‌نامه‌نویس، اثر متعلق به پانزده سال پیش خود را ارائه دهد و در این زمینه محدودیتی ندارد. ولی ما در این دوره‌ها باید آثار یک سال اخیر را مورد بررسی قرار دهیم.

در وهله‌ی اول باید از زحمات و تلاش افرادی که این دوره‌ها را برگزار می‌کنند قدردانی کرد زیرا با وجود کم‌بود مسائل و مشکلات مالی هر سال دوره‌ها را برگزار می‌کنند. مهم‌ترین نقصی که می‌توان به آن اشاره کرد زمان‌بندی این دوره‌ها است باید طوری برنامه‌ریزی شود که آثار دو ماه بعد از ارسال معرفی شوند و طولانی‌شدن اعلام آثار به کیفیت و اعتبار آن لطمه خواهد زد.

بیانیه‌ی هیئت داوران بخش نمایش‌نامه‌های تألیفی ششمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

به نام خداوند جان و خرد. چه طرفه معجونی اســت آدمی‌زاد: چه قدر والا و شــریف در عقل، چه‌قدر نامتناهی در اســتعداد، چه‌قدر شــبیه خدایان در فهم، مثل اعلای جان‌داران، و شکوه در زیبای جهان،

(هملت، ویلیام شکسپیر)

شب است و سکوت... ، سکوتی و میزی و قلمی و ورقی... ، اما کسی نیست، جز ردی به‌جامانده از شاعری که می‌نوشت: چراغ را نکش، بگذار بدانند که بیداریم.

قسم به قلم و هر آن‌چه می‌تراود از خون او، قسم به کلمه که در ابتدا کلمه بود و کلمه، خدا بود. و سلام بر ششمین فریاد و ششمین تلألوی ادبیات نمایشی ایران. به‌راستی چه باید کرد؟ چه باید گفت در این پایانه‌ی آغاز جز درود بر صاحبان اندیشه و قلم که در برابر نامهربانی‌ها، ناکامی‌ها و ناامنی‌ها از خلق آثاری چنین قابل احترام از پا نایســتادند؟ پس... خسته‌جانی‌تان برات جان بدخواهان‌تان! بسیار خرســندیم که در دل‌تنگی پاییز، بهاری آفریدید بی‌خزان اگرچه از دردها و رنج‌ها گفتید و نوشــتید، با رســالت تمام یک نویســنده و نهراسیدید و بی‌پرده و عیان، زشتی‌ها را نشان دادید... بر بی‌عدالتی‌ها ســیلی زدید و با گلوی زخمی پرنده‌گان آواز خواندید. اکنون بیش از پیش می‌توان پرغرور و ســرافراز گفت که درام‌نویســی کهن دیارمان دیگر به امید آمــدن نوری صاف و بی‌آلایش، دل در گرو جرقه‌ای پیدا و ناپیدا نبســته است که شما عزیزان خوشــه‌ی آتش افرختید در این زمهریر سیاه. بی‌شک برای جهانی‌شــدن نمایش‌نامه‌نویســی‌مان، راه دُش‌واری پیموده‌ایم بی‌هیچ حمایت یا تشویقی از مسئولان، تنهــا بر دوش‌هــای یک‌دیگر و زخم و تــاول پاهای بزرگان و گذشــته‌گان‌مان تکیه کردیــم، اما باید پذیرفــت تا فتح قله‌ی جهانی‌شــدن هنوز باید قلم زد و بر صخره‌ها و صحنه‌ها شــور و نور آفرید. چه زیباســت این ششــمین تکانه‌ی اندیشــه‌گی بر قامت تئاتر ایران که بزرگان عرصه‌ی ادب، شعر و هنر در کنار نوخاســته‌گان و تازه‌نفســان، نقشــی بدیع و دل‌فروز آفریدند. بایسته اســت در این روزگار، به گفت‌وگــو (dialogue) و ارتباط با یک‌دیگر و دیگر اربابان هنر و ادبیات، بیش‌تر بیَندیشــیم فاصله‌های تحمیل شــده، لطمات جبران‌ناپذیری بر پیکره‌ی مجروح فرهنگ کشــورمان وارد کرده است. آقایان و

خانم‌ها! زمان، تیغی اســت دو دم که اگر ما آن را نبریم، او ما را خواهد برید و فرصت کوتاه اســت و کارهای انجام شده، چه خوش سرود استاد سخن، سعدی بزرگ:

برخیز تا یک سو نهیم این دلق ازرق فام را
بر باد قلاشی دهیم این شرک تقـوا نـام را
هر ساعت از نو قبله‌ای با بت‌پرستی می‌رود
توحید بر ما عرضه کن تا بشکنیم اصنام را

هیئت داوران ششمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران
فرامرز طالبی، نادر برهانی‌مرند، حمیدرضا نعیمی

بیانیه‌ی هیئت داوران بخش نمایش‌نامه‌های ترجمه و پژوهش‌های ادبیات نمایشی ششمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

جای بســی خوش‌حالی است که در این فقر شــدیدی که این روزها از هر سو دنیای فرهنگیِ‌مان را به یغما می‌برد، چاپ و ترجمه ادبیات نمایشــی هنوز توســط مترجمین، و ناشرین، تعهدی الزام آور محســوب می‌شــود. ادبیات نمایشی (چه در قالب ترجمه یا پژوهش دســت اول) بنیان هرگونه تحول و تغییر جدی در تئاتر محســوب می‌شــود و از این رو باید برای حفظ این حوزه تمام تلاش‌مان را به کار ببریم، زیرا در این وضعیت ســخت و دُش‌وار، فرهنگ اولین جای گاهی است که مورد آسیب قرار می‌گیرد و مانند همیشــه، تاریخ نشــان می‌دهد که برای متولیان، این امر نه فقط نگران‌کننده نیست، بل‌که حتا به استقبال آن هم می‌روند.

علارغم وضعیت اســف‌بار چاپ و نشر کتاب به طور کل، و کتاب‌های تئاتری به طور خاص، حضور پررنگ چند ناشر مهم تئاتری نظیر «نیلا»، «بیدگل»، «قطره» و «افراز»، که هم‌چنان به چاپ کتاب‌های تئاتری اهتمام می‌ورزند، روزنه‌های امید را باز نگاه می‌دارد. هیئت داوران امیدوار اســت این ناشــران هم‌چنــان به فعالیت‌های خود ادامه بدهند و ـ به‌خصوص ـ معرفی آثار نویســنده‌گان مطرح جهان را دستور کار خود قرار دهند، نویسنده‌گانی که دنیای فارسی‌زبان هنوز از حضور آنان آگاه و باخبر نیست.

خیل آثار نمایشــی ترجمه‌شــده در این دوره علی‌رغم این که نگرانی از کمیت را تا حدی مرتفع می‌کند هم‌چنان پرســش از کیفیــت را باز نگه می‌دارد: حضور چندین و چنــد نمایش‌نامه ضعیف یا ترجمه‌ی ضعیف از نمایش‌نامه‌های طراز اول مســئله‌ای اســت که هم‌چنان در این دوره نیز به چشــم می‌خورد. و بنابراین مسئله‌ی انتخاب هم‌چنان مسئله‌ای جدی باقی می‌ماند. درواقع چاپ نمایش‌نامه به خودیِ خود ارزشــی محسوب نمی‌شــود، مگر این که دو مسئله‌ی «نوع ترجمه» و «انتخاب متن» از همان ابتدا توسط ناشر و مترجم مد نظر قرار گیرد.

در بخش پژوهش‌های تألیفی، متأســفانه شبیه ســال‌های پیش اثری که بتواند نظر هیئت داوران را جلب کند وجود نداشــت و از ســوی دیگر حضور نســبتن پررنگ پژوهش‌های ترجمه‌شده تا حدی

ضعف‌های موجود در حوزه‌ی تألیف را برطرف می‌کرد. البته حضور این آثار شاخص ترجمه شده، بار دیگر تأکیدی است بر اهمیت تفکر از طریق ترجمه و سفر ذهنیِ حاصل از آن.

در پایان، هیئت داوران مایل است تشکر و قدر دانی خود را از همه مترجمین و مؤلفین، به‌خصوص مترجمین جوانی که به تازه‌گی فعالیت خود را شـــروع کرده‌اند و در این حوزه حضور بســـیار پررنگی داشتند، اعلام کند.

هیئت داوران بخش نمایش‌نامه‌های ترجمه و پژوهش ادبیات نمایشـــی ششـــمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

کامران سپهران، طلایه رویایی، علی‌اکبر علی‌زاد

نمایش‌نامه‌نویسان فردا...

گزارشی از چهار نشست نمایش‌نامه‌خوانی فردا

منیژه فریدی

بـدون تردید گسـترش برنامه‌های هنـری می‌تواند در اعتلا و لزوم توجه مسـئولین به آن، نقش تعیین‌کننده‌ای داشـته باشـد. کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر ایران با فراهم کردن نشست‌های نمایش‌نامه‌خوانی فردا سـعی در ایجاد فضا و موقعیت‌هایی برای نمایش‌نامه‌نویسان جوان دارد تا آنان بتوانند به‌طور جدی در معرض آزمون و خطای اهالی تئاتر و مخاطبان قرار بگیرند و با توجه به کم‌بود مکان‌های نمایش، این حرکت کانون می‌تواند محلی برای شناسـایی و پرورش استعدادهایی باشد که می‌خواهند به صورت حرفه‌ای وارد این عرصه شوند. اولین فصل از نشست‌های نمایش‌نامه‌خوانی فردا در حالـی کار خود را آغاز کرد که پس از اعلام فراخوان، ۸۴ نمایش‌نامه به دبیرخانه‌ی آن رسـید که پس از بازخوانی توسـط *سیروس همتی*، *شـیدا عقبایی* و *جهان‌شاه آل‌محمود*، شش نمایش‌نامه برای این نشست‌ها انتخاب شد. نمایش‌نامه‌های **انتهای مهتاب** نوشته‌ی *محسن آهنین‌جان*، **آرمان** نوشته‌ی *شـایان افکاری*، **آذرمیدخت** نوشـته‌ی *میلاد حسینی*، **یک‌شنبه‌ی سـیاه** نوشته‌ی *بهرام اکبری*، **دور از دست‌رس اطفال نگه‌داری شود** نوشته‌ی *فرشته فرشاد*، **نواختن قطعه‌ای دل نواز از شوپن با پیانو** نوشته‌ی *سیاوش حیدری*، نمایش‌نامه‌های انتخاب‌شده‌ی دوره‌ی نخست نمایش‌نامه خوانی‌های فردا بودند.

خوانش و نقد و بررسی نمایش‌نامه‌ی انتهای مهتاب نوشته‌ی *محسن آهنین‌جان*

با حضور *شهرام کرمی* و *شهرام میرشکاک*

اولین نشست نمایش‌نامه‌خوانی فردا که به نمایش‌نامه‌ی **انتهای مهتاب** نوشته‌ی *محسن آهنین‌جان* اختصاص داشت، در روز شانزدهم بهمن ماه هزاروسیصدونودویک برگزار شد. در این نمایش‌نامه‌خوانی *معصومه آقاجانی*، *الهام چرخنده* و *جواد یحیوی* نقش‌خوانی کردند. این نمایش‌نامه درباره‌ی زنی است که از او بازجویی می‌شـود. از گفته‌های زن این چنین بر می‌آید که مظلوم واقع شـده اسـت. این زن در طول داسـتان به عنوان *مهتاب* معرفی می‌شـود؛ همین *مهتاب* بدون حضور فیزیکی‌اش در ادامه‌ی داستان، مفهوم اصلی قسمت دوم را به خود اختصاص می‌دهد.

بخش دوم سـوآل‌ها به بعد از بازجویی *مهتاب* مربوط می‌شـود. از گفت‌وگوهای میان دو زن (*الهام* جوان و مادر پیرش که ظاهرن ربطی با قسمت اول داستان و *مهتاب* ندارد.) پیداست که آن‌ها در دوره‌ی

پس از جنگ هستند و مدتی است که علارغم میل‌شان به یک شهر غریب، در جنوب ایران مهاجرت کرده‌اند؛ آن‌چه در زیرمتن گفتارشان احساس می‌شود، این است که هر دو زن از جراحتی شرمسارند و این مهاجرت اجباری نوعی فرار از مردمانی است که از گذشته‌ی آن‌ها خبر داشته‌اند. اما این آرامشِ اجباری، با ورود *امیر* (هم‌سر سابق الهام و هم‌سر فعلی *مهتاب*) به هم می‌خورد. امیر آمده است تا بفهمد پدر ساواکی *الهام*، پس از طلاق آن‌ها، چه بر سر *مهتاب* آورده که زمین‌گیرش کرده است.

پس از خوانش این نمایش‌نامه *شهرام کرمی* (نمایش‌نامه‌نویس منتقد و کارگردان)، *شهرام میرشکاک* (منتقد) و *شیدا عقبایی* (مجری و منتقد) به نقد و بررسی آن پرداختند.

شهرام کرمی در ابتدای جلسه با بررسی روساخت نمایش‌نامه گفت: نمایش‌نامه با دو داستان متفاوت شروع می‌شود. داستان اول با صدای *مهتاب* آغاز می‌شود؛ او به عنوان یک محکوم که لازم است در مقابل عوامل ساواک، اطلاعاتی بدهد. بخش دوم نمایش‌نامه هم به زنده‌گی دو زن می‌پردازد که به گونه‌ای در اتفاق قسمت اول مقصر بوده‌اند.

کرمی در ادامه‌ی این نشست افزود: نگاه ساده‌ی داستان باعث شده که مخاطب بتواند ارتباط خوبی با متن برقرارکند. با این حال بخش‌هایی در اثر هست که اضافی است که مربوط به روایت‌های حماسه‌گونه‌ی شخصیت *الهام* است.

در این نشست هم‌چنین *شهرام میرشکاک*، منتقد، با بیان ضرورت ایجاد ژرف ساخت در متن گفت: این متن تجربه‌ای است که قابلیت بیش از یک بار خواندن یا یک بار شنیدن را ندارد؛ ادبیت متن و ساختار متن در حدی نیست که بتواند مخاطب‌ش را چندبار، پای روایت خود بنشاند؛ زیرا

دچار ضعف تألیف اســت. این نمایش‌نامه، تئاتری در خلأ است که به سمت بی‌چیزی پیش می‌رود. از آن‌جایــی کــه تئاتر بی‌چیزی با تئاتر واقع‌گرایانه هم‌خوانی نــدارد و این اثر هر دو گونه را با هم به کار گرفته، دریافت مفهوم را برای مخاطب دست‌خوش دوگانه‌گی و تناقض کرده است.

او در بخش دیگری از این نشست یادآور شد: در ساختار این اثر، یک پیش‌پرده (Prolog) وجود دارد که غیرضروری است؛ کلیدی که این پیش‌پرده در اختیار مخاطب می‌گذارد، الزامی نیست؛ زیرا چنان‌چه حذف شود، خلأیی در داخل قصه‌ی دوم اتفاق نمی‌افتد. هم‌چنین نویسنده در ساختار، از فاصله‌گذاری اســتفاده می‌کند که این فن نه تنها کمکی به روایت اثرش نمی‌کند بل‌که بنیان پایه‌گذاشته‌شده‌ی اثر را نیز دچار تزلزل می‌کند. این داستان به دنبال پیچیده‌گی نیست و به همین دلیل احتیاجی به فنون پیچیده‌ی ساختاری ندارد. زیرا این اثر تمثیلی نیست و نیازی به گریزگاه‌های فنی ندارد. از سوی دیگر اگر در نظر بگیریم که نویسنده حتمن می‌خواهد امکان شنیده‌شدن حدیث نفس شخصیت اصلی‌اش را برای مخاطب‌ش فراهم کند، باید حقی را هم برای دیگر شخصیت‌های نمایش قایل باشد.

این منتقد هم‌چنین اضافه کرد: گفتار شــخصیت‌ها، گفتاری اســت که از بســامد واژه‌گان نوشــتاری استفاده می‌کند. پایان‌بندی داستان بیش از حد ساده‌انگارانه نوشته شده است. نویسنده می‌توانست موقعیت

نفس‌گیری در داستان ایجاد کند اما داستانش به اوج نمی‌رسد و ضربان قلب آن با نبضی ضعیف می‌زند.

در پایان، *شیدا عقبایی*، مجری و منقد این نشست، در مورد باورپذیری شخصیت‌های نمایش گفت: به نظرم شخصیت *الهام*، قابل باور است. اما شخصیت امیر شخصیتی است که با توجه به درون گفت‌وگوها به عنوان یک قربانی معرفی می‌شود و توقع مخاطب را نسبت به رفتار خودش بالا می‌برد و با این حال نمی‌تواند عملی مرتکب شود تا شخصیت خود را باورپذیر کند.

نمایس‌نامه‌خوانی و نقد و بررسی نمایش‌نامه‌ی آرمان **نوشته‌ی *شایان افکاری***

با حضور *بهزاد صدیقی* و *شهرام زرگر*

در دومین نشست نمایش‌نامه‌خوانی فردا، نمایش‌نامه‌ی **آرمان** نوشته‌ی *شایان افکاری* درروز یک‌شنبه اول بهمن ماه ۱۳۹۱ نمایش‌نامه‌خوانی شد و نقد و بررسی قرار گرفت. در این نمایش‌نامه‌خوانی *محسن بهرامی*، *علی میری*، شهریار *ربانی*، *بیتا عزیزاقلی* و *نرگس ادیبی* خوانش نقش‌ها را برعهده داشتند.

در این نشست پس از خوانش نمایش‌نامه‌ی **آرمان**، *شهرام زرگر* (استاد دانش‌گاه و مترجم) و *بهزاد صدیقی* (نمایش‌نامه‌نویس و منتقد) به بررسی آن پرداختند.

بهزاد صدیقی، در ابتدای سخنان خود ضمن بررسی انواع شیوه‌های اقتباس در نمایش‌نامه‌نویس گفت: آن‌چه در این متن اتفاق افتاده، چکیده‌ای از داستانی است که در قصه‌ی **میرزا** نوشته *بزرگ علوی* نشان داده شده است با این حال نویسنده سعی کرده نمایش‌نامه‌اش را با وفاداری به قالب سیاسی ـ اجتماعی قصه‌ی اصلی شکل دهد. هم‌چنین به دلیل توضیح صحنه‌هایی که نویسنده تحت تأثیر داستان اصلی نوشته، شخصیت‌ها و موقعیت‌های داستان به شکلی ملموس به مخاطب انتقال داده شده است؛ با این حال اگر همین دستورصحنه‌ها کم‌تر شوند، نقش مخاطب برای کشف نقاط پنهان و سپیدخوانی‌های اثر، پررنگ‌تر خواهد شد.

این نمایش‌نامه‌نویس در این نشست پیش‌نهاد داد: یکی از راه‌کارهای پیش نهادی می‌تواند این باشد که برخی از دستورصحنه‌ها به شکل گفت‌وگو، میان حرف‌های شخصیت‌های داستان گنجانده شود و نویسنده از توضیح همه‌ی اتفاق‌ها نسبت به مسائلی که پیرامون شخصیت‌ها پیش می‌آید، خودداری کند.

شایان افکاری، نویسنده و کارگردان این نمایش‌نامه‌خوانی، در ادامه‌ی این نشست گفت: من در نسخه‌ی دوم این نمایش‌نامه که برای صحنه تنظیم شده، سعی کردم در بعضی از قسمت‌ها، کم‌ترین تغییر را به نسبت رمان اصلی بدهم اما در اجرای نمایش‌نامه‌خوانی، سعی کردم تا گفت‌وگوها را کم‌تر کنم.

در ادامه، *شهرام زرگر* با پرداختن به شخصیت‌های نمایش‌نامه‌ی آرمان گفت: شخصیت *آرمان* از دید نویسنده شخصیتی است که طبق شرح صحنه به نظر انسانی درویش‌مسلک می‌آید؛ بدین معنا که ایدئولوژی‌زده نیست، ولی منش او در مسیر نمایش‌نامه، چنین چیزی را نشان نمی‌دهد.

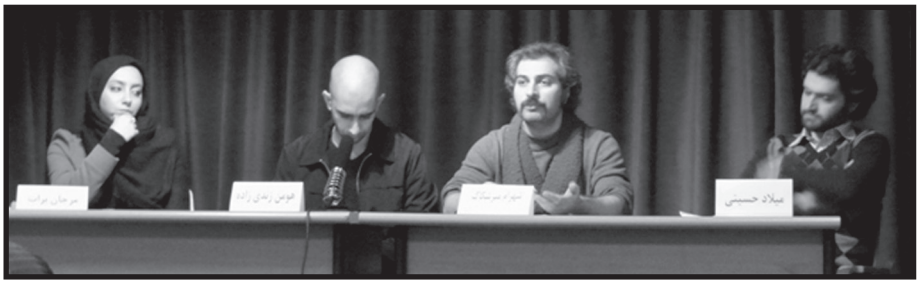
او در ادامه با توجه به پی‌رنگ نمایش‌نامه افزود: **آرمان** می‌توانست در بستر داستان، گسترشی بیش‌تر و بدون شتابزده‌گی داشته باشد.

دومین نشست نمایش‌نامه‌خوانی فردا، که هم‌چون نشست نخست آن بااستقبال بسیار تماشاگران رو به رو شده بود، با پرسش مخاطبان و پاسخ مدعوین به پایان رسید.

نمایش‌نامه‌خوانی و نقد و بررسی نمایش‌نامه‌ی آذرمیدخت نوشته‌ی میلاد حسینی

با حضور شهرام میرشکاک، هومن زندی‌زاده و مرجان برات

سوم‌مین نشست نمایش‌نامه‌خوانی فردا با نمایش‌نامه‌خوانی و نقد و بررسی نمایش‌نامه‌ی **آذرمیدخت** نوشته‌ی *میلاد حسینی*، روز چهاردهم بهمن ماه نودویک برگزار شد. در این نشست نمایش‌نامه‌ی **آذرمیدخت** توسط *شهرام میرشکاک* (منقد)، *هومن زندی‌زاده*(منتقد) و *مرجان برات* (مجری و منتقد) مورد نقد و بررسی قرار گرفت. در ابتدای نشست، *شهرام میرشکاک* در مورد جوهره‌ی هر متن نمایشی گفت: «هر متن نمایشی باید قبل از هر چیز، یک تم داشته باشد؛ وقتی اثری تم واضح و آشکاری نداشته باشد، موضوع شکل نمی‌گیرد. چون موضوع شرحی است بر تم؛ وقتی که اثری تم و موضوع نداشته باشد، پلاتی شکل نمی‌گیرد و درنتیجه روایتی اتفاق نمی‌افتد؛ بر همین اساس است که هیچ کنشی باعث آغاز این اثر نمی‌شود. این اثر دچار گسستی در روی‌کرد روایی خود است؛ هم‌چنین دچار ایرادات نحوی است.»



در بخش دیگری از این نشست، *هومن زندی‌زاده*، مجری و منتقد، درباره‌ی مقوله اقتباس در این متن گفت: «اگر بخواهیم از منظر اقتباســی به نقد این اثر نگاه کنیم می‌توانیم این‌چنین شروع کنیم؛ سه نوع اقتباس وجود دارد. نوع اول نعل‌به‌نعل است؛ این نوع اقتباس به اقتباس انتقالی معروف است. نوع دوم به اقتباس تفســیری معروف است؛ در این نوع اقتباس یک بدنه‌ی اصلی از منبع اصلی گرفته می‌شــود و توسط نویسنده بســط پیدا می‌کند و نوع سوم اقتباسی است که بنابر یک جرقه از یک اثر اولیه به ذهن نویسنده، اثر ثانویه خلق می‌شود.»

مرجان برات دیگر منتقد این نشســت، در ادامه‌ی ســخنان *زندی‌زاده* گفت: «این اقتباس، اقتباس تفســیری اســت؛ شخصیت و اتفاقات اصلی از تاریخ طبری اقتباس شده، اما نویسنده تخیل خود را در اصل تاریخ ساسانی وارد کرده و داستان دیگری پدید آورده.»

شــهرام میرشکاک درباره‌ی پیوســته‌گی اتفاقات درون داستان این نمایش‌نامه گفت: «در نمایش‌نامه‌ی **آزرمیدخت** وقایع مرتب پشت سر هم می‌آید، اما باید دید آن‌چه پشت سر هم می‌آید کاربردی است یا خیر. آمدن وقایع پشت هم برای داستان بسیار مناسب است؛ اما برای ادبیات نمایشی متفاوت است. شیوه‌ی رفت و برگشتی در این کار مورد استفاده قرار گرفته؛ اما باید دید که این مسئله به چه دلیلی اتفاق می‌افتد؟ هدف نویسنده، به معنی تم مورد نظر او در این کار چیست؟ آن‌چه در این داستان از شخصیت *آذرمیدخت* روایت می‌شود، کامل و پرداخته شده نیست؛ این شخصیت در موقعیت نمایشی خاصی قرار نگرفته. از آن‌جایی که اثر، ساختار نمایشی منطقی ندارد این نظام پیوسته از قصه‌گویی کمکی به اثر نکرده. است.»

میلاد حسینی، نویسنده‌ی این نمایش‌نامه، نیز در این نشست درباره‌ی نوع نقد نمایش‌نامه‌اش گفت: «آن متنی که به دســت شما رســیده ویرایش نشده است. چرا منتقدین ما بر اساس چهارچوب‌هایی که غربی‌ها از نمایش خلق کرده‌اند می‌خواهند آثارمان را به چالش بکشــند؟ در این اثر تک‌گویی مورد اســتفاده قرار گرفته و اساســن ســخصیت اصلی در موقعیت‌های بحران‌زایی که قرار دارد، شــکل می‌گیرد. در این نمایش‌نامه که درباره‌ی یک مقطع از تاریخ شــرقی اســت، از نقالی استفاده شــده. معنا و قالب در این اثر با هم آمیخته است بدین معنا که نقالی و تک‌گویی با هم در این نمایش‌نامه روایت شده‌اند. در زمینه‌ی تم هر تماشاگری می‌فهمد که اولین تم در این اثر عدالت است؛ تم‌های فرعی این اثر هم فقر، امید و بسیاری تم‌های دیگر است.»

هومــن زنــدی‌زاده در ادامه‌ی این نشســت با اهمیــت دادن به مقوله‌ی اقتباس و لــزوم بازنگری نمایش‌نامــه از این نظر گفت: «ما می‌خواهیم از منظر اقتبــاس به این اثر نگاه کنیم؛ برای همین لازم اســت به فرازهای اصلی اثر نگاه کرد. طبق نوشــته‌های درون متن هدف از روایت کل داســتان رهایی

از دام اهریمن و سیراب‌شـــدن از نور اهورامزدا اســـت؛ پس *آذرمیدخت* شـــروع می‌کند به روایت‌کردن اتفاقاتـــی کـــه از آغاز برایش افتاده تا زمانی که خـــودش را کور می‌کند. بر طبق اصل «گره مس و لری وی» شـــرایط معمولی در این اثر هســـت؛ پیش‌فرضی که با مخاطب گذاشته شده. شرایط معمولی این اثر جنگ است. این اثر وارد بدنه می‌شود تا اتفاقی که زمینه‌سازی شده پیش بیاید. **آذرمیدخت** روایت می‌کنـــد تا زمینه‌چینی کند؛ اتفاق نهایی نمایش‌نامه این اســـت که *آذرمیدخت* بعد از روایت اتفاقات، خودش را کور می‌کند. اما طرح (Plat) قرار است بر طبق اصل سامان‌دهنده به یک تعادل ثانویه برسد؛ رسیدن به حرف آخر و تعادل ثانویه در این اثر، بر اساس زمینه‌هایی که چیده می‌شود، پدید نمی‌آید.»

میلاد حســـینی هم‌چنین گفت: «هدف نهایی از روی عمل حادث می‌شود. حرف‌های *آذرمیدخت* هدف او نیست. شکل دایره‌ای عمل‌های نمایش‌نامه، زمینه‌چینی اتفاق نهایی می‌شود. با این حال این کار دچار تقدیرگرایی است. و چرا این اثر را از نگاه معنایی مورد تحلیل قرار نمی‌دهید؟»

هومن زندی‌زاده در واکنش به سخنان نویسنده‌ی این نمایش‌نامه گفت: «این یک بعد دیگر از نقد اثر اســـت و دیدگاه ســـاختارگرایانه به حواشی کاری ندارد. مسئله این است که اتفاقات در راستای هم نیفتاده و آن‌چه *آذرمیدخت* می‌گوید و انجام می‌دهد، منطق کورکردن او را در انتهای داســـتان فراهم نمی‌کند؛ چون زمینه برایش ساخته نمی‌شود.»

میرشـــکاک در ادامه افزود: «مســـئله این اســـت که ما به‌عنوان مخاطب قرار بود که با شـــخصیت جنون‌زده‌ای به نام *آذرمیدخت* روبه‌رو شـــویم اما با شـــخصیت تعقلی خود نویسنده در داستان روبه‌رو می‌شویم؛ به همین دلیل شخصیت‌پردازی اتفاق نیافتاده است.»

ســـپس *مرجان برات* درباره‌ی نهادینه‌کردن مفهوم عدالت در نمایش‌نامه یادآورشـــد: «به نظر شما عدالتی که به عنوان تم مطرح کردید محقق شده؟ بدین معنا که کشته‌شدن یک پسرک دزد با از بین رفتن کل یک پادشاهی به دست زنی که در داستان، معرفی می‌شود، برابر است؟»

هومن زندی‌زاده نیز با اشاره به دیگر ضعف‌های نمایش‌نامه گفت: «از آن‌جایی که کل اثر در شانزده صفحه نوشـــته شده. همین ظرف باعث می‌شود که آن‌چه نویسنده قراربوده بگوید، عمیق نشود؛ انگار

که تم‌های زیادی در این اثر هست؛ از خیانت و قدرت طلبی و عدالت و... ؛ با این حال نمی‌شود یکی را به عنوان شاخص انتخاب کرد. آن‌چه نمایش‌نامه می‌گوید این است که بر اساس خیانت یک رعیت به شـاه‌زاده، همه‌ی وقایع در حال شکل‌گیری است. در حال حاضر در این اثر می‌بینیم که دختر پادشاه دل‌باخته‌ی رعیتی می‌شـود؛ و رعیت نمی‌داند او کی‌ست، به عشقش خیانت می‌کند. بر همین اساس در طول داستان دودمان پادشاهی به باد می‌رود.»

میلاد حسـینی نیز با اشاره به این که دودمان پادشاهی به دلیل خیانت پسر به باد نمی‌رود گفت: «من به دنبال این بوده‌ام که چرا زنان امروز، قدرت سابق خودشان را ندارند؟»

در پایان این نشست مرجان برات با توجه اهمیت مفاهیم استفاده‌شده در متن گفت: «در این متن از مفاهیمی اسـتفاده می‌شود که در فرهنگ عامه‌ی ایرانی دارای معانی جاافتاده‌ای است. استفاده از اعداد هفت، هفده، بیست، حیوانات جغد و گرگ و مسئله‌ی پیش‌گویی همه گواه بر این مدعا است. با اقتباس و استفاده از این نشانه‌ها، شاید بتوان تئاتری بومی و ملی ایجاد کرد.» *زندی‌زاده* در ادامه‌ی سخنان برات گفت: «باید به جایی برسیم که وقتی از مفاهیم بومی کهن اقتباس می‌کنیم، طوری این کار را بکنیم که مخاطب امروزی آن را درک و باور کند. یعنی این‌که موضوع از صافی وجود نویسنده امروزی عبور کند.»

نمایش‌نامه‌خوانی و نقد و بررسی نمایش‌نامه‌ی یک‌شنبه‌ی سیاه **نوشته‌ی *بهرام اکبری***

با حضور دکتر علی پورعیسی (منتقد و نمایش‌پرداز) و شهرام میرشکاک

در چهارمین نشست نمایش‌نامه‌خوانی فردا، نمایش‌نامه‌ی یک شنبه‌ی سیاه نوشته‌ی *بهرام اکبری* روز یک‌شـنبه بیسـت و نهم بهمن ماه نود و یک مورد خوانش قرار گرفت و سـپس این نمایش‌نامه با حضور دکتر *علی پورعیسی* (منتقد و نمایش‌پرداز) و *شهرام میرشکاک* (منتقد) نقد و بررسی شد.

در ابتدای این نشسـت *علی پورعیسی* با مهم‌شـمردن مسئله‌ی تحقیق در این نمایش‌نامه، مدت زمان تحقیق و پژوهش در این نمایش‌نامه را از نویسـنده پرسـید و *بهرام اکبری* دراین‌باره گفت: «آغاز تحقیقات من از اینترنت بود و بعد به کتاب‌هایی که درباره‌ی سخن‌رانی‌های *لوترکینگ* بود مراجعه کردم؛ با این حال فکر می‌کنم اشتباه است که این نمایش‌نامه را با تاریخ بسنجیم. و دیگر این که من تاریخ‌نویس نیستم»

در ادامـه پورعیسـی لزوم تغییر تاریخ در متن *اکبری* را جویا شـد و نویسـنده در پاسـخ گفت: «*لوترکینگِ* اثر من خوش‌بین است؛ این *لوترکینگ* در وجه مقابل *لوترکینگ* واقعی است.»

میرشـکاک همین امر را باعث از بین رفتن حقیقت مانندی ذکر کرد و گفت: «این اتفاق در متن شما باعث می‌شود مخاطب باورتان نکند. شخصیت‌پردازیْ مقدماتی دارد که برای اقتباس باید آن‌ها را در نظر گرفت. این اثر در یک موقعیت واقع‌گرا است و یعنی به نیمی از پیش داده‌های ذهنی مخاطب تکیه دارد؛ این مسئله‌ای است که در شخصیت‌پردازی این کار اتفاق نیفتاده است.

پورعیسـی با تأکید بر شـخصیت‌پردازی نداشـتن صحیح در ایـن نمایش‌نامه گفـت: «منتقد از نشانه‌های درون متن، عناصری می‌گیرد و بعد به سراغ نقد می‌رود؛ نمایش‌نامه‌ی شما، عناصر تاریخی دارد که مربوط به تاریخ جهانی است.»

شهرام میرشکاک با اشاره بر لزوم حرکت درست در مسیر نوشتن نیز افزود: «قبل از آن‌که جهانی بنویسیم باید بومی باشیم و بومی بنویسیم. موقعیت خلق شده در این اثر ثابت است و علاوه بر این موقعیت سخت، غیربومی بودن هم بر آن اضافه می‌شود و در این فضای ثابت و ساکن بسیار سخت است که عمل ذهنی برای مخاطب ایجاد شود؛ در این حالت تنها ابزار، عمل نمایشی و گفت‌وگو است؛ و برای همین گفت‌وگوها در یک اثر واقع‌گرا مثل این اثر، مهم می‌شود. گفت‌وگوهای این نمایش‌نامه به بیانیه نزدیک شده و آن را نمایشی نکرده است.»

بهرام اکبری نیز چنین گفت: «زمانی گفت‌وگو شعاری می‌شود که از دهان شخصیت بیرون نیاید؛ به اعتقادم شخصیت‌هایی که در این نمایش‌نامه پرداخت شده گفت‌وگوهای باورپذیری دارند.»

در ادامه‌ی این نشست دکتر پورعیسی درباره‌ی اهمیت متن نزد منتقد گفت: «برای منتقد مهم این است که کشف کند درون ذهن نویسنده چه بوده و این کار را از طریق عناصر درون متن نویسنده می‌کند. بنابراین به شخصیت و موضوع کار توجه می‌کنیم؛ بر همین اساس باید گفت وقتی یک شخصیت از جایی وارد نمایش‌نامه‌ای می‌شود، دنیای او هم با خودش وارد متن می‌شود؛ بنابر این نمی‌توانیم *مارتین لوترکینگ* را از آن‌چه واقعن هست، جدا کنیم. بر همین اساس، اگر شخصیت درست پرداخت نشود، دیگر باورپذیر نمی‌شود. همین‌طور دغدغه‌ی نویسنده از انتخاب *مارتین لوترکینگ* درنیامده؛ و به همین دلیل جمله‌هایش هم، نمایشی نیست؛ اصولن کار منتقد همین است که این نقصان‌ها را بیرون بکشد و کمک کند تا اثر دوباره خلق شود تا به کمال برسد.»

میرشکاک با تأکید برشخصیت‌پردازی در این نمایش‌نامه گفت: «سه عامل مهم در خلق شخصیت‌های قابل قبول وجود دارد؛ یکی این‌که خلق ثابت داشته باشند؛ دوم این‌که برای رفتارشان انگیزه‌ی معقول داشته باشند؛ و سوم این‌که شخصیت‌ها پذیرفتنی و واقعی جلوه کنند؛ یعنی مطلق‌نمایی نداشته باشند؛ مطلق‌نمایی در نظام قصه‌گویی کاربرد دارد و نه در ادبیات نمایشی. شخصیت‌های این نمایش به دلیل نداشتن مورد دوم و سوم، باورپذیر و واقعی نیستند.»

دکتر *علی پورعیسی* در پایان این نشست گفت: «این متن به تاریخ وفادار نیست؛ و چون شخصیت *لوترکینگ* به‌درستی پیش‌خلق نشده، می‌شود پیش‌نهاد داد که نام *لوترکینگ* از این شخصیت برداشته شود و با یک بازنویسی مجدد، به جذابیت شخصیت‌ها و موضوع کلی بیفزاییم...»

برای حضور در صحنه‌های بین‌المللی آماده‌گی زیادی داریم

دست‌آوردهای سفر نمایش‌نامه‌نویسان ایران به ارمنستان در گفت‌وگو با محمد امیریاراحمدی

ندا آل‌طیب

عمارتی زیبا در فضایی زیباتر در میان درختانی که رنگ زعفرانی پاییز با سبزی برگ‌هایشان در هم آمیخته... این‌جا ساختمانی است که کانون نویسنده‌گان ارمنستان به اعضایش اختصاص داده برای استراحت، ورزش کردن و البته نوشتن که فضای ساختمان جان‌می‌دهد برای نوشتن...

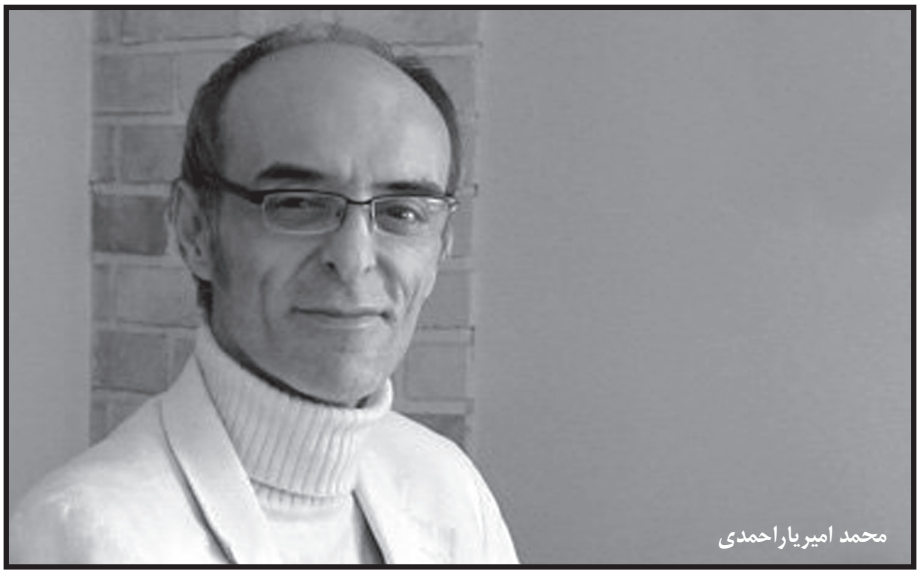
هرچند ساختمان قدیمی است، هرچند هنوز یادآور دوره کمونیسم است، هرچند فضای آن شبیه فضای فیلم‌های وهم‌آلود است اما حسی خوب دارد، حس دل‌نشین آرامش که گوشه‌ای بنشینی، آرام‌آرام چای را مزه‌مزه کنی، چشمت را بسپاری به مناظر و دستت را بسپاری به قلمی که ناخودآگاه می‌لغزد روی سپیدی کاغذ...

در این فضاست که گفت‌وگوی میان من و رییس کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر انجام می‌شود. در آخرین شب سفر نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی به ارمنستان در شهر «زاغکازور» که حدود نیم‌ساعت تا «ایروان» فاصله دارد.

هم‌چنان‌که دو نویسنده‌ی ارمنی شطرنج بازی می‌کنند، محمد *امیریاراحمدی*، رییس کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر، از جلسه‌ای می‌گوید که در آخرین روز این سفر به هم‌راه *علی‌رضا نادری* و *بهزاد صدیقی* و *آندرانیک خچومیان* با *لئون آنانیان* رییس کانون نویسنده‌گان ارمنستان و *هاکوپ قازانچیان* رییس انجمن دست‌اندرکاران تئاتر این کشور داشته است...

یاراحمدی درباره‌ی این جلسه می‌گوید: «قرار شد برای آغاز هم‌کاری‌ها، یک نمایش‌نامه ایرانی توسط گروهی ارمنی تولید شود و ما هم یکی از نمایش‌نامه‌های آنان را در ایران اجرا کنیم.»

رییس کانون نمایش‌نامه‌نویسان بیش‌ترین تأکیدش بر نمایش‌نامه است و دراین‌باره توضیح می‌دهد: «آن‌ها پیش‌نهادات متفاوتی برای شیوه‌های مختلف تولید داشتند اما پیش‌نهاد من این بود که نمایش‌نامه را به عنوان پایه‌ی کار مورد توجه قرار دهیم و بعد با توجه به ظرفیتی که داریم. می‌توانیم به انواع تولیدات مشترک و نیز نمایش‌هایی بر اساس آثار کلاسیک جهان مانند


محمد امیریاراحمدی

نمایش‌نامه‌های *چخوف*، *شکسپیر* و... روی آوریم اما این‌ها در مرحله‌ی بعدی فعالیت‌های ما است.»

یاراحمـــدی همان اندازه که از این نتایج خوش‌حال اســـت از بابـــت حمایت بخش دولتی تئاتر ایران نگرانی دارد و می‌گوید: انجام همه‌ی این فعالیت‌ها در گروِ حمایت دولت است زیرا تنها کاری که کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر می‌تواند انجام دهد، شناسایی فضاها و ظرفیت‌های موجود است و این‌که تلاش کند ارتباط میان گروه‌های تئاتر ایران و ارمنستان و دیگر کشورها برقرار شود اما با توجه به این‌که نظام تئاتر ما دولتی است، بدون حمایت دولت نمی‌توانیم به شکل بایسته‌ای این برنامه‌ها را پیش ببریم.

نویســـنده‌ی نمایش‌نامه‌ی **تیغ کهنه** که از حمایت وزارت فرهنگ ارمنســـتان خشنود است، ادامه می‌دهد: خوش‌بختانه از ســـوی ارمنســـتان و وزیر فرهنگ این کشور استقبال خیلی خوبی برای تداوم برنامه‌های انجام‌شـــده و خیال‌مان از بابت ارمنســـتان راحت اســـت. آن‌ها تقریبن به تمام تعهدات‌شان در مـــورد چاپ نمایش‌نامه‌های ایرانی عمل کرده‌اند و برای واردشـــدن به مرحله‌ی بعدی یعنی اجرای نمایش‌نامه‌های ایرانی توسط گروه‌های ارمنی هیچ مشکلی ندارند و حالا نوبت ماست که آثار آنان را در ایران ترجمه و منتشر کنیم. حال باید ببینیم دولت ما از فضایی که برای ایجاد تعامل و هم‌کاری میان نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی و ارمنی فراهم شده و به نفع تئاتر ایران است، چه حمایتی انجام می‌دهد.

یاراحمدی درباره‌ی ضمانت انتشار این نمایش‌نامه‌ها توضیح می‌دهد: «بسیاری از ناشران خصوصی علاقه‌مند به این هم‌کاری هســـتند به‌ویژه نشـــر «افراز» که هم‌کاری خوبی با ما داشته است اما همه‌ی این‌ها نیازمند حمایت دولت اســـت. این حرکتی ملی اســـت و حرکتی نیست که فقط محدود به تئاتر شود. چنین حرکت‌هایی قطعن به نفع جریان کلی فرهنگ در کشور است. از این راه است که می‌توانیم فرهنگ ایرانی را در قالب نمایش‌نامه و اجراهای صحنه‌ای به کشوری بشناسانیم که با ما علائق و منافع مشترک دارد اما مردم‌ش چیز زیادی از ما و تئاتر ما نمی‌دانند.

رییس کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر در پاسخ به پرسشی دیگر درباره‌ی ضمانت اجرایی تفاهم‌نامه‌ای که با رای‌زنی ایران در ارمنستان بسته شده، می‌گوید: هیچ ضمانت اجرایی وجود ندارد مگر این‌که سفیر ایران در ارمنستان روی قول‌ش بماند و برای حفظ دست‌آوردهای این سفر و توسعه هم‌کاری میان هنرمندان تئاتر دو کشور، کوشش‌های لازم را انجام دهد. زیرا وزیر فرهنگ ارمنستان در حضور سفیر ایران به هیئت ایرانی گفت از هیچ کمکی دریغ نخواهد کرد و از سفیر ایران هم خواست همه‌ی آن‌چه که برای توسعه و برقراری این رابطه لازم است، از طریق سفارت ایران به ایشان اعلام کند. بعد از این، برعهده‌ی وزارت ارشاد و معاونت هنری و مرکز هنرهای نمایشی است که برای پیش‌برد این هم‌کاری‌ها نقش خود را به درستی ایفا کنند.

یاراحمدی با بیان این‌که کانون نمایش‌نامه‌نویسان توقع و چشم‌داشت خاصی ندارد، تأکید می‌کند: ما با ایجاد ارتباط فرهنگی، سنگ بزرگ را از سر راه برداشته‌ایم آن‌چه را که دولت باید انجام دهد، ایجاد تسهیلات و ایجاد تضمین‌های فرهنگی لازم برای ادامه‌ی این هم‌کاری‌ها است. تضمین‌هایی که بتوانیم بر پایه‌ی آن به تعهداتی مانند حضور نمایش‌نامه‌نویسان ارمنی در ایران و انتشار و اجرای نمایش‌نامه‌های‌شان، عمل کنیم.

علاوه بر مسائلی که *امیریاراحمدی* به آن اشاره می‌کند، نگرانی دیگری هم وجود دارد. اگر در دوره‌ی بعدی افراد دیگری به عنوان هیئت‌مدیره‌ی کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر انتخاب شوند تکلیف این تفاهم‌نامه چه می‌شود؟! آیا آن‌ها هم این موضوع را پی‌گیری خواهند کرد؟ پاسخ رییس کانون نمایش‌نامه‌نویسان چنین است: «اگر بتوانیم این هم‌کاری‌ها را در قالب تفاهم‌نامه‌ای رسمی انجام دهیم که دولت‌های هر دو کشور از آن حمایت کنند و تضمین‌های لازم را برای تداوم فراهم کند، این حرکت به عنوان یک رابطه فرهنگی نهادینه خواهد شد. بنابراین پی‌گیری و استمرار این جریان دیگر منوط به علائق شخصی افراد نخواهد بود بل‌که ضرورتی است که هرکس مدیریت کانون نمایش‌نامه‌نویسان را بر عهده بگیرد، باید به آن پاسخ بدهد.»

نویسنده‌ی نمایش‌نامه‌ی **شب آخر دنیا** به دو سفر کانون نمایش‌نامه‌نویسان به ارمنستان اشاره می‌کند و می‌گوید: «تجربه‌ی این دو سفر نشان داد ما برای حضور در صحنه‌های بین‌المللی آماده‌گی زیادی داریم. خردوَرزی، نوع‌دوستی و بلندپروازی فرهنگی هنرمندان تئاتر ایران سرمایه‌ای بزرگ برای کشور ما است که به کمک آن می‌توانیم سرنوشتی دیگر برای تئاتر ایران رقم بزنیم. تئاتر ما سال‌ها است در انزوا به سر می‌برد درحالی‌که این شایسته‌گی را دارد که در عرصه‌ی بین‌المللی حضور یابد و ارزش‌های فرهنگی و هنری خود را در مقیاس جهانی آشکار کند.

او ادامه می‌دهد: «چاپ این ده نمایش‌نامه به زبان ارمنی به ما ثابت کرد که در سطح بین‌المللی از ظرفیت و قابلیت بسیار بالایی برای سرمایه‌گذاری برخورداریم. این فرصت‌ها را غنیمت بشماریم و اجازه دهیم که نمایش‌نامه‌های ایرانی آن‌طور که شایسته و بایسته است در عرصه‌ی بین‌المللی خود را معرفی کنند. شاید این اقدام و اقداماتی از این دست بتوانند به میزان قابل توجهی باعث جبران توسعه نیافته‌گی تئاتر ما، کاهش بحران بی‌کاری و گشایش افق‌های تازه‌ای فراروی تئاتر کشور شود.»

محمـــد *امی‌یاراحمدی* در پاســـخ به این پرســـش که معرفـــی نمایش‌نامه‌های ایرانی در ســـطح بین‌المللی چه‌قدر برای ایجاد اشتغال هنرمندان ما کمک می‌کند، می‌گوید: «بسیار مؤثر است. وقتی از حرفه‌ای‌بودن سخن می‌گوییم منظور فقط تولید هنری در یک جغرافیای محدود و داخلی نیست. تئاتر حرفه‌ای، تئاتری است که متعلق به همه‌جاست. تئاتری است که گرچه خاست‌گاه آن بومی و منطقه‌ای اســـت، اما می‌تواند حامل پیامی جهانی باشـــد و با مخاطب غیربومی ارتباط برقرار کند. ما ســـال‌ها در داخل کشور کار کرده‌ایم اما اغلب نمایش‌نامه‌های ایرانی دارای ارزش‌های درونی است. بی‌شک معرفی نمایش‌نامه‌های ایرانی در دیگر کشورها به ما کمک می‌کند تا قابلیت‌ها و کاستی‌های خود را شناسایی کنیم و به زبانی دست یابیم که لازمه‌ی حضور در بازارهای فرهنگی بین‌المللی است.»

او از دیگر ویژه‌گی مثبت این رابطه هم می‌گوید: «این ارتباطات همان‌گونه که باعث ایجاد تمایلات و مطالبات فرهنگی نوینی نزد هنرمندان تئاتر می‌شـــود، مســـئولان را نیز متوجه این ضرورت می‌کند که برای ورود به عرصه‌های بین‌المللی باید سازوکار لازم را ایجاد کند. بدیهی است که هرگونه تعامل فرهنگی در سطح بین‌المللی نیازمند فراهم ساختن ابزارها و امکاناتی است که یا بخش دولتی باید آن را فراهم کند یا اجازه دهد بخش خصوصی وارد عمل شود.»

نویســـنده‌ی نمایش‌نامه‌ی **بیوه‌های غم‌گین ســـالار جنگ** ادامه می‌دهد: «ما با این اقدامات درواقع ضرورت‌ها را یادآور می‌شویم چون در خلاء نمی‌توان کاری انجام داد. باید ضرورت‌ها به شکلی ملموس آشـــکار شـــوند تا الزامات و مقتضیات‌ش نیز معلوم شوند. بی‌شـــک تئاتر ما از ظرفیت‌ها و قابلیت‌های برخوردار اســـت که اگر از حمایت و سرمایه‌گذاری دولت و بخش خصوصی بهره‌مند شود، می‌تواند در سطح بین‌المللی به جای‌گاه و منزلتی دست یابد که براستی شایسته‌ی آن است.»

رییس کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر در بخش پایانی این گفت‌وگو می‌گوید: «برای ما مهم این اســـت که نمایش‌نامه‌های ایرانی را در قالب اجرا بشناسانیم و بازار بین‌المللی برای‌شان پیدا کنیم. نمایش‌نامه از راه انتشار بین‌المللی نمی‌شود بل‌که چاپ نمایش‌نامه مقدمه است. زمانی نمایش‌نامه‌های ما در سطح بین‌المللی معرفی می‌شود که به اجرا برسند و از طریق اجراهای موفق شناسایی شوند. این نکته‌ای است که در گفت‌وگو با مسئولان هم بر آن تأکید داشته‌ایم.»

گفت‌وگوی ما تمام می‌شود اما بازی شطرنج دو نویسنده‌ی ارمنی هم‌چنان ادامه دارد.

نویســـنده‌گان ارمنی خانه‌هایی دارند برای چنین فعالیت‌هایی. این خانه یکی از آن خانه‌هاســـت. خانه‌ی دیگری هم دارند در کنار دریاچه «ســـوان» که یکی از زیباترین نقاط ارمنستان است، آنان حتا درمان‌گاه ویژه‌ای هم دارند...

دیداری که با نمایش‌نامه‌نویسان دیگری تکرار خواهد شد

سفرنامه‌ی کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر ایران به ارمنستان

بهزاد صدیقی
نایب‌رییس و سخن‌گوی کانون نمایش‌نامه‌نویسان

اشاره: دومین سفر اعضای کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر ایران به ارمنستان به دعوت کانون نویسندگان این کشور از ۱۱ تا ۱۸ آبان ۱۳۹۱ (۱ تا ۸ نوامبر ۲۰۱۲) انجام شد. این سفر براساس تفاهم‌نامه‌ی کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر ایران و کانون نویسنده‌گان ارمنستان به منظور ترجمه‌ی آثار ادبیات نمایشی دو کشور صورت گرفته بود. در دو سفر پیشین گروه نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی به ارمنستان و گروه نمایش‌نامه‌نویسان ارمنی به ایران تعدادی از آثار دو طرف تفاهم، نمایش‌نامه‌خوانی و نقد و بررسی شد و حالا براساس همان تفاهم‌نامه تعدادی از آثار نمایش‌نامه‌نویسان ایران با انتخاب کانون نمایش‌نامه‌نویسان و سپس انتخاب آن‌ها به زبان ارمنی ترجمه و منتشر شد.

ما اعضای کانون نمایش‌نامه‌نویسان در این سفرْ جمعی ده نفر بودیم: محمد امی‌ریاراحمدی (رییس کانون و سرپرست این گروه)، بهزاد صدیقی (نایب‌رییس و سخن‌گو)، آندرانیک خچومیان (مترجم زبان ارمنی و عضو کانون نمایش‌نامه‌نویسان)، علی‌رضا نادری، صادق صفایی، سلما سلامتی (به عنوان نمایش‌نامه‌نویسانی که آثارشان به زبان ارمنی ترجمه شده بود)، سوسن رحیمی (عضو هیئت‌مدیره‌ی کانون)، مهدی میرباقری (نمایش‌نامه‌نویس برگزیده‌ی ششمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران)، بهرام جلالی‌پور (نمایش‌نامه‌نویس و منتقد)، ندا آل‌طیب (خبرنگار تئاتر).

این سفر به مناسبت ترجمه و انتشار ده نمایش‌نامه‌ی برگزیده‌ی چهار دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی، در بخش نمایش‌نامه‌های چاپ شده انجام شده بود که همه‌گی در یک مجموعه به نام نمایش‌نامه‌های معاصر ایرانی انتشار یافته بود. این کتاب با حمایت وزارت فرهنگ جمهوری ارمنستان و به ابتکار لئون آنانیان (رییس انجمن نویسنده‌گان ارمنستان) و نلی‌شاه نظریان (نویسنده و نمایش‌نامه‌نویس) توسط نشر «گراکان اتالون» منتشر شده بود.

دراین کتاب نمایش‌نامه‌های ***روایت عاشقانه‌ای از مرگ در ماه اردی‌بهشت*** *نوشته‌ی محمد چرم‌شیر،* ***دیوار*** *نوشته‌ی علی‌رضا نادری با ترجمه‌ی گئورک آساتوریان،* ***تیغ کهنه*** *نوشته‌ی محمد امی‌ریاراحمدی،* ***پاتوغ اسماعیل‌آقا*** *نوشته‌ی حمید امجد،* ***تهران ۱۳۹۰ خورشیدی*** *نوشته‌ی سلما سلامتی،* ***جهنم‌دره*** *نوشته‌ی صادق صفایی،* ***ناامنی*** *نوشته‌ی هاله مشتاقی‌نیا با ترجمه‌ی نونه هوهانسیان،* ***شکلک*** *نوشته‌ی نغمه ثمینی،* ***آواز ستاره‌ها*** *نوشته‌ی مهرداد کوروش‌نیا،* ***یک اتاق با دو در*** *نوشته‌ی محمود ناظری با ترجمه‌ی ادوارد حق‌وردیان به زبان ارمنی در دست‌رس علاقه‌مندان ارمنی به ادبیات نمایشی ایران قرار گرفته و به‌طبع رسیده بود. آن‌چه در زیر می‌خوانید گزارش سفرنامه‌ی من به ارمنستان است.*

پنج‌شنبه ۱۱ آبان ۹۱ (۱ نوامبر ۲۰۱۲)

مقدمات این سفر ما به ارمنستان برای رونمایی از مجموعه‌نمایش‌نامه‌های نمایش‌نامه‌نویسان معاصر ایران به زبان ارمنی از شهریورماه ۹۱ آغاز شده بود. دعوت‌نامه‌ی *لئون آنانیان* در مردادماه از طریق *آندرانیک خچومیان* در منزل *آندرانیک* برای من و محمد امیر*یاراحمدی* خوانده شده بود. در این نشستی که به همین منظور من و محمد *امی‌ریاراحمدی* در منزل *آندرانیک* داشتیم، *آندرانیک* متن دعوت‌نامه را ترجمه کرد و گفت که انجمن نویسنده‌گان با مدیریت *لئون آنانیان* از گروه ده نفره‌ی نمایش‌نامه‌نویسان ایران دعوت کرده‌است تا در شهریورماه ۱۳۹۱ در ارمنستان مهمان باشند. اما همان‌جا ما به *آندرانیک* گفتیم این امکان برای ما وجود ندارد چون برگزاری ششمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران را در پیش داریم و کانون نمایش‌نامه‌نویسان از شهریورماه در تدارک برگزاری این جشن ادبیات نمایشی خواهد بود.

هم‌زمان با برگزاری مراسم، ناگزیر بودیم برای این سفر هم برنامه‌ریزی کنیم و برنامه‌ریزی این دو فعالیت مهم کانون به نوعی به صورت هم‌زمان شده بود و انرژی بیش‌تری از هیئت‌مدیره‌ی وقت کانون می‌گرفت. انتخاب نمایش‌نامه‌نویسان برای حضور در این سفر وقتی که انجام شد، کار هم‌آهنگی و دعوت از آنان شروع شد. تعدادی از نمایش‌نامه‌نویسان قرار شده بود از میان کسانی باشند که نمایش‌نامه‌ی آن‌ها در این مجموعه چاپ شده بود و قرار بود در آن‌جا با حضور هیئت نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی رونمایی شود. در این سفر قرار بود البته تعدادی دیگر از نمایش‌نامه‌نویسان هم‌راه مان باشند اما هریک به دلایلی نتوانستند وقت‌شان را با زمان سفر تنظیم کنند یا هرکدام از آن‌ها برنامه‌های کاری خاص خود را داشتند که نتوانستند در این سفر به ما بپیوندند، درنتیجه افراد

دیگری در فهرست نهایی کانون قرارگرفتند که سرانجام هم‌آهنگی با آنان یکی پس از دیگری انجام شد. اما از ابتدا قرار بود یک خبرنگار تئاتر در جمع ما حاضر باشد تا گزارش‌های سفر را از ارمنستان از طریق ایمیل به ایران ارسال کند. *ندا آل‌طیب* یکی از خبرنگاران باتجربه‌ی تئاتر جزو اولین انتخاب‌های ما بود که بالاخره هم بخت با او یار شد و در این سفر هم‌راه‌مان آمد. پس از هم‌آهنگی‌های لازم با سفارت ارمنستان برای تهیه ویزا و بعد هم خرید بلیت با هم‌کاری *سوسن رحیمی* و *سلما سلامتی*، بالاخره بلیت سفر هوایی تهران ـ ایروان برای روز پنج‌شنبه ۱۱ آبان‌ماه ساعت ۱۵ خریداری شد. اما پرواز مثل همیشه با تأخیر انجام شد. حدود دو ساعت و نیم تاخیر، که وقت کمی نبود. وارد فرودگاه بین‌المللی امام‌خمینی که شدم یکی‌یکی دوستان هم‌راه در این سفر را دیدم. صحبت‌های زیادی درباره‌ی برنامه‌های این سفر با هم داشتیم که کانون نویسنده‌گان ارمنستان در قالب یک جدول دو صفحه‌ای برای‌مان تدارک دیده بودند. *آندرانیک* که از قبل به ایروان سفر کرده بود، این جدول را برای‌م ایمیل کرده بود. جدول برنامه‌ها را به دوستان هم‌سفرم دادم.

روز پنج‌شنبه که شب اول سفرمان به حساب می‌آمد. برنامه‌ی خاصی نداشتیم. پس از رسیدن به فرودگاه بین‌المللی ایروان و استقبال دست‌اندرکاران انجمن نویسنده‌گان ارمنستان و چند نفر از نمایش‌نامه‌نویسان این انجمن، به ساختمان انجمن نویسنده‌گان ارمنستان رفتیم و بعد از استراحت خیلی کوتاه، برای استقرارمان به هتلی در مرکز شهر رفتیم.

جمعه ۱۲ آبان ۹۱ (۲ نوامبر ۲۰۱۲)

هم‌چون سفر قبلی در اولین اقامت‌مان در شهر ایروان پس از صرف صبحانه، به محل بنای یادبود و موزه‌ی قتل‌عام ارامنه به دست ترک‌های عثمانی رفتیم. موزه‌ای که هم‌چنان آرام در گوشه‌ای از شهر در نزدیکی یکی از تالارهای بزرگ کنسرت واقع شده. بازدید از این موزه تا ظهر به طول انجامید و پس از آن به ساختمان انجمن نویسنده‌گان رفتیم. این ساختمان دارای یک تالار همایش‌ها و اتاق‌های اداری است. در کنار تالار همایش‌ها دفتر *لئون آنانیان* واقع شده که او منتظر حضور ما بود. *آنانیان* با همه بسیار خوش‌برخورد بود. گویی او هم‌واره در کنارمان بوده و فاصله‌ی فرسنگ‌ها از تهران اصلن، احساس دوری میان ما به وجود نیاورده است. آدمی بسیار خوش‌مشرب و شاعرمسلک و بی‌نهایت طناز که طنازی او هم‌راهان ما را بسیار به وجد آورده بود به‌خصوص *علی‌رضا نادری* که از دیدن چنین مردی که در آستانه‌ی هشتادساله‌گی است و این همه با ذوق و انرژی مثبت و درعین‌حال فعال است، متعجب شده بود.

جلسه‌ی آشنایی گروه نمایش‌نامه‌نویسان ما با نمایش‌نامه‌نویسان ارمنی هم‌چون *کارینه خودیکیان*، *نلی‌شاه نظریان*، *ساموئل خالاتیان* و... نمایش‌نامه‌نویسان دیگری که اسم‌های‌شان در خاطرم نمانده در تالار کنفرانس کانون نویسنده‌گان ارمنستان انجام می‌شود. در این دیدار البته چند کارگردان تئاتر ارمنستان هم حضور دارشتند ازجمله *هاکوپ قازانچیان* که رییس انجمن دست‌اندرکاران تئاتر دولتی ارمنستان است و جلسه را اداره می‌کرد. بازدید از موزه‌ی نسخ خطی «ماتناداران» و بازدید از موزه‌ی «پاراچانف» در شهر ایروان از برنامه‌های دیگر در نخستین روز اقامت‌مان در شهر ایروان بود.

شهر ایروان مثل همیشه آرام با آسمان آبی و هوای پاک برای گروه ما جذاب و زیبا به نظر رسید. عکس‌هـای یـادگاری در موزه‌ی «پاراچانف» و بنای یادبود قتل‌عام ارامنه از جمله عکس‌های متعدد ما در ایـن روز بـود. دیدار نمایش **خانـواده‌ی آن خون‌خوار** در تئاتر نمایشـی هِرقاپلانیان در خیابانی در نزدیکی هتل محل اقامت‌مان آخرین برنامه‌ی روز نخسـت ما بود. نمایشـی تقریبن با داستان جدید و نورپردازی‌های گوناگون و موسیقی زیاد در چندین صحنه و البته به‌شدت شلوغ و ضعیف که باعث شد ما در زمان آنتراکت سالن را ترک کنیم.

در اتاق جلسات وزیر فرهنگ ارمنستان
از راست به چپ: بهزاد صدیقی، نلی شاه‌نظریان، هسمیک بقوسیان (وزیر فرهنگ ارمنستان)، گئورک آساتوریان، اندرانیک خچومیان، محمد امیریاراحمدی

شنبه ۱۳ آبان ۹۱ (۳ نوامبر ۲۰۱۲)

برنامه‌ریزی کانون نویسـنده‌گان ارمنسـتان برای چند روز اقامت ما برنامه‌ای متراکم بود و هر روز تقریبن با کم‌ترین زمان اسـتراحت هم راه بود و شاید اصلن زمان استراحتی تا شب نداشتیم. امروز قرار بود با وزیر فرهنگ جمهوری ارمنستان ملاقات کنیم. خانم *هاسمیک بقوسیان* را ساعت ۱۱ در تالار کنفرانس وزارت فرهنگ این کشور دیدیم. او تاریخ خوانده و مدرک دکترا در این رشته دارد. با صحبت‌هایی که درخصوص روابط نمایش‌نامه‌نویسـان و هنرمندان تئاتر ایران با ارمنستان می‌کنـد، نشـان می‌دهد اطلاعات خوبی از این روابط دارد و بـرای همین هر صحبتی که می‌کند نسـبت به برنامه‌هایی که قرار است در آینده بین هنرمندان دو کشور انجام شود، قاطعانه حمایت می‌کند و قول هم کاری تام‌وتمام وزارت‌ش را به ما می‌دهد. در این جلسه قبل از هر چیز خانم وزیر فرهنگ از پیشـینه‌ی روابط ادبی بین دو کشـور سخن می‌گوید که مربوط به سال ۲۰۰۳ می‌شود و از آن به‌عنـوان پل ادبی بیان ایران و ارمنسـتان یاد می‌کند. او اعلام می‌کند برای ما روابط بین نمایش‌نامه‌نویسـان ایران و ارمنسـتان بسیار مهم و حتا مهم‌تر از روابط نویسنده‌گان و شاعران دو کشور است. او از این‌که در گزارش تلویزیونی از حضور ما در کشورش مطلع شده به خوش‌حالی یاد می‌کند. خانم بقوسیان می‌گوید ما بی‌صبرانه منتظر هستیم تا آثار نمایش‌نامه‌نویسان ارمنی به

از راست به چپ: آرمن آوانسیان، لئون آنانیان، رئیس‌دفتر وزیر، سلما سلامتی، مهدی میرباقری، سوسن رحیمی، بهرام جلالی‌پور، بهزاد صدیقی، صادق صفایی، علی‌رضا نادری، هاسمیک بقوسیان، محمد امیریاراحمدی، آندرانیک خچومیان، نلی شاه‌نظریان، کارینه خودیکیان، ندا آل‌طیب، گوژ تئودوسیان

زبان فارسی در ایران چاپ شود و قدم بعدی ما اجرای نمایش‌نامه‌های ایرانی به زبان ارمنی است. درواقع او از فعالیت این دو کانون اظهار امیدواری می‌کند که به سمت تولید و اجرای عمومی آثار هر یک از دو کشور برود. او در این جلسه از رؤسای دو کانون نویسنده‌گان ایران و ارمنستان (*لئون آنانیان* و *محمد امی‌ریاراحمدی*) تشکر می‌کند که زمینه‌های ارتباط نمایش‌نامه‌نویسان و هنرمندان تئاتر دو کشور را فراهم آوردند و فعالانه در گسترش این هم‌کاری قدم برمی‌دارند. او در پایان صحبت‌هایش اظهار امیدواری می‌کند که ما وابسته به سرزمین آنان شویم تا آثار به‌تری خلق کنیم. او هم‌چنین بعد از سخنان *محمد امی‌ریاراحمدی* و *آنانیان* می‌گوید تا ۲۱ سال بعد از فروپاشی شوروی سابق، کشورش در وضعیت بدی قرار داشت و کلیه مرزها تا مدت‌ها بسته بود و تنها مرز ارتباطی‌شان از طریق جلفا بود که به جاده‌ی زنده‌گی شهرت یافته. مرزی بین ایران و ارمنستان. او اشاره می‌کند که شما می‌توانید درباره‌ی این وضعیت بنویسید زیرا نوشته‌های ما برای نسل‌های آینده مانده‌گار خواهد بود. او برای ارتباط نمایش‌نامه‌نویسان ایران و ارمنستان آرزوی گسترش این نوع روابط و تولید و اجرای آثار به زبان دو طرف در کشورهای مقصد می‌کند. *آنانیان* در این جلسه به توصیف رابطه‌ی ایران و ارمنستان در منطقه می‌پردازد و گزارش می‌دهد که این رابطه بسیار خوب است و در گسترش این رابطه خانم *هاسمیک بقوسیان* به‌عنوان وزیر فرهنگ ارمنستان نقش مؤثر و مهمی داشته است.

آنانیان اظهار امیدواری می‌کند که این رابطه توسط کانون نویسنده‌گان ارمنستان گسترش بیش‌تری پیدا کند و بنای یادبود ایران و ارمنستان در نزدیکی مرز گذاشته شود و این بنا به‌عنوان یک سنت همیشه‌گی در آن‌جا باقی بماند تا جشن‌واره‌ها و سمینارهای مختلف فرهنگی و هنری در آن‌جا برگزار شود.

در این دیدار همه‌گی متوجه شدیم که آنان چه‌قدر برای گسترش سطح روابط فرهنگی‌شان با کشورهای دیگر مخصوصن کشور هم‌سایه‌ای همانند ایران برنامه‌ریزی می‌کنند و از همان آغاز صحبت تا

پایان عملی‌شـدن حرف‌های‌شـان تا جایی که در توان و اختیارشان اسـت، حمایت لازم را می‌کنند. ضمن این‌که بین رییس کانون صنفی نویسنده‌گان‌شان و وزیر فرهنگ‌شان رابطه‌ای صمیمی و نزدیک برقرار است.

پس از دیدار با وزیر فرهنگ کشـور ارمنسـتان با وَنی که در اختیارمان اسـت به شـهر وانازور ـ شـهری که حدودن دو سـاعت با ایروان فاصله دارد ـ می‌رویم. رانـنـده‌ی ون راننده‌گی‌اش چندان مورد رضایت ما و حتا *آندرانیک* و *گئورک آساتوریان* نیست. هر بار که به او تذکر می‌دادند که آرام‌تر راننده‌گی کند، گویی به او می‌گفتند سریع‌تر حرکت کند. او اصلن نکات ایمنی را رعایت نمی‌کرد. در طول راه سـفر به وانازور ـ شـهر محل تولد *نلی‌شاه نظریان* ـ به دلیل سرعت ماشین و نوع راننده‌گی او حال‌مان بد می‌شد.

قرار اسـت در شـهر وانازور دو شـب اقامت داشته باشـیم. به وانازور که می‌رسـیم، به سرعت به دانش‌گاه دولتی تربیت معلم «هوهانس تومانیان» می‌رویم و در جمع دانش‌جویان تئاتر این دانش‌کده قرار می‌گیریم. به مناسـبت حضور ما در کشـور ارمنسـتان سـمینار «پل ارتباطی ایران و ارمنستان: واقعیـت موجـود و چشـم‌انداز آینده» در این دانش‌گاه برگزار می‌شـود. در این سـمینار ابتدا آنانیان درخصوص حضور ما در جمع نمایش‌نامه‌نویسـان و کانون نویسنده‌گان ارمنستانی می‌گوید. در این‌جا *گئورک* ترجمه‌ی سخنان او و گروه ما را برعهده می‌گیرد. این سمینار در یکی از کلاس‌های بزرگ این دانش‌کده برگزار می‌شود. ما در مقابل دانش‌جویان پشت میزهایی که جلوِمان قرار گرفته می‌نشینیم. بـه ترتیب از طرف رییس دانش‌کده به ما خوش‌آمـد می‌گویند و بعد آقای *امیریاراحمدی* درخصوص روابط فرهنگی بین دو کانون صحبت می‌کند. او اشـاره می‌کند ارمنسـتان کشور کوچکی نیست برای این‌که در جغرافیای فرهنگی، کشور بزرگ و کوچک نداریم.

لئون موتافیان از منتقدان و پژوهش‌گران باتجربه‌ی تئاتر ارمنسـتان نیز در این جمع پشت

از راست به چپ: گئورک آساتوریان، دو نفر از هم‌کاران رای‌زن فرهنگی ایران در ارمنستان، محمد امیریاراحمدی، آندرانیک خچومیان، بهزاد صدیقی، علی‌رضا نادری، بهرام جلالی‌پور، سوسن رحیمی، سلما سلامتی، استاد دانش‌کده‌ی ایران‌شناسی دانش‌گاه دولتی ارمنستان - مقابل پله ی ورودی همین دانش‌کده

تریبون قرار می‌گیرد و تاریخ‌چه‌ای از روابط هنرمندان تئاتر ارمنستان و هنرمندان تئاتر ایران را بازگو می‌کند. او اشاره می‌کند در دهه‌ی ۱۹۵۰ *آربی آوانسیان* نقش مؤثری در تشکیل گروه‌های تئاتر ایران داشت و در آن دوره او آثار نمایش‌نامه‌نویسان ارمنی و اروپایی را در تهران به روی صحنه برد.

علی‌رضا نادری هم در سخنانی نقش *شاهین سرکسیان* را در گسترش تئاتر ایران مهم توصیف کرد و اساسن نقش ارامنه در تئاتر ایران را یادآور شد که نمی‌توان نادیده گرفت. او در سخنان کوتاه‌ش گفت که تئاتر ایران دارد به درخشش گذشته‌ی خودش می‌رسد. او آرزو کرد تا ما با حضورمان در این کشور بتوانیم هنرمندان تئاتر ارمنستان را با تئاتر نوگرای امروز ایران آشنا کنیم. *علی‌رضا نادری* به چالش اساسی تئاتر ایران در نمایش‌نامه‌نویسی اشاره کرد که نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی به جنگ روابط دنیای نو و کهنه و بیماری‌ها و رنج‌های روحی انسان‌ها می‌پردازند که جزو مسائل تئاتر امروز ایران به‌شمار می‌رود. نادری هم‌چنین گفت اگر به دنبال توسعه و عمق‌بخشی به این هم‌کاری میان هنرمندان تئاتر ایران و ارمنستان هستیم، باید کوشش کنیم که چالش‌های نمایش‌نامه‌نویسان ارمنستان نیز شناخته شود و در آن صورت می‌توانیم نقاط اشتراک فرهنگی دوطرف را پیدا کنیم.

بعد از *علی‌رضا نادری* نوبت من شد که پشت تریبون بروم. *گئورک* بعد از معرفی، از من دعوت کرد تا چند دقیقه‌ای صحبت کنم. در صحبت‌هایم پس از اظهار خوش‌حالی از حضور در آن جمع و از این‌که هم‌کاری دو کانون نمایش‌نامه‌نویسان ایران و نویسنده‌گان ارمنستان به بار نشسته است، اشاره کردم که حالا نوبت برنامه‌ریزی برای تولید اجرای نمایش‌نامه‌های ترجمه‌شده توسط کارگردانان دو کشور به زبان مقصد در کشورهای مبدأ رسیده است. در سخن‌رانی کوتاه‌م هم‌چنین به چشم‌انداز آینده‌ی روابط هنرمندان تئاتر ایران و ارمنستان اشاره کردم که با هم‌کوشی به برنامه‌ریزی و هم‌کاری و حمایت یک‌دیگر و مسئولان فرهنگی دو کشور می‌تواند چشم‌انداز روشنی برای هر یک از این دو سرزمین رقم بزند و به وسیله‌ی ترجمه‌ی آثار ادبیات نمایشی می‌توان زمینه‌ی گسترش روابط تئاتر ایران و ارمنستان را رقم زد و با پشت‌کار و تلاش می‌توان به اهداف فرهنگی والایی دست یافت.

بهرام جلالی‌پور هم بعد از من به جای‌گاه سخن‌رانی رفت. او به ظرفیت قابل توجه فرهنگی دو کشور برای هم‌کاری‌های متقابل فرهنگی اشاره کرد. او پیش‌نهاد داد برای گسترش این هم‌کاری‌های متقابل به اشتراکات فرهنگی دو کشور توجه کنیم. هم‌چنین برای برداشتن گام‌های عملی در این راه، ارتباط هنرمندان، پژوهش‌گران و نظریه‌پردازان تئاتر دو کشور را گسترش دهیم و در این مسیر می‌توانیم به هم‌کاری‌های دانش‌گاهی مثل تبادل استاد و دانش‌جو، نقد آثار توسط منتقدان دو کشور و تبادل‌نظر بین نظریه‌پردازان دست بزنیم.

صادق صفایی ـ که عضو هیئت علمی دانش‌کده‌ی هنرهای زیبای دانش‌گاه تهران است ـ بعد از جلالی‌پور نیز درخصوص هم‌کاری متقابل دانش‌کده‌های تئاتر ایران و ارمنستان و نیز حضور دانش‌جویان نمایش‌نامه‌نویسی در این روابط فرهنگی هم به‌طور کوتاه سخن گفت. در این جمع دانش‌جویان به دقت به ترجمه‌ی سخنان گروه ما گوش می‌دادند که گئورک آن‌ها را خیلی سریع و

از راست به چپ: محمد امیریاراحمدی، لئون آنانیان، بهرام جلالی‌پور، علی‌رضا نادری، آندرانیک خچومیان ـ در دانش‌کده‌ی تئاتر شهر وانازور

ظاهرن روان برای‌شان ترجمه می‌کرد.

نلی شاه‌نظریان آخرین سخن‌ران این سمینار بود. او در سخنان خود اشاره کرد که روابط هنرمندان تئاتر ایران و ارمنستان نبایستی به ترجمه‌ی آثار ادبیات نمایشی دو کشور محدود شود و قدم اول پس از ترجمه‌ی آثار نمایش‌نامه‌نویسان ارمنی، اجرای دو نمایش‌نامه از آثار نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی است که در کتاب مجموعه‌نمایش‌نامه‌های ایرانی ترجمه شده است و برای این اقدام وزیر فرهنگ ارمنستان قول حمایت و هم‌کاری لازم را برای اجرای نمایش‌نامه‌های ایرانی به زبان ارمنی داده است.

ساعت از سه بعدازظهر گذشته است که برای صرف ناهار به رستورانی در شهر ایروان می‌رویم و پس از آن به سمت هتل محل اقامت‌مان در شهر وانازور حرکت می‌کنیم. پس از استقرار در هتل، بلافاصله برای دیدن نمایش **شاه‌لیر** نوشته‌ی *ویلیام شکسپیر* به کارگردانی *واهه شاه‌وردیان* به تئاتر دولتی نمایشی هواهنس آبلیان می‌رویم؛ تالاری بزرگ که گروه ما را در ردیفی خاص، تقریبن ردیف‌های میانی تالار نشاندند. صندلی‌های سالن تئاتر رفته‌رفته پرمی‌شود و ما تعجب می‌کنیم شهری که جمعیت زیادی ندارد و خلوت است و مثل یک شهر خلوت از شهرهای کوچک شمالی ایران است، چه‌طور و چه‌گونه این‌گونه هر شب پرمی‌شود و مردم به تماشای نمایش می‌نشینند. نمایش اگرچه طولانی است اما به‌شدت جذاب و با طراحی و اجرای حرفه‌ای بازی‌گران با تسلط و قدرت تمام در صحنه ظاهر می‌شوند. *شاه‌وردیان* به عنوان کارگردان با دقت عوامل صحنه‌اش را انتخاب و صحنه را کاملن نوگرا (modern) و استادانه طراحی کرده است. او از موسیقی به‌درستی در برخی از لحظات نمایش‌ش بهره برده و کاملن به قوت اجرا اضافه کرده است. در مجموع اولین روز و شب ما در شهر وانازور خیلی خوب سپری می‌شود. جای‌گیری در اتاق‌های هتل شهر وانازور مثل هتل محل اقامت‌مان در ایروان به صورت دو به دو برای آقایان و دو نمایش‌نامه‌نویس و یک خبرنگار زن در یک اتاق صورت می‌گیرد.

پس از دیدن نمایش شاه‌لیر به دفتر مدیریت تالار، *هواهنس آبلیان*، می‌رویم. خانم *نلی شاه‌نظریان* ما را یک‌به‌یک به آقای *شاه‌وردیان* و نیز مدیر تالار معرفی می‌کند. پذیرایی صمیمانه‌ای هم از

افراد از راست به چپ: بهزاد صدیقی، علی‌رضا نادری، آندرانیک خچومیان، سلما سلامتی، ندا آل‌طیب، صادق صفایی ـ شهر وانازور

ما می‌شـود. *واهه شـاه‌وردیان* نظر ما را نسـبت به اجرایش جویا می‌شـود و درخصـوص اجرای یک نمایش‌نامه‌ی ایرانی به ارمنی برای سال آینده‌اش و نیز سبک کاری‌اش کمی صحبت می‌کند. در این جا متوجه می‌شویم که او قرار است سال آینده در واقع در بهار ۲۰۱۳ نمایش‌نامه‌ی **روایت عاشقانه‌ای از مـرگ در ماه اردی‌بهشـت** نوشـته‌ی محمد *چرم‌شـیر* را به زبـان ارمنی و به‌هم‌راه گـروه نمایش و موسیقی‌اش کارگردانی و اجرا کند.

یک‌شنبه ۱۴ آبان ۹۱ (۴ نوامبر ۲۰۱۲)

امروز پس از صرف صبحانه در هتل، برای بازدید از یکی از کلیسـاهای اطراف شـهر وانازور، از شـهر خارج می‌شویم. کلیسـایی زیبا، بزرگ و با معماری بسیار جذاب، ساختمان‌های اطراف مربـوط به کلیسـا یکی از یکی جالب‌تر و جذاب‌تر. امروز اگرچـه کمی باد می‌وزد اما هوا کاملن آفتابی و آسـمان آبی صافی را می‌بینیم. به غیر از ما بسـیاری دیگر از مردم کشـور ارمنسـتان بـرای بازدید به این‌جا آمده‌اند. اطراف و محوطه‌ی کلیسـا پر از چمن خودروُ اسـت. دوربین‌ها بـرای گرفتن عکس‌های دسـته‌جمعی یکی‌یکی بـه کار می‌افتد و بازدیـد از این مکان مذهبی قدیمی تا ظهر وقت‌مان را به خود اختصاص می‌دهد. امشـب قرار است به مناسبت بزرگ‌داشت *نلی شـاه‌نظریان* به تالار آبلیان برویم. درواقع سـاعت پنج عصر بسـیاری از هنرمندان و مدیران فرهنگی در این مراسم شرکت می‌کنند. این بزرگ‌داشت هم‌زمان با سال‌روز تولد *نلی شاه‌نظریان* هم است. *نلی شـاه‌نظریان* به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین نمایش‌نامه‌نویسان زن ارمنی در تئاتر ارمنستان به هم‌راه دخترش در تالار حضور دارد. البته دخترش در کنار مجری مراسم نشسته و به اجرای برنامه‌می‌پردازد و مجری مراسم *واهه‌شاه وردیان* است. مردی دقیق و منظم و حرفه‌ای

در کارش. در کارگردانی مراسم بزرگ‌داشت *نلی* هم این دقت و نظم دیده می‌شود؛ در مراسم بزرگ‌داشت *نلی شاه‌نظریان* او یک زنگ به دست دارد تا هر کس بیش از زمان تعیین شده درباره‌ی این نمایش‌نامه‌نویس سخن رانی کند، تکان خواهد داد که یعنی وقتش به پایانی رسیده و او در غیر این صورت مجبور است سخن‌رانی را قطع کند و به پایان برساند. برای‌م جالب است که مجری بدون هیچ تعارفی این مسئله را به مهمانان و به‌خصوص سخن‌رانان در همان ابتدای مراسم یادآور می‌شود و گوش‌زد می‌کند. *واهه شاه‌وردیان* در همان دیدار شب گذشته آن‌قدر تجربه دارد که این یادآوری را طوری به مهمانان مراسم بگوید که کسی هم از او دل‌گیر نشود. در شب گذشته *آندرانیک خچومیان* در اتاق مدیریت تالار آبلیان گفت که او در طول ۲۸ سال فعالیت‌ش ۹۰ نمایش را به روی صحنه برده است و از معدود کارگردانان ارمنی است که آثار نمایش‌نامه‌نویسان جوان و معاصر کشورش را هم کارگردانی کرده است. واهه در این دیدار گفته بود که پس از خواندن متن *چرم‌شیر*، متوجه شده که متن او به روحیه‌اش نزدیک‌تر است و می‌تواند آن را کارگردانی کند و این متن به او این امکان و اجازه را می‌دهد که برای اجرایش از گروه کر استفاده کند.

در مراسم بزرگ‌داشت *شاه‌نظریان* خیلی از هنرمندان و مدیران فرهنگی برای اهدای جایزه پشت تریبون رفتند و درباره‌ی او و آثارش کوتاه سخن گفتند و البته پیش از صحبت هدایای خود را کنار میز تریبون قرار می‌دادند. آن‌قدر گل و هدیه‌های کادوشده در کنار جای‌گاه قرار گرفته بود که شاید برای بردن آن‌ها لازم بود تا یک وانت اختصاصی مهیا شود. برخی از سخن‌ران‌ها البته طولانی صحبت می‌کردند که *واهه* به آنان با به صدا درآوردن زنگ دستی خود، تذکر می‌داد. تعداد سخن‌رانی‌ها اگرچه زیاد بود، اما در میانه‌ی هر کدام از آن‌ها بخشی از نمایش‌نامه‌های *نلی شاه‌نظریان* یکی پس از دیگری هم به اجرا درمی‌آمد. یکی از رسم‌های جالب این مراسم این بود که *نلی شاه‌نظریان* خود در میان تماشاگران در ردیف میانی سالن تئاتر نشسته بود و هر کسی پس از سخن‌رانی و اهدای هدیه‌اش، نزد او می‌آمد و با او دیده‌بوسی و اظهار شادمانی می‌کرد. اجرای رقص باله و رقص سنتی ارمنی از دیگر برنامه‌های این مراسم بود. در پایان هم آن‌ها که از قبل برای جشن و شام تولد *نلی شاه‌نظریان* دعوت شده بودند به تالار پذیرایی شهر وانازور آمدند. شهر وانازور در هنگام شب خیلی خلوت، ساکت و آرام بود. مهمانی شام تولد تا پاسی از شب طول کشیده بود و ما پس از این دو مراسم به قدم‌زدن در شهر پرداختیم و درباره‌ی برنامه‌های این سفر به صورت گروه‌های دو سه نفره صحبت می‌کردیم.

دوشنبه ۱۵ آبان ۹۱ (۵ نوامبر ۲۰۱۲)

امروز قرار بود پس از بازگشت به شهر ایروان و شرکت در مراسم رونمایی کتاب مجموعه‌نمایش‌نامه‌های معاصر ایرانی، *مهدی میرباقری* زودتر از ما به تهران برگردد. او به دلیل جلسه‌ی کاری مهمی که داشت نمی‌توانست تا پایان سفر هم‌راه‌مان باشد و هرچه *بهرام* و *علی‌رضا* و من و محمد و *صادق* به او اصرار کردیم که به تهران برنگردد و با ما هم‌راه باشد، قبول نکرد. درواقع از ما اصرار بود برای ماندن و

از راست به چپ: بهرام جلالی‌پور، بهزاد صدیقی، علی‌رضا نادری، محمد امیریاراحمدی، نلی شاه‌نظریان، سفیر ایران در ارمنستان (نفر وسط)، ندا آل‌طیب، سلما سلامتی

از او انـکار. صبحانـه را که در هتل شـهر وانازور صرف کردیم با همان ماشـین ون و همان راننده‌ی با دل و جرئت، سریع‌السـیر به ایروان برگشـتیم و یک‌راسـت به سـمت تالار کنفرانس ساختمان کانون نویسـنده‌گان رفتیم بـرای رونمایی از این کتاب. درواقع مهم‌ترین روز سـفر و حسـاس‌ترین لحظه‌ی تاریخی‌فرهنگی سفر ما امروز بود. رونمایی از کتاب **مجموعه‌نمایش‌نامه‌های معاصر ایرانی** به زبان ارمنی در تالار همایش‌های کانون نویسـنده‌گان که در جدول به نام «ا. ن. ا.» معرفی شـده بود. در این مراسم *لئون آنانیان* از این کتاب به عنوان کتاب بی‌نظیری یاد کرد و یادآور شـد که قبلن در ارمنستان چنین کتابی از آثار نمایش‌نامه‌های معاصر ایرانی به زبان ارمنی نداشته‌ایم و انتشار این کتاب را حاصل تلاش *آرمن* ـ منتقد جوان و متبحر ارمنی و عضو کانون نویسـنده‌گان ارمنسـتان ـ *نلی شـاه‌نظریان* و گروه مترجمان‌ش دانست. او اظهار امیدواری کرد که به‌زودی چاپ نمایش‌نامه‌های ارمنی به زبان فارسی در ایران اتفاق بیفتد. *آرمن* هم گفت در میان آثار نمایش‌نامه‌های ایرانی و ارمنی نقاط مشترکی را دیده‌ام. نوشـتن نمایش‌نامه در ابتدا کار ادبی محسـوب می‌شود و بعد از آن‌که در صحنه اجرا می‌شود، به‌عنوان یک اثر تئاتری قلم داد می‌شـود. او گفت ویژه‌گی نمایش‌نامه‌های ایرانی این اسـت که در ایران اغلب نمایش‌نامه‌نویسان خود دست به اجرای آثار خود می‌زنند که در این‌جا این روش معمول نیست. در این مراسـم *کارینه خودیکیان* هم درباره‌ی نمایش‌نامه‌هایی کـه از این مجموعه خوانده بود اظهارنظر کرد. *آرمـن* هم گفت که در نمایش‌نامه‌های ایرانی کلام بر حرکت می‌چربد و متأسـفانه حرکت وجود ندارد و البته این مشـکل در آثار نمایش‌نامه‌نویسـان ارمنی هم وجود دارد که بایستی نمایش‌نامه‌ها پویاتر و پرتحرک‌تر نوشـته شـود و در روابط آدم‌ها و شخصیت‌ها این پویایی دیده شود. او کار *چرم‌شیر* را که با نگرش جدیدی به **شـاه‌نامه‌ی** *فردوسـی* نوشته اسـت، خوب توصیف کرد و گفت در این نمایش‌نامه به مسـائل روز جامعه‌ی ایران هم پرداخته شده اسـت. *آرمن* از نمایش‌نامه‌ی **تیغ کهنه‌ی** *امیریاراحمدی* به‌عنوان نمونه‌ی خوبی یاد کرد که به‌زیبایی همه‌ی هیجانات و مسائل جامعه‌ی گذشته‌ی ایران را نشان داده اسـت. **تیـغ کهنه** در این اثر زنگ‌زده ولی دارد کار خـودش را انجام می‌دهد. او هم‌چنین از **دیوار**

از راست به چپ: بهرام جلالی‌پور، بهزاد صدیقی، علی‌رضا نادری، محمد امیریاراحمدی، نلی شاه‌نظریان، سفیر ایران در ارمنستان (نفر وسط)، ندا آل‌طیب، سلما سلامتی

علی‌رضا نادری به‌عنوان اثری ضدجنگ یاد کرد. این منتقد اشاره کرد که نمایش‌نامه‌ی **جهنم‌دره‌ی** *صادق صفایی* و **تهران ۱۳۹۰ خورشیدیِ** *سلما سلامتی* زنده‌گی معاصر و فعلی روزمره‌ی آدم‌های ایرانی را نشان می‌دهند. نمایش‌نامه‌ی **جهنم‌دره** این حُسن را داشت که نویسنده به طبقه‌ی فرودست جامعه پرداخته بود، اما نمایش‌نامه **تهران ۱۳۹۰ خورشیدی** این تفاوت را با نمایش‌نامه‌ی **جهنم‌دره** دارد که در آن نویسنده به طبقه‌ی بالای متوسط جامعه پرداخته است و خانواده در آن درحال فروپاشی است.

در این مراسم هم‌چنین درباره‌ی ترجمه‌ی سه مترجم این کتاب صحبت شد و *گئورک آساتوریان* و *ادوارد حق‌وردیان* را از مترجمان ارمنیِ خوبی توصیف کردند که به زبان فارسی تلسط دارند. در این نشست البته درخصوص ادامه‌ی هم‌کاری درخصوص ترجمه و اجرای آثار نمایش‌نامه‌نویسان ایران و ارمنستان هم صحبت شد. *داوید مرادیان* یکی دیگر از نویسنده‌گان ارمنی هم در این جلسه گفت که ما با نثر و شعر ایرانی قبلن آشنا بودیم، سینمای ایران را می‌شناختیم. اما از نمایش‌نامه‌های ایرانی اطلاعات چندانی نداشتیم. ترجمه‌ی این نمایش‌نامه‌ها به من نشان داد که کشوری که فیلم‌های خوبی دارد، نمی‌تواند نمایش‌نامه‌نویسان خوبی نداشته باشد. برای این‌که این دو عرصه ـ تئاتر و فیلم ـ همیشه با هم در ارتباط‌اند.

کارینه خودیکیان هم به نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی که آثارشان در این مجموعه به زبان ارمنی ترجمه شده، تبریک گفت و اشاره کرد از طریق ترجمه، آثارشان برای ملت‌ها شناخته می‌شود. او گفت به‌ترین راه برای شناخت فرهنگ یک ملت از طریق ترجمه آثار هنری صورت می‌گیرد و نمایش‌نامه هم یکی از راه‌های شناخت فرهنگ‌ها است و می‌توان از این طریق فرهنگ ایران را هم شناخت. او در پایان اظهار امیدواری کرد این آثار و آثار دیگر ادبیات نمایشی ایران توسط کارگردانان ارمنی به زبان کشورش به اجرا درآید، هرچند که ممکن است برخی از این آثار ترجمه شده به دلیل استواری بر پایه‌ی کلام، شانس و امکان اجرا را در این‌جا نداشته باشند.

ادوارد حق‌وردیان ـ مترجم سه اثر از آثار نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی که خود ایرانی‌الاصل و ساکن شهر اجمیازین ارمنستان است ـ در این نشست گفت از چاپ نمایش‌نامه‌های نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی در ارمنستان بسیار خوش‌حالم. او گفت من ۱۵ سال پیش چند نمایش‌نامه از *غلام‌حسین ساعدی* و *نادر ابراهیمی* را به صورت شخصی در ارمنستان ترجمه و منتشر کردم ولی به شکل مجموعه‌نمایش‌نامه‌های آثار نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی به زبان ارمنی ندیده‌ام. امیدوارم از دیگر نمایش‌نامه‌های نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی باز هم به زبان ارمنی ترجمه و در این جا منتشر شود.

آرمن هم در پایان گفت در کشور ما کارگردانان نمایش‌نامه‌ها را برای اجرا انتخاب می‌کنند و من این کتاب را به مدیران و کارگردانان تئاترمان می‌دهم تا خود دست به انتخاب آن‌ها برای اجرا بزنند.

در این مراسم البته ما به سوآلات نویسنده‌گان ارمنستان درخصوص چه‌گونه‌گی انتشار و اجرای نمایش‌نامه‌ی ایرانی در کشورمان پاسخ دادیم. اغلب سوآلات آنان مربوط به نشان دادن روابط زن و مرد در صحنه و هم‌چنین در آثار ادبیات نمایشی ایران بود که چه‌گونه با محدودیت‌هایی که به سبب اعتقادات دینی ما وجود دارد، می‌توانیم این نوع از روابط را در آثار تئاتری‌مان نشان دهیم.

در چهارمین روز از اقامت‌مان در کشور ارمنستان پس از مراسم رونمایی و پس از صرف ناهار به

نمایش‌نامه‌خوانی **دیوار** نوشته‌ی علی‌رضا نادری توسط دو بازی‌گر ارمنی در جمع نمایش‌نامه‌نویسان ارمنستان ـ تالار کنفرانس کانون نویسنده گان ارمنستان

محل سفارت ایران در ارمنستان رفتیم و با *محمد رییسی* ـ سفیر ایران در ارمنستان ـ ملاقات کردیم. او قبل از آمدن ما با اطلاعاتی که به او داده بودند، متوجه شـده بود که هر یک از ما در ایران در چه جای‌گاهی هستیم و در عرصه‌ی کاری‌مان چه‌قدر فعال‌ایم و درواقع از ما شناختی به دست آورده بود. بعد از معرفی گروه ما توسـط آقای *امیریاراحمدی* به سـفیر کشورمان او کمی صحبت کرد و فعالیت و ارتباط و هم‌کاری کانون نویسـنده‌گان ارمنستان و کانون نمایش‌نامه‌نویسان ایران را برای ترجمه‌ی آثار نمایش‌نامه‌نویسـی تحسین کرد و این فعالیت را قابل تقدیر دانست و در صحبت‌هایش یادآور شد این نوع هم‌کاری درواقع به‌وجودآوردن همان پل ادبی میان دو کشـور اسـت. *علی‌رضا نادری* در این جلسه به سفیرمان پیش‌نهاد داد که برای این ارتباط، سالنی را در شهر ایروان برای اجرای نمایش‌های ایرانی اختصاصی دهند که حداقل در هر سـال، ۴ نمایش ایرانی در این کشـور تولید شود و به اجرای عمومی درآید.

سـفیر کشورمان گفت برای انجام چنین برنامه‌ها و فعالیت‌هایی بایستی طرح جامعی نوشته شود تا هم‌کاری‌های مشترک فرهنگی دو کشور در قالب تفاهم‌نامه‌ای به اجرا درآید.

پس از ملاقات با سـفیر، برای دیدار از کلیسـای قدیمی شـهر اجمیازین به سمت این شهر حرکت کردیم وقتی که به آن‌جا رسـیدیم، هوا رو به تاریکی رفته بود و محوطه‌ی کلیسا خلوت بود. حیاط کلیسـا بزرگ و سـاختمان‌های اطرافش زیاد بود. محوطه‌ی این کلیسا بیش‌تر شبیه محوطه‌ی دانش‌گاه بود. فضای سـبز تزیین شـده و زیاد با درختان قدیمی سـروها و چنارهای بلندقامت. گفته می‌شـود این کلیسـا یکی از قدیمی‌ترین کلیساهای جهان است و عمری بیش از هزار سـال دارد که البته فضای اطرافش معلوم اسـت که بعدها ساخته شده و چندان قدمتی نـدارد. بـه دلیل تاریکی هوا چنـدان نمی‌توانیم همه‌جای این کلیسـا را ببینیم. با سـرزدن به فروش‌گاه کتاب و نوشـت‌افزار *ادوارد حق‌وردیان* و نوشـیدن قهوه‌ای که خودش برای ما درست می‌کند، کتاب‌هایش را هم می‌بینیم که از آثار *صادق هدایت* و *فروغ فرخ‌زاد* و *سـهراب سـپهری*

به زبان ارمنی ترجمه و منتشـــر کرده است. از او تشکر و خداحافظی می‌کنیم و برای صرف شام و اســـتراحت به ســـمت ایروان برمی‌گردیم. *مهدی میرباقری* البته دیگر هم‌راه‌مان نیست. او پس از مراسم رونمایی و صرف ناهار به سمت فرودگاه بین‌المللی شهر ایروان رفت و از ام‌شب به بعد جای‌ش در این سفر خالی بود.

سه‌شنبه ۱۶ آبان ۹۱ (۶ نوامبر ۲۰۱۲)

بازدید از مســـجد کبود و نمایش‌نامه‌خوانی **دیوار** *علی‌رضا نادری* به زبان ارمنی توســـط دو بازی‌گر زن و مرد ارمنی از برنامه‌های پنج‌مین روز اقامت ما در ایروان بود. مســـجد کبود یکی از قدیمی‌ترین مساجد مسلمانان در شهر ایروان بود که پس از خرابی‌های بسیار در سال‌های اخیر توسط دولت ایران بازسازی شده و حالا تبدیل به یکی از مساجد دیدنی جهان شده است. مسجدی که بسیار شباهت به مساجد قدیمی بزرگ ایران دارد که دورتادور حیاط آن حجره‌هایی هست که حالا تبدیل به نمایش‌گاه و کتاب‌خانه کتاب‌های ایرانی و هم‌چنین ســـالنی که برای مراســـم خاص مثلن ســـخن‌رانی اســـتفاده می‌شـــود. قدمت این مسجد تقریبن به ۱۳۰ سال پیش می‌رســـد. خانم راهنما درخصوص تاریخ‌چه‌ی آن به تفصیل و کامل برای‌مان توضیح می‌دهد. او از دیدار یک گروه از نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی اظهار شادمانی می‌کند و کارش را خیلی با علاقه و حوصله انجام می‌دهد.

بازدید از این مسجد که پایان می‌رسد، با اندکی تأخیر به تالار کنفرانس «ا. ن. ا.» کانون نویسنده‌گان می‌رویم. جلســـه‌ی نمایش‌نامه‌خوانی **دیوار** ساعت ۱۲ آغاز می‌شـــود. پیش از شروع این نشست گروه نویســـنده‌گان و هنرمندان ارمنی همه‌گی منتظر ما بودند تا هرچه زودتر اجرای نمایش‌نامه‌خوانی آغاز شود. همه‌ی شش شخصیت این نمایش‌نامه توسط یک بازی‌گر زن جوان به نام *نونه* و یک بازی‌گر مرد

افراد از راست به چپ: بهزاد صدیقی، سوسن رحیمی، سلما سلامتی، راهنمای مسجد کبود، آندرانیک خچومیان، صادق صفایی، بهرام جلالی‌پور، علی‌رضا نادری ـ مسجد کبود

مسـن ارمنی به نام *امیر گالستیان* نقش‌خوانی می‌شود. آن‌ها نمایش‌نامه را با تسلط خوانش می‌کنند. پس از اجرای این نمایش‌نامه‌خوانی پرسش نمایش‌نامه‌نویسان ارمنی از *علی‌رضا نادری* شروع می‌شود. البتـه پیش ازطرح پرسـش‌ها، *آنانیان* دربـاره‌ی قصه‌ی نمایش‌نامه و شـخصیت‌های آن به‌طور کوتاه صحبـت می‌کند و دیوار موجود در قصه‌ی نمایش‌نامـه را نمادین می‌خواند. او ضمن تبریک به *نادری* برای نوشتن چنین نمایش‌نامه‌ای هم‌چنین می‌گوید امکان اجرای این اثر در این‌جا به راحتی می‌تواند فراهم شود و این نمایش‌نامه‌برایم اثری جذاب و جالب است.

نادری هم در این نشست گفت: من در زنده‌گی‌ام شانس‌های زیادی داشتم. از جمله شانس‌هایی در کودکی یا در هنگام جنگ و حالا شانس این را داشتم که در شهر ایروان در حضورم این نمایش‌نامه به زبان ارمنی نمایش‌نامه‌خوانی شود و این شانس را مدیون کانون نمایش‌نامه‌نویسان ایران، *لئون آنانیان*، مترجم اثرم آقای *گئورک آساتوریان* و دو بازی‌گر این نمایش‌نامه‌خوانی و هم‌چنین *آندرانیک* هستم.

امروز بعد از جلسـه‌ی نمایش‌نامه‌خوانـی و صرف ناهار به دانش‌گاه دولتـی ایروان هم رفتیم. در دایره‌ی (department) ایران‌شناسـی از دو کتاب زبان‌شناسـی ایرانی رونمایی شـد و گروه ما را هم به این مراسـم دعوت کرده بودند. در این دانش‌گاه که یکی از بزرگ‌ترین دانش‌گاه‌های دولتی ارمنستان محسـوب می‌شـود، سـی‌صد نفر عضو هیئت علمی دارد و ۲۰۰ دانش‌جوی فارسـی‌زبان در مقاطع کارشناسی، کارشناسی ارشد و دکترا در حال تحصیل هستند. در این مراسم از کتابی درباره‌ی *نظامی* به دو زبان فارسـی و روسی توسـط *علی دوست‌زاده* رونمایی می‌شـود و رییس دایره‌ی ایران‌شناسی درباره‌ی آن صحبت می‌کند و بعد هم با چند تن از اعضای هیئت علمی این دانش‌کده، عکس یادگاری می‌گیریم و بعد هم از آن‌جا خارج می‌شویم.

به هتل که برمی‌گردیم وسـایل‌مان را جمع می‌کنیم و عصرهنگام به سمت شهر زاغکازور حرکت می‌کنیم. شـب به هتل کانون نویسنده‌گان می‌رسـیم. هوای زاغکازور بسیار سردتر از شب‌های ایروان است. در چند اتاق هتل جای‌گیر می‌شویم و بعد برای صرف شام به رستوران می‌رویم.

در سرسـرای طبقه‌ی سـوم هتل دو نویسـنده‌ی خبره روسـی و ارمنی در حال بازی تخته نرد هستند. نویسنده‌ی روسی از رمان‌نویسان معاصر و برجسته محسوب می‌شود و آن یکی از رمان‌نویسان کشـور ارمنسـتان. اعضای گروه ما از دیدن هتلی که مختص نویسـنده‌گان اسـت متعجب می‌شوند. درواقع دوستان نمایش‌نامه‌نویس هم‌راهِ من باورشان نمی‌شود که کانون نویسنده‌گان ارمنستان هتلی اختصاصـی برای نویسـنده‌گان‌ش دارد که آن‌ها هروقت از سـال بخواهند می‌توانند برای نوشـتن و استراحت به آن‌جا بیایند. و وقتی به آن‌ها می‌گویم که این کانون، هتلی دیگر در کنار دریاچه‌ی سوان دارد، بیش‌تر تعجب می‌کنند.

در رستوران هتل کانون نویسنده‌گان، خانم پیش‌خدمتی که لباس خدمت‌کاری به‌تن دارد، با زبان بی‌زبانی از ما پذیرایی می‌کند. او حتا یک کلمه انگلیسی بلد نیست. غذاهایی را که به سبک آش‌پزی ارمنی و شاید هم روسی تهیه شده، روی میز می‌گذارد. این غذاها چندان به مذاق‌مان خوش نمی‌آید. کمی از روی اجبار گرسـنه‌گی می‌خوریم. هرچند کاسه‌های آش دوغ این هتل البته برای‌مان در شب

بعد خیلی خوش‌مزه‌تر از آش دوغ ایرانی به نظرمان می‌آید. این هتل اگرچه کمی سرد و البته بی‌نهایت ساکت و آرام است، اما جای دل‌نشینی است. برخلاف هم‌سفرانم دیدن این هتل برای من و محمد *امی‌ریاراحمدی* که قبلن به این جا آمده بودیم، چندان تازه‌گی نداشت. البته این را هم بگویم که این هتل از دو سال پیش تا به حال هیچ تغییر نکرده بود.

چهارشنبه ۱۷ آبان ۹۱ (۷ نوامبر ۲۰۱۲)

امروز آخرین روز اقامت‌مان در کشور ارمنستان است که از شب گذشته در شهر زاغکازور ساکن بودیم. بعد از صرف صبحانه طبق جدول برنامه برای بازدید به دریاچه‌ی سوان می‌رویم و از آن‌جا به یکی از گورستان‌های قدیمی نزدیک این دریاچه که یکی از گورستان‌های خیلی قدیمی ارمنستان محسوب می‌شود، سفر کوتاهی می‌کنیم. به آن‌جا که می‌رسیم سنگ‌های بالای گورها و مجسمه‌های بزرگی که بر روی برخی از قبرها نصب شده، توجه‌مان را بیش از هر چیزی به خود جلب می‌کنند. *آندرانیک* می‌گوید این گورستان نزدیک به هفت‌صد هشت‌صد سال قدمت دارد. کنار گورستان دهکده‌ی کوچکی قرار دارد. در کنار چند مجسمه، عکس‌های یادگاری با یک‌دیگر می‌گیریم و پیرزنی را در گورستان می‌بینیم که خودش شبیه به یکی از آثار باستانی آن‌جاست. او میل و کاموایی در دست دارد و در حال بافتن لیف حمام است. به ما پیش‌نهاد خرید لیف‌ها و کلاه‌هایی را می‌دهدکه قبلن بافته است. هیچ‌کدام از ما هم نیازی به خرید چنین اجناسی را نمی‌بینیم. با دیدن او که در حال بافتن است یک لحظه به نظرم می‌آید که گویی او دارد تاریخ گذشته‌ی سرزمین‌اش را به زمان‌ام روز پیوند می‌زند. در این بازدید *امیریاراحمدی* هم‌راه‌مان نیست. سرماخورده‌گی و خسته‌گی سفر باعث شده که نتواند هم‌راه‌مان بیاید.

به هتل کانون که برمی‌گردیم، پس از صرف ناهار، برای اولین‌بار در طول یک هفته، بعدازظهر را به استراحت می‌پردازیم. شب‌هنگام که می‌رسد طبق جدول برنامه شام خداحافظی است. به دعوت *لئون آنانیان* چند نویسنده‌ی ارمنی ساکن در هتل نیز مهمان این شام خداحافظی هستند. شام با صحبت و اظهارامیدواری برای ادامه‌ی هم‌کاری دو کانون آغاز می‌شود و با چند عکس یادگاری به پایان می‌رسد.

پیش از صرف شام هم، جلسه‌ی دیگری بین دو کانون برگزار می‌شود. در این جلسه محمد *امی‌ریاراحمدی*، *علی‌رضا نادری*، *آندرانیک خچومیان* و من حضور داریم. از طرف کانون نویسندگان ارمنستان هم *لئون آنانیان* و *هاکوپ قازانچیان* حضور دارند. در این جلسه در خصوص ادامه‌ی هم‌کاری دو کانون براساس تفاهم‌نامه و الحاق‌شدن این بند به بندهای تفاهم‌نامه که پس از ترجمه‌ی آثار از زبان مبدأ به زبان مقصد و انتشار آن‌ها توسط هر دو کانون، تلاش شود تا این آثار به زبان‌های دو کشور اجرا شود صحبت می‌کنیم. درواقع دو کانون توافق می‌کنیم تا بعد از این علاوه بر ترجمه‌ی نمایش‌نامه به هر یک از زبان‌های دو کشور، نمایش‌نامه‌های ایرانی به زبان ارمنی در ارمنستان و ایران و نمایش‌نامه‌های ارمنی به زبان فارسی در ایران و ارمنستان به صورت عمومی به اجرا درآید و سطح گسترش روابط دو کانون تنها به ترجمه و چاپ آثار و نقد و بررسی آن‌ها محدود نشود و این‌گونه پل

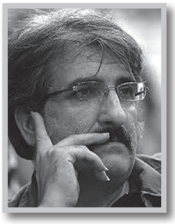
ادبی و هنری ایران و ارمنستان هرچه مستحکم‌تر شود. در این جلسه هم‌چنین *لئون آنانیان*، *آندرانیک خچومیان* را به‌عنوان مدیر پل ادبی ارمنستان و ایران منصوب کرد و به او این مسوولیت را داد که برای گسترش روابط کانون نویسنده‌گان و انجمن دست‌اندرکاران تئاتر ارمنستان، فعالانه به کار بپردازد.

پنج‌شنبه ۱۸ آبان ۹۱ (۸ نوامبر ۲۰۱۲)

صبح‌ام روز قرار اســت شــهر زاغکازور را به مقصد ایروان ترک کنیم. پس از بازگشت به ایروان به یک‌شنبه‌بازار این شهر می‌رویم و اعضای گروه کمی خرید می‌کنند. درواقع یک‌شنبه بازاری که دیگر یک‌شنبه نیست و بیش‌تر از چند غرفه‌ی اجناس را نمی‌توان دید. ناهار را در رستوران مرکز شهر صرف می‌کنیم. *نلی شــاه‌نظریان* و *گوژ تئودوســیان* (از کارگردانان جوان و مهربان) برای خداحافظی با ما به این رســتوران می‌آیند. *گئورگ آســاتوریان* مترجم زبان فارسی و استاد دانش‌گاه نیز در این رستوران هم‌راه‌مان اســت. آن‌ها در پایان صرف ناهار به ما ملحق شــده‌اند. خداحافظی تمام می‌شــود و ما برای برگشــت به تهران به فرودگاه بین‌المللی ایــروان می‌رویم. *لئون آنانیان* را در فرودگاه می‌بینیم. او قرار اســت با ما به تهران بیاید تا از طرف انجمن شــاعران ایران برای حضور در جلســه‌ای شرکت کند و به مدت دو روز در ایران اقامت داشته باشد.

شــیرینی و برنامه‌های خوب سفر در این چند روز، خســته‌گی و کم‌خوابی را از یادمان برده بود، اما حالا که در فرودگاه شــهر ایرون هســتیم، خسته‌گی و کم‌خوابی ـ هر دو ـ به سراغ‌مان آمده است. هواپیمای ارمنســتان‌ایران، با یک ساعت تأخیر، حدود ســاعت ۱۷، به سمت تهران پرواز می‌کند و ما ایــروان را تــا دیدار نامعلوم دیگری ترک می‌کنیم؛ دیداری که شــاید اصلن اتفــاق نیفتد اما مطمئنم این دیدار با حضور نمایش‌نامه‌نویســان دیگری تکرار خواهد شــد و تأثیر روابط دو کانون نویسنده‌گان ارمنستان و نمایش‌نامه‌نویسان ایران را در آینده‌ای نه‌چندان دور شاهد خواهیم بود.

سفربه خانه‌ی نویسنده‌گان ارمنستان



علی‌رضا نادری

گفته‌اند روزی خداوند چشـــمان‌ش را بر دنیا بست، بین «ایرانی‌ها» و «ارمنی‌ها» اختلاف افتاد، کار به جنگ رسید، خداوند چشمان‌ش را بازکرد، دید گروهی این‌طرف میدان کارزار سفره‌ی کباب انداخته‌اند وآن سوتر «ارمنی‌ها» بساط شراب گسترده‌اند.
خداوند چشمان‌ش را دوباره بست و گفت این دوقوم باهم نمی‌جنگند...

این داستان را پیرمردی رمان‌نویس برای‌م در خانه‌ی نویسنده‌گان ارمنستان در «دره‌ی رز» تعریف کرد و روایتی ازلی از رابطه‌ی دو ملت «ایران و ارمنستان» گفت که پیش‌تر نمی‌دانستم!

پیش‌ترها تنها می‌دانســتم، روابط دیرینه فاقد جنگ و نزاع بین دو ملت «هم‌ســایه» یا «هم‌جوار» اصولن امری ناممکن و نامحتمل است اما ایران و ارمنستان پیوندهای مشترک و مؤثری در طول تاریخ داشته‌اند و این نکته‌ی مهم نیازمند بررسی ویژه و خاصی است که به آن نمی‌پردازم!

مــا به دعوت کانون نویســنده‌گان ارمنســتان و به بهانــه‌ی ترجمه و چــاپ دوازده نمایش‌نامه از نویسنده‌گان ایرانی به این سرزمین زیبا پاگذاشتیم!

مردم ارمنستان خاطرات سال‌های عبور از رنج روزگار تنهایی و جنگ‌شان با همسایه‌ی دیگرشان ـ آذربایجان ـ را بدون کمک‌های ایرانی‌ها مرور نمی‌کنند، ابراز می‌کنند و در این ابراز قدردانی کاملن صمیمانه سپاس‌گزار هستند. در آن جنگْ ایران کمک‌های انسان‌دوستانه‌ای به ارمنی‌ها کرده و وقتی آذربایجــان می‌روید آن‌ها بــرای این کمک‌ها از ایرانی‌ها گلایه می‌کنند، اما ارمنی‌ها ســپاس‌گزار این کمک‌ها هســتند. به این هم کاری نداریم! آن‌چه برای من سرشار از تضاد و تناقض و عجیب می‌نمود، نکته‌ی دیگری است.

این‌که «ما» در پی نســلی از «تئاتر ایران» در آن‌جا بودیم که پیش‌تر، به پیشــینیان ما، نســل‌های گذشته‌شــان بســیار آموخته بودند. ما پس از صدوچند سال، بخشی از دست‌آورد تئاتر ایران بودیم که به میهمانی تئاتری رفته بود که سال‌ها به پیشینیان ما آموخته بود!

علی‌رضا نادری و دو بازی‌گر ارمنی هنگام نمایش‌نامه‌خوانی **دیوار** ـ تالار کنفرانس کانون نویسنده‌گان ارمنستان

بـــدون هیچ داوری دقیقی، همین‌طور در یک چشـــم‌زدن مطمئن بـــودم و اکنون پس از چند ماه بیش‌تر اطمینان دارم که «تئاتر امروز ایران» بســـیار «پیش‌تر» از «تئاتر اکنون ارمنســـتان» است انگار ما شاگردان تیزهوش‌تری بوده‌ایم ـ مطمئنم تنبل‌تر از ما نبوده و نیستند!

پیاپی رفت و آمد و دیدار و گفتار و نشســـت و... مدیر تشـــکیلات نویسنده‌گان مردی که با کهولت سن، فوق‌العاده کوشا وخسته‌گی‌ناپذیر!

خانه‌ی نویســـنده‌گان ارمنســـتان از نظر من مفهوم دقیق‌تر و نزدیک‌تری به ماهیت «خانه» است، «خانه» آن‌جایی اســـت که ســـاکنین‌ش در آن «تســـکین» می‌یابند، و این تنها «یکی» از تعاریف «خانه» یا مســـکن ـ مکانِ تســـکین ـ اســـت، اما «خانه» مفهومی عمیق و جامع‌تر از آن دارد که من به آن خو کرده‌ام. مفاهیمی معادل احساس «خان» و «مان» داشتن، احساس عمیق بزرگی و «خان» بودن «بزرگ» و «صاحب» بودن؛ و نیز احساس «ابر فلسفی ساکن بودن نه به معنای دائمی بودن!»

از رمان‌نویس پیر ارمنی پرسیدم: این‌جا خانه‌ی شماست واقعن؟ گفت هروقت بخواهیم کافی است «اراده» کنیم اما «همیشه» این‌جا نیستیم! این‌جا جا برای همه‌ی «نویسنده‌ها» هست!

برای ما که عادت‌مان شـــده صدهاهزار تُن خاک و آهن و ســـیمان و بتن و آجر را خانه «بخوانیم» و «بدانیم»؛ خریدن و ســـاختن «خانه» عادت و عادی است اما داشتن «خانه» تسکین در خانه، احساس «خان خانه» بودن... بعید می‌دانم اما سینما، تئاتر، موسیقی و هنر و فرهنگ و ادبیات و... «خانه» دارند...

امکانات بســـیار خوبی دارند. ســـالن‌های اغلب فعال و تماشاگرانی ـ تماشاگر تئاتر ـ که اغلب جوان و نوجو هستند.

نمایش‌نامه‌خوانی در کانون نویســـنده‌گان ارمنســـتان برگزار شد، نکته‌ی ظریف و مهمی را درنظر گرفته‌اند، اصولن نویســـنده‌گان را ـ اعم از رمان و داســـتان و شـــعر و نمایش‌نامه و فیلم‌نامه ـ در یک دسته‌بندی قرارداده و یک صنف و یک خانه دارند؛ این نشان در درک عمیق‌تری از مفهوم «نویسنده‌گی» است! کاش ما این موضوع را به گفت‌وگویی مهم تبدیل کنیم!

شـــب در پارک ایســـتاده بودیم و گپ و حرف پای مجسمه‌ی یادبود نوازنده‌ای... مردی گرم و گیرا آمد و با همه دست داد و تندتند حرف زد نمی‌فهمیدیم چه خبرشده! من فکر کردم راه رفتن‌مان روی چمن کاری غیرقانونی بوده و دارد با لبخند تذکر می‌دهد.

آندارنیک خچومیان گفت: این آقا نماینده‌ی «مجلس ارمنســـتان» و تا چند وقت پیش «وزیر امور خارجـــه» بوده، خبردار شـــده تعدادی نمایش‌نامه‌نویس این‌جا هســـتند از دیدن‌تـــان ابراز خوش‌حالی می‌کند! ما هم ابراز خوش‌حالی کردیم! همیشه که لازم نیست متعجب باشی! این‌چیزها طبیعی است!

دوبار با وزیر فرهنگ دیدار کردیم. از هر هم‌کاری فرهنگی میان ایران و ارمنستان استقبال می‌کرد و از آن‌جا که هفته‌ای بعد با وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی ایران قراردادی امضا می‌کرد قول داد با وزیر فرهنگ ایران درباره‌ی پیش‌نهادات و نظرات ما صحبت کند.

بر ســـر میز نهاری که به دعوت رای‌زن فرهنگی ایران و با حضور خانم وزیر درباره‌ی چالش‌های آینده‌ی فرهنگ ملت‌ش حرف می‌زدیم، مطمئن بودیم با یک وزیر فرهنگ حرف می‌زنیم! ارمنستان و همسایه‌گانش را خوب می‌شناخت دنیا را بلد بود و کاملن طوری به ما توجه نشان می‌داد و مطمئن بـــود نظرات‌ش را درک می‌کنیم و در کم‌ترین زمانی اثبات کرد می‌شـــود وزیر فرهنگ یک بود و به نویســـنده‌گان کشـــور همسایه اطمینان داد که این‌جا ـ ارمنســـتان ـ برای نوشتن جای خوبی است! برای نویسنده‌گان امتیازات ویژه‌ای قائل می‌شویم که به ارمنستان بیایند و درباره‌ی ارمنستان کاری ارائه بدهند و...

خانـــم وزیـــر قول داد درباره‌ی آینـــده‌ی روابط فرهنگی نظرات هنرمنـــدان ایرانی را به گوش وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی ایران برساند. خوش‌حال شدیم!

آینده را نمی‌شناســـم اما با این ســـرعتی که داریم آینده را به گذشـــته تبدیل می‌کنیم می‌ترســـم صدســـال دیگر بگذرد و دوباره نمایش‌نامه‌نویســـان ایرانی به ارمنســـتان بروند و بفهمند صدسال قبل نمایش‌نامه‌نویســـان ایرانی به ارمنســـتان رفته بوده‌اند... اما اتفاقی نیفتاده! ارمنستان و ایران تمام نقاط جـــوش را دارند. سیاســـت‌های فرهنگی در قالـــب همین هم‌کاری‌های غیردولتـــی و دولتی ـ هرطور ـ می‌تواند ثمرات زیادی به بار بیاورد.

در پایان لازم اســـت از این‌همه شتاب در نوشتن این ســـفرنامه پوزش بخواهم، این‌همه شتاب در چیدن این کلمات به‌دلیل کاهلی سه ماه‌ای است که در نوشتن به‌خرج دادم!

از *آندارنیک خچومیان* برای تلاش در ایجاد این رابطه‌ی دو کشـــور و *محمد امیریاراحمدی* رئیس کانون و تمام هم‌سفران‌م برای این یک هفته، یک دنیا سپاسگزارم!

کجاست دستی که برآید غبار از این گنجینه بزداید؟

سلما سلامتی

ایروان، وانازور، زاغکازور

کلیساهای سنگی، آسمان پاک آبی و برگ‌های سبز و نارنجی بیش‌ترین تصویر من از سرزمین ارامنه است. سپس در شهر زاغکازور که نیم‌ساعت با ایروان فاصله دارد، هتلی متعلق به کانون نویسنده‌گان ارمنستان در نزدیکی دریاچه‌ای اقیانوسی‌رنگ به نام سوان قرار دارد که رشک‌برانگیزترین خاطره‌ی من را در سفر به ارمنستان می‌سازد. روستای کوچکی حوالی دریاچه‌ی سوان این هتل را برای‌م دو چندان رؤیایی می‌کند؛ نورادوز با گورستانی مانده از قرن نهم میلادی که اصالت زاغکازور را به رخ می‌کشد.

می‌شود صبح‌ها به دریاچه رفت و چشم و ریه را انباشت برای کار مفید یک روز. بعد آمد و در رستوران تاریخی هتل صبحانه خورد؛ مربای آلوی جنگلی و هرچه‌قدر نیمرو که بخواهی. تاریخی؛ آن‌قدر تاریخی که وقتی برای صبحانه قهوه می‌خواهی، به جای کافی‌میکس فوری برایت قهوه ترک دم می‌کنند و پیش‌خدمت نسبتن چاق میان‌سال با آن کلاه سفید نخی چین‌دار که انگار بازمانده‌ی تزارهاست، آن‌قدر بی‌حس و خیال قهوه را برایت می‌آورد که باورت می‌شود تو باید نگران نظر او باشی؛ او هرگز نگران نظر تو نمی‌شود. بعد همین طور که به اجبار از پله‌ها بالا می‌روی، چون آسانسوری در کار نیست، نقش‌های برجسته‌ی روی دیوار با تو حرف می‌زنند و از اهمیت بنا برای سفارش‌دهنده‌اش می‌گویند. حالا همه‌چیز مهیاست تا بنویسی. می‌شود آن‌قدر نوشت که گرسنه‌گی قالب شود و تو را به سرعت نزد پیش‌خدمت چین‌دار ببرد.

وقتی پای میز نهار برسی و او کاسه‌ی بزرگ سفالی آش ماست را دستت بدهد، شک نکن او را شبیه مادرت خواهی یافت. گوشتت، بادمجان‌ت، سیب‌زمینی‌ات، سبزیجات پخته‌ات و از همه مهم‌تر

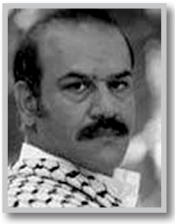
نوشـیدنی‌های خوش‌رنگت را که بخوری قطعن نمی‌توانی بنویسـی پس می‌شود مجله یا لب‌تابت را بـرداری و به ایوان اتاقـت بروی. هم از آفتاب لذت ببری هم از هرچه و هرکه به مذاقت خوش می‌آید خبر بگیری. کمی بعد چایت را سـفارش بده و پای میزت بنشـین. تا شـام حتمن درگیر خواهی بود. فکر می‌کنی روزی هشـت سـاعت را بتوانی کار کنی. منظورم نوشتن اسـت. بعد از شام، قدم‌زدن در محوطه‌ی هتل قطعن می‌چسـبد. نوشـته‌های آن روز را در ذهن مرور خواهـی کرد و احتمالن طرح و نقشـه‌هایی برای ادامه‌ی کار خواهی ریخت. بعد خودت را به رختخوابت می‌رسـانی، چراغ‌خواب خوش‌نور کلاسیک کنار تختت را روشن می‌کنی، رمان ترجیحن روسی‌ات را برمی‌داری و همین‌طور کـه لول‌می‌خوری تا بین ملافه‌ها جابیفتی، بند اول را تمـام می‌کنی. صبح کتاب را در تختخوابت خواهی یافت و احتمالن به یاد نخواهی داشت چراغ را کی خاموش کرده‌ای.

تمـام این می‌شـودها، این رؤیاها نقش بر آب می‌شـود، حسـرت می‌شـود و افسـوس وقتی از پله‌های غیراسـتاندارد پاسـاژی در خیابان مظفر بالا می‌روی تا در آپارتمان خانه‌ی تئاتر را بگشایی و هم‌خانه‌هایت را ببینی. خیابانی که مرکز عمده‌فروشـی‌های تریکوست، محل تردد هرهفته‌ی توست و در پاسـاژی که یکی از اصلی‌ترین مراکز کسـب و کار آن‌هاست خانه داری. البته سال‌هاست که همه می‌دانیم این آپارتمان خانه‌ی موقت ماست. وقتی به وعده‌هایی که می‌دهند و تصاویری که از خانه‌ی دائم‌مان در خیابا سمیه می‌سازند، فکر می‌کنم قدری تسلا می‌یابم و به رسم امیدواری ایرانی‌ام رؤیایی صدبرابر باشکوه‌تر از زاغکازور در ذهن می‌پرورانم. دل‌خوش می‌شوم به سازه‌ای هرچند با شکوه از پس این‌همه عمر که بر هم‌خانه‌هایم رفت. کشـوری بیش از هفتاد میلیون جمعیت و چندین‌هزار نان‌خور تئاتری چشـم دوخته به ساختمانی و آن‌جا کشوری با حدود چهار میلیون جمعیت با ساختمان موقر و موجـه کانون نویسـنده‌گان در خیابانـی معمولی و آرام و هتلی که وصف کردم. این همه رشـک و قیاس بر هتلی معمولی و شاید سه‌ستاره و پایین‌تر از استانداردهای جهانی نیست، بل‌که بر اهمیت و جای‌گاه جمعیتی اسـت با نام نویسـنده‌گان که محیطی از آن خود و درخورِ خود دارند. نویسنده‌گانی که حضورشـان در هر جامعه هم‌چون پزشـک و نانوا و مهندس و رفت‌گر و... ضروری اسـت. ضرورتی که درک آن درسـت به سـختی درک ضرورت حضور یک روان‌پزشـک به اندازه‌ی یک جراح در یک جامعه‌ی نابالغ است.

وقتی سـالن تئاتر شـهر وانازور را دیدم؛ یک سالن کلاسـیک قدیمی اما بزرگ، دریافتم که تئاتر بخشـی از زنده‌گی مردم این شـهر اسـت. شهری بسیار کوچک در دامنه‌ی کوهسـتانی زیبا که بعید می‌دانـم جمعیت‌ش به یک میلیون نفر برسـد. شـهری که مردم‌ش ثروت‌مند نیسـتند اما می‌توانند در خیابان‌ها قدم بزنند تا به تئاتر شـهر برسـند. طبیعی اسـت این مردم هنرمندش را دوست دارد و حضورش را ضروری می‌داند. قطعن مردم این کشور تأثیر نویسنده‌گان‌ش را بر تغییر ساختار قدرت و زنده‌گی اجتماعی‌اش از یاد نبرده و حافظه‌ی تاریخی‌اش را توشه‌ی راه کرده است. در میان هنرمندان و دانش‌گاهیان این شـهر که گشـتم، وقتی تعمقی بر اعضای کانون نویسـنده‌گان که در ایروان گرد هـم می‌آمدنـد کردم، بیش از پیش بر ثروت انسـانی کشـورم بالیدم، بر هوش‌منـدی و جوانی ذهن

نویســنده‌گان‌مان و بر امکان شــکوفایی که درمیان خیل عظیم جوانان کشورم است. نه این که آن‌ها در آن ســوی مرزهای شــمالی، دو قدم آن‌طرف‌تر از آذربایجان خودمان چیزی کم داشــته باشند؛ ما این‌جا بیش و بیش و بســیار بیش از آن که به تصور درآید، انباشــته داریم. دریغ که این انباشــته‌ها یا محبوس زیرزمین‌های نیاکان و سنت‌های‌شــان هســتند و گرد فراموشی گرفته‌اند یا در دل خاک‌های تفتیده آرزومند بارانند. کجاست دستی که برآید و غبار از این گنجینه بزداید وآن را نه در موزه‌ها که به کار امروزمان بندد؟ کجاســت دســتی که آبیاری کند و جوانه برآورد؟ شاید آن دست همین دستی است که می‌نویسد.

نقش هنرهای نمایشی به‌عنوان پل ارتباطی فرهنگی نمایش‌نامه‌نویسان



صادق صفایی*

سفر علمی‌پژوهشی گروه نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی در حیطه‌ی ادبیات نمایشی توسط کانون نمایش‌نامه‌نویسان ایران خانه‌ی تئاتر، زیر نظر جناب محمد *امی‌یاراحمدی* به‌عنوان رییس این کانون و در دیگرسو برگزارکننده و منتشرکننده‌ی کتاب **نمایش‌نامه‌های معاصر ایرانی** به زبان ارمنی در ایروان به همت انجمن نویسندگان ارمنستان جناب *لئون آنانیان* از تاریخ ۱ نوامبر ۲۰۱۲ مصادف با پنجشنبه ۱۱ آبان ۱۳۹۱ تا ۷ نوامبر (۱۸ آبان) در شهرهای ایروان، وانازور و زاغکازور انجام شد. عمده‌ی دیدارها و دیدارکننده‌گان مختص به فضای فرهنگی هنری بودند که به‌صورت خلاصه ارائه می‌شود.

طبق خواست آقای *لئون آنانیان* سعی شد برنامه‌ی ارائه‌شده با دقت و در زمان تعیین‌شده عملی شود که به پیوست ارائه می‌شود.

عمده مسائلی که در این سفر، چه در گردهمایی‌ها با نویسنده‌گان و کارگردانان ارمنستان و چه دولت‌مردان، از جمله سفیر ایران در ارمنستان جناب محمد *رئیسی* و هم‌چنین در دیدار با وزیر فرهنگ ارمنستان، خانم*هاسمیک بقوسیان* مطرح شد، بر نقش هنرهای نمایشی به‌عنوان پل ارتباطی فرهنگی برای به‌بود و ارتقای سطح کمی و کیفی و درک متقابل و هم‌چنین شناخت زمینه‌های مشترک فرهنگی تأکید شد.

چاپ کتب قصه، شعر و خصوصن نمایش‌نامه و هم‌چنین اجرای نمایش به‌عنوان گام بعدی و در مواردی هم توافق برای ساخت فیلم از اهم موضوعات مطروحه بود. موارد فوق در میهمانی ناهار که به همت کنسول‌گری ایران برگزار شد، مجددن در حضور وزیر فرهنگ جمهوری ارمنستان و کنسول فرهنگی آقای *شیرانی* مطرح و بر توافق طرفین تأکید شد.

مشکل عمده و اساسی سفارت در بخش فعالیت‌های فرهنگی، معضل اقتصادی است که دولت

قادر به پرداخت توافقات نیســت. لذا، کنســول فرهنگی بر پیدا کردن سرمایه‌گذار تأکید کرد. علاقه و نقطه‌ی تأکید ایشــان ســاخت فیلم بود تا موارد دیگر. با این وجود قرار بر این شد که در مسجد کبود فضایی برای اجرای تئاتر در اختیار بگذارند که در دیدار از این مکان موارد خاص فضای نمایش ازجمله آکوســتیک‌بودن بررســی شده و نیازمندی‌های لازم برای به‌بود کیفیت سالن مطرح شد. در طرح فوق قرار بر این شد که مسائل مالی گروه اجرایی از طریق فروش بلیت تأمین شود.

در دیدار با نمایش‌نامه‌نویســان و کارگردانان ارمنستان به موضوعاتی چون سانسور و شیوه‌ی عبور از آن اشــاره شــد و نکته‌ی حائز اهمیت غلبه‌ی موضوع برای طبقه‌ی متوســط که حاضر است فقر را تحمل کند، اما ارزش‌های خود را رها نکند، اخلاق‌گرایی موضوع غالب آثار خوانده شده از طرف انجمن نویســنده‌گان ارمنستان بود. آنان در این جلسه یادآور شــدند که پرداختن به مسائل داخلی جامعه‌ی ایرانی چندان مورد اقبال کارگردانان ارمنی نیست.

در مجموع این گفت‌وگوها، یک معضل اصلی برای نمایش‌نامه‌ی ایرانی مطرح و بر آن تأکید شــد که این نمایش‌نامه‌ها بر کلام تکیه دارند و عمل نمایشی در آن‌ها کم‌تر دیده می‌شود و از آن‌جایی که اجراهای دیده‌شــده در ارمنستان مؤید این مهم بود که مخاطب ارمنی اجراهای فرم‌گرایانه و موزیکال را مورد اقبال بیش‌تر قرار می‌دهد. حتا اجرای نمایش **شاه‌لیر** که دراماتورژی و کار *هواهنس آیلیان* از کارگردانان برجسته و جهانی ارمنستان بر این نیاز بنا شده بود. در این دیدارها تأکید شد که در اجرای نمایش از نمایش‌نامه‌های ارمنی در ایران یا ایرانی در ارمنستان می‌بایست به مسئله‌ی مخاطب‌شناسی توجه ویژه شود.

هم‌زمان با این ســفر در دانش‌کده‌ی شرق‌شناســی ایروان گروه ادب و تاریخ فارســی از دو کتاب فارســی رونمایی شــد. در این مراســم پیش‌نهاد دادم که علاوه بر کار روی قصص و اشــعار کلاسیک فارســی، جایی هم به ادبیات نمایشــی اختصاص یابد که هم به آموزش به‌تر زبان فارسی کمک کند و هم از زاویه‌ای دیگر می‌شــود به فرهنگ ایران معاصر پرداخت. البته در این زمینه مسئولان دانش‌کده قول‌هایی دادند.

---

* ***نمایش‌نامه‌نویس، کارگردان، بازی‌گر و عضو هیئت علمی پردیس هنرهای زیبای دانش‌گاه تهران***

سفر به ارمنستان سبب شد از یک دری‌چه‌ی جدید به زنده‌گی نگاه کنم

سوسن رحیمی

این دومین سفر کانون نمایش‌نامه‌نویسان به ارمنستان بود. تجربه‌ی سفر اول در دوسال پیش و هم‌چنین سفر گروه نمایش‌نامه‌نویسان ارمنستان به ایران در سال قبل باعث شد که این دومین سفر پربارتر و با برنامه‌ریزی به‌تر انجام بگیرد و ارتباط به‌تری، چه از لحاظ کاری و چه از لحاظ ارتباط افراد باهم، برقرار شود.

اشتیاق دوستان ارامنه در محکم‌شدن و گسترش این پیوند، این نوید را به ما داد که بتوانیم زمینه‌ی فعالیت‌های‌مان را بیش‌تر کنیم. مثل به‌صحنه‌رفتن نمایش‌نامه‌های نویسنده‌گان ایرانی در ارمنستان که موفقیت بسیار چشم‌گیری برای کانون نمایش‌نامه‌نویسان خواهد بود، که بدون هیچ کمکی و فقط با تلاش مستمر هیئت مدیره‌ی کانون نمایش‌نامه‌نویسان به انجام رسیده است. برای خود من، این سفر فوق‌العاده‌ای بود. سفر به یک کشور با فرهنگی متفاوت و یک هفته زنده‌گی و دوستی با آن‌ها فرصت خیلی خوبی بود که بتوانم از یک دریچه‌ی جدید به زندگی نگاه کنم و به عنوان یک نویسنده برای‌م پر از سوژه‌های ناب بود که در گوشه‌ای از ذهنم بایگانی می‌شود تا زمان خود در کارهایم از آن‌ها استفاده کنم. و همین‌طور هم‌سفرانم که انگار تقدیر همه را دست‌چین کرده بود تا به‌ترین گروه برای این سفر به‌وجود بیاید و ما در کنار هم یک هفته‌ی عالی داشته باشیم.

به شرط آن‌که انتخاب‌ها عادلانه باشد

مهدی میرباقری

آیا ما در این دوره‌ی حدودن صد ساله‌ی نمایش‌نامه‌نویسی‌مان، نمایش‌نامه‌نویسانی داریم که خارج از مرزهای کشورمان شناخته‌شده باشند؟ چرا در این حد کم و ناچیز؟ چرا نمایش‌نامه‌نویس ایرانی حتا در رؤیای‌ش به جایزه‌ی پولیتزر نمایش‌نامه‌نویسی نمی‌اندیشد درحالی‌که فیلم‌نامه‌نویس ایرانی نامزد/ برنده‌ی جایزه‌ی اسکار شده و چندین افتخار دیگر کسب کرده است؟ و هردوی نمایش‌نامه‌نویس و فیلم‌نامه‌نویس در یک وضعیت فرهنگی و اجتماعی و سیاسی می‌زیسته‌اند. آیا ایراد از دانش و بینش نمایش‌نامه‌نویس است؟ امکانات تبلیغاتی یک فیلم و یک فیلم‌نامه‌نویس را بهانه نکنیم و توجیه.

غم‌انگیز است برای یک نمایش‌نامه‌نویس جوان، گذشته ادبیات نمایشی‌اش که نتوانسته (قطعن نتوانسته) پا را از مرزهای وطنش آن‌طرف‌تر نهد.

اما عده‌ی اندکی هم نمایش‌نامه‌نویس داریم که متأسفانه به دلایلی یا کارشان اجرا نمی‌رود یا چاپ نمی شود یا... که اگر این اتفاق می‌افتاد و آثاری تولید می‌شد که یا هم‌اکنون تولید نشده یا در کشوی میزهای نویسنده‌گان‌شان است شاید... منظور نمایش‌نامه‌نویسان نخبه و اندیش‌مند است نه کسانی با کارهای سفارشی نازل در به‌ترین سالن‌های تئاتر و با حمایت چند صد میلیون تومانی، زیرا خاصیت خودپالایی هنر، خودبه‌خود این افراد بی‌هنر را حذف خواهند کرد که نمونه‌اش را دست‌کم در یکی دو سال گذشته دیدم و در یکی از نمایش‌ها تماشاگران، علنن در سالن به نویسنده و کارگردان بی‌چاره‌ی آن نمایش فحش می‌دادند. آخر عموجان مگر مجبوری؟ خب کار تئاتر بلد نیستی برو دنبال شغل دیگری.

کاش در کنار تولید این همه کار کم ارزش و مراسمی که هیچ تأثیری بر روند رشد تئاتر کشورمان ندارد، به فکر خشت نخست این جریان باشیم. کشف نمایش‌نامه‌نویسان بااستعداد و معرفی خودشان و آثار نمایشی‌شان به زبان‌های دیگر و کشورهای دیگر. به جرئت می‌توانم بگویم بودجه‌ای بسیار بسیار

ناچیز می‌خواهد معرفی سالانه دو یا سه یا نهایتن پنج نمایش‌نامه‌نویس ایرانی به دیگران که خارج از زبان فارسی زندگی می‌کنند. البته به شرط آن که انتخاب‌ها عادلانه و بدون رابطه باشد که شاید خطر تخریب فرهنگ و اقتصاد و همه‌چیز یک مملکت در اثر پارتی‌بازی از جنگ هم بدتر باشد.

و اگر قرار است کاری به زبانی دیگر ترجمه شود اگر انتخاب‌ها نادرست باشد اصولن کاری واژگونه است یعنی نتیجه‌ی بدی دارد.

اما سفر اعضای کانون نمایش‌نامه‌نویسان ایران به کشور ارمنستان:

کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر ایران در یکی دو سال اخیر بانی ترجمه‌ی برخی نمایش‌نامه‌های ایرانی (توسط کانون نمایش‌نامه‌نویسان کشور ارمنستان) و عرضه‌ی آن در کشور ارمنستان شده است که عمل بسیار مثبتی در معرفی نمایش‌نامه‌نویس و نمایش‌نامه‌ی ایرانی در کشور ارمنستان بوده است.

به‌هرحال به‌شدت جای خالیِ ترجمه‌ی نمایش‌نامه‌های ایرانی به زبان‌های دیگر و معرفی و شناخت متقابل بین نمایش‌نامه‌نویس ایرانی و جهان نمایشی خارج از مرزها احساس می‌شد که همان‌گونه که گفته شد خوش‌بختانه با این عمل چند سال اخیر هیئت مدیره‌ی کانون نمایش‌نامه‌نویسان ایران فعلن این امر بین ایران و کشور ارمنستان اتفاق افتاده است که امید آن می رود در ارتباط با سایر کشورها و زبان‌های دیگر نیز اتفاق بیفتد، زیرا به‌شدت این امر ضروری است.

لازم است از دوستان کانون نمایش‌نامه‌نویسان تقدیر و تشکر کنم که با وجود بودجه‌ی کم به این امر همت گماشتند، پیش از این نیز کانون نمایش‌نامه‌نویسان به همت محمد *یعقوبی* و بهزاد *صدیقی* و دیگردوستان، فصل‌نامه‌ی ارزنده‌ی **نمایش**نامه را که جدن جای‌اش خالی بود، تهیه کرده و انتشار داده است ـ که انتشار این فصل‌نامه‌ی تخصصی نیز جای خوش‌حالی دارد و امیدوارم بیش‌تر به سمت مبانی علمی نمایش‌نامه‌نویسی و نقد و تحلیل فنی نمایش‌نامه ـ سوق پیدا کند که مورد استفاده‌ی نسل جدید نمایش‌نامه‌نویسان و کلن اهالی تئاتر باشد.

حقیقتی که تئاتر بود

ندا آل‌طیب

از همان زمان که وارد فردوگاه ایروان شدیم معلوم بود هفته‌ی خوبی در پیش داریم چون برخلاف همه‌ی پیش‌بینی‌ها درباره‌ی سردی هوای ارمنستان، هوای ایروان با ما مهربان بود.

و همین هوای ملایم بود که باعث شد کلی از دست آقای *آندرانیک* حرص بخوریم که گفته بود هوا خیلی سرد است و ما را واداشته بود کلی لباس گرم از تهران خِرکش کنیم. حالا شانس آورد که در طول یک هفته‌ای که از ۱۱ تا ۱۷ آبان ماه میهمان نویسنده‌گان ارمنی بودیم، یکی دو شب هوا سرد شد و لباس‌های گرم به کارمان آمد.

من به عنوان خبرنگار تئاتر خبرگزاری ایسنا در این سفر حضور داشتم اما اتفاقات زیادی بود که برای انتشار در خبرگزاری خیلی به کار نمی‌آمد، این اتفاقات را نگه داشتم برای این گزارش...

در این یک هفته از برنامه‌های رسمی مانند رونمایی نمایش‌نامه‌های ایرانی که زبان ارمنی منتشر شده بود، تا برپایی مراسم بزرگ‌داشت *نلی شاه‌نظریان* هنرمند باسابقه‌ی تئاتر ارمنستان تا برنامه‌های جزئی و شخصی مانند رفتن به کتاب‌فروشی *ادوارد حق‌وردیان* مترجم ایرانی ارمنی که حالا ساکن ارمنستان است یا بازدید از موزه‌ی پاراچانف یا مسجد کبود و... هریک شیرینی‌های خاص خود را داشت که این سفر را دوست‌داشتنی می‌کرد.

کتاب‌فروشی *ادوارد حق‌وردیان* یکی از آن جاهایی بود که رفتیم و چه خوب هم بود. چه خوب بود دیدن **بوف کور** *صادق هدایت* کتابی که خود و نویسنده‌اش مایه‌ی مباهات ما هستند در هر جایی از دنیا، ارمنستان که دیگر جای خود دارد، که مردمانش با ادبیات ما بیگانه نیستند و اتفاقن آشنایند. *ادوارد حق‌وردیان* تا ۱۹ ساله‌گی در میدان نادرشاه تهران زنده‌گی کرده و ۴۲ سال است در ارمنستان زندگی می‌کند. او که به زبان فارسی مسلط است، یکی از مترجمان نمایش‌نامه‌های ایرانی به ارمنی است. کتاب‌فروشی قشنگی دارد در کنار **بوف کور** که ۲۲ سال پیش به ارمنی ترجمه شده، قفسه‌ای است با کتاب‌هایی از اشعار *فروغ*، *قیصر*، *محمدرضا عبدالملکیان* و کتابی از *گلشیری*. در کنار

این‌ها نسخه‌ای از **قرآن** هم هست به دو زبان عربی و ارمنی. چیزهای دیگری هم هست، نوشت‌افزار و اسباب‌بازی‌هایی که ساده هستند.

حق‌وردیان که خوب قهوه درست می‌کند، شکلات تعارفمان می‌کند و دوستش را معرفی می‌کند که نامش *آلفرد* است و عاشق موسیقی اصیل و آواز ایرانی است. *شهرام ناظری* و استاد *شجریان* را دوست دارد و خودش هم آواز می‌خواند. غروب یک روز پاییزی میهمان *حق‌وردیان* بودیم که مهمان‌نواز است اما مثل همیشه وقت تنگ است و باید از شهر محل سکونت او، اجمیازین، به ایروان برگردیم.

بزرگ‌داشتی برای *نلی*

بزرگ‌داشت *نلی شاه‌نظریان* از دیگر برنامه‌های این سفر بود. او که یکی از هنرمندان باسابقه‌ی تئاتر ارمنستان است، در استحکام ارتباط میان نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی و ارمنی نقش مهمی داشته. بزرگ‌داشت او در زادگاه‌ش شهر زیبای وانازور برگزار شد. در سالن تئاتر این شهر نشسته بودیم با *سلما* و *سوسن* که دیدیم *بهزاد صدیقی* آرام‌آرام می‌خندد به حرف *صادق صفایی* که گفته بود «کار خدا را ببینید من از طبس باید بیایم به بزرگ‌داشت *نلی شاه‌نظریان*!» و همین فرصتی بود برای ما که بخندیم و برای اولین بار در یک مراسم بزرگ‌داشت، خیلی رسمی نباشیم. دوستان *نلی* درباره‌اش حرف زدند و اتفاقن خیلی هم حرف زدند و بعد نوبت رسید به بچه‌های ما که بروند روی صحنه و نشان ویژه‌ی خانه‌ی تئاتر ایران را با هدایایی دیگر به او اهدا کنند. *محمد امی‌یاراحمدی*، یا همان آقای رییس!، با *بهزاد صدیقی*، یا همان آقای نایب رییس!، و سخن‌گو هم‌راه با *علی‌رضا نادری* و *بهرام جلالی‌پور* رفتند روی صحنه تا ما هم به نوبه‌ی خودمان از او قدردانی کنیم.

محمد امی‌یاراحمدی در سخنانی کوتاه گفت: «از خود *نلی* شنیدم که می‌گفت: «تا کاری را تمام نکنم، رهایش نمی‌کنم.» آرزو دارم به‌خاطر کارهای زیادی که آغاز کرده و کارهای زیادی که دارد، عمر ۱۲۰ ساله داشته باشد به‌خاطر دوستان‌ش و این‌که تئاتر را دوست دارد.»

او *نلی* را مورد خطاب قرار داد و ادامه داد: «آرزو دارم بمانید و با عشق‌تان به زنده‌گی معنا ببخشید. امیدوارم همه‌ی آرزوهای‌تان برای صلح و دوستی برآورده شود، و امیدوارم همه‌ی روزهای عمرتان را زنده‌گی کنید. از طرف کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر ایران نشان عالی خانه‌ی تئاتر را به پاس تلاش‌های‌تان برای برقراری ارتباط مشترک به شما اهدا می‌کنیم.»

علی‌رضا نادری نیز به تحلیل نمایش‌نامه‌ی **مراسم تدفین** که از نوشته‌های *نلی* است، پرداخت و گفت: «ما ایرانی‌ها این‌جا هستیم که با هم درباره‌ی نمایش‌نامه‌نویسی که اتفاق تازه‌ای است حرف بزنیم. پیش‌گو نیستم اما صبر کنید ببینید از این رابطه چه نوزاد عجیبی متولد خواهد شد. خانم *نلی*! همه به خانه‌هایشان خواهند رفت، نویسنده به تنهایی خود برمی‌گردد در آینه نگاه می‌کند و می‌پرسد: ای جوانی، ای زنده‌گی، چه‌گونه بر تو گذشت، امیدوارم همه‌ی نمایش‌نامه‌نویسان برای این پرسش پاسخ خوبی داشته باشند.»

بزرگ‌داشت *نلی* برگزار شد هرکس هدیه‌ای داشت و دسته‌گلی. در فاصله‌ی میان سخن‌رانی‌ها که

اتفاقن تعدادشان هم خیلی زیاد بود قطعاتی از نمایش‌نامه‌های *نلی* اجرا می‌شد. بزرگ‌داشت *نلی* برای ما فرصتی شد تا دو قطعه‌ی کوتاه باله و اپرا هم ببینیم و در تمام طول مراسم فکر می‌کردم چه خوب شد که در ارمنستان خبرنگار تئاتر نشدم، که سخن‌رانی‌های آن‌ها خیلی بیش‌تر از ماست!

دیدار با *شاهوردیان* کارگردان ارمنی

در طول سفر یک‌هفته‌ای‌مان دو بار به تئاتر رفتیم که یکی از نمایش‌ها نمایش **لیرشاه** به کارگردانی واهه *شاهوردیان* بود. بعد از اجرای نمایش به اتاق او رفتیم برای گپ‌وگفت‌های دوستانه. او یکی از کارگردان‌های باسابقه‌ی تئاتر ارمنستان است که قبلن هم به ایران آمده و در جشن‌واره‌ی تئاتر ایران زمین در اهواز نمایش **خانه برنارد آلبا** را اجرا کرده و جایزه هم گرفته است. *شاهوردیان* از دوستان *سرگئی پاراجانف* است و در فرانسه، آمریکا مسکو و... نمایش اجرا کرده است. حالا تصمیم دارد نمایش **روایت عاشقانه‌ای از مرگ در ماه اردی‌بهشت** نوشته‌ی محمد چرم‌شیر را اجرا کند. این نمایش‌نامه جزو برگزیده‌گان چهارمین دوره‌ی جایزه‌ی ادبیات نمایشی کانون نمایش‌نامه‌نویسان است که در کنار دیگر آثار برگزیده، به ارمنی ترجمه شده است.

شاهوردیان از این دیدار ابراز خرسندی کرد و قول داد حتمن نمایش‌نامه‌های ایرانی را بخواند. دو نمایش از نمایش‌نامه‌های خودش قبلن در اصفهان اجرا شده و او گفت که نوعی تعلق خاطر به ایران دارد.

گپ‌وگفت با او که به پایان می‌رسد، مدیر تئاتر دولتی شهر وانازور هم سرمی‌رسد. او یکی از شاعران بزرگ ارمنستان است و قبلن هنرمندان گرجی و روسی را برای اجرای نمایش‌هایشان به این تئاتر دعوت کرده و در این دیدار هنرمندان ایرانی را دعوت کرد تا به ارمنستان بیایند و نمایش‌هایشان را اجرا کنند. در این دیدار اتفاق دیگری هم افتاد *شاهوردیان* جمله‌ای گفت که تا آخر سفر یکی از شوخی‌های ما بود. او درباره *مهدی میرباقری* که بچه‌ها به او *مهدی مشکی* می‌گفتند، جمله‌ای گفت با این مضمون که در چشم‌های *مهدی* برقی هست که نشان می‌دهد او نویسنده‌ی بزرگی می‌شود و همین جمله یکی از شوخی‌های بچه‌ها در ادامه سفر بود. *مهدی میرباقری* یکی از جوان‌ترین نویسنده‌گانی است که در این سفر حضور داشت، بچه‌ی خوبی است، اما اعتمادبه‌نفس‌ش کمی زیادی بالاست!

سفر ما برای رونمایی از نمایش‌نامه‌های ایرانی که به زبان ارمنی ترجمه شده بودند، انجام شد. نمایش‌نامه‌های **شکلک** نوشته‌ی *نغمه ثمینی*، **پاتوغ اسماعیل آقا** نوشته‌ی *حمید امجد*، **تیغ کهنه** نوشته‌ی *محمد امیریارا‌حمدی*، **تهران ۱۳۹۰ خورشیدی** نوشته‌ی *سلما سلامتی*، **روایت عاشقانه‌ای از مرگ در ماه اردی‌بهشت** نوشته‌ی *محمد چرم‌شیر*، **دیوار** نوشته‌ی *علی‌رضا نادری*، **جهنم‌دره** نوشته‌ی *صادق صفایی*، **آواز ستاره‌ها** نوشته‌ی *مهرداد کوروش‌نیا*، **ناامنی** نوشته‌ی *هاله مشتاقی‌نیا* و **یک اتاق با دو در** نوشته‌ی *محمود ناظری* نمایش‌نامه‌هایی بودند که در این سفر رونمایی شدند. این نمایش‌نامه‌ها برگزیده‌گان جایزه‌ی ادبیات نمایشی ایران بودند که به قلم مترجمانی چون *ادوارد حق‌وردیان*، *گئورک آساتوریان*، *نومه هوهانسیان* ترجمه شده بودند.

رونمایی از این نمایش‌نامه‌ها و گسترش روابط فرهنگی میان کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر ایران و کانون نویسندگان ارمنستان هدف اولیه‌ی این سفر بود اما همین بهانه فرصتی فراهم آورد برای تجربه‌های بیش‌تر؛ تجربیاتی مانند بازدید از کلیساهای قدیمی ارمنستان، سیاحت در میدان جمهوری ایروان و گوش‌دادن به موسیقی‌های کلاسیک جهان و خیره‌شدن به رقص فواره‌های میدان که حرکات‌شان متناسب با آهنگی بود که پخش می‌شد یا دیدار از قبرستان‌های قدیمی که فقط قبرستان نبودند و گویی خاطراتی از سالیان دور را در خود نگه داشته بودند.

برنامه‌های رسمی دیگری هم داشتیم مانند برگزاری نشست پل ارتباطی میان تئاتر ایران و ارمنستان که در دانش‌گاه تربیت معلم شهر وانازور برگزار شد یا دیدار با وزیر فرهنگ و هنر ارمنستان یا دیدار با سفیر و رای‌زن فرهنگی ایران در ارمنستان همه‌ی این‌ها جزئی از برنامه‌های سفر ما بود.

در خانه‌ی استان‌دار

برای من اما تجربه رفتن به خانه‌ی استان‌دار شهر وانازور تجربه‌ای خاص بود. یک‌شنبه بود و همه‌جا تعطیل، اما استان‌دار شهر، دوست *آندرانیک* بود و برای ارسال گزارش ناچار شدیم به خانه‌ی او برویم. حسابی معذب بودم. خانه‌ی استان‌دار، خانه‌ای قدیمی بود در طبقه‌ی بالایی یک ساختمان قدیمی‌تر. همین که با *آندرانیک خچومیان* وارد خانه شدیم، یاد فیلم‌های مسعود *کیمیایی* افتادم. هرگز تصور نمی‌کردم استان‌دار یک شهر در چنین خانه‌ای زنده‌گی کند. داخل خانه اما از بیرون‌ش خیلی به‌تر بود نه که خیلی پیش‌رفته باشد، فضایی خیلی صمیمانه و گرم داشت. روی میز پذیرایی همه‌جور وسیله‌ی پذیرایی از میهمان تازه‌رسیده چیده‌شده بود، میوه‌هایی که خیلی باسلیقه برش خرده بودند، قهوه‌ی خوش‌عطر، شیرینی‌های کوچک و... هم‌سر استان‌دار و عروس‌ش نیز به گرمی پذیرای ما شدند. اتاق کناری جایی بود که باید می‌رفتم و گزارش‌هایم را می‌فرستادم. این اتاق درواقع دفتر کار استان‌دار بود با یک میز و رایانه‌ی ساده و دست‌گاه فکس و... همه‌چیز ساده بود، اما در این خانه که خانه‌ی دوست *آندرانیک* بود، نوعی شیرینی و گرمی خاص دیده می‌شد. با *آندرانیک* رفته بودیم و بچه‌ها بیرون از خانه منتظر بودند تا برویم به برنامه‌ای دیگر. کمی بعد *علی‌رضا نادری* هم آمد و صحبت‌شان با استان‌دار گل‌انداخت، اما مثل همیشه وقت کم بود و باید می‌جنبیدیم و نشد که خانم استان‌دار برای‌مان فال قهوه بگیرد.

شام آخر

آخرین شب سفرمان هم شب خاصی بود، با چند مدیر تئاتر، نویسنده و مترجم دیدار داشتیم و آن‌چه بیش از همه برای من جالب بود علاقه‌ی عجیب یکی از این میهمان‌ها به زبان فارسی بود. عاقله‌مردی بود که با هم‌سرش آمده بود و در نگاه اول به‌شدت یادآور چهره‌ی *احمد محمود* بود. نمی‌دانیم شاید همین شباهت باعث شد نسبت به او که چهره‌ی یکی از نویسنده‌گان مورد علاقه‌ام را به یاد می‌آورد، حس خوبی پیدا کنم، اما کمی که گذشت از علاقه‌ی وافرش به زبان فارسی گفت. کمی فارسی می‌دانست و با لهجه‌ی شیرینی می‌گفت «افسوس که زبان فارسی نمی‌دانم.» عاشق *خیام*

بـــود و *حافـــظ* و از روی دیوان حافظی که هم‌راه‌مان بود، کمی **حافظ** خواند. ســـلما هم **حافظ** خواند و *صادق صفایی* هم قطعه‌ی دیگری خواند، زبان یک‌دیگر را نمی‌فهمیدیم، اما به قول *سوســـن* آن‌چه ما را به یک‌دیگر پیوند می‌داد تئاتر بود...

ارمنســـتان ســـرزمین آرامش بود، مردمان‌ش خیلی ثروت‌مند نبودند اما آرامش داشـــتند. هرچند هنوز ســـاختمان‌ها، موزه‌ها یا هتل‌های این کشور خیلی کوچک که کل جمعیت‌ش یک‌سوم جمعیت تهران ماست، یادآور دوره‌ی کمونیستی است اما در این سرزمین، هنر، جای‌گاهی دارد، فرقی نمی‌کند که تئاتر باشد یا موسیقی یا رقص یا نقاشی یا...

هفته‌ای به یاد ماندنی داشتیم در سرزمینی که دو چیز در آن تعریف نشده است؛ آسانسور و حالت سکوت موبایل، حتا هتل‌های چندطبقه هم آسانسور ندارند و حتا وسط تئاتر و دیگر برنامه‌های رسمی و غیررســـمی، زنگ موبایل‌ها شـــنیده می‌شود. به تهران که می‌رســـیم دوباره زنگ‌های موبایل شنیده می‌شـــود و دوباره برمی‌گردیم به حالت بی‌رحم زنده‌گی روزمره، اما مدام این شـــعر *سهراب سپهری* در سرم می‌چرخد «سفر مرا به در باغ چند ساله‌گی‌ام برد / و ایستادم تا دلم قرار بگیرد/ و در که باز شد / من از هجوم حقیقت به خاک افتادم» و حقیقت ما در این سفر، چیزی به نام تئاتر بود.

یکی دو سخن
کارنامه‌ی کانون
دیدگاه
پرسش
وب‌گاهان
از پشت شیشه‌ها
نمایش‌نامه
پیش‌نهاد

از واقعیت تا واقعیت‌پردازی

تأملی بر برخی از ویژه‌گی‌ها و ملاحظات زیبایی‌شناختی نمایش‌نامه‌نویسی مستند

بهرام جلالی‌پور

چیزی از هیچ زاده نمی‌شود. حتا اسطوره‌هایی که می‌کوشند اصل و سرچشمه‌ی پدیده‌های هستی را تشریح کنند نیز ریشه در واقعیت دارند. به این ترتیب، چه از دوران باستان که در آن عمدتن اساطیر منبع الهام خلق نمایش‌نامه قرار می‌گرفت ـ و از نظر باورمندان این دوران چیزی جز حقیقت نبود ـ و چه در عصر رنسانس که تاریخ به این فهرست اضافه شد، هنر روایی چیزی جز عرصه‌ی عرض اندام واقعیت نبوده است. با این حال، تئاتر وقایع و به تبع آن، نمایش‌نامه‌نویسی مستند گرایشی متأخر است و صرف نظر از برخی از استثناها، در نیمه‌ی دوم قرن بیستم رواج می‌یابد. اما آیا پرداختن به روی‌دادهای واقعی و مستند، تئاتر را عرصه تاخت‌وتاز مجدد *افلاطون* و این خرده‌گیری او نمی‌کند که کار شاعر را تقلید از طبیعت و به همین دلیل بی‌ارزش دانسته بود؟ در این نوشتار نشان خواهیم داد که چنین نیست و نمایش‌نامه‌نویسی مستند، با حفظ وفاداری نسبت به «واقعیت» واجد کیفیت آفرینش‌گرایانه و مداخله‌گرایانه‌ای است که کار هنرمند را از سطح یک گزارش‌گری صرف فراتر می‌برد. هم‌چنین، برخی از جنبه‌های زیبایی‌شناختی نمایش‌نامه‌نویسی مستند، به ویژه در گرایش پسانوگرا (Post Modern) آن را بررسی می‌کنیم.

خلق آثار داستانی بر مبنای وقایع و اسناد تاریخی هم‌واره معمول بوده است. به همان نسبت که از اساطیر و افسانه‌ها برای اقتباس داستان و نمایش‌نامه استفاده شده، تاریخ هم منبع جالبی برای اقتباس بوده است. به عنوان نمونه، می‌توان از نمایش‌نامه‌های تاریخی شکسپیر یاد کرد. گئورگ بوخنر هم ماده‌ی اولیه دو نمایش‌نامه‌ی **مرگ دانتون** و **ویستک** را از روی‌دادها و وقایع تاریخی الهام گرفت. اما آن‌چه در این میان یک نمایش‌نامه تاریخی را از نمایش‌نامه مستند

متمایز می‌کند، اغلب اوقات به میزان مداخله‌ی نویسنده در شکل‌دادن به ماده‌ی اقتباسی خویش مربوط است. اثر مستند به موارد خاص می‌پردازد در حالی که اثر داستانی موارد عام را مد نظر دارد. وقوع یک روی‌داد تاریخی، هرقدر هم غیرممکن و باورنکردنی و تصادفی، امکان‌پذیر است درحالی‌که یک روی‌داد داستانی حتمن بایستی باورپذیر و امکان‌پذیر باشد. این همان چیزی است که وقتی *ارسطو* می‌خواست به ایراد *افلاطون* پاسخ دهد به آن اشاره کرده بود. *افلاطون* کار هنرمند را تقلید صرف از طبیعت و به همین دلیل فاقد ارزش می‌دانست. در مقابل، *ارسطو* با تمایز قائل‌شدن بین کار شاعر و مورخ، اظهار می‌دارد که مورخ به آن‌چه اتفاق افتاده است می‌پردازد، درحالی‌که شاعر به آن‌چیزی می‌پردازد که می‌تواند بر حسب قواعد احتمال و ضرورت اتفاق بیفتد. این نکته‌ی مهمی است که اغلب نویسنده‌گان تازه‌کار از آن غفلت می‌ورزند و منشأ خطایی است که مرتکب می‌شوند. وقتی به آنان خرده گرفته می‌شود که فلان روی‌داد یا بهمان شخصیت (Personage) نمایش‌نامه‌تان باورپذیر نیست حق‌به‌جانب پاسخ می‌دهند که چه‌طور باورپذیر نیست این روی‌داد برای فلان آشنای خودم اتفاق افتاده است، یا این شخص را از بهمان کسی که می‌شناسم الهام گرفته‌ام.

واضح است که برچسب «مستند» به معنی برداشت نعل‌به‌نعل از واقعیت و کپی‌برداری یا تقلید صرف نیست و در آثار مستند حضور هنرمند حداقل از طریق «گزینش» و «چینش» نمود می‌یابد. به‌خصوص هرجا نفس وفاداری به اصل اسناد در میان است و میزان این اسناد فراتر از گنجایش زمانی نمایش است، «گزینش» ناگزیر به نظر می‌رسد. اتفاقی که در خلق نمایش‌نامه‌های **استنطاق** و **قضیه‌ی رابرت اوپن‌هایمر** رخ داد و در هر یک از آن‌ها ده‌ها ساعت بازجویی از شاهدان و متهمین مختلف از طریق روند گزینشی در مدت زمان نمایشی گنجانده شدند.

در نتیجه، یک نمایش‌نامه‌ی مستند به هر حال پدیده‌ای مصنوع است. حداقل آن که نویسنده، از طریق عمل «گزینش» و «چینش» تکه‌های روی‌دادهای واقعی مداخله و تفسیر خویش را از واقعیت اعمال می‌کند. بنابراین، نگاه معصومانه به تئاتر مستند تا حدی ساده‌لوحانه به‌نظر می‌رسد. همین نفس «گزینش» نوعی پیش‌داوری محسوب می‌شود. به علاوه، جدا کردن این قطعات از «بافت» اصلی‌شان می‌تواند معنای جدیدی را به آن‌ها تحمیل کند.

وجود این روند گزینشی، و در عین‌حال، این روند تلاش برای حفظ اصالت اسناد مورد استفاده در اثر ساختاری ریزومیک را در نمایش‌نامه شکل می‌دهد که در نقطه‌ی مقابل ساختار جزمی و خطی ارسطویی قرار دارد. از این منظر، بسیاری از نمایش‌نامه‌های تئاتر مستند کیفیتی شاعرانه (لیریک Lyric:) دارند و درست مثل یک قطعه‌ی موسیقی می‌توانند از هر نقطه شروع، و در هر نقطه‌ی دیگر به پایان برسند. می‌توان تعداد قطعات این نمایش‌نامه‌ها را تقلیل و ترتیب ارائه‌ی آن‌ها را تغییر داد؛ هیچ نقطه اوجی وجود ندارد؛ هیچ تمهیدی برای گره‌افکنی و گره‌گشایی پیش‌بینی نشده است؛ و با این که اغلب اوقات نمایش‌نامه آغاز و پایانی مشخص دارد، اما هیچ رشته‌ی علت و معلولی محکمی این «آغاز» را از طریق «میان» به «پایان» مرتبط نمی‌کند. مثلن نمایش‌نامه‌ی **استنطاق** از یازده سرود

یا اوراتوار تشکیل می‌شود که اولین آن به وقایع روی ایست‌گاه تخلیه‌ی محموله‌های انسانی و آخرین آن‌ها به شرح اتفاقات کوره‌ی آدم‌سوزی می‌پردازد. یعنی از نقطه‌ی ورود محموله‌ی انسانی تا سوختن آن در کوره. اما از آن‌جا که سرنوشت هیچ شخص (پرسوناژ) خاصی را دنبال نمی‌کنیم، ارتباط بین سرودهای میانی به شدت سست و سیال است.

در این‌جا شخصیت مرکزی نمایش «شکنجه و کشتار» است نه شکنجه‌گر و قربانی خاصی. حتا در **قضیه‌ی رابرت اوپن‌هایمر** نیز که در آن تمامی بازپرسی‌ها و شهادت‌دادن‌ها حول اعمال و افکار شخصیتی خاص، یعنی دکتر *اوپنهایمر* می‌گذرد، باز این کیفیت سیال ملاحظه می‌شود. در این‌جا هم نمایش‌نامه یک شروع و یک پایان ارسطویی دارد، یعنی داستان از زمان شروع به کار مجمع (Commission) بررسی صلاحیت امنیتی *اوپنهایمر* آغاز و به صدور رأی مشورتی مجمع مبنی بر صلاحیت نداشتن او به پایان می‌رسد، اما ترتیب ارائه‌ی شهادت‌ها و بازپرسی‌ها اغلب قابل جابه‌جایی است.

درعین‌حال، همان طور که از دو نمونه مورد اشاره هم برمی‌آید، قالب (Form) بازپرسی و دیگر قالب‌های مانند (Generic) آن، مثل مصاحبه‌های خبری و شغلی و غیره‌ابزار مناسبی برای هنر مستند به نظر می‌رسند. از نظر فنی نیز این تئاتر به عنوان محلی برای درهم‌آمیزی انواع مواد متنی و غیرمتنی درآمد. این مسئله پاسخی است به گرایشی در بین هنرمندان که از نخستین دهه‌ی قرن بیستم در شاخه‌های مختلف هنری ظهور کرد: تئاتر سیاسی پیسکاتور و تمامی روی‌کردهای سیاسی هم‌زمان و پس از آن، به‌ویژه در فرهنگ آلمانی‌زبان درهم‌آمیزی منابعی را با سرچشمه مختلف (سند، عکس، فیلم و...) به عنوان روی‌کرد یا فنی اساسی در فرایند آفرینش تئاتری مورد توجه قرار دادند. به این ترتیب، فن‌های مختلف درهم‌آمیزی قطعات، مثل ناجورچین (Collage) و سرهم‌کردن (Montage) در این تئاتر نقشی اساسی پیدا می‌کنند.

نمایش‌نامه‌نویسی مستند از یک سوءظن نسبت به «حقیقت» ریشه می‌گیرد. تئاتر مستند، تئاتر این‌جا و اکنون است. به جای پرداختن به «جای دیگر» و «زمان دیگر» که از دیرباز در تئاتر مرسوم بوده است، به «لحظه»ی حال می‌پردازد. نمایش‌نامه‌نویس از نزدیک‌ترین فاصله به روی‌داد نگاه می‌کند. این امر از یک سو از بدگمانی این هنرمند نسبت به نقش تحریف‌کننده‌ی رسانه‌های جمعی که به ویژه در نیمه‌ی دوم قرن بیستم تشدید شد و از طرف دیگر از نگرش تکثرگرای دوران پسانوگرا ناشی می‌شود. از نزدیک‌ترین مکان به واقعه، و به قول *وینار* «با دماغ چسبیده به آینه» (Vinaver, 1998 :21)، فقط تکه‌هایی از واقعه را می‌توان درک کرد و فقط تکه‌هایی از ماجرا را می‌توان به دست آورد. به همین دلیل، هنرمند تئاتر مستند، آگاه به این «اطلاعات ناقص» تلاش می‌کند این تکه‌ها را بدون هرگونه دخل و تصرفی به نمایش بگذارد. در واقع، همان‌طور که *برناردورت* به درستی اشاره کرده است، تئاتر مستند «امتناع از هر نوع نمادگرایی و ارائه‌ی دیدگاهی کلی و منظم درباره‌ی مجموعه‌ی واقعیت» است و هرگونه تلاشی برای ایجاد یک ساختار بسته و خودبسنده در این تئاتر باعث تبدیل آن به تئاتر- تز می‌شود که صرفن هدفی آموزشی را دنبال می‌کند و به دنبال القای فکر

یا عقیده‌ای خاص به تماشـاگر اسـت. از نظر *دورت*، تناقض (Paradox) موجود در تئاتر مستند دقیقن در همین امر نهفته است. (Dort, 1971: 283) به این ترتیب، بایستی بین تئاتر مستند و چندپاره‌نویسی نیز ارتباط روشنی غائل شد.

درعین‌حال، از طریق این پاره‌پاره‌سازی، نگاه به زوایای مختلف موضوع، یا تکثیر زاویه‌دیدها نیز امکان‌پذیر می‌شود. مثلن در نخستین بخش نمایش‌نامه‌ی **استنطاق** نخست شاهد بازپرسی از رئیس ایسـت‌گاهی هستیم که محموله‌های انسانی برای انتقال به بازداشت‌گاه در آن تخلیه می‌شوند، بعد بلافاصله با مسئول تخلیه‌ی محموله‌ها صحبت می‌شود و آن‌گاه در یک تغییر چشم‌انداز (Perspective)، با یکی از مردانی صحبت می‌شـود که خود سـوار قطار بوده اسـت. این شـاهد از جداکردن زنان و مردان در این ایسـت‌گاه صحبت می‌کند و از آن‌جاکه خودش در این تقسـیم‌کردن در گروه مردان جای می‌گیرد طبیعی اسـت که لازم اسـت یکی از زنان در مورد آن‌چه در بخش زنان اتفاق می‌افتد توضیح دهد. به این ترتیب، در بخش کوتاهی شاهد تشریح یک واقعه‌ی مشابه هستیم. «مشابه» و نه «واحد»، زیرا از طریق درهم‌آمیزی اظهارات شاهدان مختلف، نه با یک واقعه، بل‌که با تعدادی واقعه یک‌سان مواجه می‌شویم.

امـا، در غیاب یک داسـتان وحدت‌بخش و در غیـاب مداخله‌ی نمایش‌پردازانـه‌ی (Dramaturgic) نویسـنده چه چیزی کیفیت نمایشـی (Dramatic) یک نمایش‌نامه‌ی مستند را تضمین می‌کند؟ اغلب اوقات فیلم‌های داستانی یا سینمایی را دیده‌ایم که در آن‌ها روی‌دادی با کم‌ترین مداخله‌ی هنرمند به تصویر کشیده شده و در پایان احساس نارضایتی کرده‌ایم، احساس کرده‌ایم که فیلم به لحاظ داستانی «چیـزی کـم دارد». در مقابل، بارها هم با نمونه‌هایی مواجه بوده‌ایم که در آن‌ها فیلم‌سـاز با ذکر این نکتـه در عنوان‌بندی آغازین فیلم که «حوادث و شـخصیت‌های این فیلـم از وقایع واقعی الهام گرفته شده است» تلاش کرده کیفیتی پذیرفتنی و مستدل به آن بدهد اما موفق نبوده است. پاسخ یک‌تایی برای این مسـئله وجود ندارد. احتمالن لازم باشد در هر مورد نمونه به نمونه بررسی و اظهارنظر شود. اما به نظر می‌رسد که عام و مهم بودن روی‌داد مورد نظر نقش مهمی در این باورپذیری داشته باشد. شـاید به همین دلیل باشـد که فعالان تئاتر مسـتند وقایع عامی مثـل دادگاه جنایت‌کاران جنگی، محاکمه‌ی پدر بمب اتم، جنگ ویتنام و... را دسـت‌مایه‌ی کار خود قرار داده‌اند. تک‌تک شـکنجه‌ها و اقدامات جنایت‌کارانه‌ای که در **اسـتنطاق** روایت می‌شـود، به قدری فجیع و تکان‌دهنده اسـت که قابلیت(Potential) نمایشی لازم را برای اثر فراهم می‌کند. به علاوه، کیفیت گزینشی و چیدن اظهارات ـ که به برجسـته‌ترکردن نقش فن‌های درهم‌آمیزی در آثار تئاتر مسـتند مربوط می‌شود و پیش‌تر به آن اشـاره شـد ـ پویایی خاصی به این بافت تهیه‌شـده می‌دهد که از گفت‌وگو (Dialog) بین قطعات سـرِهم (Montage) شـده در کنار هم یا به قول *میشـل وینـاور*، نمایش‌نامه‌نویس و نظریه‌پرداز معاصر فرانسـوی، از «اتصال کنایی» آن‌ها ناشی می‌شـود. گفت‌وگویی که نقش مخاطب را در شکل‌دادن به معنای منطقی (Dialectic) قطعات محترم می‌شـمارد. به این ترتیب، تماشاگر این تئاتر نیز با پدیده‌ای متفاوت روبه‌رو اسـت. پدیده‌ای باز که مشـارکت فعال او را می‌طلبد. از این منظر، به قول *برنار دورت*،

تئاتر مســـتند «تماشـــاگر را وامی‌دارد با چشم دیگری ببیند» (Dort, ۱۹۷۱ : ۲۸۳) و از آن‌جا که این حرف به همان نســـبت در مورد هنرمند نیز معتبر اســـت، می‌توان ملاحظه کرد که هنر مستند به طور عام و تئاتر مســـتند به طور خاص، نقطه‌ی چرخش بســـیار مهمی در تحولات زیبایی‌شناسی معاصر به حساب می‌آید.

کتاب‌نامه:

۱. *کیپهارت، هاینار*، **قضیه‌ی رابرت اوپن‌هایمر**، برگردانِ *نجف دریابندری*، انتشارات خوارزمی، چاپ اول: ۱۳۴۹.

۲. *وایس، پتر*، **استنطاق**، برگردانِ *فرامرز بهزاد*، انتشارات خوارزمی، چاپ اول: ۱۳۶۰.

۳. *وایس، پیتر*، **شـــکنجه و قتل ژان پل مارا** به اجرای ســـاکنان تیمارســـتان شارنتون به کارگردانی *مارکی دو ساد*، برگردانِ *محمد نجفی*، انتشارات نیلا، چاپ اول: ۱۳۷۸.

4. Bablet, D., (sous la dir.), Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt, La Cité- L'Age d'Homme, Lausanne, 1978.

5. Bernard Dort, Du théâtre politique, un renversement copernicien in Théâtre réel, Le Seuil, 1971, 282-284.

6. Vinaver, Michel, Ecrits sur le théâtre 2, L'Arche, 1998.

7. Weiss, Peter, Notes sur le théâtre documentaire, in Discours sur la guerre du Vietnam, Le Seuil, 1968.

از افسانه تا نمایش‌نامه

مدخلی بر بررسی ظرفیت‌های نمایشی افسانه‌های کهن

منوچهر اکبرلو

کلید واژه‌ها
کودک، افسانه، نمایش، تخیل، فانتزی

چکیده‌ی نوشتار

در این نوشـــتار، ابتدا به تعریف افســـانه و ویژه‌گی‌های آن می‌پردازیم و خاست‌گاه‌های آن را مرور می‌کنیم. سپس به ضرورت حضور افسانه در زنده‌گی کودک می‌پردازیم. پس از آن از رابطه‌ی کودک با نمایش صحبت می‌کنیم. در ادامه با فهرست و تشریح کردن ویژه‌گی‌ها، ساختار و شخصیت‌های افسانه به نحوه حضور این ابعاد در نمایش‌نامه می‌پردازیم. به دیگر ســـخن کوشـــش می‌کنیم که ظرفیت‌های نمایشی افسانه‌ها را بررسی کنیم.

افسانه‌ها

واژه «افســـانه» به عنوان یکی از گونه‌های رایج ادبیات شفاهی، به اشکال مختلف هم‌چون داستان، قصه، نقلی، سرگذشت، حکایت، روایت و... اطلاق شده است.

با مرور اجمالی واژه‌نامه‌های فارسی، با تعاریف زیر روبه‌رو می‌شویم:

ـ افسانه، سرگذشت و حکایت گذشته‌گان باشد.

ـ کلمه‌ی افسانه در ترکیباتی چون افسانه‌بستن، افسانه‌گو و...، به معنای سرگذشت گذشته‌گان آمده است.

ـ افسانه: افسون، سحر، جادو، سخن ناراست، ... قصه، داستان، تمثیل، نقل، سرگذشت، ...
ـ افسانه، همانا نقل سرگذشت گذشته‌گان است.

صاحبان اندیشه نیز تعابیر و تعاریفی دیگر از افسانه داده‌اند. بخوانید:

ـ *یونگ*: افسانه، بیان تجربه خاصی است که در تاریخ تکامل بشر از راه سازوکارهای توارثی از نسلی به نسل دیگر انتقال می‌یابند و سرچشمه‌ی آن‌ها را باید یک‌سانی تمام آدمیان در بنیاد روان یگانه‌ای دانست.

ـ *کاسیرر*: افسانه پُر است از شدیدترین عواطف و هول‌آورترین مناظر. اما در افسانه، انسان، آموختن هنر تازه را آغاز می‌کند: هنر بیان‌کردن و این یعنی هنر سازمان‌دادن به ژرف‌ترین غریزه‌ها و امیدهایش.

ـ *سی اس لوییس*: افسانه از درون برمی‌خیزد و سبب می‌شود تا زندگی را آن طور که هست، ببینیم و احساس کنیم.

ـ *دبلیو اچ اردن*: افسانه تزریق نمادین (Symbolic) تصورات روانی زندگی است. بنابراین افسانه‌های یک فرهنگ، مجموعه‌ای از نقل‌ها و قصه‌های متنوع درباره‌ی انسان‌ها، حیوانات، موجودات خیالی (مانند دیو، پری و اژدها) به همراه سحر و جادو و دربردارنده‌ی سرگذشتی است عجیب و غریب، هیجان‌انگیز، خیال‌پردازانه و سرشار از آرزوهای مردم یک قوم.

افسانه‌ها از دوران باستان تاکنون وظیفه‌ی مقدس خود یعنی انعکاس دادن زندگی مردم در موقعیت تاریخی مشخص را طبق خواست همان زمان انجام داده‌اند و از هر دوره نشانه‌ها و آثاری را با خود همراه کرده‌اند که سینه‌به‌سینه منتقل شده تا به زمانه ما رسیده‌است.

در افسانه‌ها، رخدادهای گوناگون که در یک کلام، انعکاس‌دهنده‌ی مبارزه‌ی ازلی و ابدی خیر و شر هستند، به نحوی شدید، سریع، هیجان‌آور و همراه با تلاش و مبارزه منعکس شده‌اند. در افسانه‌ها جز آن‌ها که «پایان غم‌انگیز» دارند، سرانجام نیکی بر بدی پیروز می‌شود، قهرمانان با مشکلات زیادی دست‌وپنجه نرم می‌کنند، از آب و آتش می‌گذرند، با مرگ درمی‌افتند، با نگهبانان تاریکی می‌جنگند و سرانجام به مراد و مقصد خویش می‌رسند. آن‌ها از توده‌ها دفاع می‌کنند و در نهایت آن‌ها را رهایی می‌بخشند. درباره‌ی ساختار، ویژه‌گی‌ها و شخصیت‌های افسانه، در ادامه‌ی نوشتار، سخن خواهیم گفت. افسانه‌سرایان، آرزو و امید زنده‌گی را در قلب شنونده می‌پرورانند. نیاکان همه‌ی اقوام به خوبی دریافته‌بوده‌اند که توده‌های محروم هم‌واره به امید آینده‌ای به‌تر، زنده‌گی می‌کنند. در نتیجه در افسانه هم‌واره شاهد پیروزی عدالت بر ستم هستیم.

در افسانه‌ها تصویر ظاهری انسان با ذکر جزئیات انعکاس نیافته‌است. زیرا شخصیت‌های افسانه، هریک مظاهری از اقشار اجتماعی یا تجلی صفات بشری هستند. چنان‌که توانایی‌ها و ناتوانی‌های این شخصیت‌ها بیان‌گر خواسته‌ها و نداشته‌های بشرَاند. به‌عنوان مثال: قصه‌ی «قالیچه‌ی پرنده» نشان می‌دهد که بشر از روزگار قدیم در آرزوی پرواز بوده و در این آرزو می‌سوخته است که روزی مسافتی بسیار را در مدتی کوتاه طی کند. در همین زمان بود که قصه‌ی «چکمه‌های سریع‌السیر» به وجود

آمد و اســبْ اهلی شد. آرزوی مســافرت در رودخانه با سرعتی ســریع‌تر از جریان آب موجب اختراع پارو و بادبان شــد و... شــواهد زیادی می‌توان ذکر کرد و به وسیله آن‌ها نشان داد که افسانه‌های قدیم از حقایق زنده‌گی ریشــه می‌گیرند و نیز دلایل زیادی در دســت است که دوراندیشی انسان اولیه را به زبان استعاره نشان می‌دهد.

بنابراین فرق افســانه با داستان، تحقق داستان در عالم خارج از ذهن و عدم تحقق افسانه در عالم خارج از ذهن اســت. اما در این نمی‌توان شــک کرد که افســانه‌ها با وجود آن که «خیالی» هستند، از «حقیقت» زنده‌گی منشأ گرفته‌اند.

افسانه و کودک

افسانه پیش از هر چیز حس لذت‌جویی کودکان را ارضا می‌کند. افسانه، کودک را سرگرم می‌کند و به او آگاهی می‌بخشــد، زنده‌گی او را غنی، تکامل او را تســریع و تسهیل می‌کند، و به او شخصیتی حساس نسبت به محیط پیرامونش می‌بخشد.

در زمانــه‌ی کنونی، برخی معتقد به حذف افســانه از مجموعه‌ی خواندنی‌های کودکان هســتند. آن‌ها از ســویی نگران جنبه‌ی تخیلی و خیال‌پردازانه‌ی افســانه هستند و در جایی دیگر بر این باورند که کودک می‌بایســتی که از همان کودکی با دنیای خشــن، جدی و پر از آلام بزرگ‌سالان آشنا شود تا آماده‌گی لازم را برای ورود به این دنیای بی‌رحم داشــته باشــد. آنان وجه‌ی تخیلی افســانه را مغایر با واقع‌گرایی کودکان می‌دانند؛ و البته هســتند بســیاری که در صدد پرده‌پوشی واقعیات تلخ در برابر کودک هستند. بدون توجه به این نکته‌ی مهم که کودک در هر حال ممکن است در هر لحظه از دوران زنده‌گی خود در معرض این‌گونه حوادث قرار گیرد. کودک باید دریابد که بســیاری از نابه‌سامانی‌های احتمالی، حاصل کردار خود او یا دیگر انســان‌ها اســت و از تمایلات انسانی سرچشمه می‌گیرد؛ و چرا نباید در این میان از افسانه یاری جست؟ در هر حال افسانه‌ها، دل نگرانی‌ها و پرسش‌های عمیق آدمی را مطرح می‌کنند. افسانه را از نیاز به دوست‌داشتن و دوست‌داشته‌شدن، ترس از بی‌ارزش‌شدن، عشق به زنده‌گی، هراس از مرگ و تنهایی و... سخن می‌گویند؛ و مگر تمامی اندیش‌مندان و هنرمندان، جز درباره‌ی این‌ها ســخن رانده‌اند؟! اگر هنرمندان و داستان‌نویسان و شــاعران، دل‌واپسی‌های انسانی را مطرح کرده‌اند بدون آن‌که (در بســیاری موارد) در پی ارایه‌ی راه‌حل باشــند؛ اما افسانه‌ها راه‌حل‌هایی شفاف و صریح نشان می‌دهند.

افســانه با ظرافت به کــودک می‌فهماند که زمانی مرگ پدر و مادر فرامی‌رســد و هرکس با غم و تنهایی روبه‌رو خواهد شــد، اما راه‌حل مواجهه با این‌ها، غم و زانوی ماتم بغل‌گرفتن نیست. بل‌که باید کفش‌های آهنین به پا کرد و از هفت دریا گذشت و هفت خوان را پشت سر گذاشت و بر هر چه غول و دیو و دَد است با شمشیر اراده و با سپر صبوری، فائق آمد.

با چنین نگاهی، نمی‌توان پذیرفت که افسانه‌ها فقط به دوران بدوی زنده‌گی انسان مربوط می‌شوند و جامعه پیچیده و هزارلای امروزین، مشکلات خود را دارد و در نتیجه نیازمند نسخه‌های دیگری است. اما اگر به پژوهش‌های جدی در باب افسانه‌ها نظر بیندازیم درمی‌یابیم که افسانه‌ها با به‌کارگیری الگوی

روان‌کاوی شخصیت انسانی (به معنای عام آن) پیام‌های خود را به شکلی جهان‌شمول ارایه می‌دهند.

هدف افسانه، بیان «گذر» است. گذر از مرحله‌ای به مرحله دیگر. گذری دُش‌وار با هزاران موانع پیش رو، هم‌راه با آزمون‌هایی سخت که گاه پیروزی در آن‌ها را نشان می‌دهد. این که در هر حال باید مراحل را پشت سر بگذاریم و رسیدن به کمال و سرمنزل مقصود جز با اراده و تحمل دردناکی‌ها میسر نخواهد شد.

راهی که افسانه نشان می‌دهد ساده، اما شگفت‌آور است. طرح ساده و تکرار شونده‌ی افسانه، بر حقیقی عمیق استوار است.

افسانه با این که صورتکی از نمادها بر چهره دارد، اما از اسطوره و حکایت و داستان‌های واقع‌گرایانه (Realistic) صریح‌تر است. کودک از روی غریزه، این بیان صریح را در می‌یابد و در دنیای درونی خود می‌کوشد تصویری منطبق بر وضعیت زیستی خود بسازد. از آن جایی که دنیای درونی کودک به غرایز استوار است (بر خلاف دنیای بزرگ‌سالان که خرَدگرا است)؛ به دلیل هم‌سنخ بودن با دنیای افسانه، به راحتی آن را می‌پذیرد، باور می‌کند و پیام‌ش را درمی‌یابد.

امروزه گرچه با اختراع چاپ و مکتوب‌شدن افسانه‌ها، پویایی و رشد و نحنای آن‌ها متوقف شده است؛ اما به همین شکل نیز آن‌ها می‌توانند کودکان را به سوی درک حقایق عالی زنده‌گی راهنمایی کنند. افسانه به آن‌ها خودآگاهی‌می‌بخشد تا بتوانند فشارهای مبهم و درهم ناخودآگاه‌شان را تنظیم کنند؛ و اگرچه مایه‌ی افسوس است که کودکان ما از آشنایی با افسانه‌ها کم‌بهره‌اند و بسیاری از آن‌ها فقط با شکل مبتذل بازنویسی‌های تجاری افسانه‌ها آشنایند که افسانه‌ها را تا حد سرگرمی‌های خنثا و کم‌مایه تنزل بخشیده‌اند، اما همین‌ها نیز می‌توانند تأثیرگذار باشند.

سخن در این بخش را به پایان می‌بریم و خواننده‌ی علاقه‌مند به بحث گسترده‌تر را به پژوهش‌های منتشرشده ارجاع می‌دهیم.

کودک و نمایش

اکنون در این زمینه سخن می‌گوییم که نمایش می‌تواند روح تازه‌ای در کالبد افسانه‌ها بدهد. اگر افسانه از افکار، احساسات و آرزوهای همیشه‌گی انسان «سخن» می‌گوید، نمایش می‌تواند این‌همه را «نشان» بدهد.

کودک با نمایش به شکل آگاهانه، مجموعه‌ای از افکار، نظرات و حرکات را دنبال می‌کند. یعنی در متن زنده‌گی قرار می‌گیرد و شیوه‌ی زیستن را می‌آموزد. غنای اندیشه در افسانه، زمانی که با تأثیرپذیری نمایش، آن هم «نمایش خلاق» درآمیزد؛ کودک را ضمن آن‌که غرق در لذت می‌کند؛ وی را با روان مشترک انسان‌ها آشنا می‌کند؛ به او تجربه می‌دهد و غریزه‌ی تقلید را در او ارضا می‌کند.

نمایش خلاق هم‌چون خود کودک است که برای او بازی و زنده‌گی مترادف است. نمایش خلاق از سر بی‌کاری و برای پرکردن اوقات فراغت و به شکل فوق‌برنامه انجام نمی‌پذیرد. نمایش خلاق، عین زنده‌گی است.

افسانه و نمایش‌نامه

اکنون از رابطه‌ی افسانه و نمایش‌نامه سخن می‌گوییم.

آمال، مشـکلات و دل‌واپسـی‌ها و داشـته‌ها و نداشـته‌های کودکان، کودک بازی‌گـر، با بازی هیجان‌انگیز یک تجربه‌ی مفید و با بهره‌گیری از هم‌ذات‌پنداری و همانندسازی، در ساخت اثر نمایشی حضور می‌یابد و همه‌چیز را به شکل ملموس و واقعی تجربه می‌کند.

این مفهوم، مبتنی بر این فرض است که کودک با مشاهده‌ی شرح حال یک قهرمان کامل با تمام مشخصه‌هایش، در زنده‌گی خود نیز به ارزش‌های مشابه پای‌بند خواهد بود. کودک برای مأنوس شدن با الگوهای رفتاری که می‌باید در آینده در عالم واقعیت به کار ببرد، نقش بازی می‌کند. نمایش‌نامه و نیز نمایش خلاق، افسانه را تصویر می‌کند و به کودک اجازه می‌دهد مشاهدات خود را تجزیه و تحلیل کند تا بتواند این قابلیت را بیابد که در زنده‌گی واقعی به تفسـیر و تعبیر روی‌دادهای و پیش‌آمدهای خصوصـی خـود بپردازد. گرچه در نمایش خلاق، تماشـاگر واقعی همان کودک نمایش‌گر اسـت؛ اما تماشـاگر غیر بازی‌گر نیز وادار به تجربه‌ی همان حوادث و روی‌دادهایی می‌شود که بر شخصیت روی صحنه می‌گذرد و او نیز در نهایت می‌تواند به داوری بنشیند.

به نظر نگارنده به عنوان دست‌مایه‌های لازم برای یک خلق یک نمایش‌نامه تأثیرگذار، افسانه همتایی ندارد؛ و البته شادی و شعفی که کودک از واکنش مساعد در برابر یک افسانه‌ی ناب به دست می‌آورد و جذبه‌ای که از این رهگذر احسـاس می‌کند از ارزش روان‌شناسانه‌ی آن ناشی نمی‌شود (هرچند که این ارزش هم در آن دخالت دارد) بل‌که از کیفیت ادبی افسانه و قابلیت‌های نمایشی آن سرچشمه می‌گیرد.

در نمایش‌نامه‌ی کودک، آن چه بیش از همه اهمیت دارد، قصه اسـت و همه‌چیز تحت‌الشعاع آن قرار می‌گیرد. افسـانه به دلیل دارا بودن ابعاد رؤیاگون (Fantastique) و چارچوب منظمی و منسـجمی که دارد قادر اسـت مخاطب را به سـرعت و صراحت، جذب نمایش و خطوط کلی خود را آشکار کند. افسانه به سرعت آغاز می‌شود و این با علاقه‌ی کودک پیوند می‌خورد، که در کم‌ترین زمان ممکن به سراغ ماجرا می‌رود: «روزی روزگاری در زمان‌های قدیم یک پادشاه با سه دخترش زنده‌گی می‌کرد...» کودک از همان اول، وارد ماجرا می‌شود و طرح سریع مسئله‌ی اصلی، و مهم جلوه دادن آن، تمرکزی کامل در کودک ایجاد می‌کند.

ویژه‌گی‌های مشـخص افسـانه، به نمایش‌نامه‌نویسـان یاری می‌رسـاند که هر چه زودتر ساختار مناسـب با آن افسانه را بیابند و هم‌گن‌ساختن شکل و محتوا و موضوع؛ مقدمه‌ای است برای موفقیت کامل یک اثر نمایشی.

ویژه‌گی‌های افسانه

۱. سـاختار افسـانه از این الگو پی‌روی می‌کند که شخصیت‌ها در همان آغاز کار معرفی می‌شوند. بلافاصله شـخصیت اصلی با گره‌ی اصلی مواجه می‌شـود و پس از طی موانع راه (گره‌های فرعی) در نقطه‌ی اوج، درگیری نهایی انجام می‌پذیرد و با گره‌گشایی و تعیین تکلیف مشخصیت اصلی، به همان سـرعت که داستان آغاز شده بود، به پایان می‌رسـند. این ساختار، به شکل کلاسیک ادبیات نمایشی

(ساختار ارسطویی) شباهت دارد.

۲. در افسانه، ماجراها و کش‌مکش‌ها بسیار مهم‌اند و وقایع، زنجیروار پشت سر هم رخ می‌دهند.

۳. منطق ماجراهایی که رخ می‌دهند، منطبق بر منطق جهان رؤیاگون اســت. در این دنیا، گرچه هر چیز مجاز است؛ اما هر شخصیتی، توانایی‌ها و کاستی‌های خود را دارد.

۴. شخصیت‌های افسانه، مطلق‌اَند. یا سفید یا سیاه. یا خوب یا بد. در افسانه شخصیت‌ها در یک زمان دارای ابعاد خوب و بد نیستند، آن‌گونه که همه‌ی ما در عالم واقع چنین هستیم. اما از آن‌جا که دوقطبی بودن بر ذهن کودک تسلط دارد، این شخصیت‌پردازی با آن، هم‌سو است. از سوی دیگر، نشان‌دادن واضح قطب‌های متضاد به کودک امکان می‌دهد که به آسانی و به تفکیک، هر یک از آن‌ها ـ و نیز تفاوت‌هایشان ـ را دریابد. در زنده‌گی واقعی به دلیل پیچیده‌گی ابعاد شخصیتی آدم‌ها، این امر امکان‌پذیر است.

۵. گرچه موضوع‌گیری‌های راوی افســانه درباره‌ی شــخصیت‌های خوب و بد آشــکار؛ اما انتخاب کودک، به صرف خوب یا بد بودن شــخصیت‌ها نخواهد بود. هرقدر شــخصیت، ساده‌تر و سرراست‌تر و نزدیک‌تر به جهان فطری او باشد، همانندسازی با او و رد شخصیت مخالف، برای کودک آسان‌تر است. کودک از خود نمی‌پرســد که «آیا می‌خواهم خوب باشم؟»؛ بل‌که می‌پرسد «می‌خواهم مانند چه کسی باشم؟» و برای گرفتن تصمیم و انتخاب، خود را با شوق و از روی رغبت به درون وجود شخصیت مورد علاقه‌اش می‌افکند. هر گاه این شــخصیت، فردی نیک باشــد، کودک نیز بی‌تأمل تصمیم می‌گیرد که او هم نیک باشــد. این امر به صراحت به هنگام ورود هر شــخصیت به ماجرا مطرح می‌شود. باطن هر شخصیت هم‌چون ظاهر او آشکار و هویدا است.

۶. افســانه از نظر زبانی، فخیم و فاخر نیســت و به دلایل روشــن روان‌شناســانه و با بازگشــت به خاست‌گاه توده‌ای آن، به زبان ساده و محاوره‌ای مردم نزدیک است.

۷. حضور نمادها و تمثیل‌های انسانی، حیوانی، عددی و اشیا، در افسانه رایج است.

و اکنون می‌پردازیم به معرفی شــخصیت‌ها در افسانه‌ها. این مسئله قبلن توسط *اولریش مارزولف* در کتاب با ارزش **طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی** مطرح و دســته‌بندی شــده است. برای مطالعه‌ی کامل، خواننده را به متن کامل آن ارجاع می‌دهیم.

در این‌جا برای حفظ تداوم نوشتار، چکیده آن را به شکل گذرا مرور می‌کنیم:

الف) شخصیت‌های انسانی:

شــاه‌زاده، جوان فقیر چوپان (و مشابه‌های آن به شکل کچل، کوسه، پسر خارکن، پسر هیزم‌شکن و...)، مادر و دیگر اقوام (مادرزن، مادرشــوهر، خاله و...)، شاه (یا حاکم و...)، درویش، قاضی رشوه‌خوار، ملای مکتب‌خانه، شاه‌زاده‌خانم و...

ب) شخصیت‌های غیرانسانی:

دیو، غول، فرشته، جن، سیمرغ، اژدها و...

پ) شخصیت‌های حیوانی:

طوطی، سگ، آهو، شیر، جغد، گنجشک و...

کودک در افسانه (و شکل نمایشی اثر) با این شخصیت‌ها روبه‌رو می‌شود. شخصیت‌هایی که (حتا از نوع انسانی‌اش) جمله‌گی رؤیاگون و متعلق به دنیای خیال هستند.

کـودک با تخیل‌پردازی و ذهنیت رؤیاپرور و نیز نگاه جان‌دارپندار (Animism)، جهان افسـانه‌ها و رنج و شـادی‌های شـخصیت‌های آن را درک می‌کند. کودک به دلیل تجربه‌ی کمی که از مواجهه با واقعیات دارد، جهان خود را بر پایه‌ی عواطف استوار می‌کند. به این دلیل است که دنیای تخیل و رؤیا را به سـرعت می‌پذیرد و باور می‌دارد. از آن‌جا که اسـاس افسـانه را تخیل تشکیل می‌دهد، از منطق و عادت روزانه‌ی جهانِ بیرون خارج می‌شـود و به دنیایی قدم می‌گذارد که منطق خاص خود را دارا اسـت. این روند، دقیقن در نمایش‌نامه هم انجام می‌پذیرد و این نقطه‌ی اشـتراک و اتصال افسـانه و نمایش‌نامه است.

این امر درباره‌ی همه‌ی انواع افسانه‌ها مصداق دارد. همه‌ی گونه‌های افسانه از افسانه‌های حیوانات، جادویی، فکاهی و حماسی گرفته تا افسانه‌های دینی و عاشقانه؛ می‌توانند به مدد نمایش، جانی دوباره بگیرند و بر نقش جان کودک، زنده‌گی و معنای آن را حک کنند.

چکیده‌ی بحث

برای این که یک نمایش‌نامه بتواند توجه کودک را به خود جلب کند، باید برای او سرگرم‌کننده باشـد و کنج‌کاوی‌اش را برانگیزد؛ و نیز برای غنی‌سـازی زنده‌گی کودک، قصه‌ی نمایش باید علاوه بر این دو، تخیل او را نیز برانگیزاند و به او یاری رسـاند تا توانایی ادراک خود را افزایش دهد و عواطف خویش را ارضا و نیز منظم کند. افزون بر این‌ها، باید با نگرانی‌ها و آرزوهای کودک هم‌آهنگ شـود تا کودک بتواند به مسائل خود پی ببرد و در همان حال به تجزیه و تحلیل و انتخاب دست یازد.

گفتیم که قصه باید در یک زمان با همه‌ی جنبه‌های شـخصیت کودک ارتباط ایجاد کند؛ دنیای درون او را کاملـن بـاور کند و نیز خود را به کودک بباورانـد و این‌همه را صریح و بی‌ابهام باز گوید؛ و این همه که گفتیم از جمله ویژه‌گی‌های افسانه هستند. یعنی آن چکیده‌ی آرزوها و افکار و احساسات یک فرهنگ (بگوییم فرهنگ بشری) هستند که در طول زمان به‌تدریج صیقل یافته، دگرگون و غنی شده، و به این شکل بیانی در آمده است.

افسـانه و نمایش‌نامه (و پس از آن، نمایش) می‌توانند هم‌گام و هم‌سـو نیازها و کم‌بودهای کودک را بـرآورده کننـد و ضمن این که به او این فرصت را می‌دهند که «کودکی کند»، او را برای جهان فردا آماده کنند.

پی‌نوشت:

۱. **برهان قاطع**، به تصحیح محمد *عباسی*، ص ۱۰۴.

۲. **فرهنگ آنندراج**، ج ۱، ص ۳۶۱.

۳. **فرهنگ نفیسی**، ج ۱، ص ۳۴۹.

۴. **فرهنگ عمید،** ص ۱۲۰ و فرهنگ رشیدی، ص ۱۳۷.
۵. **زبان رمزی افسانه‌ها،** ص ۳۴.
۶. **اساطیر اسکاندیناوی و نگاهی نو به مفهوم اسطوره،** ص ۲۳.
۷. **درباره‌ی «پایان‌شناسی» در افسانه‌ها،** نگاه کنید به: فانتزی در ادبیات کودکان، ص ۲۵۱.
۸. **ادبیات از نظر کودکی،** ص ۲۳۵.
۹. درباره‌ی تفاوت افسانه و داستان در کتاب‌های تئوریک و آموزش داستان نویسی، صحبت بسیار شده است. به عنوان نمونه نگاه کنید به: **عوامل داستان،** صص ۹-۱۴.
۱۰. برای آشنایی بیش‌تر با بحث نیاز کودکان به افسانه و بررسی نظریات مخالف و موافق در این باب، نگاه کنید به: **افسون افسانه‌ها،** صص ۱۷۰ – ۱۴۵. در این صفحات مقایسه‌ای نیز درباره ویژه‌گی‌ها، نقصان‌ها و برتری‌های افسانه‌ها در مقابل داستان‌های واقع‌گرا آمده است. هم‌چنین نگاه کنید به: **کتاب ماه کودک و نوجوان،** شماره ۸۰، صص ۱۵۸ – ۱۴۳. در آن جا، نگارنده، نظریات *تبلهایم* را در این زمینه تشریح و نقد کرده و دیدگاه‌های خود را نیز در این زمینه مطرح کرده است.
۱۱. ریشه‌های مشترک افسانه‌های اقوام مختلف و دور از هم را در همین نکته می‌توان یافت. چنین است که *سیندرلا* و *ماه‌پیشانی* از یک انسان و برای یک انسان سخن می‌گویند.
۱۲. از جمله نگاه کنید به: **کودکان و ادبیات رسمی ایران،** صص ۳۱-۳۰ و نیز زبان رمزی افسانه‌ها، ص ۳۲ به بعد، هم‌چنین به: **فانتزی در ادبیات کودکان،** فصل یکم. صص ۲۹ – ۳۰.
۱۳- درباره‌ی آشنایی با تأثیرات هنر نمایش بر کودک، نگاه کنید به: **نقش نمایش در تعلیم و تربیت، نمایش و تربیت، تئاتر کودکان و نوجوانان، تئاتردرمانی با شیوه‌های نمایشی** و پژوهش منتشرنشده‌ی نگارنده با نام **تکنیک‌های نمایش خلاق**. هم‌چنین برای آشنایی بیش‌تر با رابطه‌ی نمایش و قصه‌گویی، علاوه بر پژوهش نگارنده، نگاه کنید به کتاب **هنر قصه‌گویی خلاق**.
۱۴. Creative theatre. این گونه نمایش از بازی به اجرا می‌رسد. بر خلاف روال معمول کار نمایش، که نخست متن نوشته می‌شود و پس از آن یک گروه با طی مراحل، از تقسیم نقش گرفته تا تمرین نهایی، آن را روی صحنه می‌آورند. جهت آشنایی بیش‌تر نگاه کنید به: **شیوه‌های فطری تئاتر کودک و نوجوان** (*داود کیانیان*) و **تکنیک‌های نمایش خلاق** (از نگارنده). متأسفانه مربیان تئاتر کانون پرورش کودکان و نوجوانان؛ که آغازگر این راه در ایران بوده‌اند فعالیت‌ها و تجربیات خود را در این زمینه، مکتوب نکرده‌اند. (نگاه کنید به **بداهه‌پردازی در تئاتر،** نوشته‌ی *ویولا اسپولین*، برگردانِ حسین *فدایی‌حسین*)
۱۵. برای آشنایی با گونه‌شناسی این‌گونه داستان‌ها نگاه کنید به: **فانتزی در ادبیات کودکان،** بخش یک، فصل پنج، صص ۱۸۶ – ۱۴۹.
۱۶. آغازهای افسانه‌ها با عبارت‌های بسیار متنوعی شکل می‌گیرد. ولی همه‌ی آن‌ها در پرهیز از حاشیه روی و شروع بدون واسطه‌ی ماجرای اصلی، مشترک‌اَند. برای بررسی آغازهای افسانه نگاه کنید به: **دنیای قصه‌گویی،** بخش سوم، صص ۱۶۹-۱۶۳.

۱۷. نگاه کنید به: **فن شعر ارسطو** و شرح‌هایی که بر آن نوشته‌اند.

۱۸. نگاه کنید به **کودکان و ادبیات رسمی ایران**، صص ۳۰ – ۲۹. همچنین برای آشنایی با خصوصیات افسانه‌های ایرانی نگاه کنید به: **طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی**، صص ۴۸ – ۳۸.

۱۹. بحث مفصل در این زمینه در پژوهش دیگر نگارنده با نام **جنبه‌های تکنیکی و دراماتیک ادبیات کهن ایران** مطرح شده است.

۲۰. **طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی**، صص ۴۷ – ۴۲.

۲۱. تخیل، چیزی را که وجود دارد و رخ می‌دهد و ما می‌شناسیم می‌سازد؛ ولی رؤیاپردازی (Fantasy) چیزی را که وجود ندارد، ترسیم می‌کند. پس در آثار هنری آن‌جا که از تخیل صحبت می‌شود، همان تخیلات واقعی، و آن‌جا که از رؤیاپردازی صحبت می‌شود، تخیلات غیرواقعی، مدنظر است.

۲۲. همین‌جا برای آن‌ها که نگران خیال‌باف‌شدن کودک و گریز او از دنیای واقعیات هستند توضیح دهیم که ذهن بشر اساسن هم‌واره در تلاش است تا با ابزار موجود و واقعی، جهانی را طرح کند که «نیست» یا «باید باشد». رؤیاپردازی فرصتی مناسب است که می‌تواند مجال «بازگویی» را برای انسان خلاق پدید آورد. ما در برخورد با آثار واقعی (غیررؤیایی) با حواص پنج‌گانه در کنار منطق خود درگیر ماجرا می‌شویم و از آن بهره می‌بریم اما برای کسب لذت در قبال رؤیا لازم است که حس ناباوری را در خود به شکل ارادی به حالت تعلیق درآوریم تا بتوانیم با عبور از دیوار ناباوری و رسیدن با باور غیرممکن‌ها، جهانی دیگرگونه را بپذیریم و باور کنیم. فراموش نکنیم که تمام ابداعات و اختراعات و اکتشافات و آثار بزرگ ادبی و هنری، نخست در تخیل مبدع، مخترع، مکتشف و هنرمند شکل گرفته‌اند. مگر هر آزمایشی علمی و تجربی با یک فرضیه آغاز نمی‌شود؟ و مگر فرضیه، خود یک امر ذهنی، فرضی و مبتنی بر تخیل دانش‌مند نیست؟

۲۳. افسانه‌ها به شکل‌های مختلفی طبقه‌بندی شده‌اند. از جمله نگاه کنید به: **کودکان و ادبیات رسمی ایران**، صص ۲۹ – ۲۶ و نیز: **افسانه‌های مردم فارسی زبان**، فصل سوم. از آن جایی که همه‌ی انواع افسانه به یک‌سان قابلیت تبدیل‌شدن به نمایش را دارند؛ درباره‌ی ویژه‌گی‌های انواع مختلف افسانه، در این نوشتار صحبت نشده است و البته روند تبدیل هر نوع به نمایش در کنار اشتراکات، تفاوت‌ها و ظرایفی هم دارد که خود، مجال مستقلی را طلب می‌کند.

۲۴. این «منظم‌کردن عواطف» را از نظریه‌ی «کاسیرر» گرفته‌ایم. نگاه کنید به: اساطیر اسکاندیناوی و نگاهی نو به مفهوم اسطوره، ص۲۳.

منابع:

الف) کتاب:

۱. **افسون افسانه‌ها**، *برونو بتلهایم*، برگردانِ *اختر شریعت‌زاده*، هرمس، تهران، ۸۱

۲. **فانتزی در ادبیات کودکان**، *محمد محمدی*، روزگار، تهران: ۷۸

۳. **افسانه‌های مردم فارسی زبان**، *روشن رحمانی*، نوید، شیراز: ۸۰

۴. **طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی**، *اولریش مارزلف*، برگردانِ *کیکاووس جهان‌داری*، سروش، تهران: ۷۱
۵. **داستان‌های ایرانی**، احمد تمیم‌داری، حوزه‌ی هنری، تهران: ۷۹
۶. **روایت در فرهنگ عامیانه**، آرتور آسابرگر، برگردانِ *محمدرضا لیراوی*، سروش تهران: ۸۰
۷. **اسطوره، رؤیا، راز**، *میرچا الیاده*، برگردانِ *رؤیا منجم*، علم، تهران: ۸۲
۸. **عوامل داستان**، *الهه بهشتی*، برگ، تهران: ۷۵
۹. **کودکان و ادبیات رسمی ایران**، *صدیقه‌شهرنسب*، سروش، تهران: ۷۱
۱۰. **دنیای قصه‌گویی**، آن پلووسکی، برگردانِ *محمد ابراهیم اقلیدی*، سروش، تهران: ۶۹
۱۱. **هنر قصه‌گویی خلاق**، *جک زایپس، مینو پرنیانی*، رشد، تهران: ۸۰.
۱۲. **تئاتر کودکان و نوجوانان**، *داوود کیانیان*، تربیت، تهران: ۷۰
۱۳. **تئاتردرمانی**، *هوارد بلدنر*، برگردانِ *حسن حق‌شناس*، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران: ۷۰
۱۴. **روان شناسی شخصیت**، *یوسف کریمی*، دانش‌گاه پیام نور، تهران: ۷۰
۱۵. **نقش نمایش در تعلیم و تربیت**، *گوردون فایرکلو*، برگردانِ *داوود دانش‌ور*، جاویدان خرد، تهران: ۵۷
۱۶. **برهان قاطع**، *محمد بن خلف تبریزی*، به *کوشش محمد عباسی*، پیروز، تهران: ۳۶
۱۷. **فرهنگ آنندراج**، *محمد پادشاه*، ج یک، پیروز، تهران: ۳۵
۱۸. **فرهنگ عمید**، *حسن عمید*، امیرکبیر، تهران: ۵۳
۱۹. **فرهنگ رشیدی**، به کوشش *محمد عباسی*، پیروز، تهران: ۳۷
۲۰. **فرهنگ نفیسی**، *علی‌اکبر نفیسی*، ج یک، پیروز، تهران: ۱۷
۲۱. **فن شعر**، *ارسطو*، *عبدالحسین زرین‌کوب*، امیرکبیر، تهران: ۵۲
۲۲. **تکنیک‌های نمایش خلاق**، نشر حوا، تهران: ۸۷

ب) نشریه:

۲۲. کتـاب ماه کودک و نوجـوان، ش ۸۰، آبان ۸۳، گزارش میز گـرد ویژه‌گی‌های ادبیات پیش دبستانی، با حضور *محمدرضا یوسفی*، *جعفر ابراهیمی* و نگارنده.

پ) سایر منابع:

۲۳. **جنبه‌های تکنیکی و دراماتیک ادبیات کهن ایران** (چاپ نشده) از نگارنده.
۲۴. **ده گفت‌وگو درباره‌ی تئاتر کودک** (چاپ نشده) از نگارنده.

ترجمه، متنی افسانه‌ای و غیرقابل کشف است

گذری از نظرات *سوزان باسنت* و *پاتریک پاویس* درباره‌ی ترجمه‌ی نمایش‌نامه

دکتر اکاترینی نیکولاریا

برگردان معین محب‌علیان

پاتریک پاویس مقاله‌اش را با نام **مشکلات ترجمه برای صحنه** نمایش میان‌فرهنگی و پسامدرن با ذکر چهار مشکل رایج در ترجمه‌ی صحنه آغاز می‌کند.

۱. فصل مشترک موقعیت‌های بیان و تلفظ

۲. زنجیره‌ای از عینی‌سازی متن نمایش

۳. موقعیت‌هایی از دریافت ترجمه‌ی تئاتر

۴. تنظیم برای صحنه در ترجمه

در مواجهه با اولین مشکل، او خاطرنشان می‌کند که دو موقعیت طرز ادا (بیان) وجود دارند: نخست تعلق به فرهنگ مبدأ یا فرهنگ مقصد و دیگری ترکیبی از فرهنگ مبدأ و مقصد.

پاویس متمایل است تا باور کند که مترجم و ترجمه‌اش در فصل مشترک زمینه‌های بیان با درجات مختلف قرار می‌گیرند موقعیتی که ترکیبی از فرهنگ‌های زبان مبدأ و مقصد است. برای او متن ترجمه شده، همیشه حاوی بخشی از متن مبدأ و بخشی از متن و فرهنگ مقصد است زیرا هرگونه انتقالی شامل ابعاد چندگانه‌ای است از متن مبدأ که با زبان و فرهنگ مقصد هم‌آهنگ و کوک شده است. گفتنی است که متن نوشتاری زبان مبدأ است که معمولن مترجم از آن به‌عنوان امتیاز استفاده می‌کند.

با این وجود، *پاویس* ادامه می‌دهد، مترجم می‌داند که ترجمه نمی‌تواند موقعیت اصلی متن را نگه داری کند زیرا برای شکل استفاده شده آتی آماده شده است. موقعیتی که ممکن است مترجم ابدن

با آن آشنا نباشد و این تنها زمانی است که متن برگردان‌شده، برای تماشاگر و فرهنگ مقصد بر روی صحنه رود تا آن متن نسبت به موقعیت زبان مقصد مورد محاصره قرار گیرد. بنابراین ترجمه با درجات متفاوت در تلاقی موقعیت‌های طرز بیان (ادا) مواجه می‌شود. علاوه بر این‌ها پاویس بیان می‌کند که ترجمه‌ی تئاتر، امری تحلیلی (استنباطی) است. از آن‌جایی که هدف اصلی‌اش کشاندن متن زبان مبدأ به متن و فرهنگ زبان مقصد و جداسازی آن از مبدأ و منبع‌ش است. در باب مشکلات ترجمه برای صحنه در قدم دوم که زنجیره‌ای از عینی‌سازی است، پاویس سعی در بازسازی گشتارهای متن نمایش‌نامه در عینی‌سازی موفق، به قرار زیر دارد:

T_0= متن اصلی که برداشت نویسنده از واقعیت است. (پاویس ۱۹۸۹)

T = متن ترجمه‌ی نوشته شده.

T_1 = بسته‌گی به وضعیت ابتدایی و انتهایی اجرای T_0 و تماشاگران آینده دارد که آن‌ها T_3 و T_4 را دریافت خواهند کرد. در این موقعیت مترجم حکم خواننده و دراماتورژ را با هم دارد و گزینه‌های بالقوه‌ی ممکن را از میان متن برای ترجمه انتخاب می‌کند.

T_2 = تحلیل نمایش‌محوری به عنوان مرحله‌ای در روند ترجمه. به عنوان مثال خواندن منسجمی از طرح نمایش‌نامه و دلالت‌های زمانی‌مکانی که در متن یافت می‌شوند و ره‌نمودهای صحنه‌ای که یا با ترجمه‌ی زبان‌شناختی یا با بیان آن‌ها در واحدهای فرازبانی امکان‌پذیر می‌شوند. مهم‌ترین نکته در این قدم از فرآیند ترجمه عینی‌سازی (تجسم‌بخشی و ایده‌پردازی) است که دراماتورژ برروی متن اعمال می‌کند.

T_3 = امتحان کردن متن بر روی صحنه: که منظور عینی‌سازی T_1 و T_2 به صورت عملی بر روی صحنه است. این مرحله تنظیم برای صحنه برخورد موقعیت‌های اجرایی نسخه‌ی نهایی (T_0) یا نسخه‌ی واقعی (T_1) است و همه‌ی رابطه‌های ممکن میان نشانه‌های متنی و نمایشی را به نمایش‌نامه ارائه می‌دهد.

T_4 = عینی‌سازی T_3 یا دریافت تماشاگر (بازخورد گیرنده)، مرحله‌ای که متن اصلی در نهایت به تماشاگرش در فرهنگ مقصد دست پیدا می‌کند. (۱۹۸۹)

مستقیمن مرحله‌ی T_4 یا دریافت تماشاگر از ترجمه‌ی تئاتر، سه‌چهارم مشکلات رایج در ترجمه‌ی تئاتر برای صحنه را ایجاد می‌کند *پاویس* تأکید می‌کند که هرگونه دریافتی از ترجمه‌ی تئاتر منوط به توانایی تحلیلی‌شناختی تماشاگر است که در آینده با متن مواجه می‌شود. و هم‌چنین توانایی بالقوه‌ی تماشاگر آینده در شناخت هنر بآهنگ مسائل روان‌شناختی درحوزه‌های دیداری و شنیداری‌ای که اشاره شد، اهمیت ترجمه‌ی مقصدمحور (زبان مقصد) را که توسط تماشاگر زبان مقصد درک می‌شود، بیان می‌کند. بنابراین برطرف کردن نیازهای آن‌ها و هم‌چنین روشن کردن گزینه‌های احتمالی توسط مترجم، کار آسانی نیست. نکته‌ی دیگر نه اهمیت گفتاری‌بودن متن را بل‌که دارابودن شکل کافی از گفتار و رفتار (Gesture) را بیان می‌کند. مسئله‌ای که پاویس آن را «زبان بدن» می‌نامد. (۱۹۸۹، تأکید نویسنده)

باری، پاویس در امتحان کردن وضعیت پذیرش ترجمه‌ی نمایش‌نامه، موضوع تنظیم برای صحنه را طوری طرح‌ریزی می‌کند که اجرای صحنه‌ای متن بر نسخه‌ی نگارشی پیشی می‌گیرد.

در بحث برانگیزترین قسمت مقاله‌اش «ترجمه، و تنظیم آن برای صحنه» پاویس نظری را مطرح می‌کند به نام زمام اجرا را به دست گرفتن. او می‌گوید که همه‌ی سامانه‌ی مرجع‌شناسی، رابطی میان ترجمه‌ای است که قبلن برای صحنه تنظیم شده است (T۳) و موقعیت نمایشی بیان آن (T۴) هنگامی که T۳ و T۴ با یک‌دیگر جفت‌وجور شوند. درآن هنگام، متن نمایش‌نامه تنها در بافتی که اجرا می‌شود، قابل فهم خواهد بود اما ادراک این بافت با استفاده از نشانه‌هایی (مرجع‌هایی) است که تنها در مرحله‌ی تنظیم برای صحنه اتفاق می‌افتد. برای واضح کردن کار کرد این اقتصاد (economy) تئاتری، *پاویس* مثال زیر را ارائه می‌دهد:

ممکن است کسی جمله‌ی زیر را این‌چنین ترجمه کند: «ازت می‌خوام تا کلاه رو بذاری روی میز» معادل: «بذارش اونجا» (همرا با نگاه یا حالتی). بنابراین این جمله با عوامل نشانه‌ای به جمله‌ای کوتاه‌تر بدل می‌شود. از این رو، برای پاویس اقتصاد متن نمایش‌نامه و ترجمه‌اش برای صحنه است که به هنرپیشه امکان می‌دهد تا متن را با استفاده از واحدهای زیر گفتاری (آهنگ، ارتفاع صدا و...) و شبه‌گفتاری (حالت‌های بدن و رفتار، پانتومیم، حرکت و...) کامل کند. معنای جمله‌ی بالا تبادل واژه و بدن یا اصطلاحن زبان بدن است. در این نقطه‌نظر، مقایسه‌ی استفاده‌ی *باسنت* و *پاویس* از سامانه‌ی مرجع‌ها جالب به نظر می‌رسد.

سوزان باسنت در کتاب **روی‌کردهای و روش ها در ترجمه متون نمایشی** ضرورت رسیده‌گی و بررسی واحدهای مرجع را در متن و تحلیل کارکرد آن‌ها در هر دو زبان مبدأ و مقصد به عنوان به‌ترین روش مقایسه‌ی دو زبان در نظر می‌گیرد. درهرحال او مرجع‌های اسمی یا ضمیرها را بیش‌تر به عنوان ساختارهای زبان‌شناسی می‌انگارد تا الگوهایی حرکتی. برعکس، *پاویس* سامانه‌ی مرجعی را به عنوان الگویی کدگذاری شده از حالت بدنی در متن نگارشی در نظر می‌گیرد، جای‌گاهی که *باسنت*، خود در مراحل ابتدایی کارش به عنوان نظریه‌پرداز ترجمه‌ی متون نمایشی اعتقاد داشت. (جای‌گاه ابتدایی *سوزان باسنت*، رجوع شود به *باسنت* ۱۹۷۸).

در مشکلات ترجمه برای صحنه: (تئاتر میان‌فرهنگی و پسامدرن) بعد از مطرح کردن نظریه زنجیره‌ی عینی‌سازی متن (T۰ , T , T۱ , T۲ , T۳ , T۴) *پاویس* تلاش می‌کند تا ارتباط بین متن گفتاری و بدن گفتاری بازی‌گر را نشان دهد. جالب‌ترین قسمت این بخش «ترجمه‌ی میان فرهنگی» است به‌طوری‌که *پاویس* تعریفی نشانه‌ای از فرهنگ ارائه می‌دهد. دو روی‌کرد جدید ضد هم را در ترجمه‌ی فرهنگ ارائه می‌دهد و دست آخر دیدگاه خودش را مطرح می‌کند. با ارائه دو روی‌کرد متناقض با یک‌دیگر، *پاویس* می‌گوید که دیدگاه اولی سخت در تلاش است تا فرهنگ مبدأ رادر ترجمه به منظور برجسته‌تر کردن تفاوت‌های فرهنگ مبدأ و مقصد لحاظ کند، حاصل این تلاش خلق متنی نامفهوم و غیرقابل‌خواندن است. دیدگاه دوم اختلافات را تا به جایی کم می‌کند که درک منبع متن ترجمه شده برای افراد امکان‌پذیر نیست. هیچ‌کدام از دو روش *پاویس* را ارضا نمی‌کنند و او مسیر

میانه را بر می‌گزینند. خلق ترجمه‌ای که به عنوان گرداننده میان دو فرهنگ عمل می‌کند و هم‌جواری (Proximity) و فاصله را با یک‌دیگر دربرخواهد گرفت. در انتها اگرچه که او به تنوع ریشـــه‌های قومی و ملی اذعان می‌کند و برای دفاع از نظرش مسئله‌ی جهانی بودن حالت‌ها و فرهنگ را مطرح می‌کند. او مثال **مهابهاراتارا** می‌زند و توضیح می‌دهد که چه‌گونه *کری‌یر* و *بروک*، مترجم و کارگردان این نمایش با جنبه‌ی اســاطیری این متن سانســکریت برخورد کردند. او می‌گوید که *کری‌یر* و *بروک* توانستند تا افسانه را فقط در جریان تئاتری‌اش ترجمه‌کنند به طوری‌که بدن بازی‌گر در حرکت و گفتار نشان داده شد یا همان چیزی که بروک «زبان صحنه» می‌نامد. (۴۰و۱۹۸۹) در این مورد، *پاویس* به ما اطمینان خاطــر می‌دهد که حالت‌های بدن تنها به کارکرد اجتماعی (حالت‌های اجتماعی) محدود نمی‌شــود، بل‌کــه زدوخــوردی جهانی در میان بازی‌گران با فرهنگ‌های متفاوت اســت. با مطرح‌شــدن پدیده‌ی ترجمــه میان‌حالتی و میان‌فرهنگی، *پاویس* فرهنگ را مقوله‌ای بافته‌شــده در تمامی ســطوح زندگی اجتماعــی می‌نامــد به‌طوری‌که در تمامی سوراخ‌ســمبه‌های متن، قابل ردیابی اســت. (۴۲ و ۱۹۸۹) *پاویس* این‌گونه به درک اسطوره‌ای از فرهنگ و ترجمه می‌رسد:

فرهنگ تبدیل می‌شــود به مفهومی مبهم که هویت، ثبات و جای دقیق‌ش در مکانی فراساختار و ابرساختاری بر کسی آشکار نیست.

ترجمه، متنی افسانه‌ای و غیرقابل کشف است که تلاش می‌کند حق مطلب متن مبدأ را ادا کند و در تمام این مدت با این آگاهی سخن می‌گوید که چنین متنی تنها با مراجعه به متن مبدا موجودیت پیــدا می‌کند و به این دور باطل این‌چنیــن اضافه می‌کند که ترجمه‌ی تئاتر هرگز به جایی که انتظار می‌رود، دســت پیدا نخواهد کرد. نه تنها در واژه‌ها، بل‌که در حالت‌ها، نه‌تنها در ادبیات بل‌که در روح فرهنگ. همه‌جا وجود دارد، اما غیرقابل‌توصیف است.

راه‌نمای عملی برای نمایش‌نامه‌نویسان جوان و راه‌کارهای آموزش به آنان

فصلی از کتاب گام به‌گام با نمایش‌نامه‌نویسان جوان

جاناتان دورف

برگردان و تألیف: حسین فدایی‌حسین

فصل ۳

زمان و مکان

حالا که شـما شخصیت‌هایی خاص و قابل‌قبول را برای نمایش‌نامه‌تان شکل‌داده‌اید، باید آن‌ها در مکان و زمانی خاص قراردهید.

مکان نمایش قسمت۱: فضاهای اجرای تئاتر

نمایش‌ها در خلاء اجرا نمی‌شوند، بل‌که فضاهای فیزیکی برای تئاتر وجود دارند که نمایش در آن‌ها به اجرا درمی‌آید. بنابراین قبل از تصمیم درباره‌ی جا و مکان برای اجرای نمایش‌تان، باید درباره‌ی انواع مختلف فضاهای اجرای تئاتر یا سـالن‌های نمایش، اطلاعات کسب کنید. بعضی اوقات می‌دانید که یک گروه نمایشی خاص (مثلن گروه تئاتر مدرسه‌ی شما) قصد دارد بعد از نوشته‌شدن نمایش‌نامه، آن‌را در چه مکانی به مرحله‌ی تولید و اجرا برسـاند. برای مثال ممکن است جشن‌واره‌ای از نمایش‌های تک‌نفره در مدرسـه‌ی شما برگزار شـود و آن‌ها شما را برای نوشـتن نمایش‌نامه انتخاب کنند. در این موقعیت شـما می‌دانید که نمایش در سالن اجتماعات مدرسـه اجرا خواهد شد. خود من، چندین سفارش برای نوشتن نمایش‌نامه‌ای برای اجرا در «سالن رزماری هنرستان هنرهای تابستانی» گرفته‌ام، پس من دقیقن می‌دانستم که مثلن در آخر تابستان، نمایش **حالا شما مرا می‌بینید** کجا به روی صحنه خواهد رفت.

اگرچه، اغلب، ما نمی‌دانیم که نمایش کجا تولید و اجرا خواهد شد و حتا اگر بدانیم اولین اجرای آن در چه محلی خواهد بود، از مکان اجراهای بعدی آن بی‌خبریم. در این‌باره، چند راه برای راهنمایی شما وجود دارد: جاهای مختلف، مزایا و معایبی دارند. (دراین‌باره بیش‌تر بحث خواهیم کرد.)

امکان دارد نمایش شما در یک محل، نسبت به مکان‌های دیگر به‌تر جواب بدهد و این اتفاق کاملن طبیعی است. اکثر نمایش‌هایی که در «به‌ترین» وضعیت در مکانی به اجرا درمی‌آیند، لزومن این‌گونه نیست که اگر در جاهای دیگری هم به روی صحنه بروند، خوب جواب بدهند.

از آن‌جا که ممکن است نمایش شما در جاهای مختلفی اجرا شود، قبل از نوشتن باید دقت کنید امکانات صحنه‌ای پیش‌نهادی شما تنها مربوط به جا و مکان خاصی نباشد.

در ادامه به چند نوع فضا و مکان اجرای تئاتر اشاره می‌شود.

صحنه‌ی قاب‌عکسی یا پیش‌گاهی

صحنه‌ی قاب‌عکسی، یکی از مهم‌ترین انواع صحنه‌هاست، که احتمالن خواسته‌ی شما را برای اجرای نمایش‌تان به‌خوبی برآورده می‌کند. اجرا در چنین صحنه‌هایی معمولن کار چندان سختی نیست، زیرا بسیاری از ما، به دیدن نمایش در چنین فضاهایی عادت داریم. صحنه‌ی قاب‌عکسی، هنرپیشه‌ها و دنیای نمایش را از تماشاگران جدا می‌کند. اغلب، صحنه بالاتر از قسمت‌های دیگر است اما بعضی مواقع، تماشاگران در قسمتی بالاتر از صحنه قرار می‌گیرند. یعنی هرچه تماشاگران عقب‌تر نشسته باشند، ردیف صندلی‌های آن‌ها بالاتر از بقیه خواهد بود. در صحنه‌ی قاب‌عکسی، شما دارای یک «جعبه‌ی قابل تنظیم» قدیمی هستید؛ مکانی با سه دیوار، بدون دیوار چهارم که برای دیدن تماشاگران باز گذاشته می‌شود. از این مکان می‌توانید برای ایجاد چندین فضا و صحنه برای اجرای نمایش استفاده کنید. (هرچند ایجاد یک صحنه و مکان برای کار مناسب‌تر است.) در این مکان شما به‌دلیل مشکل بودجه و زمان برای تغییر صحنه‌ها درحین اجرای نمایش، محدودیت خواهید داشت. بنابراین باید سعی کنید نمایش‌نامه‌تان را طوری تنظیم کنید که در کم‌ترین تعداد صحنه و با تغییراتی اندک و در کم‌ترین زمان قابل جابه‌جایی باشد. درباره‌ی علت این امر تحقیق کنید...

صحنه‌ی سه‌سویه یا پیش‌رانه

در پیکره‌بندی یک صحنه‌ی سه‌سویه، که نسبتن در سطح مدرسه نادر است، فضای نمایش تا مسافتی در میان جای‌گاه تماشاگران امتداد می‌یابد، بنابراین تماشاگران در سه‌طرف هنرپیشه‌ها قرار می‌گیرند. به‌عبارت دیگر، برای برقراری ارتباط و تبادل احساسات بین دو گروه تماشاگران و بازی‌گران، هیچ مانع جداکننده‌ای وجود ندارد. واضح است که این نوع صحنه، فضای خیلی صمیمی ایجاد می‌کند و اگر شما جزو تماشاگران باشید، روی‌دادهای نمایش درست مقابل روی‌تان به‌اجرا درمی‌آید.

از معایب صحنه‌ی سه‌سویه این‌ست که شما انعطاف‌پذیری کمی برای استفاده از ابزار و وسایل صحنه دارید. بنابراین فقط می‌توانید جلوِ دیواره یا پرده‌ی انتهایی صحنه، از وسایلی مثل مبلمان و مانند آن استفاده کنید و کف صحنه را به‌عنوان اتاق‌ها یا فضای مختلف به‌کار بگیرید. در چنین

صحنه‌هایی معمولن یک کاناپه یا یک میز قهوه‌خوری ممکن است اتاق نشیمن را تشکیل دهد. یا برای ایجاد محوطه چمن، قسمتی از کف صحنه سبزرنگ شود یا از چمن مصنوعی استفاده شود. (جای‌گاه تماشـــاگران در صحنه‌ی سه‌سویه طوری است که تماشاگران در ردیف‌های شیب‌دار می‌نشینند و قادر به دیدن کف صحنه هســـتند.) هم‌چنین، هرگونه تغییر صحنه‌ای، خیلی ســـاده جلوِ دید تماشـــاگران انجام می‌شـــود. تولیدات مربوط به صحنه‌ی سه‌ســـویه معمولن در یک فضای واحد، اجرا می‌شود: یک ســـاختار واحـــد که در طول نمایش روی صحنه باقی می‌ماند و بـــا اندکی تغییر، صحنه‌های دیگری را به‌وجود می‌آورد. اطلاعات بیش‌تر راجع به این موضوع را در بخش «مکان نمایش قســـمت۲» ملاحظه خواهید کرد. نکته‌ی آخر این است که اگر بتوانید نیازهای عملی خودتان را در اختیار بگیرید، صحنه‌ی سه‌سویه می‌تواند روشی عالی برای ایجاد حس صمیمیت در نمایش شما باشد.

صحنه‌ی میدانی یا مدور

در این نوع صحنه‌ی اجرای نمایش که به‌هیچ‌وجه با صحنه‌ی قاب‌عکســـی قابل مقایســـه نیســـت، تماشـــاگران برای دیدن نمایش، دورتادور هنرپیشـــه‌ها می‌نشینند و مسیر ورود و خروج صحنه از بین تماشاگران است (البته راه‌رویی بین صندلی‌ها وجود دارد).

نمایش‌هایی که در چنین فضایی اجرا می‌شـــوند، نســـبت به تولیدات صحنه‌ی سه‌ســـویه، از قابلیت صحنـــه‌ای کم‌تری برخوردار هســـتند. درواقع، چون تماشـــاگران به‌صورت حلقه‌وار نشســـته و دورتادور بازی‌گرها مســـتقر شـــده‌اند، بازی‌گران در هر جایی از صحنه که قرار بگیرند، حداقل از میدان دید یکی از تماشـــاگران خارج می‌شـــوند. بنابراین، اگر می‌خواهید یک صحنه‌ی داخلی واقعی با ســـه دیوار داشته باشـــید، نمی‌توانید چنین دکوری را در فضای گرد نصب کنید، زیرا اغلب تماشاگران، به‌جای مشاهده‌ی بازی‌گران، شاهد قطعاتی از دکور صحنه خواهند بود. در اجرا روی صحنه‌ی گرد، کار و زحمت کارگردان بیش‌تر می‌شود. یک بازی‌گر نمی‌تواند مدت زمان زیادی روی یک نقطه بماند و حرف بزند، چون مجبور است تمامی تماشاگران را مخاطب قراردهد. اگر شما می‌خواهید برای این نوع اجرا نمایش‌نامه بنویسید، به‌تر اســـت از مکالمات طولانی یا ایجاد موقعیتی که مانع از حرکت بازی‌گر روی صحنه شـــود، اجتناب کنید. حال سوآل این است که چرا بسیاری علاقه دارند در صحنه‌ی گرد، نمایش اجرا کنند؟ پاسخ شاید این باشد که تئاتر اجرا شده بر روی چنین صحنه‌ای، حس تئاتری خیلی خوبی را منتقل می‌کند. زیرا هر تماشاگر می‌تواند، علاوه‌بر صحنه و بازی‌گران، تماشاگران روبه‌روی خود را هم ببیند و انرژی آنان به وی انتقال پیدا کند؛ تقریبن جوّی شبیه سیرک که می‌تواند به اجرای خوب بعضی از نمایش‌ها کمک کند.

جعبه‌ی سیاه

صحنه‌ی جعبه‌ی ســـیاه، انعطاف‌پذیرترین فضا (ساده‌ترین مکان برای نوشتن) است، زیرا صحنه و جای‌گاه تماشاگران هردو یک فضای مستطیل یا میدان بزرگ را تشکیل می‌دهد و کارگردان می‌تواند مطابق میل خودش، فضای نمایش و نشستن تماشاگران را تعیین کند. به عبارت دیگر، با یک صحنه‌ی

جعبه‌ی سیاه می‌توان هرنوع فضای تئاتری مناسب را ایجاد کرد. یا حتا می‌توان یک موقعیت قابل قبول، واحد و منحصربه‌فرد ایجاد کرد. یک‌بار در اجرای یک نمایش شاهد بودم که تماشاگران در فضای نمایش، از سقف آویزان شده بودند و هنرپیشه‌ها میان آن‌ها به ایفای نقش مشغول بودند. در چنین صحنه‌ای هرچیزی امکان‌پذیر است، اما به یاد داشته باشید که اگر می‌خواهید نمایش شما همه‌جا اجرا شود، همان‌طورکه قبلن گفتم، شما باید نمایشی را بنویسید که در فضاهای مختلف ازجمله نوع سنتی آن (قاب‌عکسی) اجرا شود.

حالا که درمورد مکان اجرا نمایش‌تان تصمیم گرفتید، زمان آن رسیده که توجه شما به مسائلی جلب کنم که مربوط به مکان‌های داخلی فضای اجرایی یا صحنه‌های روی‌داد وقایع نمایش است.

مکان نمایش قسمت۲: فضاهای وقوع داستان نمایش

به عنوان یک نمایش‌نامه‌نویس، لازم است چند نکته را به ذهن بسپارید. برای مثال، هرچه تعداد فضاهای موجود در داستان نمایش بیش‌تر باشد، زمان و هزینه‌ی بیش‌تری هم برای اجرای هرصحنه دربر خواهد داشت. درواقع اگر شما بخواهید تغییرات زیادی در طول اجرا در صحنه‌ی نمایش به‌کار ببرید، این کار زمان‌بر خواهد بود. نمایشی ننویسید که تماشاگر مجبور باشد در یک فضای تاریک، برای چند دقیقه بنشیند و منتظر تغییر صحنه باشد. مطمئن باشید هیچ موسیقی آرام‌بخشی نمی‌تواند این حقیقت را پنهان کند که تماشاگران دقایقی است در برابر صحنه‌ای تاریک نشسته‌اند و منتظر ادامه‌ی نمایش هستند. اگر مجبور هستید تغییری اساسی در صحنه ایجاد کنید، سعی کنید طوری نمایش‌نامه را بنویسید که درحین اجرای یک صحنه، مکان و صحنه‌ی بعدی آماده شود یا وقفه‌ای معین، در اجرا پیش‌بینی شود که بتواند این مدت را پوشش دهد. برای مثال، یک راه‌حل این است که در زمان اجرای نمایش در جلوِ پرده، صحنه‌ی بعدی در پشت پرده ایجاد شود، هرچند چنین امکانی برای همه‌ی تئاترها وجود ندارد.

کدام ترکیب صحنه‌ای را برای نمایش‌تان انتخاب می‌کنید؟

تک‌صحنه‌ای

این نوع نمایش، برای مدت زمان زیادی رایج بوده است. شخصیت‌ها در این نوع صحنه فضایی را می‌سازند که تمام اجرا در آن‌جا اتفاق می‌افتد. نمایش تک‌صحنه‌ای اغلب در اتاق نشیمن یا فضای داخلی دیگری روی می‌دهد. داشتن یک صحنه‌ی واحد به این معنی است که نمایش شما فقط در یک زمان و مکان اجرا می‌شود.

چندصحنه‌ای

معنای آن دقیقن واضح و روشن است. یعنی این‌که نمایش، بیش از یک صحنه دارد. حال این‌که یک گروه اجرایی چه‌طور می‌تواند این صحنه‌ها را ایجاد کند، موضوع دیگری است. آن‌ها می‌توانند چندین صحنه و مکان قابل قبول را به‌طور کامل بسازند (با این فرض که بتوان تغییرات لازم را بین صحنه‌ها یا در وقفه‌ی بین آن‌ها ایجاد کرد)، یا از صحنه‌های اجزایی (elemental) و نشانه‌ای استفاده کنند.

صحنه‌های اجزایی (elemental) **و نشانه‌ای**

زمانی‌که یک نمایش از صحنه‌های اجزایی و نشـانه‌ای اسـتفاده می‌کند، به این معنی اسـت که به‌جای اسـتفاده از یک صحنه‌ی کامل برای هر زمان و مکانِ روی‌داد نمایش، اِلهِمان و نشـانه‌ای از آن را روی صحنه قرار می‌دهند. برای مثال، یک نیمکت نشـان‌دهنده‌ی اتاق نشیمن خواهد بود. یک میز آش‌پزخانه و چند صندلی، آش‌پزخانه را معین خواهد کرد. حتا با اسـتفاده از نور، می‌توان یک جنگل را کاملن به تصویر کشـید. من خودم شـخصن از صحنه‌های نمایش اجزایی و نشـانه‌ای لذت می‌برم. چرا؟ برای این‌که اگر شـما نمایشـی نوشته باشـید که در طول اجرا نیاز به چند مکان داشته باشد، با اسـتفاده از نشانه‌هایی سـاده، کارگردانان می‌توانند بدون پرداخت هزینه‌ی زیاد یا صرف زمان زیادتر برای تغییر صحنه، به‌راحتی آن‌را به اجرا درآورند. درسـت است که گروه اجرایی نمی‌توانند با امکانات کامل، نمایش را به اجرا درآورند، اما این فرصتی عالی اسـت برای بروز خلاقیت گروه در نشـان دادن صحنه‌هایی مانند یک دریاچه، کلاس درس یا مطب دکتر، با کوچک‌ترین جزء (element) و نشانه.

اگر شـما در ذهن‌تان تصور کنید نمایش‌تان می‌تواند روی گردونه‌ای با نصب پنج صحنه‌ی کامل اجرا شـود و با زدن یک کلید، صحنه تغییر کنـد، احتمالن چنین چیزی امکان‌پذیر نخواهد بود. پس به‌تر اسـت از همان ابتدا متنی را بنویسـید که برای استفاده در صحنه‌های اجزائی و نشانه‌ای مناسب باشد. این‌را به عهده‌ی خواننده و گروه اجرایی نگذارید که خودش در این‌باره تصمیم بگیرد.

یکی از فنونی که در روش صحنه‌های اجزایی و نشـانه‌ای، یا روش چندصحنه‌ای اسـتفاده می‌شود، تقسیم صحنه به چندین فضای مجزا برای اجرا می‌باشد. در این روش، بدون وارد و خارج کردن دکور و اشـیا، هنرپیشه‌ها روی صحنه در فضاهای مختلف جابه‌جا می‌شوند. این نوع صحنه‌ها گاهی به صحنه‌ی «الیزابتی» معروف اسـت. پیش‌نهاد می‌کنم این روش را در نمایش **جنگ دکمه‌ها** استفاده کنید: کارخانه در یک قسمت از صحنه، اتاق خواب مدرسه‌ی شبانه‌روزی در قسمتی دیگر و در سایر قسمت‌ها صحنه‌ی خواربارفروشی و اتاق نشیمن *تیکر*. این تقسیم‌بندی باعث می‌شود که نمایش خیلی راحت اجرا شود.

اگر به‌جز یک صحنه‌ی جزیی، بقیه‌ی نمایش شما در یک مکان اتفاق بیفتد، چه باید بکنید؟ امکان دارد شما واقعن به یک صحنه‌ی جداگانه برای آن موقعیت جزیی نیاز داشته باشید و این صحنه، داستان نمایش شـما را به جلو حرکت دهد. بنابراین، ابتدا از خودتان بپرسـید که آیا این صحنه واقعن ضروری اسـت و این‌کـه آیا می‌توان آن‌را در دل فضاها و مکان‌های دیگر اجرا کـرد یا نه. اگر این امر امکان‌پذیر نباشد و هنوز هم بخواهید از یک صحنه‌ی جداگانه استفاده کنید، ممکن است بتوانید یک فضای خاص را در دل فضـای اصلی یا خارج از صحنه به‌کار بگیرید، مثلن در جلوِ پرده‌ی نمایش. به‌هرحال اگر کمی ابتکار و خلاقیت داشته باشید، تقریبن همیشه راهی برای حل هر مشکلی در صحنه وجود دارد.

بد نیسـت در این‌جا درباره‌ی یکی از شیوه‌های اجرایی یعنی نمایش سیار صحبت کنم که روشی باصرفه است. البته من درباره‌ی دوره‌های (Tour) نمایشی برادوی و شرکت‌های بزرگ صحبت نمی‌کنم، بل‌که منظورم دورهای مدارس و مانند آن است. برای این‌که بتوان یک نمایش را در فضاها و مکان‌های مختلف اجرا کرد، باید قادر باشـید در کم‌ترین زمان، اسـباب و اثاثیه‌ی صحنه را جمع کنید و آن‌ها را

در یک صندوق جابدهید و در پشـت یک مینی‌ون بگذارید. بنابراین، شـما نیاز دارید درباره‌ی درست کـردن یک صحنه‌ی نمایشـی اجزایی کوچک، ابتکار به‌خرج دهید که بتـوان آن را به هر مکانی برد. امکان دارد این مکان حتا یک کلاس شلوغ باشد.

مکان نمایش قسمت۳: انتخاب فضایی برای نمایش‌تان

حـالا کـه ما درباره‌ی انواع فضاهایی که بتوان نمایش را در آن اجرا کرد، صحبت کردیم، زمان آن رسیده که به کارهای خودمان برگردیم: نمایش شما در چه مکانی اتفاق می‌افتد؟ شخصیت‌هایی را که شـما با دقت سـاخته‌اید، قصد دارند کجا زنده‌گی کنند؟ تمامی زمان‌ها و فضاها یکی نیستند. به‌ترین محیط نمایش، محیطی است که وقتی شخصیت‌ها را در آن قرار می‌دهید، اجازه‌ی بیش‌ترین تضاد و کش‌مکش را داشته باشند. به‌عنوان مثال، برای یک زندانی که از زندان فرار کرده، پنهان شدن در یک پای‌گاه پلیس، هیجان‌انگیزتر از پنهان شـدن در جنگل تاریک اسـت. همین‌طور شخصی که به قصد خودکشـی از دیوار پایین می‌پرد، هیجان‌انگیزتر از فردی اسـت که در مطب دکتر می‌میرد؛ یا نشـان دادن اضطـراب یک بازی‌گر جوان برای اولین اجرا روی صحنه، به‌تر از نشـان دادن او را در یک کافه تریاست درحالی‌که با دوست‌ش درباره‌ی آن صحبت می‌کند.

تمرین۷: پیداکردن اختلاف و تنش

شـخصیت‌های زیر و موقعیت‌های آن‌ها را درنظر بگیرید، محیطی را پیش‌نهاد کنید که تنش‌های قوی برای آن‌ها ایجاد کند:

۱. یک فرد معتاد که شدیدن تلاش می‌کند اعتیادش را ترک کند.
۲. نوجوانی که نمی‌تواند شنا کند و از آب می‌ترسد.
۳. دو آدم ترسو.
۴. دو رقیب درحال رسیدن به نقطه‌ی پایان مسابقه.
۵. یک دزد با نقاشی دزدیده شده.

ره‌نمودهای عملی: قدم بزنید!

بروس گراهام نمایش‌نامه‌نویس مشهور، یک روز صبح در یک کنفرانس به ما گفت که دوست دارد در محیطـی که می‌خواهد درباره‌ی آن بنویسـد، راه برود. برای مثال، زمانی‌کـه او قصد دارد درباره‌ی شـخصیت‌هایش در اتاق یک هتل بنویسـد، به هتلی می‌رود و دراین‌باره تحقیق می‌کند. چه اتاق‌هایی در هتـل وجود دارد؟ چه فعالیت‌هایی در آن‌جا اتفاق می‌افتد؟ چه شـخصیت‌هایی در این مکان وجود دارند؟ از چه وسـایلی در آن‌جا اسـتفاده می‌شـود؟ چـه عاملی، هتل را متفـاوت از خانه‌ی خصوصی یـا اتاق یک آپارتمان می‌کند؟ سـاختمان هتل بلند اسـت؟ سـاختمان هتل جدید و به‌روز اسـت یا قدیمی؟ چه تعمیری در آن صورت گرفته اسـت؟ بنابراین اگر شـما قصد دارید درباره‌ی شخصیت‌های مدرسه بنویسید، ولو این‌که پیش‌تر هرروز به مدرسه می‌رفتید، این‌بار به‌عنوان یک نمایش‌نامه‌نویس از مدرسه‌ای دیدن کنید. ممکن است شما نسبت به زمانی که دانش‌آموز بودید، چیزهای متفاوتی ببینید.

تمرین۸: فهرست جزییات

ایــن تمریــن مربوط به مبحث «قدم بزنید» اســت. رەنمودهای بالا را بــه‌کار ببرید. از محیطی که انتخاب کرده‌اید (چه مدرسه یا هر محیط دیگر) دیدن کنید. جزییات کامل درباره‌ی محیط را مشاهده کنید، جزییاتی درباره‌ی اتاق‌ها، اشــیایی که آن‌جا پیدا می‌کنید و مردمی که در آن‌جا هســتند. سعی کنید حداقل ۱۲ مورد جزیی درباره‌ی آن بنویســید. ببینید آیا شما می‌توانید چیزهایی پیدا کنید که به‌جز افرادی که آن‌جا زندەگی می‌کنند، کسی به آن‌ها توجه نداشته باشد.

زمان نمایش

«زمان» در نمایش‌نامه‌ی شــما به اندازه‌ی «مکان» آن دارای اهمیت است. شما مجبورید در این‌باره چند تصمیم بگیرید. نمایش در چه ســالی اتفاق می‌افتد؟ آیا ســال خاصی مثلن ســال ۱۹۵۹ است، یا زمان آن مربوط حال اســت؟ سالی را که شــما انتخاب می‌کنید، تعیین‌کننده‌ی نوع لباس‌هایی خواهد بود که شخصیت‌های شما می‌پوشند و هم‌چنین دیدگاه‌های افراد جامعه‌ی آن زمان را تعیین می‌کند. برای مثال، در ســال ۱۹۶۰ مرد سیاه‌پوستی که عاشــق زنی سفیدپوست شده. مسائلی که در آن‌زمان اتفاق می‌افتاده کاملن با مسائلی که درباره‌ی همین موضوع در سال ۲۰۰۵ اتفاق می‌افتد متفاوت است.

ســوآل بعد این اســت که چه زمانی از ســال اتفاق می‌افتد؟ «نیویورک» در نیمه‌ی ژانویه، سردتر از ماه ژوئن اســت. نمایشی که در روز کریســمس اجرا می‌شود، موقعیت‌های خاصی را شامل می‌شود (برای نمونه، فروش‌گاه‌ها در آن روز زود تعطیل می‌شوند، یا معمولن بسته‌اند، خانواده‌ها دورهم جمع می‌شوند و غیره) یا در چهارم جولای در ایالات متحده آتش‌بازی، رژه و غیره انجام می‌شود.

نمایش مربوط به چه ســاعتی از روز اســت؟ یک دختر دوازده ساله معمولن ساعت ۴ بعدازظهر از خانه بیرون می‌آید. امکان دارد برای دیدن دوستش یا تمرین رقص یا یک تمرین ورزشی برود. ممکن اســت منتظر اتوبوس باشد یا سوار یک مینی‌ون پر از دخترهای دوازده ساله‌ی شاد بشود که هردقیقه متوقف می‌شود. حال اگر این دختر در ساعت ۴ صبح از پنجره‌ی خانه فرار کند...

آماده باشید تا تمرینی راجع به کار بر روی «زمان» نمایش داشته باشید.

تمرین۹: انتخاب «زمان»

درســت مثل تمرین مکان نمایش، تصمیم بگیرید که متن نمایش‌نامه‌ی شما مربوط به چه زمانی باشــد که بیش‌ترین تنش‌ها را داشته باشــد. به‌خاطر بسپارید که شاید «زمان» شما نیازمند یک تاریخ باشد، زمان مربوط به سال و ماه یا به‌تر است که به روی‌داد دیگری مرتبط باشد.

۱. یک دانش‌آموز کلید جواب‌های معلم را دزدیده است.
۲. مرد جوانی که خانه را به منظور پیوستن به ارتش ترک می‌کند.
۳. زنی که تصمیم گرفته ازدواج نکند.
۴. هنرپیشه‌ای که ترس از اولین اجرا برروی صحنه را دارد.
۵. آش‌پزی که شام را سوزانده است.

تغییر زمان: نمایش چندصحنه‌ای

یک نمایش تک‌پرده‌ای با زمان محدود (۱۰ دقیقه‌ای) در یک زمان پیوسته، اتفاق می‌افتد. نمایش در یک زمان خاص شـــروع شـــده و تا پایان، ادامه پیدا می‌کند و هیچ وقفه و زنگ تفریحی وســـط آن نیســـت. اما در بعضی از نمایش‌های تک‌پرده‌ای بلند، چندین صحنه وجود دارد و نمایش‌های بلندتر، ممکن است چندین پرده با تعدادی صحنه داشته باشد. برای مثال، اولین صحنه‌ی نمایش شب جمعه اتفاق بیفتد و صحنه دوم، صبح آن‌روز باشـــد. بنابراین، بیـــن صحنه‌ها فاصله‌ای وجود دارد. وقتی این فاصله و وقفه به‌وجود می‌آید، از خودتان ســـوآل‌های مشـــابه‌ای را که درباره‌ی صحنه اول پرســـیدید، باردیگر بپرســـید: چه زمانی بیش‌ترین تنش‌ها به‌وجود خواهد آمد؟ درست مثل مورد «مکان نمایش»، هـــدف از انتخاب زمان باید انتخاب لحظاتی باشـــد که تأکید بر بیش‌ترین تضاد و تنش باشـــد (فرقی نمی‌کند که نمایش چند صحنه داشـــته باشد). با هر «زمان» جدیدی، ما باید به نکته‌ی اصلی و هدف، نزدیک‌تر شویم.

مُثله‌شدن در زمان

نگاهی به نمایش‌نامه‌ی خاک بهشت نوشته‌ی *ابراهیم رهبر*

فارِس باقری

خلاصه‌ی نمایش‌نامه: «گزارش‌گری پیر در روزنامه‌ی هفته‌گی خود، عکسی از پیرزنی می‌بیند. او عکس را می‌نگرد و با این عکس سخن می‌گوید. سپس به دیدار او می‌رود. این سخن‌گفتن کم‌کم تبدیل می‌شود به گزارشی از زنده‌گی و گذشته خود با مادر و پدرش و پیرزنی که اکنون در صحنه است. او هم‌زمان با روبه‌روشدن با پیرزن در خیال‌ش زنده‌گی خود را مرور می‌کند و هر بار با حدس و گمانی به زنده‌گی پیرزن نزدیک می‌شود. همه‌ی این‌ها در خیال است. به مدد همین خیال است که پیرزن نیز به زبان می‌آید و حرف می‌زند و شمه‌ای از زنده‌گی‌اش را ـ بالکنت ـ واگویه می‌کند. نمایش‌نامه، قصه‌ای تودرتو دارد. گزارش‌گری که در خیال، زنده‌گی کسی را تخیل می‌کند و به موازات آن زنده‌گی خود را باز می‌یابد و پیرزنی که زنده‌گی خود را خیال می‌کند و به زبان می‌آورد و در نهایت این خیال‌های تودرتو در جایی به هم می‌رسند؛ در خیالی برتر و مکانی بهشت‌گونه که همه‌ی این خیال‌ها به هم می‌رسند و در هم فرو می‌روند و جهانی نو می‌سازند: بازیابی «بهشت گم‌شده» در همین بهشت گم‌شده است که تمام آدم‌های حاضر و غایب دوباره شکل می‌گیرند و با هم‌دیگر دیدار می‌کنند. روایت به صورت موازی در دو سوی صحنه شکل می‌گیرد. دو فضایی که جدا از هم‌دیگر هستند و کم‌کم این دو فضا در روند نمایش‌نامه در هم فرو می‌غلتند و به یک فضای واحد تبدیل می‌شوند: دیدار نخستین.»

رابطه‌ی میان اسطوره و ادبیات شکل‌های متنوعی دارد. مهم‌ترین آن استفاده از اسطوره در آثار ادبی است. ادبیات هم‌واره تمایل داشته از اسطوره‌ها و ویژه‌گی‌های آن‌ها استفاده کند. *نورتروپ فرای* در کالبدشکافی نقد اشاره می‌کند تمام گونه‌های ادبی از اسطوره سرچشمه می‌گیرند. به‌ویژه اسطوره‌ی زنده‌گی ایرانی یک قهرمان، دوره‌ی زنده‌گی قهرمان را در ارتباط با چندین مرحله‌ی دیگر می‌داند:

دوره‌ی سالانه‌ی فصل‌ها، دوره‌ی روزانه‌ی خورشید و دوره‌ی شبانه‌ی خواب‌دیدن و بیدارشدن.

فرای، الگوی قهرمانی خود را با نام «اسطوره‌ی جست‌وجو» ارایه می‌کند. این الگو دارای چهار مرحله است: تولد، پیروزی، انزوا و شکست قهرمان.

هرگونه‌ی عمده‌ی ادبی، هم‌زمان، با یک فصل، با برهه‌ای از روز با مرحله‌ای از آگاهی و بالاتر از همه با مرحله‌ای از اسطوره‌ی قهرمانی قابل قیاس است: عاشقانه (Romances)، هم‌زمان با بهار، طلوع خورشید، هشیاری و تولد قهرمان؛ کمدی هم‌زمان با تابستان، میان روز، آگاهی بیدارشونده و پیروزی قهرمان؛ تراژدی هم‌زمان با پاییز، غروب خورشید، خیال‌بافی و انزوای قهرمان؛ هزل هم‌زمان با زمستان، شب، خواب و شکست قهرمان ارتباط دارد.

با این روی‌کرد گونه‌های ادبی نه‌تنها با اسطوره‌ی قهرمانی قابل قیاس‌اند که از آن سرچشمه گرفته‌اند. *فرای* چون بیش‌تر اسطوره‌آیین شناسان، ادبیات را به اسطوره تقلیل نمی‌دهد؛ برعکس، سرسخت‌تر از همه، بر خودمختاربودن ادبیات اصرار می‌ورزد. با این همه *فرای* با یاری از *فریزر* و *یونگ*، ادبیات را در معنا و خاست‌گاه‌ش از بند کهن آزاد می‌کند.

فرای می‌گوید: «در دوران‌های ابتدایی... داستان‌ها اسطوره‌اند، به این معنی که حکایت‌های بی‌نویسنده از خدایان‌اند؛ در دوران‌های بعدی این داستان‌ها صورت افسانه یا حکایت‌های عامیانه به خود می‌گیرند؛ سپس به‌تدریج «واقعی»تر می‌شوند، یعنی با درخواست عمومی (خواننده‌گان یا شنونده‌گان) برای باورپذیربودن، سازگار می‌شوند، هرچند که همان خطوط کلی ساختاری‌شان را حفظ می‌کنند.»

این شرح تحول اسطوره به مثابه‌ی نقطه‌ی آغازی در کالبدشناسی نقد بیان می‌شود. *فروید* درباره‌ی این بنیان‌ها اشاره می‌کند که: «رؤیا. سازه‌ای از تحقق آرزوهای سرکوب‌شده‌است، و از آن‌جا که آرزوها به طور معمول در تجربه‌های عادی ممنوع هستند، این سازه، نمادین و غیرمستقیم است و از سازوکارهای معینی به نام «ادغام» و «جابه‌جایی» تبعیت می‌کند تا از «سانسور» ذهن که زاییده و نماینده‌ی گرایش‌های مخالفت‌آمیز اجتماعی است، عبور کند. *لیبیدو* رؤیاها را که ماحصل تحقق آرزویند، می‌آفرینند.»

نقش *لیبیدو* در کار *فروید* با نقش اسطوره در نظریه‌ی *فرای* یک‌سان است، زیرا داستان اسطوره درباره‌ی قهرمانانی است که هر کاری بخواهند می‌کنند این در عمل به معنای هر کاری است که قصه‌گو می‌خواهد.

اسطوره‌ها داستان‌هایی هستند که بدون رعایت واقع‌گرایی، پذیرفتنی بودن، انگیزه‌ی منطقی داشتن یا شرایط قدرت محدود، تعریف می‌شوند.

فرای با بهشت فرضی قصه‌گو آغاز می‌کند که بعد، هنگام بازآفرینی قصه‌های پیشین اسطوره‌ای، حتا با عاشقانه، دچار هبوط «جابه‌جایی» می‌شود. تقلید و بوطیقا، از نظر *فرای*، بخشی از سقوط (هبوط) است. نویسنده، در یک زمان، هم عمل اسطوره‌ای کسی دیگر را و هم زنده‌گی واقعی خود و خواننده‌گان یا شنونده‌گانش را تقلید می‌کند. ماحصل تقلید از طبیعت در داستان، رسیدن به حقیقت

یا واقعیت نیست، بل‌که باورپذیرشدن داستان است و باورپذیربودن، از نظر ارزش و اهمیت، از سازش ظاهری در اسطوره یا داستان عامیانه تا نوعی ضابطه‌ی سانسور در رمان طبیعت‌گرا (Naturalistic)، متغیر است.

فرای ادبیات را از نقطه‌نظر کهن‌الگویی دارای نقش اساسی در تبدیل جهان فیزیکی به جهان کلامی می‌داند، زیرا از آن‌جا که منطبق با نیازها و نگرانی‌های بشری است، برای انسان قابل دست‌رس و درک‌شدنی است. نیز او در این‌باره بیش از همه به استقلال ادبیات اصرار می‌ورزد.

اسطوره کوشش بشر بدوی برای همانند کردن (این همانی) انسان با جهان غیرانسانی است. این تلاش در داستان‌هایی که بشر برای خدایان ساخته است، دیده می‌شود. اساس داستان‌پردازی در ادبیات، همان اسطوره است. به نظر او مضمون اصلی ادبیات، اسطوره‌ی ازدست‌داده‌گی (غیاب) زمان ازلی و روزگار شاد قدیم است. اساسن تأثیر ادبیات بر انسان بر اثر همین یادآوری و بهشت گمشده است.

برای نشان دادن اهمیت اسطوره باید رابطه‌ی آن را با کهن‌الگوها و انگاره‌های کهن‌الگو بررسی کنیم. هرچند هر ملتی اساطیر خاص خود را دارد که احتمالن در افسانه و رسوم اجدادی (Folklore) و طرزتفکر (Ideology) منعکس شده است. اسطوره به معنای کلی و جهانی آن است. این مایه‌ها و درون‌مایه‌ها و تصاویر مشترک معنای مشترکی هم دارند که در اساطیر متعدد، متفاوت و یک‌سان وجود دارد. این مایه‌ها و تصاویر را کهن‌الگو می‌دانند.

در کهن‌الگوها، *یونگ* با برساختن نظریه‌ی تفرد و پیوند آن با کهن‌الگوهایی مانند سایه، نقاب و مادینه روان، بارز می‌شود که *فرای* بر آن‌ها تأکید می‌کند. ۱۱۷

«تفرد» بزرگ‌شدن روانی است. فرایند کشف جنبه‌هایی از خود فرد که یک فرد را از سایر اعضای نوع او متمایز می‌کند. تفرد فرایند بازشناسی است. یعنی فرد در فرایند پخته‌شدن خود، آگاهانه جنبه‌های مثبت و منفی کل خود را باز می‌شناسد. این خودشناسی مستلزم صداقت و شجاعت خارق‌العاده‌ای است.

سایه، نقاب، مادینه روان: اجزای ساختاری روان هستند که انسان‌ها به ارث می‌برند. سایه بخش تاریک‌تر خودِ ناهشیار ماست که می‌خواهیم سرکوبش کنیم (تضادها).

مادینه روان: پیچیده است. تصویر روح است. روح نیروی زنده‌گی یا انرژی حیاتی روان انسان است. *یونگ* به آنیما در روان فرد مذکر هویتی مادینه داده است و گفته است در تصویر مادینه‌ی روان معمولن بر زنان فرافکنی می‌شود (در روان زن این کهن‌الگو آنیموس است). مادینه روان بخش مخالف در روان مرد است.

در نمایش‌نامه‌ی **خاک بهشت** رؤیا یا گذشته در هیئت اسطوره‌ای شخصی ظاهر می‌شود. روزگار خوش گذشته‌ی گزارش‌گری که اکنون غایب است و زنده‌گی گذشته‌ی پیرزن که در قالب یک لحظه‌ی رویارویی و شکل‌گیری نوعی هویت ظاهر شده است و یک‌باره ناپدید شده است. این غیاب در رؤیا و هویت و زنده‌گی گذشته شخصیت‌هاست که گذشته‌ی آن‌ها را می‌سازد. نمایش‌نامه‌نویس در صحنه با احضار بخشی از آن گذشته‌ی نیست شده، دوباره این امکان را به شخصیت‌ها و به تبع به ما

می‌دهد که دوباره آن‌ها بازیابیم. از این روست که پس از پایان این گزارش ـ احضار ـ شخصیت پیرزن می‌گوید: خواب بود، خواب دیده‌ام.

اگر رؤیا را، اسطوره شخصی بدانیم، اسطوره، رؤیای جمعی ما است. اسطوره و رؤیا هم‌زمان در روان ما به طور پویا وجود دارند. شـخصیت ـ زن یا مرد ـ کسی است که می‌تواند بر محدویت‌های شخصی یا غیاب چیزهای از دست رفته پیروز شود و به اشکالی مفید و انسانی برسد.

شـخصیت به عنوان انسـان مدرن یک بار می‌میرد و چون بخشـی از جهان انسانی است، دوباره زاده می‌شـود. کارکرد مهم این شـخصیت و هویت خطیر او با بازگشـت‌ش به سـوی زنده‌گی، شکل دوباره‌ای می‌گیرد. این بازگشـت با تجربه و ادراکی تازه از خود و جهان انسانی است که آن را برای ما قابل‌دسـت‌یابی و انسانی می‌کند. به سـخنی دیگر گذارِ او از تالاب‌ها و خان‌ها و قسمی از زمان است که او آن‌ها را پشت سر گذاشته است و اکنون به سوی ما باز می‌گردد. گذر از یک باتلاق، گذر از یک رودخانه‌ی پاک، حضور یک دوست در لحظه‌های بحرانی، گذر از زمین بلند یا بخشِ جهنمی زنده‌گی و زیر فشار زمان و آن سوی رود (بهشت) همه مایه‌های تکرار شونده‌ی روح در گذر از زمان و خان است.

در نمایش‌نامه‌ی **خاک بهشت** ما مدام با رؤیاها و گذشته‌ی شخصیت‌ها روبه‌روییم که هرلحظه توسط شـخصیت‌ها احضار می‌شود. بازیابی و خوانده می‌شود. رؤیای مشترکی که غیاب‌ش به سان حفره‌ای در درون شخصیت‌ها هر بار دهان باز می‌کند و فقدانش را نشان می‌دهد: اسطوره‌ی آغازین، مادر.

این احضار آن غیاب را پرنمی‌کند. اما امکان بازایی آن را برای لحظه‌ای حتا اندک فراهم می‌آورد. رؤیا گرته‌برداری دقیقی از اصول اسطوره‌ی جهانیِ عبور از زمان و خان است (خطرها، موانع، بخت‌ها).

واقعیت این اسـت که انسـان موجود عجیبی است. عجیب از این نظر که نسبت به حیوانات دیگر زمان طولانی‌تری از سینه‌ی مادر شیر می‌خورد، این منشاء اصلی‌ترین و مهم‌ترین خصلت‌های بشری انسـان است. زیرا زود به دنیا می‌آید. با تولد او در مکان و زمان تازه‌ای اسقرار می‌یابد، در حالی ناتمام و بـدون آماده‌گی برای رویارویی با جهان اسـت. با اسـقرار او در جهان تنهـا مدافع او در برابر جهانی سـراپا خطرآفرین، «مادر» اسـت که در دوران رحِمی خود او را زمان طولانی مورد حمایت قرار داده اسـت. بنابراین انسـان ـ کودکِ وابسته به مادر، مدت‌ها پس از فاجعه‌ی تولد، اتحاد دوجانبه را که هم جنبه‌ی فیزیکی دارد و هم جنبه‌ی روانی حفظ می‌کنند. و یک‌باره این حمایت از او بازستانده می‌شود. و او خـود را در جهانـی خطرآفرین می‌یابد. غیبت طولانی والد باعث به وجود آمدن تنش در انسـان ـ کـودک و درنتیجه رفتارهای پرخاش‌گرایانه‌ای می‌شـود و به همین ترتیب هنگامی که مادر مجبور می‌شـود کودک را محدود کند، عکس‌العمل‌های خشـنِ پرخاش‌گرایانه از خود بروز می‌دهد. بنابراین اولین دشـمن کودک با اولین عشق او و اولین آرمان (Ideal) زنده‌گی‌اش یکی می‌شود: انسانی که پس از آن، اسـاسِ ناخودآگاه تمام تصورات او از برکت، زیبایی و کمال اسـت: مادر. برای انسـان ـ کودک آرمان چیزی نیست مگر اتحاد میان این دو موجود: مادرـ کودک.

«پدر» اولین مزاحم سرسـخت و نماینده‌ی نظم دیگری در جهان واقعیت است که به طور طبیعی این اتحاد را به هم می‌ریزد و مزاحم استقرار مجدد و کمال وضعیت درون‌رحمی بر روی زمین می‌شود

و بنابراین در نخستین تجربه‌ها عمدتن او یک دشمن است و مسئولیت ناراحتی و تنشی که از اساس به مادر در بدو امر غایب، نسبت داده می‌شود، به او منتقل می‌شود و موقعیت مورد تمایل مادرِ خوبِ حاضر، رزاق و حامی را طبیعتن خودِ مادر به عهده می‌گیرد. این تقسیمِ ـ یا نوعی تقسیم کار اجتماعی ـ سرنوشت‌ساز که در دوران نوزادی شکل می‌گیرد، به نوعی تقسیم مرگ و عشق است. تقسیمی که اساس آن چیزی‌را شکل می‌دهد که امروزه آن را در ادبیات عقده‌ی ادیپ می‌نامیم.

در مراسم سنتی «گذار»، این آیین و مناسک به فرد می‌آموزد که از گذشته‌اش بمیرد (بِمُرد) و در آینده‌ای دیگر به دنیا بیاید. آیین اهدای درجه و نشان عرصه‌ی خصوصی و شخصی را از او باز می‌ستاند و خلعت حرفه‌ی تعیین‌شده از سوی خدا را بر تن‌شان می‌کند.

قهرمان کسی است خودخواسته به تسلیم رسیده است. چنان‌که شخصیت‌های نمایش‌نامه هر یک زنده‌گی و هویت خویش را پذیرفته‌اند، اما در همین پذیرش نوعی غیاب و فقدان احساس می‌کنند. غیابی که به شکلی حفره وجودی در نمایش‌نامه خود را نشان می‌دهد. اولین تصاویری که شخصیت‌ها سعی دارند آن را بازیابند تصویر از اولین عشق برای پیرزن و تصویر مادر برای گزارش‌گر پیر. آن‌ها هر کدام در بخشی از صحنه به مثابه‌ی بخشی از گذارِ زنده‌گی، آن قسمِ نیست‌شده را فرا می‌خوانند. اما با فراخواندن آن رؤیا و گذشته‌ی ازدست‌رفته، حفره‌ی درونی خود را پر نمی‌کنند بل‌که آن را یک بار دیگر به خود نشان می‌دهند. اصلن این نشان‌دادن و دیدن دوباره‌ی حفره‌ی درونی و زخم عمیق ازدست‌دادن و غیاب، کارکرد اصلی آن‌ها است که نمایش‌نامه بر آن استوار است. در نمایش‌نامه‌های تاریخی شخصیت‌ها در فراخوان گذشته‌ی خود، غیابی که احضار می‌شود، گذشته‌ی آرمانی و تاریخی شخصیت‌ها است. اما در این نمایش‌نامه ما با گذشته‌ای شخصی و ازدست‌رفته روبه‌رو هستیم که شخصیت‌ها مانند تونلی از زمان یا تکه‌ای نیست‌شده آن را فرامی‌خوانند و هر بار با این احضار تنها بخشی از آن را مانند تکه‌های شکسته‌ی گل‌دانی پریشیده به دست می‌آورند. اگر این روایت‌ها را برای گزارش‌گر پیر و پیرزن، روایتی هرروزه بدانیم، باید تأکید کرد در این روایت مدام، شخصیت‌ها از بازیابی گذشته و رؤیای ازدست‌رفته، به شکلی کلان و کلی و تمام و کمال ناتوان می‌مانند. همین ناتوانی و عجز آن‌ها است که روایتی مستمر و هرروزه را بنیان می‌نهد. این ناکاملی و دیدن حفره‌های درونی به منزله‌ی اشتقاقی وجودی در هر پاره‌ی گفت‌وگوهای شخصیت‌ها پیدا است.

«پیرزن: از شما چه‌پنهان او را ندیده بودم. نه از نزدیک و نه از دور. حرفش بود. اما خودش انگار نبود. و نمی‌دانم چرا حرفش بود. نگو که در خانه‌ی آن‌ها هم حرف من زده می‌شود...
گزارش‌گر پیر : مادرم وقتی می‌خواست پیش ما بچه‌ها از پدرم نام ببرد می‌گفت: «آقا». انگار پدر و شوهری در کار نبود، بیگانه‌ای بود که حرفش زده می‌شد.
پیرزن: خلاصه آن روز کنار رود داشتم زقهای پدرم را می‌شستم که یک اسب سوار تند آمد از کنارم رد شد. زود صورتم را پوشاندم. وقتی رفت و دیدم که دور شد راحت شدم...
گزارش‌گر پیر: باید شهرستانی بوده باشند و سپس با اسماعیلش آمده‌اند تهران. و گرنه تهران که رود ندارد.
پیرزن: اما وقتی برگشت دیگر فهمیدم. نمی‌دانم چه‌جوری فهمیدم. سرم را انداختم پایین. از اسب به زیر آمد. آمد لب رود روی پا چمباتمه زد. خم شد دستش را دراز کرد برد توی آب

و این سنگ را برداشت. و پا شد تندی آمد طرف من و آن را انداخت توی دامنم و رفت...
گزارش‌گر پیر: سال‌ها پیش با مادر و خواهر و برادرهایم کوچیده‌ایم آمده‌ایم تهران‌نشین شده‌ایم.
پیرزن: چرا این‌قدر تند آمد و چرا این قدر تند رفت؟...

برای شخصیت‌ها حل معضل شقاق در روح و شقاق در بدنه‌ی جامعه با هیچ طرحی بر مبنای بازگشت به روزهای خوش گذشته یا از راه برنامه‌ها و طرح‌هایی که تضمین‌کننده‌ی آینده‌ی آرمانی و از پیش تعیین‌شده، میسر نیست. آن‌ها حتا با درپیش‌گرفتن روش‌هایی واقع‌گرایانه‌تر بر مبنای کار و تلاش طاقت‌فرسا برای پیوند مجدد زمان و عناصر از هم پاشیده و رو به زوال جامعه یا روح، ناتوان از حل مشکل خود هستند. در هر بار روایت شخصیت‌ها به شکل بی‌رحمانه‌ای با پیامی از زمان روبه‌رو می‌شوند: بازگشت‌ناپذیری زمان و زنده‌گی. اما آن‌ها با گزارش ـ روایتِ خود تولدی دوباره می‌یابند. تولد نه از چیزهای کهنه، بل‌که از چیزی نو در درون روح، در درون بدنه‌ی جامعه، چیزی که باید مدام و پیوسته به شکلِ تکرار تولد وجود داشته باشد تا تکرار بی‌وقفه مرگ را ناکارآمد کند. زیرا اگر دوباره متولد نشوند، مرگ در روح آن‌ها رسوخ خواهد کرد و حفره‌های درون‌شان را پُر خواهد کرد.

کار شخصیت‌ها به عنوان قهرمان یک روایت، ایستادن در لحظه‌ای از زمان است. ایستادن و تأمل در خود و گذشته خود. این تأمل ایستادن بر مغاک‌های وجودی است. مغاک‌های خطرناکی که هر بار شخصیت را به سمت قاره‌های ناشناخته وجودی‌شان می‌راند و تلی از تکه‌های گذشته را بر سر آن‌ها آوار می‌کند. مانند لحظه‌ای که شخصیت پیرزن و گزارش‌گر در پایان راه، گویی برای لحظه‌ای بر مغاکی خطرزا ایستاده‌اند. پیرزن کنار جوی آب و گزارش‌گر در لحظه‌ای از گزارش‌ش. این تأمل و ایستادن آن‌ها است که روایت نمایش‌نامه را آغاز می‌کند. این دو شخصیت در همین زمان اندک، تکه‌های گذشته را کنار هم قرار می‌دهند. دو روایت مجزا که کم‌کم به یک‌دیگر نزدیک می‌شوند. اما با تل‌نبار و کنار یک‌دیگر گذاشتن این تکه‌ها ـ مانند باستان‌شناسان ـ آن کلِ وجودی به جای تکمیل‌شدن و کمال‌یافتن، مُثله می‌شود و از هم می‌پاشد. شخصیت‌ها خود را مثله می‌کنند تا گذشته‌ای را بازیابند. راز مثله‌شدن در اسطوره‌های بلاگردان و کهن‌الگوهای جهانی به شکل اسطوره‌ی قربانی بازتاب یافته است. این مثله‌شدن و ازهم‌واپاشیدن به کارکرد دو شخصیت گزارش‌گر و پیرزن تبدیل شده است.

نمایش‌نامه‌ی نوگرا (modern) چون تراژدی‌های یونان، در وصف و بزرگ‌داشت راز مُثله‌شدن انسان‌ها است: اسطوره‌ی قربانی. این راز به دست نمی‌آید مگر با گذشتن از زمان، یعنی گذار از زنده‌گی. به معنای دیگر، کارکرد شخصیت ـ انسان، زنده‌گی در زمان است و زنده‌گی در زمان یعنی مثله‌شدن در گذر زمان.

مسئله‌ای که ادبیات نوگرا باید به آن آگاهی یابد، مشاهده و ادراکِ اشکال درهم‌شکسته‌ی پیرامون خود و خودآگاهی به آن است. زیرا انسان دوره‌ی نوگرایی برای تجربه‌ی شکست به دنیا آمده و به این جهان پرتاب شده است. از این رو آن چیزی که ما در شخصیت‌های نمایش‌نامه ـ به مثابه‌ی انسان

نوگرا ـ می‌بینیم تنها مرگ فیزیکی آن‌ها و ازدســت‌رفته‌گی وجودی نیست. بل‌که مشاهده‌ی آن اصل حیات جاودان اســت که برای مدتی ـ زمان صحنه‌ای ـ در بدن شــخصیت‌ها تل‌نبار شــده است. بدن تحت فشــار و آســیب‌دیده و در معرض فروپاشی اســت. زیرا بعد از روایت آن دو شخصیت ـ پیرزن و گزارش‌گــر ـ جهان عینی همان اســت که بوده، ولی به علت تغییر دیدگاه به‌ظاهر دگرگون می‌شــود. این تراژدی (Tragedy) زنده‌گی آن‌هاســت. و در تراژدی، همیشه زنده‌گی شکست می‌خورد و روایت و اســطوره برمی‌آید. زیرا بدن فرســوده می‌شود، اما روان و ذهن ارتقا می‌یابند و آن‌چه برای ما از آن دو شــخصیت باقی می‌ماند، دیدنِ گذارِ آن‌ها از دل تاریکی اســت. ســفر آن دو به گذشته، تکریم و تکرار الگویی است که در مراسم گذار وجود دارد. جدایی، تشرف و بازگشت.

بــه قول یکی از اسطوره‌شناســان: «یک شــخصیت از زنده‌گی روزمره دســت می‌کشــد و ســفر مخاطره‌آمیزی را به حیطه‌ی شگفتی‌ها، ماوراءالطبیعه آغاز می‌کند: با نیروهای شگفت روبه‌رو می‌شود و به پیروزی قطعی دســت می‌یابد. هنگام بازگشــت از این سفر پر رمز و راز، قهرمان نیروی آن را دارد که به یاران‌ش برکت ببخشد.»

اکنون شخصیت‌ها به پایان راه ـ روایتِ خود رسیده‌اند:

«گزارش‌گر پیر: پامی‌شوم راه می‌افتم، آهسته. گاهی برمی‌گردم پشت سرم به او نگاه می‌کنم... [گزارش‌گر پامی‌شــود راه می‌افتد، آهسته. تازمانی که خارج شود، دوسه بار برمی‌گردد پشت سرش را نگاه می‌کند. پیرزن هم همین کار را می‌کند، سر برمی‌گرداند، به گزارش‌گر پیر نگاه می‌کند. وقتی که گمان می‌کند او رفته، دوباره مانند اول می‌نشیند و سنگ را در دست دارد و نشان می‌دهد.]

پیرزن: یه خواب بود... خواب دیده‌ام...»

آگاهی درهم‌تنیده با توهم و واقعیت

نگاهی به نمایش‌نامه‌ی من ایرجم پسر فریدون یا سه قطره خون روی برف **نوشته‌ی** *رئوف دشتی* و *علی حاتمی‌نژاد*

سلیم باشکوه

بدون شـک ارتزاق آثار ادبی و هنری از اسـاطیر می‌تواند مفاهیم ساده‌انگارانه را (حداقل از حیث مفهوم) از این آثار جدا کند و مخاطب را در مسیر تفاسیر مختلف استیلا دهد. از آن‌جایی که اساطیر هرگز به مکان‌ها و زمان‌های مختلف تعلق نداشـته و از ابتدا با انسـان همراه بوده‌اند، شاهد کنش‌ها و واکنش‌ها و نگرش در اعصار مختلف بوده‌ایم. پس با تداخل آیین‌ها و ارزش‌های گذشته و حال در رشد و پرورش الگوها و درک درست از جامعه می‌توان به یک آشنایی‌زدایی در ذهن و باور مخاطب رسید. از سـویی لزوم انباشـت این مفاهیم و الگوها که در ذهنیت وجود دارد و تبدیل آن در روندتولید اثر، می‌تواند در لابه‌لای سطرها به عینیت تبدیل شود و منجر به بازشناسی مفاهیم عجیب‌وغریب (exotic) در برابر مخاطبان شـود. پیش از این تنی چند از نمایش‌نامه‌نویسـان کشـورمان به این مقوله همت گمارده‌اند که از این نمایش‌نامه‌نویسان می‌توان به استاد *بهرام بیضایی*، *ارسلان پوریا* و... اشاره کرد که هریک به سبب جهان‌بینی‌ای که داشته‌اند به بازآفرینی و خلاقیتی در تولید این متون دست یافته‌اند.

فرهنگ‌هـا و اقـوام گوناگون، اسـاطیر بی‌شـماری دارند که در نخسـتین نگاه می‌تـوان متوجه شـباهت‌هایی در شکل و روایت آن‌ها شد و دلیل این شـباهت را نمی‌توان تنها از راه ارتباط فرهنگی دانسـت که شـاید بعضی از این قوم‌ها کوچک‌ترین مراوده‌ای هم با هم نداشـته‌اند. به این دلیل است که *کارل گوسـتاو یونگ*، اسـطوره را رؤیاهای جمعی معرفی می‌کند. می‌توان با ارایه‌ی چنین سخنی، مضامین مشـترک را در اقوام جست‌وجو کرد، آرمان‌هایی که انسـان گذشته و امروز درصدد رسیدن به آن‌ها اسـت. حال باید ببینیم نمایش‌نامه‌ی **من ایرجم پسـر فریدون یا سـه قطره خون روی برف** چه روی‌کردی به این اسـطوره دارد. *نوتروپ فرای* می‌گوید: «شـرط تعالی اثر هنری در این اسـت که از واقعیت فاصله بگیرد. بنابراین فاصله‌گرفتن از واقعیت به معنای انسداد پرورش مضامین واقع‌گرا نیست

بل‌که ایجاد الگوها و فکرهای نو در بازآفرینی آن روایت‌ها و ایجاد قرابت با آرمان‌هایی است که افراد به دنبال‌شـان هستند.» *فرای* در تحلیل فرهیخته می‌نویسد: «کسی برای *آشیل* تاریخی ـ حتا اگر واقعن وجود هم داشـته باشـد ـ اهمیتی قائل نیست، ولی *آشیلِ* اسطوره‌ای بازتابی از زنده‌گی خود ما است.» فریدون که یکی از شـخصیت‌ها اساطیری ایران است پس از شکست *ضحاک* (با کمک کاوه‌ی آهنگر) پادشـاه جهان می‌شـود و در پایان زمان خسروانی خود جهان را بین سه فرزند خود یعنی *سلم*، *تور* و *ایرج* تقسـیم می‌کند و ایران را به *ایرج* که از *سـلم* و *تور* کوچک‌تر اسـت، می‌بخشد. دو بردار به *ایرج* حسـادت می‌کنند و او را می‌کشـند و بعدها *سلم* و *تور* به دسـت *منوچهر* که نوه‌ی *ایرج* است، کشته می‌شـوند. روایت به همان شـکل کلی که گفته شده در شـاه‌نامه وجود دارد و لزوم بازآفرینی چنین روایت‌هایی می‌تواند سـبب بداعت‌هایی در شکل و محتوا شود. حال باید دید *علی حاتمی‌نژاد* و *رئوف دشـتی* دو نویسنده‌ی این نمایش‌نامه چه تمهیداتی را به‌کار گرفته‌اند تا این روایت را نمایشی کنند و آن را از یک فضای ذهنی به فضایی عینی بیاورند.

نویسـنده‌گان نمایش‌نامه با وفاداری به هسـته‌ی اصلـی روایت و ایجاد بارقه‌هایی در شـکل آن توانسـته‌اند به نمایش‌نامه‌ای درخور توجه و قابل‌اعتنا دسـت‌یابند. نمایش‌نامه در هشت صحنه روایت می‌شود. ترتیب روی‌دادها به شیوه‌ی جریان سیال ذهن و تداخل آن‌ها با یک‌دیگر *ایرج* را درون سفری قرار می‌دهد تا بتواند بر طلسم شاه یمن پیروز شود:

> *«ما سـه برادر هم‌سـفر شـدیم تا رسـیدیم به این‌جا... ما آمدیم به نیت وصلت... سـه برادر به خواسـت‌گاری سـه خواهر... دختران شاه یمن... شب شد هر سه خوابیدیم... یه خواب عمیق... و بعد افسانه‌ی سرما شروع شد... جادوی زمستون... مکر و حیله و افسون‌گری شاه یمن... ما طلسم یخبندانیم... الآن که چشم باز کردم فهمیدم که در خوابم... اما چرا چشم برادرهام بسته‌س»*

سـیّالیّت متن و انعکاس روی‌دادها که به صورت غیرخطی انجام می‌شود، سطوح و معانی مختلفی در ذهـن ایجـاد می‌کند. و به قول *جمال میرصادقی* در کتاب **عناصر داسـتانی** سـیالیت متن سـبب «جابه‌جایی در تقدم و تأخر فکری و احساسی به وسیله‌ی رابطه‌ی منطقی تعیین نمی‌شود، بل‌که قالب تداعی معانی روانی آن را تعیین می‌کند.» بدون تردید نوشـتار در این متن با چفت‌وبست دقیق صورت گرفته و تجربه‌ی قالب‌بندی صحنه‌های نمایش‌نامه توانسته مخاطب را در پروسه‌ی تعلیق با خود هم‌راه کند. به‌عنوان مثال می‌توان به صحنه‌ی دوم نمایش‌نامه اشاره کرد *ایرج* با دختر جوانی روبه‌رو می‌شود که پاهایش را در خاک فرو برده است. درباره‌ی زبان نمایش‌نامه باید گفت که نویسنده‌گان نمایش‌نامه توانسته‌اند با احاطه‌ای که بر متن داشته‌اند با استفاده از همه‌ی کارکردهای زبان در ایجاد و تبیین شکل و ساختار متن موفق عمل کنند و ضمن هم‌گراکردن آن با دیگر انگیزه‌ها (motive) زمینه‌ی اشتراکات را همه‌جانبه از شگردهای حسی، حرکت‌ها، لحن‌ها، آواها به نحو متعالی جلوه دهند. با این‌همه باید گفت این متن توانسته یکی از رسالت‌های ادبیات را ـ که همان کاوش در دالان‌های پیچ‌درپیچ بشریت است ـ انجام دهد و آگاهی درهم‌تنیده با توهم و واقعیت را پیش روی مخاطب قرار دهد.

هُش‌داری برای آنان که...

نگاهی به نمایش‌نامه‌ی تهران، کیلومترِ ۱۳ نوشته‌ی رحیم *رشیدی‌تبار (افشار)*

حسین قره

تهران، کیلومترِ ۱۳ نوشـــته‌ی رحیم *رشیدی‌تبار* (*افشار*) که در شماره‌ی پیشین **نمایش‌نامه** انتشار یافت، در قالب یا ســـاختار تئاتر اجتماعی تعریف می‌شـــود. تئاتر اجتماعی به این معنا که به آدم‌هایی می‌پردازد که در جامعه و جغرافیای نویســـنده حضور دارند و هنجارها و ناهنجارهایی را رقم می‌زنند. با این توصیف *آریســـتوفان* که *ســـقراط* را در نمایش‌نامه‌هایش به سخره می‌گیرد و او را ناهنجاری آتن می‌داند، کمدی اجتماعی نوشته است. یعنی به آدم‌هایی در جامعه و جغرافیای خود واکنش نشان داده است. البته *آریستوفان* را نمی‌خواهیم در یک ساختار یا قالب محدود کنیم، چون با زیرکی و رندی سِنا و تمدن آتن را هم به سخره می‌گیرد که می‌تواند واکنشی سیاسی *آریستوفان* به «وضع موجود» تلقی شـــود. شـــخصیت‌هایی که کمدی‌نویسان از یونان باستان تا *ایبسن* می‌نوشـــتند، اجازه ورود به ساحت تراژدی را نداشـــتند و این وظیفه‌ی کمدی‌نویســـان بود که مردم زنده در گوشه و کنار زنده‌گی‌شان را ببینند و به نمایش بگذارند.

این که جامعه از ســـطوح مختلفی ساخته شده واضح و مبرهن است. جامعه از خانواده، هسته‌ها و نهادهای متعددی ساخته می‌شود تا به ساحت ملت می‌رسد. ملت به مفهوم تجلی اراده جمعی تمامی افراد، خانواده‌ها، نهادها و... اســـت که از هنجارهای مشـــترک و تقابل با ناهنجارها ســـامان یافته است. در شـــرح این گفته این نکته را اضافه می‌کنم که خانواده روســـتایی و همان روستایی که این خانواده در درون آن تعریف می‌شـــود، دو نهاد متفاوت اجتماعی هســـتند صرف‌نظر از تفاوت‌ها، اشتراکات این دو نهاد زیر تابلو یک واحد اجتماعی تعریف می‌شـــود. این روســـتا و چند روستای دیگر زیر تابلوِ قوم و قبیله و طایفه و تیره تعریف می‌شوند و بعد نهادها به شهر و ایالت و استان و کشوری تعریف می‌شوند که هرچه از سطح زیرین نهادها بالا می‌آییم، نقاط اشتراک کم‌تر اما پررنگ‌تر می‌شود. نکته‌ی دیگری

که باید اضافه کنم که در شکل‌گیری هنجارها و ناهنجاری‌ها تأثیرگذار است و اشتراک یا تفاوت‌ها را می‌سازد، جغرافیا و نوع تولید است.

حالا وقتی نمایش‌نامه‌نویسی تعارض و برخوردها، تبدیل ناهنجاری‌ها به هنجارهای اجتماعی و... را در اثرش به چالش کشیده و نشان می‌دهد، در قالب تئاتر اجتماعی جای می‌گیرد. شاید با این تعریف بتوان نمایش‌نامه‌های زیادی را در این گروه قرار داد.

اگـر تا این بخش مطلب را تا حدودی قبـول دارید و برخی قراردادها را پذیرفته‌اید می‌توانیم یک بار دیگر و از زاویه‌ای دیگر به نمایش **تهران، کیلومترِ ۱۳** نگاه کنیم.

بیایید از نام نمایش‌نامه شروع کنیم. **تهران، کیلومترِ ۱۳**. اولین نکته‌ایی که به ذهن متبادر می‌شود، حاشیه‌نشینی است. تهران به عنوان مرکز تا شعاع ۱۳ کیلومتر (به ادعای نویسنده البته!) حاشیه دارد. یا لااقل نقطه‌ای که نویسـنده انتخاب کرده اسـت یکی از حاشیه‌ها اسـت که در این شعاع قرار دارد. این حاشـیه‌ها دامن‌ش از آسیب‌های اجتماعی پر است. نه فقط تهران که هر کلان‌شهری که به دلیل توسعه‌نداشـتن متوازن رشد کرده باشـد، خواسته یا ناخواسته در کنار آن تا هر شعاعی حاشیه‌نشینی حیات قارچ‌گونه‌ای می‌یابد و این حیات قارچ‌گونه مجموعه‌ای می‌شـود از آسیب‌های اجتماعی. در این نمایش‌نامه جای آسیب‌پذیری درست انتخاب شده، به شغل و مشکلات (نبودن آب آشامیدنی به‌عنوان یکی از حقوق اولیه هر شهروند) هم به‌درستی اشاره می‌شود. فقر و به تبع آن فساد و روابط نامشروع و... هم همراه می‌شـوند. حتا نمایش‌نامه‌نویس در یک گفت‌وگوی بسیار ساده مغز کلام را می‌رساند: « صغرا: بالا شهریا خیلی شویدِ خشک طالبن. می‌گن خاصیت‌ش زیاده.

گل عنبر: زجرش رو ما می‌کشیم، آمادش واسه اوناس»

این گفت‌وگو به‌راحتی دلیل شکل‌گیری حاشیه‌نشینی را نشان می‌دهد، این حاشیه‌نشین‌ها که از جاهای متفاوتی آمده‌اند و در نقطه‌ای کنار هم جمع شده‌اند، باید به کسانی که ثروت به‌دست آورده‌اند، خدمات ارائه کنند.

در بحث حاشیه‌نشـینی چند نکته‌ی آسیب‌شناسـانه وجود دارد که می‌تواند به نویسـنده محترم کمک کند، زیرا در نمایش‌نامه کم‌رنگ اسـت. حاشیه‌نشینان از منزلت اجتماعی پیشین خود خالی‌اند و منزلت اجتماعی جدیدی را هم برای خود پیدا نکرده‌اند. مثلن یک کشـاورز که در روسـتای خود با داشتن زمین، خانه،خانواده، هویتی تعریف‌شده در روستا به عنوان عضوی از کل نهاد دارد، به یک‌باره همه‌ی این منزلت را به عنوان یک حاشیه‌نشـین با شـغل دسـت چندم و غیرتخصصی و خدماتی از دسـت می‌دهد. این شـاید اولین لطمه‌ای اسـت که جامعه به فرد می‌زند و جواب فرد به جامعه هم قطعن تأثیرگذار و آسـیب‌زا خواهد بود. همان‌طور که گفتم شـغل و تغییر نوع تولید از نکاتی اسـت که حاشیه‌نشـینی را به ناهنجارها نزدیک می‌کند. نکته‌ی دیگر این اسـت که این نهاد اجتماعی با نام حاشینه‌نشینان مجموعه‌ای هستند از نهادهای متعدد، به این معنا که مثلن این خانواده از یک نقطه‌ی جغرافیایی و فرهنگی و اجتماعی آمده و هم‌سایه‌ی دیواربه‌دیوارش از نقطه‌ی دیگری. اولین نکته این است که ترمزهای هنجاری و اخلاقی که نهادهای اولیه مثل خانواده و قوم و قبیله و... ایجاد می‌کردند،

برداشته شده اســت که روان‌شناسان به آن گم‌شدن در کلان‌شهر می‌گویند،کسی شما را نمی‌شناسد و شما مجبور به جواب دادن به کسی نیستید، پس می‌توانید ناهنجار باشید. نکته‌ی دیگر این‌که خود ناشــناس‌بودن آدم‌ها، ایجاد تنش و درگیری را به دلیل حداقل بودن اشتراکات، افزایش می‌دهد. حالا اگر بخواهیم به نمایش‌نامه برگردیم، اولین ایراد به لحاظ فنی این است که زبان همه‌ی آدم‌ها یک‌سان است، اگرچه یکی از آن‌ها گرایش مذهبی دارد، اما نمایش‌نامه از لهجه‌ی یک‌سان رنج می‌برد.

دوم، تنش‌ها عمیق‌تر نمی‌شــود. نویســنده‌ی محترم اثر، در سطح روابط باقی می‌ماند و زمانی که بایــد اتفاق‌ها، تنش‌ها را به عمق ببرد نمایش‌نامه را تمام می‌کنــد. اتفاق خیانت که پایان نمایش‌نامه است می‌توانست آغازگر کنش‌ها باشد.

ســوم، نکته‌ی زبان و لهجه‌ی اثر است، درحالی‌که نویسنده خیلی تلاش کرده، اما زبان هم‌دوره‌ی امروز نیســت. راســتش عموم نویســنده‌گانی که به ســراغ حاشــیه می‌روند، هنوز زیر زبان دوره‌ی *غلام‌حسین ساعدی* مانده‌اند. *ساعدی* زبان دوره‌ی حاشیه‌نشینان خودش را درخشان نوشته است، اما متأسفانه این زبان دامن‌گیر شده و برای بسیاری مانده است.

چهارم، نویســنده جانب‌دار نیســت و فقط روایت می‌کند و ناهنجاری‌ها را نشــان می‌دهد و این نکته‌ی قابل احترامی اســت. نویسنده در روزگار هیاهوهای هنری به نکته‌ای قابل تأمل در کنار دست و چشــم و گوش جامعه‌ای که در آن زنده‌گی می‌کند، پرداخته که مغتنم اســت و می‌تواند هش‌داری برای آنان باشد که در سرخوشی‌های خود سرگرم هستند.

تک‌گویی با چه کسانی؟ گفت‌وگو با چه کسی؟

نگاهی به تک‌گویی آستانه نوشته‌ی *محسن رهنما*

حسین قره

در شماره‌ی پیشین نمایش‌نامه تک‌گویی (مونولوگ) **آستانه** نوشته‌ی *محسن رهنما* را خوانده‌اید، می‌خواهم به بهانه این تک‌گویی سخن و نکته‌ای را با شما در میان بگذارم که اگر مجال و حالی بود درباره‌ی آن در این نشریه‌ی تخصصی گپ‌وگفتی را شروع کنیم یا به قول مردمان دوست‌داشتنی کوچه و بازار «چکش‌کاری‌ش» کنیم.

برای این کار به زمانی دور برمی‌گردیم؛ همان‌وقت که یونانیان آیین نمایشی خود را مکتوب کردند. بگذارید خط‌کشی را برداریم و خطی بکشیم برای تفکیک نمایش از تئاتر. نمایش را میدان فراخی بگیریم که در دل آن از آیین‌ها و روایت‌های پیدایش و کشاورزی و مرگ خدا ـ اسطوره‌ها و ریزش نمادین خون آن‌ها در سال‌های پی‌درپی برای به دوش گرفتن گناهان ما تا نمایش‌های شادی‌آور بدون متن مکتوب و رقص‌های باستانی تا ورزش‌های پهلوانی و... که همه‌ی آن‌ها از قاعده‌ی اجرا برای تماشاگر در زمان و مکان پیروی می‌کنند،تا امروز که سیرک و... را می‌توان نمایش توصیف کرد و تئاتر که آن هم بخشی از نمایش است و در میان این میدان فراخ جا و تعریف خاص دارد که عبارت است از همه‌ی آن چیزهایی که نمایش را می‌سازد به علاوه متن مکتوب. به عبارت دیگر، تئاتر گونه‌ای نمایشی است که براساس آن عده‌ای از (بازی‌گر یا بازی‌گران) متن مکتوبی را در هر زمان و مکان (که قابلیت داشته باشد) برای عده‌ای دیگر اجرا می‌کنند. شاید بگویید مثلن تعزیه یا بعضی دیگر از نمایش‌های شرقی هم متن مکتوبی دارند، پس این‌ها نیز تئاتر محسوب می‌شوند؟ به گمان این‌گونه نیست، تعزیه باید در زمان خاص و در مکان خاص یا به‌تر است بگویم در زمان مقدس و در مکان مقدس حادثه مقدس را بازسازی کند. به‌راستی و در کنه تعزیه این تعریف وجود ندارد که آن را هرزمان و مکانی اجرا کرد. شاید گفته شود که نمایش‌نامه‌های اولیه در یونان باستان هم در جشن‌های دیونیسوسی اجرا می‌شده و تک‌گویی‌هایی بوده که بعدها به آن چندگویی اضافه شده است

و... این گفته کاملن درست است، این نمایش‌ها ریشه‌های اصلی تئاتر را شکل داده‌اند. حالا اگر خطی دیگر بکشیم و بگوییم تئاتر آن نمایشی است که با متن مکتوب و وضعیت اجرا از قیود آیین خلاص شده است و دیگر تنها روایت‌گر حال و احوال خدایان، اساطیر، پهلوانان و مرده‌گان و تقدیر و... نیست. (شاید این نکته را هم بشود اضافه کرد که نمایش‌نامه‌های *آشیل*، *سوفوکل* و دیگران نمایش‌نامه‌هایی بودند که در آیین‌ها و جشن‌واره‌های دیونیسوسی اجرا می‌شد، فرض را بر این بگیریم که نسخه‌ی ویژه‌ای از تعزیه مسلم و... به دست داشته باشیم. حالا اگر کسی نسخه‌ی مسلم را امروز با همان متن اما با الگوی مدرن اجرا کند، اتفاقی در اصل، ماهیت و ساحت اثر نیفتاده است. هرچند که اختلاف دیدگاه بین *سوفوکل* و نویسنده‌ی بی‌نام و نشان نسخه‌با زمینه‌ی مثلن کاشی حضرت مسلم بسیار است و این دو از دو مشرب فکری آبشخور دارند.)

غرض از این زیاده‌گویی چه بود؟ این‌که تئاتر از تک‌گویی (بداهه یا غیربداهه) آیینی آغاز می‌شود. حالا اگر این گزاره را که «انسان برای بیان خود به هنر پرداخت و از مواد (materials) گوناگون استفاده کرد از قبیل چوب و سنگ و رنگ،در پیکره‌تراشی و مجسمه‌سازی و نقاشی و... اما در نمایش آدمی خود را ماده‌ی بیان خود ساخت تا بدون ابزارها به مکاشفه خود، جهان پیرامونی و خدایان و... بپردازد» بپذیریم، آن‌وقت تک‌گویی اولین اتفاقی است که انسان به‌عنوان مواد اولیه‌ی سخن با جهان، خود و هستی را آغاز کرده است. از متون اولیه تک‌گویی‌های نمایشی ـ آیینی یونان باستان اثر باقی نمانده است اما می‌شود این را استنباط کرد که ضرورتی برای گفت‌وگو نبوده بل‌که هنرمند (هم‌چون شمنی یا راهبی) به نماینده‌گی از آدمیان به‌عنوان تنها گفتمان (discourse) در حال خطابه با جهان و خدایان بوده است که البته مخاطبان و تماشاگران او نیز در گفتمان او قرار می‌گرفته‌اند.

اما گفت‌وگو از چه زمانی ضرورت حضور یافت؟ از آن زمان که تنها راوی یا ستایش‌گر یا خطابه‌گوی جهان با جهان نبود. این‌جاست که جناب مستطاب *آشیل* (آشیلوس) نمایش‌نامه‌نویس بزرگ یونان سر برمی‌دارد و بازی‌گر دوم را به صحنه می‌آورد. این اتفاق به لحاظ معنایی این ضرورت را آشکار می‌کند که آدمی خود یک طرف دعوا شده است.

بیایید نگاهی به یکی از اولین نمایش‌نامه‌های *آشیل* یعنی **پرومته (پرومتئوس) در زنجیر** بیندازیم. ماجرا را می‌دانید و زیاده‌گویی نمی‌کنم. از آن منظر که ما به گفت‌وگو و تک‌گویی نگاه می‌کنیم، *زئوس* و *پرومته* در یک گفتمان قرار می‌گیرند، آن‌ها در گفتمان خدایان هستند اما نکته این‌جاست یعنی گفت‌وگو این‌جا شکل می‌گیرد که آدمی که ظاهرن باید تابع نعل‌به‌نعل فرمان خدایان باشد، یک گوشه‌ی کار را می‌گیرد و در حالی که *زئوس* هنوز بر اریکه‌ی قدرت است، انسان (همان جناب *آشیل* خودمان) دل به *پرومته* بسته و برای او غم‌نامه‌ای می‌نویسد که در آن گفتمان خودش را آشکار می‌کند که دل در گرو اسطوره‌ی مغلوب دارد و با خدای غالب زلف گره نمی‌زند. این‌جا یعنی رویارویی یا تقابل دو گفتمان است و گفت‌وگو و ضرورت حضور نفر دوم بر صحنه شکل می‌گیرد. این ماجرا ادامه پیدا می‌کند در فرهنگ یونانی، و اگر بگوییم *آشیل* در **پرومته در زنجیر** (غم‌نامه‌اش) هم‌دردی با پرومته بود اما *سوفوکل* در سه‌گانه‌ی **ادیپ** کار را به جایی دیگر می‌کشاند، زمانی که *آنتیگونه* در مقابل، *کرئون*

(پادشـــاه تب) پا ســـفت می‌کند، گفتمان از هم‌دردی با اســـطوره به مقاومت آدمی با گوشت و خون و پوســـت در مقابل تقدیر خدایان می‌رســـد. *کرئون* به عنوان انسانی در ساحت گفتمان خدایان است در مقابل او *آنتیگونه* اســـت که در حال شکل دادن به ساحت گفتمان انسانی است، والبته چون گفتمان *آنتیگونه* در حال پیدایش هم‌زمان اســـت، تازه اســـت و *نو* و *کرئون* بر پوســـت طبل کهنه‌اش می‌کوبد. ادامه‌ی این ماجرا اســـت که آن جناب مســـتطاب *ارسطو* را به این مقام می‌رســـد که بگویید: « انسان حیوان ناطق است.» که بی‌شک منظور نطق و سخن با هم‌نوعان نیست (سایر حیوانات هم با یک‌دیگر گفت‌وگو دارند حال و احوال هم را جویا می‌شـــوند). منظور او به گمان تأیید به صاحب گفتمان بودن است. این نکته‌ی کوتاه را هم اضافه کنم که در تئاتر مدرن اگرچه کماکان گفتمان اساطیر و خدایان در مقابل گفتمان انسان است، اما صحنه‌های نمایش جای گفتمان متعارض آدمیان نیز شده است.

حالا می‌رسیم به تک‌گویی‌های مدرن که شاید بیش‌تر آن‌ها را دیده یا خوانده‌ایم. شاید به اندازه‌ی انگشـــتان دســـت تک‌گویی‌هایی داریم که مشهور هستند، مثلن در **مضار توتون** *چخوف*، یا **آخرین نوار آقـــای کراپ** *بکت* و تک‌گویی‌هایی از *پیتر هانتکه*. در **مضار توتون** *چخوف* علی‌رغم همه‌ی شـــیرینی‌ها و لذت‌های اجرایی اما در آن گفتمانی طرح نمی‌شـــود. مرد شـــیرین‌عقل با ملاحت کودکانه. البته این برخلاف نوشـــته‌های جدی *چخوف* اســـت که حتا پیش‌خدمتان هم به دلایل گفتمانی حضور دارند نه این‌که صرفن اشراف روسیه پیش‌خدمت داشته اند او هم آن‌ها را در اثر جا داده است. به پیش‌خدمت مرد **باغ آلبالو** باری دیگر نگاه کنید. **آخرین نوار کراپ** اما نشان می‌دهد انسان تنها است و دچار تنهایی است و انگار تازه دریافته است که در عالم هستی صدایی که می‌شنود پژواک صدای خودش است، او از بهشت جوانی تا جهنم پیری صدایی جز صدای ضبط شده خودش را نمی‌شنود. صدای دیگری نبوده اســـت. او تنهاســـت و این تنهایی غم‌نامه‌ای خنده‌دار است. یکی از تک‌گویی‌های *پیتر هانتکه* (راستش تا این جای نوشته هرچه فکر کردم اسم نمایش‌نامه به خاطرم نیامد) حتا آدمی را هم از صحنه خارج می‌کند و فقط صدایی از آدمی مانده اســـت. در این اثر کســـی نیست که بشنود یا شنیده شود، به این معنا که یا نیستی که شنیده شوی یا تو هستی و کسی نیست که تو را بشنود.

بگذریم اگر همه یا بخشی از این سیاهه را قبول داشته باشید و نمایش‌نامه *محسن رهنما* را خوانده باشید،شـــاید با من هم‌عقیده باشید که نمایش‌نامه‌ی او دو گفتمان طرح می‌کند اما او این دو گفتمان را در دل یک تک‌گویی قرار می‌دهد. البته شـــاید نتوان ایراد گرفت و او به عنوان نویســـنده اســـت که شـــکل روایت را انتخاب می‌کند اما می‌شـــود گفت که براســـاس جنس و ماهیت خود اثرش، شاید اگر او نمایش‌نامه‌اش را از تک‌گویی به چندگویی می‌رســـاند، درست‌تر بود. حالا دو گفتمان موجود در اثر رهنما چی‌ســـت؟ از ســـوی یک نظام سنتی پادشاهی که از عوارض‌ش روسپی‌خانه‌هاست و... در مقابل یک انقلاب نوخاســـته‌ی ایدئولوژیک با ریشه‌های الهی که این‌ها در روایت زن روسپی تلاقی می‌کنند، از ســـوی ارزش‌های جدید در حال شکل‌گیری است و از سوی ارزش‌های کهنه در حال واگویی است. آن هم در مقابل قاضی‌ای از جنس انقلابی آن. زن روسپی در مسیر قصه و تاریخ، هویت زنی شهید را به دست می‌آورد که هم‌سرش نیز در جنگ به شهادت می‌رسد (یعنی از *میمنت* به *زینب*). این روایت

خودش به ما می‌گوید که به گفت‌وگو نیاز دارد تا آدم‌ها تبدیل شوند. به غیر از این نکته در این اثر یک اشـــتباه تاریخی وجود دارد که به مخاطب توضیحی هم داده نمی‌شود. و آن کجاست؟ آن‌جا که زن با اتوبوس مهاجران جنگ از جاده‌ی قم به تهران می‌آید. این حدفاصل زمانی را که از خراب‌شدن شهرنو یا قلعه تا جنگ حداقل دو ســـال اســـت، نویسنده توضیحی نمی‌دهد،نویسنده همه را سرهم می‌نویسد و توضیحی برای فاصله‌ی زمانی را که شخصیت چه می‌کرده است، نمی‌دهد. اگر بخواهیم به جزئیات هم وارد شویم باید بگوییم که در بعضی از قسمت‌ها، نثر، نویسنده را با خود برده و گاهن دل‌ش نیامده که از خیر جمله‌ای که دوست دارد اما به دهان شخصیت خلق شده نمی‌آید، بگذرد.

در آخر هم به دوســـتان جوان‌تری که هنوز **ندبه** و **آینه‌های روبه‌روی** اســـتاد *بیضایی* را نخوانده‌اند توصیه می‌کنم برای آشنایی با فضای غالب برنمایش‌نامه‌ی **آستانه**، این نمایش‌نامه‌ها را مطالعه کنند.

روایت یک خاطره

نگاهی به تک‌گویی آنالیز نوشته‌ی *عدالت فرزانه*

سپیده سامی

توصیف صحنه توسط نمایش‌نامه‌نویس اگرچه امروزه چندان برای کارگردانان تئاتر خوش‌آیند نیست، اما به‌نظر می‌آید در نمایش‌نامه‌ی **آنالیز** مهم‌ترین عامل برای جذب خواننده در برخورد اول با نمایش‌نامه است. نویسنده در ابتدای نمایش‌نامه صحنه را از سقف تا انتها سفید تصور می‌کند به گونه‌ای که در زمینه‌ی پشت آن تصویری انتزاعی از مادری باردار نشان داده می‌شود که درحال دردکشیدن برای به‌دنیاآوردن فرزند خویش است. شباهت زیبایی که به دنبال این توصیف اتفاق می‌افتد همانا تشبیه آن مادر باردار به صحنه یا زمین است. زمین آبستن است و از دل سفیدی‌هایی که هم‌اکنون دیگر پاره‌شده یک سرباز متولد می‌شود. این تشبیه بی‌اختیار خواننده را به یاد اسطوره‌ی زمین/ مادر می‌اندازد. زمینی در حال زایش که این بار آبستن یک سرباز جنگی است. سربازی که با تُف‌کردن یک تکمه متولد می‌شود. این اتفاق خواننده را به خواندن ادامه‌ی نمایش‌نامه ترغیب می‌کند، اما جز در پایان نمایش‌نامه که دوباره تصویری انتزاعی از مادر باردار نمایش داده می‌شود پرداخت به این مفهوم تنها در حد همین توصیفات اولیه‌ی صحنه باقی می‌ماند و به درون متن راه نمی‌یابد. بنابراین به ناگزیر اشاره‌ای کوتاه به وجود این درون‌مایه متن را بسنده می‌کند.

از آن‌جایی که نمایش‌نامه در قالب یک تک‌گویی یا یک مونولوگ نوشته شده است. اولین سوآلی که با آغاز سخنان تنهاشخصیت نمایش‌نامه ـ یعنی سرباز ـ به ذهن متبادر می‌شود، همانا علت مورد خطاب قرار دادن تماشاگران به وسیله‌ی اوست. چرا او با تماشاگران حرف می‌زند؟ و چرا تماشاگران باید به خاطرات یک سرباز جنگی که مدت‌ها در یک سیاه‌چال پر از نفت به همراه یک گروهبان اسیر بوده گوش فرادهند؟ چه موقعیتی وجود دارد که در آن بازی‌گر را ملزم به حرف‌زدن و تماشاگر را ملزم به گوش دادن می‌کند؟ در نمایش‌نامه چنین موقعیتی لحاظ نشده و نویسنده از مهم‌ترین رکن یک نمایش‌نامه‌ی تک‌نفره که همانا شناساندن جای‌گاه بازی‌گر و تماشاگر و علت ارتباط آن‌ها با یک‌دیگر

است، چشم‌پوشی کرده است. بنابراین خواننده باید بی‌آن که بداند چرا مخاطب صحبت‌های یک سرباز جنگی است، ادامه‌ی نمایش‌نامه را دنبال کند.

اتفاقی که در حال نمایش اســت روایت یک خاطره اســت. داســتانی که زمان وقوع آن به اتمام رســیده است. حال آن که نمایش‌نامه بازگویی داستانی است در زمان حال. اتفاقی است که هم‌اکنون می‌افتــد و درنگی که در همین لحظه رخ می‌دهد. ســرباز تمامی آن‌چه را کــه برایش اتفاق افتاده به شکلی گزارشی بیان می‌کند. توصیف فضای اطراف و احساس گرسنه‌گی زیاد که به خوردن لباس‌های یک‌دیگر منتهی می‌شود. به جز قسمت‌های کمی از متن که چند جمله بین گروه‌بان و سرباز ردوبدل می‌شــود، بیش‌تر قسمت‌ها به داستان شــباهت بیش‌تری می‌یابد تا نمایش‌نامه. کنش خاصی صورت نمی‌پذیرد تا به دنبال آن واکنشــی پدید آید. به همین دلیل متن برای ادامه‌یافتن دچار ســرگردانی می‌شود، از جایی به جای دیگر می‌رود و انسجام نمی‌یابد. ما شاهد کنار هم قرارگرفتن پاراگراف‌هایی هستیم که هر یک موضوع مخصوص به خود را دارد. در یک پاراگراف غوطه‌ورشدن در خیالاتی چون رفتن به خیابان‌های مسکو و خانه‌ی *کافکا* و در پاراگراف بعدی صحبت از که‌کشان راه شیری! اگرچه این پراکنده‌گویی‌ها تماشــاگر را به احســاس انزاجاری که این ســرباز از جنگ دارد، واقف می‌کند اما به نظر نمی‌رســد دارای پیوســته‌گی علت و معلولی یک درام باشــد زیرا یک آشفته‌گی زمانی درست می‌نماید که با نظم خاص خود در متن نمایان شــود. علاوه بر آن متوسل‌شــدن به شــعارهایی چون «کتاب مقدس می‌گوید تو نخواهی کُشــت» یا «اون هم‌نوع منه... عین من دســت داره... پا داره... گوش داره...» و آوردن حکم‌های کلی چون «قبل از این که تو نفت غرق بشــین تو بوش خفه می‌شــید.» از جذّابیت نمایش‌نامه می‌کاهد. چون نمایش‌نامــه محل بازگویی نتیجه‌گیری‌ها و جمع‌بندی‌های بدون مقدمه نیســت. نمایش‌نامه از جایی شــروع می‌شــود، سپس به میانه می‌رســد و درپایان ما را به یک نتیجه‌گیری که برآیند تمامی مراحل پیشــین اســت، می‌رســاند. در حالی که در نمایش‌نامه‌ی **آنالیز** خواننده مدام در مواجهه با حکم‌های بی‌مقدمه قرار می‌گیرد.

بنابر آن‌چه گفته شــد به نظر می‌آید اگر ماجرای نمایش‌نامه نه به صورت بازگویی یک خاطره که به صورت اتفاقی که در همان زمان، و روی صحنه رخ می‌دهد، نوشته می‌شد، دیگر نیازی به توصیف کنش‌های گذشته نبود و این بار کنش، خود در صحنه اتفاق می‌افتاد. برای مثال دیگر نیازی به آوردن ایــن جمله‌ی گزارش‌گونه‌ی ســرباز نبود که: «گروهبان مُرد...» یا ایــن توضیح صحنه که: «گروهبان از گرســنه‌گی ضعف کرده و بی‌هوش می‌شــود.» به عبارتی دیگر به‌تر این بود که نویســنده متناســب با موضوع خود، دســت به انتخاب یک قالب نمایشــی می‌زد نه این که قالب نمایشی خاصی را به موضوع خود حقنه کند.

خاموشی به هزار زبان در سخن است

نگاهی به تک‌گویی اتاقِ صدا نوشته‌ی *رضا سرور*

امیرحسین سیادت

نمایش نامه‌ی **اتاقِ صدا** بسیار امیدوارکننده است. از آغاز بی‌وقفه و روان پیش می‌رود و با اطلاعاتی که می‌دهد (و نمی‌دهد) تعلیق و دل‌هره ایجاد می‌کند. به‌موقع به نقطه‌ی اوج می‌رسد و با رو کردنِ مایه‌ای تازه در این نقطه، به روایت معمّایی دیگر می‌افزاید و تا پایان جذّاب و پرتنش باقی می‌ماند و هرگز ضرب‌آهنگِ خود را از دست نمی‌دهد. بر عکسِ بسیاری از نمایش نامه‌های تک‌نفره ، که فقدانِ کُنش را با پرگویی جبران می‌کنند، پر از کنش است و موجز در گفتار. اهلِ حرّافی نیست، امّا حرف‌های مهمّی دارد. از مقولاتی می‌گوید که گویی از گفتمانِ سیاسیِ این مرز و بوم جدایی‌ناپذیرند، یعنی عملِ مزدورانه و توطئه و... که *رضا سرور* همه‌ی این‌ها را تنها با یک شخصیت ممکن کرده است: مأموری مخفی که از طریقِ تلفن، مأموریت‌های روزانه‌اش را به سازمان گزارش می‌دهد. موقعیّتِ طرّاحی‌شده انگِ یک نمایش تک‌نفره است؛ توجیهی مناسب و هم‌سو با منطقِ واقع‌گرایانه‌ی (realistic) متن برای حضور و حرف زدنِ «یک نفر» روی صحنه. نمایش نامه‌های تک‌نفره استعدادِ غریبی دارند برای نقب‌زدن به گذشته و چنان‌چه موقعیّت‌های نمایشیِ چشم‌گیری در آن‌ها تعبیه نشود، همیشه این احتمال هست که یک‌نواخت شوند یا اساسن از فضای تئاتر فاصله بگیرند و به حال و هوای داستان کوتاه میل کنند. وقتی بسترِ اصلیِ تک‌گویی را گزارش دادن ــ که فی‌نفسه بازگوییِ رخ دادی مربوط به گذشته است ــ مهیّا کرده باشد، احتمالِ مبتلا شدن به این عارضه‌ی فراگیر دو چندان می‌شود. امّا در **اتاقِ صدا** پس از زمینه‌چینی‌های اوّلیه، گره‌افکنی‌ها به سرعت آغاز می‌شود و عملِ نمایشی اکنونِ صحنه را می‌انبازد. هرچند روایت با گزارش‌های مأمور، بخش‌بندی شده، امّا توزیعِ اطلاعات در لابه‌لای متن به نحوی است که میانِ حجمِ اطلاعات و حجمِ حرکت، تعادل به وجود آمده. به عبارتی هیچ‌یک از گزارش‌ها، گزارشِ صرف نیست. هرکدام ابهامی می‌زاید (گاه برای ما، گاه برای مأمور) و در هریک عملی، معمّایی یا عنصرِ غافل‌گیرکننده‌ای وجود دارد؛ در نخستین گزارش وزنِ اطلاعات بیش‌تر

است. می‌فهمیم پارچه‌فروشی که مأمورِ مخفیِ سازمان است به بهانه‌ی این‌که پس از فرارِ یک زندانیِ سیاسی (*قباد*) در خانه‌ی خودش به وی پناه داده، با اطرافیانِ او مرتبط می‌شود. این بخش امّا با یک کنشِ نمایشی تمام می‌شود؛ مأمور در گزارشِ خود حرفی از سه بسته اسکناسی که از مادرِ *قباد* امانت گرفته، نمی‌زند تا پول را برای خودش کنار بگذارد. در گزارشِ دوّم معلوم می‌شود که دکّانِ پارچه‌فروشی یک‌ســره صحنه‌ســازی بوده، چون کارِ هم‌ســرِ قباد خیّاطی اســت و وجودِ چنین دکّانی به عنوانِ پلِ ارتباطی می‌تواند دیدارهای وی با مأمور را طبیعی جلوه دهد. تا این‌جا هنوز مطمئن نشده‌ایم این که *قباد* پیشِ مأمور و در خانه‌ی او است صحت دارد یا نه. فقط حدس می‌زنیم *قباد* هم بی‌خبر از همه‌جا جزئی از این صحنه‌ســازی باشــد و نداند پیرامون‌ش چه می‌گذرد. در پایانِ این بخش، حرفِ کودتایی مسلحانه و یک انبارِ اسلحه وسط کشیده می‌شود و نیز نفرِ سوّمی که قرار است *قباد* برای انجامِ عملیات معرّفی‌اش کند. مخاطب کنج‌کاو که قرار است چه شود. سوّمین گزارش با طرحِ یک معمّا ــ هم برای مأمور و هم برای مخاطب ــ آغاز می‌شــود: آن زنِ مرموزِ چادری که مأمور می‌گوید چهره‌اش آشــنا است، چه کسی بوده و در دکّان چه می‌کرده؟ البتّه پرسشِ قبلی ــ نه برای *قباد* که ــ برای مخاطب کماکان پابرجا است: آیا قباد واقعن در خانه‌ی مأمور است؟ هنوز نمی‌دانیم، امّا توصیف‌های جزءبه‌جزء مأمور از ارتباط ش با قباد، کمی ما را متقاعد می‌کند که راست می‌گوید و او همان‌طور که برای هم‌سر و مــادرِ *قبــاد* نقش بازی می‌کند، خودِ *قبــاد* را هم به بازی گرفته. در انتهــای این بخش نیز ــ مانندِ گزارشِ اوّل ــ مأمور چیزی خلافِ واقع گزارش می‌دهد. می‌گوید هم‌ســرِ قباد سال‌گردِ ازدواج‌شان را فراموش کرده بوده، در حالی که می‌بینیم از بســته‌ای کادو شده یک ساعت مچی بیرون می‌آورد و به دستِ خودش می‌بندد. مأمور در گزارشِ بعدی از احترامی می‌گوید که مردمِ بازار ـ به دلیلِ آمد و رفتِ خانواده‌ی قباد به مغازه‌ی وی ـ نثارش می‌کنند. هم‌چنین معلوم می‌شــود حتّا نام‌زدِ وی نمی‌داند (و نباید هم بداند) او کجاســت و چه می‌کند، و برای خودِ مأمور هم روشــن نیســت مأموریت‌ش کی و چه‌گونه به سرانجام می‌رسد. در گزارشِ بعدی بالاخره یک مسأله روشن می‌شود: *قباد* در خانه‌ی مأمور نیست. امّا این خود، پرسش‌هایی دیگر در پی دارد: آیا *قباد* زنده است؟ آیا خودِ مأمور پاسخِ این پرسش را می‌دانــد؟ جــز این‌ها دو معمّای دیگر روایت را هر چه مرموزتر می‌کند: وقتی مأمور بیرون بوده زنی بــه خانــه‌اش آمده و ســراغ‌ش را گرفته، هم‌چنین مــردی قلچماق او را تا خانــه تعقیب کرده. فضای غم‌گنانه (تراژیک-tragic) و آکنده از توطئه‌گریِ متن، به ســاده‌گی و با همین پرسش‌ها و نکاتِ مبهم ســاخته می‌شــود. وقتی *صدرا* (همان نفرِ ســوّم) تصمیم می‌گیرد به نیّتِ دیدنِ *قباد* به خانه‌ی مأمور بیاید، کش‌مکش و تعلیق به اوج می‌رسد. به نظر می‌رسد آن گزارشی که مربوط به دیدارِ *صدرا* و مأمور اســت، مرکزِ ثقل متن باشد. همه‌چیز در این نقطه زیرورو می‌شــود. پیش‌تر مأمور را مسلّط بر اوضاع می‌بینیم در جای‌گاهی خداگونه و آدم‌ها را هم‌چون عروســکِ خیمه‌شب‌بازی تحتِ اراده‌ی او. تا پیش از این او و سازمان یک‌پارچه و هم‌آهنگ‌اند. سازمان، این دست‌گاه عظیم و قدرت‌مند، پشتیبانِ اوست و مأمــور چنــان در امنیّت به ســر می‌برد که شکســت‌ناپذیر می‌نماید. امّا از ایــن لحظه هرچه جلوتر می‌رویم او را بی‌چاره‌تر و درمانده‌تر می‌یابیم. *رضا سرور* برای به نقطه‌ی عطف رساندنِ تعلیق از همان

تمهیدِ آشـنا و همان موتورِ محرّکِ نمایش نامه‌های تک‌نفره اسـتفاده کرده: سـکوت. در بسـیاری از نمایش‌های تک‌نفره ـ مثلن **قوی‌ترِ** *استریندبرگ* ـ این سکوت است که برمی‌انگیزاند و دیوانه می‌کند. *صدرا* قرار است برای دیدار با *قباد* به خانه‌ی مأمور بیاید. حتمن هم مسلّح است. مأمور چه باید بکند؟ او تا این‌جای کار، تا این نقطه‌ی عطف، همراه با روایت اوج گرفته و پیش آمده. موفّق بوده و خواسته در این بزن‌گاهِ حسّـاس به قولِ خودش «لیاقتش» را نشـان دهد، امّا سازمان یک‌باره پشتش را خالی کرده. پس وحشت‌زده است و منتظرِ دستور. آیا سازمان قرار است *قباد* را برای صحنه‌سازی به خانه‌ی وی بیاورد؟ آیا باید *صدرا* را بکشـد؟ آیا سـازمان اطلاعاتِ بیش‌تری از *قباد* به وی می‌دهد؟ آیا اسلحه در اختیارش می‌گذارد؟ سازمان پاسخی به این سوآل‌ها نمی‌دهد. این سکوت از هر صدایی مهیب‌تر و تکان‌دهنده‌تر است. آیا دسیسه‌ای در کار است؟ این پرسشی است که مثلِ خوره به جانِ مأمور افتاده. دیگر نمی‌تواند به هیچ‌چیز اعتماد کند. حتّا مطمئن نیسـت آن‌هایی که شیشه‌ی مغازه‌اش را با سنگ شکسـته‌اند، خودی‌اند (برای طبیعی جلوه دادنِ قضایا) یا نیروهای خودسر! در پایانِ دیدارش با صدرا می‌فهمیم او نیز مثلِ ما نمی‌داند قباد زنده اسـت یا نه! از همین‌جا می‌شـود مطمئن بود که قرار است ورق برگردد و مأمور به زودی قربانیِ همان دسـت‌گاهی می‌شـود که زمانی به وی پر و بال می‌داده. پیداسـت از حالا به بعد زندانیِ سـاختاری اسـت که از آن برآمده. این در کوزه افتادنِ خیّاط، مایه‌ی تازه‌ای اسـت که به روایت اضافه می‌شـود. با این حال نویسنده هنوز برگ‌های برنده‌ای دارد که بتواند به‌واسطه‌ی آن بارِ دیگر مخاطب را به رغمِ پیش‌بینی‌پذیربودنِ پایانِ متن غافل‌گیر کند. در ادامه معلوم می‌شود آن زنِ مرموزِ گزارشِ سوّم، صاحب‌خانه‌ی نام‌زدِ مأمور بوده که به طورِ اتّفاقی مأمور را در دکّان پارچه‌فروشـی دیده و او را تا خانه‌اش دنبال کرده و نشـانی‌اش را هم در اختیارِ نام‌زد گذاشته. اکنون که پای نام‌زدِ مأمور وسـط کشـیده شده و در بطنِ جهانی که سراسر بی‌اعتمادی است، همه‌چیز بوی توطئه می‌دهد. شـاید سازمان تشخیص داده، مأمور به نام‌زدش اسراری گفته که نباید می‌گفته. شاید هـم آن‌چـه مأمور به قولِ خـودش برای «قپی آمدن» پیشِ نـام‌زدش بازگو کرده را جـدّی گرفته یا ـ آن‌طـور که خـودِ مأمور گمان می‌کند ـ سـازمان می‌خواهد او را به خاطر آن میـزان پول و طلا و جواهری که مخفیانه به جیب زده سربه‌نیسـت کند. شاید هم اصلن نباید دنبالِ دلیلی منطقی گشت. مأموریت تمام شـده و دیگر دلیلی برای بودنِ مأمور نیسـت. از کجا معلوم اگر پای نام‌زدش یا آن طلا و جواهرها در میان نبود، جانِ سالم به در می‌برد؟ مگر نه این‌که پیش از همه‌ی این‌ها، سازمان با پاسخ ندادن به سوآل‌هایش در روزِ دیدار با *صدرا* تنهایش گذاشته بود؟ خودش جایی می‌گوید: «من هر چی که دارم از شما دارم؛ خونه، تحصیلات، ماشین، همه چی. من به شما خیانت نمی‌کنم، این رو خودتون هم می‌دونید.» اشـتباه می‌کند. سـازمان می‌داند که او ـ مثلِ هر مزدورِ دیگـری ـ برده‌وار از اراده‌ای تبعیّت می‌کند که منافعِ شـخصی‌اش را به‌تر تأمین کند یا برایش امکانِ غارتِ بیش‌تری فراهم سازد. از همین تک‌گویی پیداسـت که تنها نیروی محرّک مأمور منافعِ مادّی و شـخصی اسـت. مزدور هیچ وابسـته‌گیِ قومی یا ملّی یا ایدئولوژیکِ خاصّی به هیچ سـازمان و سـاختاری ندارد. درست به همین دلیل، بسیار خیانت‌پیشه است و به محضِ این که دریابد سرورش به او پشت کرده، بی‌تردید به خدمتِ

دشمن درمی‌آید. از این منظر پایانِ **اتاقِ صدا** را نمی‌پسندم. حرف‌های پایانیِ مأمور، یا به قولِ خودش «وصیّت‌نامه‌ای» که برای نام‌زدش باقی می‌گذارد، انگار حرف‌های خودش نیست و آن بارِ حماسیِ پایانیِ نمایش و حسّ انقلابیِ جاری در کلمات به قواره‌ی متن نمی‌آید. البتّه پیوستنِ مأمور به جناحِ مخالف کاملن پذیرفتنی است، امّا این انتخاب هم هرگز جنبه‌ی اعتقادی نخواهد داشت، همان‌طور که انتقادپذیریِ پیشینِ وی نیز ربطی به باور و تعلّقِ قلبی ندارد. دستِ‌کم در هیچ کجای متن ردّی از ظرفیّتِ تحوّل‌پذیری در مأمور دیده نمی‌شود. نام‌زدش ـ ساده‌انگارانه ـ به وی می‌گوید حالا که فهمیده مبارزی سیاسی است بیش‌تر دوستش دارد و اهلِ کوچه و بازار با این تصوّر که *قباد* مهمانِ اوست، بیش از پیش به وی احترام می‌گذارند. امّا گویی این‌ها برای مأمور «نان» نمی شود و هیچ‌کدام وی را به فکر فرونمی‌برد. او احترام و اعتمادِ مردم را لازم ندارد. چشم‌ش دنبالِ هدایای ارزنده‌ای است که آن‌ها برای کمک به *قباد* در اختیارِ وی می‌گذارند. وقتی می‌بیند پای جان‌ش در میان است، به سرعت جل‌وپلاسِ خود را جمع می‌کند و به صفِ مقابل می‌پیوندد. تا این‌جا همه‌چیز همانی است که از یک مزدور انتظار می‌رود، امّا آن جمع‌بندیِ نهایی با جملاتی چون «اگر مرده باشی [خطاب به نام‌زدش] شاید تا چند ساعت دیگه بتونیم با هم حرف بزنیم، آزاد و رها بالای سر مینا [دخترِ هشت ساله‌ی *صدرا*] پرواز کنیم و از دور مراقب‌ش باشیم.» زیادی شعاری به نظر می‌رسد و پایانی درخورِ متنِ خوبِ *رضا سرور* نیست. چه‌طور می‌شود پذیرفت مأموری که در طولِ متن هیچ بارقه‌ای از اعتقاد در او دیده نمی‌شود و کوچک‌ترین اثری از شفقت در وی نیست (تا جایی که در موردِ چه‌گونه‌گیِ مواجهه‌اش با صدرا از سازمان چنین کسبِ اجازه می‌کند: «بکشمش؟ با چی؟ جسد رو چه‌کار کنم؟ بیارم همون‌جایی که آموزش دیدم؟») به یک‌باره این‌چنین متحوّل شود و به استقبالِ مرگ و شهادت برود؟ تا پیش از صحنه‌ی نهایی، گرچه واژه‌گانِ کلیدیِ متن (اسلحه، مبارزه‌ی چریکی، بازار و...) یادآورِ نمایشِ متعهّدِ قبل از انقلاب (و البتّه شکلِ نخ‌نماشده‌ی آن در سال‌های بعد از انقلاب) است، امّا سازوکارِ رخ دادها به گونه‌ای است که انتظارِ یک آشنایی‌زداییِ بزرگ را به وجود می‌آورد. با این حال پایان درستِ خلافِ انتظار و هم‌سو با کلیشه‌های مستعمل است: تلویزیون خبر می‌دهد که جسدِ قباد را در حومه‌ی شهر پیدا کرده‌اند، امّا مأمور، که یک‌شبه به یک انقلابیِ دوآتشه بدل شده، هم‌راه با مادرِ *قباد* و دیگر اطرافیانِ وی وظیفه‌ی خود می‌دانند که هر روز خبرِ جدیدی از سوی قباد بیاورند، زیرا اکنون به اسطوره‌ی او بیش‌تر نیاز است تا به خودش یا همان‌طور که مادرِ *قباد* می‌گوید: «ما به دروغ‌های تو بیش‌تر از هر حقیقتی نیاز داریم.» زیادی کهنه نیست؟ این‌ها حرفِ امروز است یا سی سالِ پیش؟ آن‌چه بیش‌تر با خواننده می‌ماند، پایان است و متأسّفانه متنی که بد تمام می‌شود، خیلی بدتر از متنی است که بد شروع شده.

ترس‌های عمومی در مکان‌های خصوصی

نگاهی به نمایش‌نامه‌ی برلین نوشته‌ی محمد یعقوبی

علی‌رضا نراقی

نمایش ، همیشه در مرزی حساس و غیر قابل محاسبه از سیاست و تنهایی می گذرد. در نمایش‌های خوب آدم‌ها تنها هستند اما سیاست و جامعه ـ یعنی امور همه‌گانی ـ حضوری فهم‌شدنی و اساسی دارند، به بیان دیگر سیاست و اجتماع در بافت نمایش ـ زنده‌گی انسان تنها ـ حضوری فعال دارد. یعقوبی بر اساس همین مایه‌ی بنیادین و ماهوی نمایش، توان ایجاد مسئله و طرح موضوع مورد نظرش در دو سطح نمایش‌نامه را دارد، اما او این دو سطح را نه به طور درهم‌بافته و غیرقابل تفکیک، بل‌که اتفاقن در دو سطح متمایز و تفکیک‌شده ایجاد می‌کند. یعقوبی از یک‌سو مضمون مورد نظر خود را در سطحی کلی و کلان مطرح می‌کند و از سویی دیگر همان مسئله را خرد و در ذیل یک مشکل خانواده‌گی و... باز تعریف می‌کند. نتیجه‌ی چنین شیوه‌ای علاوه بر ایجاد دو سطح روایی در دل نمایش، بردن مضامین کلان به خصوصی‌ترین لایه‌های زنده‌گی روزمره است؛ به این معنا که یعقوبی امر جمعی و کلان را به‌درستی به امر خصوصی و فردی تبدیل می‌کند. یعنی نتیجه‌ی آن تمایز دوتایی روایی، افشای یگانه‌گی و هم‌ارزی آن‌هاست. یعقوبی در سطحی‌ترین شکل نمایش‌نامه‌نویس اجتماعی طبقه‌ی متوسط پس انقلاب است، اما در لایه‌ای عمیق‌تر کار اصلی او افشای ارتباط ساحت فردی و جمعی بوده است. ساختار اجتماعی‌سیاسی ایران همیشه با تفکیک امر همه‌گانی از حوزه‌ی خصوصی این‌دو را از هم جدا کرده، حال آن‌که آن‌چه در ساحت جمعی رخ می‌دهد، بسط‌یافته‌ی ترس‌ها و نیازهای تمامن خصوصی ما است و هرآن‌چه فردی و خصوصی است نمونه‌ای ظریف از آن آشوبی است که در وضعیت اخلاقی، اجتماعی و سیاسی جامعه می‌گذرد؛ پس به ساده‌گی می‌توان نتیجه گرفت که امر خصوصی، جمعی و امر همه‌گانی، فردی است. در این راه نمایش ، یکی از مهم‌ترین ساحت‌ها است زیرا با منطق گفت‌وگویی و اتکا به تضاد افراد نمایش و نمایش آن در یک مواجهه (رخ‌داد) جمعی به نام تئاتر هم در آیین و شاکله‌ی نهادی خود و هم در ساختار و زیباشناسی‌اش به این اتصال امور جمعی و خصوصی

وفادار و متکی است.

نوشتن در تاریکی هر دوی این سطوح را در خود داشت و یک رخداد اجتماعی را به سطح درونی و خصوصی یعنی رابطه چند دوست بسط داد. در **خشک‌سالی و دروغ** به تمامی یک مسئله‌ی جمعی و موضوع اساسی که اتفاقن بین سیاست‌مداران و سیاست‌سازان بسیار رواج داشت و حساسیت‌ها را برانگیخته بود به خصوصی‌ترین بخش زندگی زناشویی و روابط فردی کشانده شد. همین الگو سال‌ها پیش در **یک دقیقه سکوت** و بعدتر **گل‌های شمع‌دانی، ماه در آب**و... تکرار شده بود.

تک‌گویی کوتاه **برلین** هم دارای همین خصوصیت است. *فرزاد* روشن‌فکری است که باید در برنامه‌ای تلویزیونی با موضوع فلسفه شرکت کند و می‌توان گفت مشغول تمرین خطابه‌ی تلویزیونی خود است اما بدون لباس! مشکل‌ش این است که هم‌سرش از حرف او ناراحت شده با او قهر کرده و خود را در اتاقی که لباس‌های *فرزاد* آن‌جا است ، حبس کرده. این داستان اصلی نمایش‌نامه‌ی برلین است. اما در **برلین** می‌توان در خطابه‌ی *فرزاد* و محتوای آن ، سطح کلی و کلان موضوع را بازشناخت و در حرف‌هایی که با هم‌سرش می‌گوید تا او را راضی کند که از اتاق بیرون بیاید، سطح دوم را که لایه داستانی نمایش‌نامه است، پی گرفت. خطابه‌ی *فرزاد* ـ یا درواقع موضوع برنامه‌ای که به آن دعوت شده ـ *آیزایا برلین* است، متفکر آزادی‌خواه و کثرت‌گرایی که تخصص اصلی‌اش پی‌گیری سیر اندیشه‌ها و یافتن ریشه‌های به‌ظاهر غیرایدئولوژیکِ ایدئولوژی‌ها است؛ تفکراتی چون خیال‌گرایی (romanticism)، حقیقت‌انگاری افلاطونی و... که همه برآمده از نگاه آرمان‌شهرگرایانه بوده است و اعتقاد بنیادین **برلین** به سرآمدن دوران آرمان‌شهرگرایی و نشان‌دادن نتایج خونین چنین دیدی است. حال در برابر چنین متفکری که اصالتن منادی و مروج آزادی است، *یعقوبی* موقعیتی را قرار داده که مخاطب را یاد مضحکه‌های تک‌پرده‌ای از جنس تک‌پرده‌ای‌های *چخوف* می‌اندازد. موقعیت‌هایی که برای شخصیت مرکزی به‌شدت بغرنج و آزاردهنده و برای مخاطب به همان شدت مضحک و خنده‌آور است. تضاد موقعیت یک استاد فلسفه با یک درگیری در ظاهر پیش‌پاافتاده و برهنه‌بودن‌ش درحالی‌که از فلسفه و مسائل اساسی بشر می‌گوید و تلاش مذبوحانه‌اش برای تغییر موقعیت خود، از این تک‌گویی اثری خنده‌آور (comic) می‌سازد که تکیه‌ی اصلی‌اش بر روی همین تضاد است، تضاد آن‌چه شخصیت می‌گوید با آن موقعیتی که در آن گیر افتاده. *فرزاد* درظاهر متفکری کثرت‌گرا و آزاداندیش است و در عمل با چالش آزادی بیان در کنار هم‌سرش روبه‌رو است! درواقع ما منطق گفت‌وگوی باز **برلین** را در سطح زندگی زناشویی می‌بینیم. او لباس‌هایش را به دست نمی‌آورد زیرا می‌خواسته در خانه آزاد باشد و حرف‌ش را بزند و این چالش عملی یا وضعیت خصوصی او نسبت به نظریه و تفکر عام فلسفی‌اش است. پس در **برلین** هم دو سطح وجود دارد، یکی کلان، نظری و البته عمومی و دیگری خرد، عملی و البته خصوصی، که از فرط روزمره‌گی سطح دوم، می‌توان آن را پیش‌پاافتاده دانست و به سبب همین تضاد بعید است که تک‌گویی *یعقوبی* نوعی نمایش خنده‌آور مضحک محسوب می‌شود.

داستان صداقت و راست‌گویی و میزان عقلانی و اخلاقی بودن آن در زندگی خانواده‌گی (خاصه زمانی که صداقت اصل آن را تهدید خواهد کرد.) پافشاری بر روی صادق بودن و هم‌چنین

نپذیرفتن این صداقت از سوی دیگری (که در آثار *یعقوبی*، این دیگری، اغلب زنان هستند) یکی از اساسی‌ترین مسائل نمایش‌نامه‌های یعقوبی است. قصدم از گفتن این الگو، این است که بگویم وقتی یک نمایش‌نامه‌نویس تا این حد با مسئله‌ای دست‌وپنجه نرم می‌کند و به آن اشاره دارد، طبیعی و قابل پیش‌بینی است که با سطحی از انتزاع و استعلا از مسئله‌ی عینی در گفتاری نظری‌تر و کلان‌تر مضمون نمایش خود را خلق کند. به همین سبب است که می‌توان اثری چون **برلین** را مشقی ساده‌شده از مضامین و ساختارهای تکرارشونده‌ی آثار **یعقوبی** دانست.

اساس تک‌گویی در درجه اول و در شکل ناب خود، تضاد خود با خود و مواجهه خود با خود به منزله‌ی دیگری است. **برلین** هم از این قائده مستثنی نیست اگر به همان دو سطحی که نگرش و روی‌کرد اصلی این نوشته را ساخته است، از زاویه‌ی تعریفی که از تک‌گویی ارائه شد بازگردیم، درک این نکته سخت نیست که آدم‌ها در تضادی که بین حوزه‌های جمعی و فردی، کلان و خرد خود می‌سازند و در تقابل‌های مدام دوتایی که فرهنگ روزمره خود را به شکل کاذب و کاملن ساخته‌گی بر اساس آن صورت‌بندی می‌کنند (مانند نظر و عمل، خصوصی و عمومی، فردی و جمعی، سیاسی و خانواده‌گی و...) از خود هویتی دوپاره تولید می‌کنند و این هویت دوپاره خود زایای تک‌گویی و تصور خود به مثابه‌ی دیگری در هر یک از این ساحات است. در **برلین** آن‌چه از فرزاد در مواجهه با دوست و هم‌سر می‌بینیم ، متضاد با خودی است که متفکر و روشن‌فکر است، تضاد، این دو او را تبدیل به هویتی می‌کند که مدام در ذیل توجیه دیگران در حال توجیه خود است.

برلین قطعن از به‌ترین نمایش‌نامه‌های *یعقوبی* نیست. نمایش‌نامه‌ی کوچکی است، اما به لحاظ ساختار تجربه‌ای است در ساحتی جدید که همان شاکله‌ی روایی و روی‌کرد مضمونی *یعقوبی* را بازسازی می‌کند. در این بازسازی اتفاقی که می‌افتد میزانی انتزاع از آن واقع‌گرایی همیشه‌گی نویسنده و تبدیل موقعیت‌های حاشیه‌ای درام‌های پیشین‌ش ـ که هم‌واره با وضعیت‌های خنده‌آور مقطعی هم‌راه بوده ـ به موقعیت اصلی نمایشی شمایل‌ساز و نمونه‌وار (typical) است.

پی نوشت

نام متن بر گرفته از نام فیلم **ترس‌های خصوصی در مکان‌های عمومی** ساخته‌ی *آلن رنه* (۲۰۰۶) است.

تک‌گویی، تفکر تنها

نگاهی به نمایش‌نامه‌ی پرشین کت نوشته‌ی *مهین صدری*

رامین فناییان

وقتی نمایش (drama) نیز هم‌چون سایر مؤلفه‌های فرهنگ، هنر و ادبیات در دنیای پسانوگرا (postmodern) دگرگون می‌شود و نوعی بی‌سرانجامی و تنهایی در درون اندیشه‌های تئاتری پدید می‌آید، می‌بایست گفت‌وگو (dialogue) نیز چه در نقش «تضادِ دو اندیشه در قالب اندیشه‌ی سوم» و چه تحت عنوان «شکست یکی و پیروزی دیگری»، جای خود را به تک‌گویی (monologue) بدهد و ترجمان رنگ‌باختن حرکت و گفت‌وگو در نمایش نو را به نمایش بگذارد. درواقع در روزگار غلبه پسانوگرایی، زنده‌گی معنانباخته و ماشینی انسان معاصر در تئاتر نیز با قالب و شیوه‌ی نمایش‌نامه‌های تک‌گویی هم‌خوانی پیدا می‌کند و آن را تکمیل یا حتا تحمیل می‌کند! هم‌چنان‌که می‌بینیم تک‌گویی به شکل خاص در دو قرن اخیر در تئاتر جهان به‌وجود آمده و به‌ویژه با جریان صنعتی‌شدن و اتفاقات پیامد آن، تکامل یافته و خود را ارتقا داده است؛ و تک‌گویی در دنیای امروز به گونه‌ای جلوه کرده که آن را زاده‌ی تفکر تنهایی انسان پسانوگرا دانسته‌اند.

اما نمایش مبتنی بر تک‌گویی چیست و چه تفاوت‌هایی با نمایش تک نفره دارد؟ آیا هر نمایش تک‌نفره‌ای را می‌توان تک‌گویی نامید؟ واقع امر این است که در تک‌گویی دو پرسش اساسی وجود دارد که باید پاسخ داده شود، یکی این‌که این اجرا و صحبت‌ها برای چه اتفاق می‌افتد و دیگر این‌که برای چه کسانی صحبت می‌کنیم؟ درواقع در تک‌گویی روی سخن مشخص است و دلیل معلومی هم برای آن تعریف می‌شود؛ اما در نمایش‌های تک‌نفره که به عنوان مثال می‌توان به نقالی اشاره کرد، روی صحبت، تعریف نشده و عام است. حتا دلیلی برای این‌که چرا این گزاره‌ها مطرح می‌شود،

وجود ندارد. از طرفی کار نگارش تک‌گویی نسبت به نمایش تک‌نفره، پیچیده‌تر و سخت‌تر است. زیرا نمایش‌نامه‌نویس شـخصیت ـ یا شخصیت‌هایی ـ را با تمام پیچیده‌گی‌ها و ویژه‌گی‌های فردی و روانی می‌آفریند و یک بازی‌گر باید به تنهایی، تا انتها، تمام بار صحنه را بر دوش بکشد و نبض صحنه را در دست بگیرد. بنابراین کوچک‌ترین نقص یا کاستی در ساختمان شخصیت یا اثرِ شخصیت‌محور خیلی زود خود را نشـان می‌دهد. هم‌چنین نمایش‌نامه‌نویس برای پنهان کردن نقص‌های احتمالی تک‌گویی تنها روایت نمی‌کند؛ بل‌که با کارِ بیش‌تر بر روی شخصیت‌ها به لحاظ روان‌شناسی و جامعه‌شناسی نیز ابعاد جدیدی بروی مخاطب می‌گشـاید و به درون تک‌تک مخاطبان نفوذ می‌کند و آن‌ها را به چالش می‌کشد. زیرا در تک‌گویی بر خلاف دیگر نمایش‌نامه‌ها اتفاقی در حال وقوع در «اکنون» نیست؛ بل‌که روایتی که اتفاق افتاده برای مخاطب بازخوانی می‌شود.

تک‌گویی البته در بستر تئاتر کشورمان هنوز جای‌گاه واقعی خود را نیافته و به جز موارد معدودی نمی‌توان نشـانی از آن در تئاتر کشـور مشـاهده کرد؛ اما در این میان هسـتند افراد و گروه‌هایی که سـعی در پرداخت صحیح با نگاهی درسـت بـه نمایش‌نامه و اجرای تک‌گویـی دارند. *مهین صدری* در نمایش‌نامه‌ی **پرشـیَن کت** سـعی در انجام این کار دارد. او در این نمایش‌نامه به وضعیت فرهنگی حاکم بر مناسـبات جامعه‌اش توجه نشـان داده و درباره‌ی دنیای ذهنی مخاطب ایرانی‌اش کنکاشـی هنری انجام داده اسـت. دغدغه او در این نمایش‌نامه پرداختن به عنصری انسـانی است که از اصل و خویش‌تن خویش کَنده و رها شـده و در فرهنگی بی‌گانه غوطه می‌خورد. هم‌چنان‌که از عنوان نیز به مثابه نخسـتین دری‌چه ورود به نمایش‌نامه برمی‌آید، قرار اسـت روایتی از زبان دیگری به مناسـبات درونی‌مان داشته باشیم. روایتی که نگاه‌ش بیرونی است.

نمایش‌نامه واگویه‌های مردی ایرانی (مسعود) ساکن ایتالیا درخصوص زنده‌گی و وضعیت خودش است برای هم‌سر آینده‌اش در ایران که در مقابل یک دوربین دستی روایت می‌شود.

مسـعود خود می‌داند که جامعه‌ای که درش رها شـده نه او را به تمامی می‌پذیرد و نه او را طرد می‌کند. بل‌که به مثابه‌ی یک موجود، یک شیئ یا همان «گربه‌ی ایرانی»، توقعاتی از او دارد و برای‌ش حداقلی از امکانات را نیز قائل است. مسعود با این‌که از درون تهی و سردرگم است اما این وضعیت را به هر وضعیت دیگری ترجیح می‌دهد. با این حال به‌خوبی دریافته که مورد مناسبی برای تبدیل‌شدن بـه تکیـه‌گاه و نقطه‌ی آمال فرد دیگری نیسـت؛ بنابراین با روایتی افشـاگرانه ضمن توصیف دقیق و صادقانـه وضعیـت خود، مخاطب را نیز مهمـان یک اعتراف طولانی می‌کنـد. او هم‌چنان‌که در حال معرفی خود به دختر اسـت، به کنج‌کاوی‌های مخاطب نیز پاسـخ می‌گوید و درواقع شرح مبسوطی از مسائل و مصائب زنده‌گی در ایتالیا، فرهنگ حاکم، دوستان و روابط‌ش، روان‌شناسی شخصیتی خود و جامعه‌ی ایتالیا، تغییرات اجباری‌ای که کرده و بخشـی از دل‌تنگی‌اش در ایران... ارایه می‌دهد. جالب این‌که در افشاگری علیه خود از هیچ‌چیز مضایقه نمی‌کند و شمشیر علیه خود از رو می‌بندد. او درواقع شـفافیت و صداقتی را چاشـنی تک‌گویی‌اش کرده که طنز و جذابیت درام و موقعیت شـخصی‌اش را برای خواننده افزایش می‌دهد.

در ابتدای نمایش تأکید بر تنهایی مسعود و خلأ حاکم بر روابط‌ش با حضور دوربین دستی به‌خوبی آشکار می‌شود. مسعود دوربین را تنظیم می‌کند و برایش ـ برای مخاطب ـ روایت را آغاز می‌کند. طنز تلخ ماجرا این است که تمام آن، اتفاقن رو سوی ما (جامعه‌ی ایرانی) دارد و هم‌چون مسئله‌ای شخصی از طرف یک نفر برای خویش‌تن خویش است چه این‌که ما در هیچ‌یک از مراحل، مخاطبی نمی‌بینیم و چه‌بسا دختر نیز ساخته و پرداخته‌ی ذهن مسعود باشد. کسی که در سرزمین مادری دل‌ش برای او می‌تپد و می‌تواند هم‌دم خوبی برای تنهایی‌های او باشد.

اما از آن‌جایی‌که مرد از ابتدا تا انتها در کادر دوربین قرار دارد، از نظر منطقی نمی‌تواند هیچ حرکتی داشته باشد. بنابراین مجبور است بی‌حرکت باشد تا در کادر دوربین باقی بماند. ضعف نمایش‌نامه از همین نکته آغاز می‌شود. ایستایی و حرکت نکردن شخصیت به عنوان یک ضعف برای نمایش‌نامه، در اجرا خود را به‌شدت نشان می‌دهد زیرا هیچ کنشی وجود ندارد که کارگردان بتواند آن‌را نمایشی کند و فقط باید به تک‌گویی بدون حرکت اکتفا کند. ناگفته پیداست که اجرایی این‌گونه، اگر مبتنی بر خلاقیتی نو و بدیع از جانب کارگردان نباشد، بسیار ساکن و بی‌تحرک و شبیه نمایش رادیویی می‌شود.

اما با این‌همه نمایش‌نامه در مسیری تازه گام می‌نهد که ضمن روی‌کرد غیرتکراری به مضمون و محتوا، به لحاظ ساختاری نیز بکر و آزمون‌نشده است و درحالی‌که حادثه‌ای در آن وجود ندارد، هم‌واره از حوادث سخن می‌گوید.

نقل خاطره‌ی زنانه

نگاهی به نمایش‌نامه‌ی جایی دیگر، نه دور، نه دیر **نوشته‌ی *پژند سلیمانی***

فرشته حبیبی

جایی دیگر، نه دور، نه دیر بیش‌تر یک داستان کوتاه است با راوی اول شخص که با اندکی تغییرات و دستور صحنه‌ای غیرضروری حکم یک نمایش‌نامه‌ی کوتاه را یافته است. می‌توان گفت تلاش چندانی برای نمایشی‌شدن این داستان کوتاه نشده و از آن‌جا که ساختار نمایش تک‌گویی‌گونه است همه‌چیز در دایره‌ی روایتی ساده اتفاق می‌افتد. گرچه برای نمایش دو شخصیت پیرزن و پرستار تعریف شده‌اند ولی بار عمده‌ی نمایش بدوش پیرزن است و پرستار جز تک‌جمله‌ای که در پایان نمایش می‌گوید حضور خاص و نقش تعیین‌کننده‌ای در روند نمایش‌نامه ندارد.

متن نمایش حاوی یک نقل خاطره‌ی زنانه است از زبان شخصیت پیرزن که در ساعات پایانی زندگی‌اش، تصویری گاه شفاف و گاه مبهم از زندگی تلخش را پیش روی مخاطب می‌گذارد. او این حکایت را بی‌مقدمه از دوران کودکی‌اش شروع می‌کند و با نشانه‌هایی ما را به زندگی زنی در تاریخی بیش از یک‌صد سال پیش وصل می‌کند. دختربچه‌ای که هنوز کودکی نکرده مجبور به ازدواج می‌شود و هنوز جوانی نکرده در جلد پیری فرو می‌رود.

در نحوه‌ی روایت این داستان هیچ پیچیده‌گی یا بازی زمانی خاصی وجود ندارد، از نقطه‌ی «الف» آغاز می‌شود و جسته گریخته، با لکنت و با نقطه‌چین‌های بسیار در زبان نوشتاری به نقطه‌ی «ب» رسیده است. نویسنده علاوه بر این که در پی استفاده از شگردهای نمایشی و تصویرگرا نبوده است، علاقه‌ای هم به بازی‌های زبانی و زمانی از خود نشان نداده است. چنین قصه‌ای امکان و ظرفیت بسیاری برای بهره‌گیری از فن جریان سیال ذهن دارد، که می‌توانست سطح نمایش را از این چه که هست بالاتر ببرد. وضعیت جسمی پیرزن به دلیل تصادفی که کرده نامساعد است و حال روانی او نیز

زمینه‌ی مناسبی برای اندکی پریشان‌گویی، پراکنده‌گویی و از این شاخه به آن شاخه پریدن ایجاد می‌کند که خانم *سلیمانی* این موقعیت بالقوه را نیز از دست داده است.

به نظر می‌رسد نویسنده بیش‌تر نگاهی اعتراضی به نحوه‌ی زنده‌گی زنان و مسائل و مشکلاتی که آنان به‌عنوان دختر، هم‌سر، مادر و عضوی از جامعه‌ای سنتی با آن درگیرند داشته است. نگاهی تند و انتقادآمیز به خشونت جاری در زنده‌گی زنان، سنت‌های مردسالارانه و رسوم دست‌وپاگیر در بطن نمایش به چشم می‌خورد که نمایش را با خرده‌متون و جنبش‌های زن‌محور پیوند می‌دهد.

این داعیه و دغدغه با جمله‌ی پایانی نمایش پررنگ می‌شود و به فکر اصلی بدل می‌شود. تأکید بر عبارت تکلیف‌شدن که علاوه بر جمله‌ی پایانی چند بار در نمایش‌نامه تکرار می‌شود، بار معنایی خاصی را با خود یدک می‌کشد که در پس‌زمینه‌اش غلبه‌ی سنت مشهود است.

گویا نویسنده خواسته است با تأکید بر این جمله به صلبیت و زمختی سنت‌ها صحه بگذارد، زیرا نمایش با مرگ پیرزن پایان می‌یابد و جمله‌ی «تکلیف‌شده‌یی» از زبان پرستار هم‌چون پتک بر سر او کوفته می‌شود.

گرچه نحوه‌ی روایت نمایش چندان به ذائقه‌ی نگارنده خوش نیامده، ولی قدرمسلم این است که نویسنده توانسته بیان و واژه‌گان خوبی برای پیرزن تدارک ببیند، زبانی که برای زنی با شناس‌نامه و هویت و سن و سال او هم‌خوانی داشته باشد و تک‌واژه‌گانی که کم‌وبیش قادرند در شخصیت‌پردازی پیرزن به نویسنده کمک کنند.

بی‌هوده‌گی یا طغیان؟

نگاهی به نمایش‌نامه‌ی دکلره نوشته‌ی مهدی کوشکی

مهبود مهرنوش

مطمئن‌ترین گنگی‌ها خاموش شدن نیست. حرف زدن است.
کی‌یرکگارد

یک مرد و سه زن در حالی که پشت میزی بلند نشسته‌اند و جلوِ هرکدام‌شان یک بطری آب‌معدنی و کاغذ و قلم قرار دارد، اعترافات و دفاعیات خود را بازگو می‌کنند.

مرد یا *بهروز* دستیاری به جرم قتل عمد متهم است. زن یا *آناهیتا* ـ هم‌سر دوم *بهروز* و زن بابای *ترمه* ـ به جرم هم‌کاری در قتل و دختر یا *سایه دست یاری* ـ فرزند *بهروز* ـ که او را در خانه *ترمه* صدا می‌کنند، به اتهام نظارت و مشارکت در قتل *بهرام توتونچی* بازداشت شده‌اند. معلم نقاشی که چهارماهه حامله است، پای‌بند اخلاق است و از نظر او اخلاق شامل طرز لباس‌پوشیدن گفتار و آرایش و شئونات اسلامی و غیره است.

انسان مدرن در عصر حاضر!

نمایش‌نامه با اعترافات متهمان در یک محکمه آغاز و با افشای حقایق در همان محکمه به پایان می‌رسد. هر یک از شخصیت‌ها با روایت زنده‌گی گذشته‌ی خود، اقدام به برون‌فکنی ذهنیات و درونیات‌شان می‌کنند تا بدین ترتیب از روان‌پریشی‌ها و خلجان‌های درون رهایی یابند. آن‌ها بر این باورند که ارتکاب هرگونه جرم، نه به اراده و انتخاب که به دلیل جبری است که جامعه بر آن‌ها تحمیل کرده است و از همین روست که خود را بی‌گناه می‌دانند و در پی توجیه عمل‌کردشان در مقام منتقد، واعظ، معلم، بازی‌گر با نقد مسائل و مشکلات جامعه به بررسی وضعیت اجتماعی دوران خود می‌پردازند.

مرد: شـما خودتون جای من، مگه می‌شـه تـو خیابون راه رفت؟... با انـواع عجیب مخلوقات روبه‌رو می‌شـید... پاشـو برو تو خیابون ببین چی می‌بینی، تا سـرت رو می‌چرخونی انقدر با چیزهای جور واجور کثافت و فحشا و فقر و تکدی‌گری و گرسنگی و زهر مار و کثافت ماهواره و دیش و غیره مواجه می‌شید که خدا بگه بس...
معلـم: ... بدون هیـچ تعارفی باید بگم که اخلاق سـر کلاس از همه‌چی برای من مهم‌تره، از نظر من اخلاق شامل طرز لباس‌پوشیدن گفتار و آرایش و شئونات اسلامی و غیره می‌شه...

تمام موضوعات داستان برگرفته از دنیای واقعی اطراف ماست، بازآفرینی واقعیتی است از روی‌دادها و حوادث پیرامون انسـان مدرن در عصر حاضر. انسـانی بیگانه با خود و جامعه! انسـانی تنها در عصر فن‌آوری و ماهواره! عصری که در آن ده‌کده‌ی جهانی[1] مطرح اسـت اما هر انسـانی خود به تنهایی به جزیره‌ی کوچکی تبدیل شده است و این به سبب نبود ارتباط میان آن‌هاست. بنابراین شخصیت‌های نمایش‌نامه در دنیای بی‌ارتباطی با شـخصیت دیگر قرار دارند به طوری‌که هیچ‌یک از آن‌ها در مسـیر داسـتان با یک‌دیگر گفت‌وگو نمی‌کنند. تنها درد مشـترک میان آن‌ها فقر، جنایت، بی‌کاری، تنهایی، ترس، روان‌پریشی، خودکشی، خشونت، طغیان، خفقان، فحشا، اعتیاد، تهاجم فرهنگی، خرافه‌پرستی، بی‌اعتمادی و بدبینی، بی‌اعتقادی، بی‌احترامی به والدین، بی‌اعتنایی به اصل حقوق کودکان و... است.

کارکرد تمثیل و نشانه

یکی از ویژه‌گی‌های مهم این نمایش‌نامه، اسـتفاده‌ی به‌جا و منطقی نویسـنده از عناصر نشـانه و تمثیل است که بستر مناسبی را برای در کنار هم قراردادن اندیشه‌های متضاد فراهم آورده است.

برای نمونه عنوان «دکلره» که نویسـنده برای نام اثر برگزیده اسـت، از آن‌جا که در ظاهر، نوعی آرایش مو برای زنان به شمار می‌آید از همان آغاز، محور موضوع را برای مخاطب آشکار می‌کند؛ این‌که نمایش‌نامه درباره‌ی زنان و مسـائل زنان است. آری! در این نمایش‌نامه، زن آرایش‌گر است و طبیعتن تمام مشتریان او زنان هستند، *ترمه* ـ دختر *بهروز* ـ نیز اشتیاق فراوانی به بزک کردن خود دارد. پس نمایش‌نامه حول و حوش مسـائل زنان می‌گردد و همین نشـان می‌دهد که تم اثر، زن‌محور اسـت. از طرفی دکلره در لغت به معنای «خارج کردن رنگ‌دانه‌های رنگی مو از ساختمان آن و بی‌رنگ‌شدن مو به‌تدریج در پایه‌های مختلف آن» اسـت. رنگ پریده‌گی به نوعی تداعی‌گر بی‌حالی، بی‌رمقی، سسـتی و در مفهوم اغراق‌آمیز آن، تداعی‌گر مرگ اسـت؛ و مرگ، جسـد و جنـازه را القا می‌کند همان حس بی‌هوده‌گی، خودکشـی، جنازه و قتل که در متن اثر، نویسـنده بارها بدان‌ها پرداخته اسـت. بنابراین «دکلره» کارکردی دوسـویه دارد. یکی در ظاهر و دیگری در باطن. در ظاهر، داستان‌سـاز اسـت و با موضوع اثر پیش می‌رود و در باطن، معناساز است و با مضمون اثر هم‌سان.

معلم نیز تمثیل اخلاق اسـت، اخلاقی در چارچوب قانون، نظم و مقررات! و تذکر او به هنرجویان برای رعایت انظباط در کلاس، تأکیدی اسـت بر پـای‌داری و دوام اخلاق! او هم‌چنین حامل دختری اسـت که نسـل فردای دختران جامعه را می‌سازد. در کلاس او، سه نسـل با یک‌دیگر پیش می‌روند.

معلم که متعلق به نسـل دی‌روز اسـت، هنرجویان که نسل امروزند و جنین در حال رشد و تکامل که متعلق به فرداست! این سه نسل در ظاهر، در امتداد یک‌دیگر حرکت می‌کنند اما در باطن در تقابل با یک‌دیگرند و این همه به سبب تعارضی است که میان گفتار و عمل معلم وجود دارد! معلم با زبان، بر اهمیت ارزش‌های اخلاقی به نسـل امروز تأکید می‌کند در حالی که در عمل از طریق آموزش نقاشـی ـ که به عقیده‌ی *آلبر کامو*، هنر و ادبیات تنها وسیله‌ی نقاشی بی‌هوده‌گی نیستند، بل‌که بیان‌کننده‌ی طغیان و اعتراض نیز هستند ـ ابزار بی‌هوده‌گی و عصیان را در اختیار همان نسل قرار می‌دهد. بنابراین دو روی‌داد مهم درلایه‌های پنهان متن جاری است که با پیش‌برد داستان با رشد جنین رو به تکامل، هرلحظه به لایه‌های سـطحی متن نزدیک و نزدیک‌تر می‌شـوند تا آن‌جا که سـرانجام نمود بیش‌تری می‌یابند و آن‌ها چیزی نیستند جز بی‌هوده‌گی و طغیان!

از این‌رو همه‌ی روایت‌های متضادی که برخاسته از اندیشه‌های متضاد هر یک از شخصیت‌هاست، در یک ارتباط موضوعی (thematic)، هم‌آهنگی و وحدت موضوعی مناسـبی را به اثر می‌بخشـند و این همان کارکرد تمثیل است که از شناخت درست نویسنده از عنصر تمثیل و کارکرد آن نشأت می‌گیرد.

از دیگر نشانه‌های موجود در نمایش‌نامه، درد ممتد جسمانی است که *آناهیتا* همواره از آن شکایت می‌کند و برای تسـکین آن، ملتمسـانه مسـکن می‌طلبد اما این مسکن یا نیسـت یا هست اما تسکین نمی‌دهد. درد و مسـکن در یک رابطه‌ی علت و معلولی همان نهاد (thesis) و پادنهاد (antithesis) هستند که باید به اسـتنتاج (synthesis) منتهی شـوند. اگر درد را نشـانه‌ی نهاد یعنی عقیده یا نظر و مُسکِّن را نشانه‌ی پادنهاد یعنی نظر و عقیده‌ی مخالف فرض کنیم، فرآیند این علت و معلول نشانه‌ی‌استنتاج یعنی توافق و اجماع جدید است، در حالی که در تسکین درد *آناهیتا*، استنتاجی در کار نیست زیرا رابطه‌های علّی و معلولی یا برقرار نمی‌شـوند یا به‌درسـتی بر یک‌دیگر تأثیر نمی‌گذارند و درنتیجه توافق و اجماع جدیدی به وجود نمی‌آید. از این‌رو درد و مُسـکّن بی‌ارتباط با یک‌دیگر پیش می‌روند و همانند دو ریل موازی هرگز به نقطه‌ی تلاقی نمی‌رسند! در این مسیر بی‌تلاقی، احساس بی‌هوده‌گی منتقل می‌شود.

همین‌طور زن بارداری که توسـط *بهروز* به قتل می‌رسـد و *بهروز* به هنـگام تکه‌تکه‌کردن او پی می‌برد که زن، باردار بوده و دختری در شکم داشته است، از یک سو نشانه‌ی عصیان *بهروز* در تقابل با جامعه است و از سوی دیگر انقطاع نسل دختران! خودکشی *نوشین* نیز نشانه‌ی احساس بی‌هوده‌گی و اشعار رپی که *ترمه* می‌خواند، همان‌طور که از طبیعت موسیقی رپ برمی‌آید، نشانه‌ی اعتراض!

انتقال حس هم‌دردی، من‌دردی و ضدیّت

شـخصیت و اهمیت آن در نمایش تا آن‌جا اسـت که منجر به پدیدآمدن انواع آن با کارکردهای مختلفی شـده اسـت و توجه به این مهم، عنصر کش‌مکش را به عنوان یکـی از مهم‌ترین مؤلفه‌های درام، بـه وجود آورده اسـت. در نمایش‌نامه‌ی **دکلره** با انواع شـخصیت‌ها و کارکردهای مختلف آن‌ها روبه‌رو می‌شـویم. شـخصیت‌های این اثر در مقام مرد، زن، دختر و معلم در حقیقت همان مطرودان، جنایت‌کاران، سـارقان، معتادان، روان‌پریشـان، طاغیان و... به‌طور کلی تمام شـخصیت‌هایی هستند که به نوعی قربانی‌زشـتی‌های جامعه شده‌اند. آن‌ها هریک در مسیر داستان، با برون فکنی ذهنیات و

درونیات خود، حس عاطفی فراوانی را در مخاطب برمی‌انگیزند و او را با خود همراه می‌کنند به طوری که مخاطب می‌تواند از طریق این‌همانی و هم‌ذات‌پنداری، احساسات مختلف هم‌دردی، من دردی و ضدیت را با هر یک از شخصیت‌ها برقرار کند.

بهروز دست‌یاری که به جرم قتل عمد متهم است، از همان آغاز با تک‌گویی ذهنیات و درونیات خود، جامعه را عامل اصلی فساد، فحشا، فقر، ناامنی، اعتیاد، کودک‌آزاری، بی‌کاری و... خود و سایر اعضای خانواده و هم‌نوعانش معرفی می‌کند. از این‌رو او در مقام منتقد به بررسی وضعیت اجتماعی سیاسی اجتماع دوران خود می‌پردازد و بر جبری تأکید می‌ورزد که از جامعه بر او و سایرین تحمیل شده است. جبری که توانایی هرگونه انتخاب و اختیار را از آن‌ها سلب کرده و تنها از آن‌ها ابزاری ساخته است. ابزاری که در دنیای ماده‌گرا (materialism) با پیدایش انسان‌گرایی (Humanism) در دنیای غرب پس از انقلاب صنعتی (renaissance) شکل گرفت و چالشی را که تا پیش از آن دوران در برخورد میان انسان با ماوراءالطبیعه (metaphysic) وجود داشت، از میان برد. در چنین دنیایی، انسان ماده‌گرا برای بقای خود چه اقدامی انجام می‌دهد یا به عبارتی مرتکب چه اعمالی می‌شود؟ بی‌شک هر یک از انسان‌ها واکنش‌های متفاوتی از خود نشان می‌دهند. *آلبر کامو* دراین‌باره واکنش‌هایی را از سوی انسان در تقابل با رخدادها و موقعیت‌های جامعه برمی‌شمارد. به عقیده‌ی او برخی از انسان‌ها در مواجهه با مشکلات، سازگاری از خود نشان می‌دهند و در یک رابطه‌ی مسالمت‌آمیز با وضعیت فعلی کنار می‌آیند و به عبارتی به وضعیت خود عادت می‌کنند. برخی دیگر یارای تحمل فشارهای جامعه را ندارند و اقدام به خودکشی می‌کنند و اما در میان کسانی نیز هستند که در برابر جامعه قد علم می‌کنند و دست به طغیان می‌زنند.

در این اثر، نویسنده هر سه نوع واکنش را برای انواع شخصیت‌ها با توجه به تفاوت‌های کارکردی میان‌شان در نظر گرفته است. *بهروز* که به قتل عمد متهم است، در برابر فشارهایی که از جهان خارج ـ خواه دوست باشد، خواه زن، خواه اجتماع ـ بر او وارد آمده، طغیان می‌کند و به عمد جنایت‌هایی را مرتکب می‌شود که همان قتل *بهرام توتونچی*، راننده تاکسی، زن باردار و... است. او جسورانه به جنایت خود اعتراف می‌کند: «هر جرمی که شده پای خودمه» یا «همه‌ش گردن خودمه، ربطی به کسی نداره»، اما از آن‌جا که جامعه را مقصر می‌داند، هم‌واره در پیِ رد اتهام نیز هست.

زن دوم *بهروز* که *آناهیتا* نام دارد و به جرم هم‌کاری در قتل بازداشت شده است، با جبری که از سوی جامعه، شوهر، دختر شوهر بر او وارد آمده، کنار می‌آید و به خواست *بهروز* که مشارکت و هم‌دستی در قتل *بهرام توتونچی* است، تن می‌دهد، بی‌آن‌که قدرت اختیار و اراده‌ای در انتخاب داشته باشد!

نوشین که دختر *بهرام توتونچی* است و هرگز در نمایش‌نامه حاضر نمی‌شود ـ و مخاطب تنها با تک‌گویی‌ای که هر یک از شخصیت‌ها بر زبان می‌رانند، اطلاعاتی درباره‌ی او به دست می‌آورد ـ به‌دلیل تحمل نکردن فشارهای پیرامون‌ش اقدام به خودکشی می‌کند.

به طور کلی از دیدگاه روان‌شناسانه هر سه شخصیت مرد، زن و دختر را می‌توان چنین پردازش کرد:

مرد ـ *بهروز* ـ بدبینی بیمارگونه (paranoia) دارد و دارای رفتارهای هیجانی شدید (hysteric) است!

از ویژه‌گی‌های او، بدبینی و بی‌اعتمادی دائم نسبت به جامعه و اطرافیان خود ـ *بهرام*، زن اول و *آناهیتا* ـ است.

مـرد: بـه چه امیدی می‌تونـی زن و بچه‌تو بفرسـتی بیرون تو جامعه بچرخن و بعدم سـالم برگردن خونه... زن اولم رو به دلیل این‌که تو تئاتر و اینا بود با این‌که خودم از هنر خوشـم میاد نتونستم تحمل کنم، چون جوّ خوبی نداره... اون مدتی که کانادا بودم بهرام حق نداشته مراقب خانواده‌ی من باشه...

یا ترسی که *آناهیتا* از گم‌شدن حلقه‌اش دارد، خود نشانه‌ای است بر اختلال شخصیت مرد!

زن: بهروز که کانادا بود بی‌کار بودم. همه‌ش پای تلویزیون می‌نشستم. یه روز داشتم با حلقه‌م بازی می‌کردم، یه‌هو از دسـتم در اومد افتاد لای درز مبل، با بچه گشـتیم نبود... دو سه روز بعـدم بهروز می‌رسـید. پیش خودم فکر کردم بهروز میاد می‌گـه باز حلقت کو؟... یه حلقه‌ی دیگه‌ام می‌گرفتم بهروز می‌گفت حلقه از کجا اومده؟... ولی خدا شاهد درسته هیچ‌وقت حلقه پیدا نشد ولی افتاده بود لای درز مبل.

از آن‌جا که بیماری بدبینی در مردان شـایع‌تر اسـت تا زنان، در این نمایش‌نامه نیز این بیماری در *بهروز* بیش‌تر از *آناهیتا* و *ترمه* مشـهود و هویداسـت و از همین رو است که او، هم‌واره در زنده‌گی و شـغل با شکسـت مواجه می‌شود. البته زن هم با شکاکیتی که از یک سـو به دختر دارد و از سوی دیگر به خانواده‌ی *بهرام*، به نوعی دچار بدبینی بیمارگونه اسـت، ضمن آن‌که از رفتارهای دیگرآزاریِ جنسـی (sadism) نیز برخوردار اسـت به طوری که بارها به تنبیه بدنی *ترمه* و *نوشین* اقدام کرده و با سرکوفت‌های فراوان به *ترمه*، موجبات اذیت و آزار جسم و روان او را فراهم آورده است.

دختر هم یه طرز بیمارگونه‌ای بدبین اسـت، زیرا هم‌واره احسـاس بدبینانـه‌ای درباره‌ی زن‌بابا ـ *آناهیتا* ـ دارد و از او متنفر اسـت، حتا هنگامی که نامادری از سـر دل‌سوزی او را راه‌نمایی می‌کند، او هرگز نمی‌تواند با *آناهیتا* ارتباط دوستانه‌ای برقرار کند. *ترمه* تا حدی نیز درون‌گرا است و شاید گرایش او به هنر نقاشـی و فلسـفه ـ که در این اثر بیان‌گر بی‌هوده‌گی اسـت ـ می‌تواند راهی برای تخلیه‌ی فشارهای درونی باشد؛ و به نوعی فریاد است! فریادی از سر طغیان!

بنابراین هر سـه شـخصیت در دنیای بیمارگونه‌ی بدبینانه‌ای که دارند در جرم و جنایت شـریک می‌شوند. مرد در این مسیر، عامل و پیش برنده است و دو نیروی دیگر یعنی *آناهیتا* و *ترمه* کمک‌کننده و یاری‌رسـان اویند. در این جنایت، *آناهیتا* و *ترمه* هر دو قربانی‌اند! *آناهیتا* قربانی عشـقی است که به *بهروز* دارد و *ترمه* نیز قربانی زیرسلطه‌بودن پدر است! در هر حال در این جنایت، جرم زن در هم‌دستی در مرتبـه‌ی دوم و *ترمه* در مرتبه‌ی بعد قرار دارد. به این ترتیب هر یک از شـخصیت‌ها با برون‌فکنی درونیـات و ذهنیات خود شـناخت عمیقی را دربـاره‌ی دیدگاه، هویت، طرز برخورد و رفتارشـان به مخاطب ارایه می‌دهند و این همه از پرداخت درسـت و منطقی نویسنده درباره‌ی تک‌تک شخصیت‌ها است. بنابراین یکی از ویژه‌گی‌های بارز متن، شخصیت‌پردازی عمیق و اصولی آن است.

معرفی هر یک از شخصیت‌ها از زبان خودشان نیز شگردی است که نویسنده آن را با هدف ارتباط بیش‌تر با مخاطب به کار برده اســت اما این‌که نام شــخصیت‌ها را با عنوان مرد، زن، دختر و معلم در متن آورده است، نشان‌دهنده‌ی آن است که این شخصیت‌ها هرکدام نماینده‌ی جامعه‌ی خود هستند، *بهــروز* نماینده‌ی جامعه‌ی مردان، *آناهیتا* نماینــده‌ی جامعه‌ی زنان، *ترمه* نماینده‌ی جامعه‌ی دختران و معلم که تنها شــخصیت بی‌نام نمایش‌نامه است، همان جامعه‌ی معلمان. در حقیقت نویسنده با این شگرد، شخصیت‌ها را فراگیر کرده است، حال فرقی نمی‌کند *ترمه* باشد یا نوشین، *بهرام* باشد یا *بهروز*، *آناهیتا* باشد یا مشتریان آرایش‌گاه او، مهم آن است که همه‌ی این اشخاص نمونه‌ای از شخصیت‌های جامعه‌ی خود هستند.

کارآمدترین شیوه‌ی گفتار و زبان

یکی از مهم‌ترین ویژه‌گی‌های نمایش‌نامه، استفاده از تک‌گویی به‌عنوان یکی از کارآمدترین شــیوه‌های نمایشی اســت به طوری که شــخصیت‌ها هر یک در بی‌ارتباطی مطلق با یک‌دیگر، اقدام به بازگویی ذهنیات و درونیات خود با مخاطب می‌کنند. بنابراین شــیوه‌ای که نویســنده برای گفتار شخصیت‌ها برگزیده است از یک سو بیان‌گر فقدان ارتباط و تنهایی آن‌ها است و از ســوی دیگر تأکید به برقراری ارتباط هرچه بیش‌تر شخصیت‌ها با مخاطب و مشارکت مخاطب با آن‌ها است.

شــیوه‌ی تک‌گویی در مکتب‌های ادبی جزو ادبیات بیان‌گرا (Expressionist) و بیان‌گرایی نوین (neo-expressionist) به شــمار می‌آید و در این شــیوه‌ی ادبی و نمایشــی هدف نمایاندن درونیات آشــفته و پریشــان انسانی است که در وضعیت متعارف و معمول قرار ندارد، انسانی که اسیر جنگ، فقر، قحطی، فســاد، مرض، بلایای طبیعی و... اســت و همین امر زمینه‌های پیدایش آسیب‌های روانی از جمله روان پریشــی‌های حاد و خفیف، افســرده‌گی، پرخاش‌گری، طغیان و... را در او فراهم ساخته است. از این‌رو انتخاب این شــیوه‌ی گفتار از ســوی نویســنده در نمایش‌نامه، کاملن آگاهانه و هوش‌مندانه است زیرا فضای حاکم بر شــخصیت‌ها هم از نظر موقعیت پیرامونی و هم از نظر گفتار ذهنی و بیرونی مغشــوش و فاقد نظم معمول، و به عبارتی به‌هم‌ریخته اســت، و به همین دلیل اســت که هر یک از شــخصیت‌ها بــا تک‌گویی‌های بیرونی خــود به دنبال برون‌فکنــی تنهایی، اضطراب، ترس و وحشــت، بی‌هوده‌گی، پرخاش‌گری و خودخوری و... خود با مخاطبی هســتند که بتوانند به او اعتماد کنند. از طرفی آن‌ها با برون‌فکنــی ذهنیــات و درونیات خود قصد دارند مخاطب را از وقوع خطرات احتمالی آگاه ســازند و به او هشــدار دهند که مراقب خود باشــد. این به نوبه‌ی خود یکی از راه‌های پیش‌گیری از به‌دام‌افتادن در تندباد حوادث است.

زبان شخصیت‌ها نیز در عین حالی که برگرفته از زبان روزمره جامعه است به طور کاملن ملموسی روان و متناســب با نوع شخصیت هریک از شخصیت‌ها است. نویسنده برای ارتباط بیش‌تر با مخاطب، زبان اول‌شخص مفرد و بی‌واسطه را برگزیده و اساسن این نوع زبان از ویژه‌گی‌های تک‌گویی است.

فضای توام با جنون و شقاوت

حال و هوای (mood & atmosphere) حاکم بر اثر نیز کاملن منطبق بر ذهنیات و درونیات هریک از شخصیت‌ها است و از آن‌جا که ذهنیات و درونیات هر شخصیت مملو از ترس، اضطراب، تشویش، دل‌هره و تنش (stress) است، فضا و حالت اثر نیز القاکننده‌ی چنین احساساتی است. یکی از شاخص‌ترین تک‌گویی‌هایی که در آن، فضای ترس و شقاوت به اوج خود می‌رسد و حسی انتزاعی را به مخاطب منتقل می‌کند، تک‌گویی‌ای است که *بهروز* ماجرای قتل *بهرام* را در وضعیتی کاملن هیجان‌زده بازگو می‌کند و با برون‌فکنی درونیات و ذهنیات روان‌پریش خود، حس شقاوت و جنون‌زده‌گی دهشت‌ناکی را به مخاطب انتقال می‌دهد. حسی مشابه حس نفرت‌انگیز جنایت خواهران پاپن[۲] که *ژاک لکان* برای نخستین‌بار درباره‌ی آن نوشت و آن حادثه بعدها برای *ژان ژنه* دست‌مایه‌ای شد تا نمایش‌نامه‌ی کلفت‌ها را براساس آن خلق کند و دوباره جنایتی هولناک زاده شود.

> *مرد: تیکه‌تیکه‌ش می‌کردم، آناهیتا وایساده بود بالا سرم داشت نگاه می‌کرد منم تیکه‌تیکه‌ش می‌کردم، همه‌ش گردن خودمه ربطی به کسی نداره، تیکه‌تیکه‌ش رو تو راه آب حموم می‌ریختم... فقط مشکل استخوناش بود که انداختم تو چرخ گوشت خونه و چرخ کردم... دستم کفگیر بود کارد آش‌پزخونه رو هم پشت سرم قایم کردم. تا از در اومد تو، کفگیره پاره کرد بالای پلکشو، خواست داد و اینا بکشه، دو تا کارد تو گلوش کوبیدم. این‌قدر محکم کوبیدم و چرخوندم که نزدیک بود کتفم در بره... زنه اومد بیاد جلو یه لگد تو شکمش پرت شد اونور مبل از حال رفت. اینم داشت خرخر می‌کرد...*

اساسن نمایش‌نامه با رعایت اصل روابط علت و معلولی، برخورداری از انواع شخصیت‌ها و کش‌مکش‌های آنان با خود، اطرافیان و دنیای پیرامون‌شان و هم‌چنین خلق عطف داستان از ساختار نمایشی مناسبی برخوردار است. موضوع نمایش‌نامه نیز که از ذهنیت شخصیت اصلی داستان ـ *بهروز* دست‌یاری ـ نشأت می‌گیرد، در ارتباطی منسجم با سایر اجزا و مؤلفه‌های اثر از جمله موضوع، مضمون و پی‌رنگ قرار گرفته است و در امتداد یک‌دیگر پیش می‌روند. نویسنده در سراسر داستان با رعایت اصل هم‌آهنگی میان عناصر نمایش یعنی موضوع، مضمون، نقشه (plat)، شخصیت، گفتار، فضا و حالت انسجام مناسبی را به اثر بخشیده است و هم‌ذات‌پنداری شگرفی را با هر یک از شخصیت‌ها در مخاطب به وجود آورده است.

در پایان...

باید گفت **دکلره**، یک اعتراف است و بیان این واقعیت که انسان در این جهان، بیگانه‌ای بیش نیست! و شاید شایسته‌ترین تعریفی که بتوان از این متن ارائه داد، این باشد:

«هرچند طغیان ظاهرن منفی به نظر می‌رسد به آن لحاظ که چیزی به‌وجود نمی‌آورد اما در مفهوم عمیق خویش کاملن مثبت است زیرا افشا کننده‌ی آن عناصری است که در انسان همیشه قابل دفاع‌اند.»[۳] همان‌طور که *بهروز دست‌یاری* در تک‌گویی پایانی خود اعتراف می‌کند:

«... می‌دونم وظیفه‌ی من خلاف‌کار که خودم سراپا گناهم این نیست زمین رو از کثافت پاک کنم، ولی یه انقده‌ام پشیمون نیستم. همین که فکر می‌کردم مفیدم، دست از اعتیاد کشیدم، یه چیزای دیگه‌ای تو جامعه برام مهمه خوبه دیگه، تموم شد...»

پی‌نوشت:

۱. ده‌کده‌ی جهانی برای نخستین بار توسط *مارشال مک‌لوهان* (۱۹۸۰ـ ۱۹۱۱)، جامعه‌شناس و فیلسوف کانادایی و استاد دانش‌گاه تورنتو ارائه شد. او معتقد بود در پرتو وسایل ارتباطی الکترونیک، چهره‌ی کار و زنده‌گی اجتماعی دگرگون می‌شوند به طوری که جوامع و ملت‌ها به هم نزدیک می‌شوند و در نهایت، ده‌کده‌ای به پهنای کره‌ی زمین پدید می‌آید که در اصطلاح ده‌کده‌ی جهانی نام دارد.

۲. دو خواهر۲۸ و ۲۱ ساله که چندین سال مستخدم یک خانواده‌ی مرفه و خوش‌نام بودند در یک قصبه‌ی کوچک ولایتی، هم‌سر و دختر خانواده را قربانی می‌کنند. ظاهرن سبک زندگی این دو خدمت‌کار مطلوب بوده و با این‌که اربابان‌شان برای این دو خواهر بیگانه و هر دو فاقد روابط انسانی بودند، اما آن‌ها هم‌واره با نوعی غرور و بی‌اعتنایی تمام جوانب خانه‌داری را به خوبی رعایت می‌کردند تا آن‌که در عصر روز دوم فوریه این رخ‌داد مبهم با یک انگیزه‌ی پیش‌وپاافتاده، یک وامانده‌گی یا یک اشتباه قابل توجه در روابط خواهرانه کلید می‌خورد و در غیاب خانم‌های خانه هر یک از دو خواهر، یکی از دشمنان ـ هم‌سر و دختر ـ را گرفته، یک چشم آن‌ها را از حدقه در می‌آورند و به دنبال آن، سه مرتبه‌ی دیگر نیز این کار را تکرار می‌کنند. سپس چیزهای دیگری به فکرشان می‌رسد: با کمک هر آن‌چه می‌توانستند پیدا کنند؛ وسیله‌ای توپر و سنگین چون چکش، پوست‌کن ماهی، چاقوی آش‌پزخانه به طرف بدن قربانیان خود حمله‌ور می‌شوند و ضربات شدیدی به صورت‌های آن‌دو وارد می‌کنند. ضربات بعدی باعث ایجاد چاک‌ها و شکاف‌های عمیقی در نواحی سفلی بدن می‌شود. سپس دو خواهر بی‌اعتنا و خون‌سرد برای استراحت به رخت‌خواب باز می‌گردند.

۳. **افسانه‌ی سیزیف**، *آلبر کامو*، برگردان علی صدوقی، م.ع. سپانلو

نمونه‌ای آزمایش‌گاهی از تک‌گویی

نگاهی به نمایش‌نامه‌ی روز شیشه‌ای نوشته‌ی محمد چرم‌شیر

علی جعفری

تک‌گویی را حرف‌های طولانی و بی‌وقفه یا کم‌وقفه‌ی یک شـخصیت در نمایش‌نامه دانسته‌اند که طی آن شخصیت نمایشی اندیشه‌ها و تحلیل‌ها، بیم‌ها و امیدها، پرخاش‌ها و پرسش‌ها و رازهای خود و دیگران را به اطلاع مخاطبان می‌رساند. تک‌گویی می‌تواند بخشی از یک نمایش‌نامه یا تمام آن باشد. می‌توانـد در تنهایی یا با حضور دیگر شـخصیت‌های نمایش صورت پذیـرد و می‌تواند همراه با انجام مشخص و مستقل یا فاقد انجام مشخص و مستقل باشد و به دلیل ویژه‌گی‌های منحصربه‌فرد ساختاری خود در طراحی اجرا نیز سـهل و ممتنع اسـت. کارگردان و بازی‌گر می‌توانند آن را به سـطح نازلی از حفظ‌خوانی تنزل بدهند یا با ایجاد فضای نمایشـی مناسـب، تک‌گویی را به مجموعه‌ای از تصاویر و بده‌بستان‌های عاطفی میان شخصیت و مخاطبان مبدل کنند.

روز شیشـه‌ای به گمان من نمونه‌ای آزمایش‌گاهی از تک‌گویی است. آن را آزمایش‌گاهی می‌نامم از این رو که نمایش‌نامه‌نویس کوشـیده اسـت آن را به فضای مناسبی برای آزمایش تأثیرات مختلف تک‌گویی مطابق تعریف اشاره‌شـده در بالا تبدیل کند. تک‌گویی **روز شیشه‌ای**، حرف‌های مردی است که به طلب شفا برای خواهرزاده‌اش به امامزاده‌ای پناه برده و با امامزاده درددل می‌کند. مرد در ورای این دردل اندیشه‌ها و بیم‌ها و پرخاش‌ها، رازهایش را عیان می‌کند. در عین حال **روز شیشه‌ای** می‌تواند یک نمایش‌نامه‌ی مستقل بوده یا بخشی از یک نمایش‌نامه دیگر باشد. می‌توان آن را تک‌نفره اجرا کرد یا در حضور سـایر شخصیت‌ها. سایه‌هایی محو که در خلال حرف‌های مرد کم‌کم شکل گرفته و برای مخاطب آشـنا می‌شـوند. به بیان دیگر چرم‌شیر در تک‌گویی روز شیشه‌ای دست طراح و کارگردان را برای انتخاب نوع و شیوه‌ی اجرا کاملن باز می‌گذارد، هم‌چنان که در سراسر متن دست به نشانه‌گذاری برای راه‌نمایی کارگردان نیز می‌زند. به دیگر بیان؛ نمایش‌نامه‌نویس کوشـیده اسـت **روز شیشه‌ای** در خود حاوی محدویتی برای اجرا نباشد.

در ابتدای این نوشـــته و در تعریف تک‌گویی به طولانی و بی‌وقفه یا کم‌وقفه‌بودن آن اشـــاره کردم. یکی از چالش‌های پیش روی نمایش‌نامه‌نویسان در تک‌گویی همین بخش است. سخن دراز و مسلسل را باید با دقت ســـاخت و پرداخت. زیرا در درازگویی، هم‌واره بیم گزاف‌گویی، تکرار یا حتا مکررگویی بی‌دلیل می‌رود. به عبارت دیگر از آن‌جا که رشـــته‌ی ســـخن در تک‌گویی طولانی است می‌توان در آن بخش‌هـــا و جملاتـــی را یافت که قابل حذف‌اند بی‌آن‌که به روح نمایش‌نامه آســـیبی وارد کنند. اما در روز شیشـــه‌ای جملات با دقت انتخاب شـــده‌اند. اطلاعات به اندازه‌ی لازم به مخاطب داده می‌شـــود و آن‌جا که لازم اســـت به موضوعی صرفن اشـــاره شود در حد همان اشاره باقی می‌ماند. به عنوان نمونه، نگاه کنید به واپســـین جملات مرد، آن‌جا که به ترس از سربارشـــدن *منیژه* اشاره می‌کند. این نقطه از همان مثال‌هاســـت که نمایش‌نامه‌نویس را به ادامه‌ی تک‌گویی و شرح و بسط بیش‌تر وسوسه می‌کند. وسوســـه‌ای که در این مثال به راحتی می‌توانســـت به نابودی بخشـــی از زیبایی تک‌گویی منجر شود. *چرم‌شـــیر* اما با دقت فراوان بر این وسوســـه فایق آمده اســـت. فراموش نکنیم که تک‌گویی‌ها علاوه بر این‌که برای اجرا نوشـــته می‌شـــوند، باید به‌شدت قابل‌خواندن هم باشند و این به این معنا است که اگر تک‌گویی راه را بر توسن خیال خواننده‌ی خود ببندد و به او اجازه بازسازی ذهنی موضوع را ندهد، در عمل بخشی از مشتریان خود را از دست داده است.

حرکت از درون به برون

نگاهی به تک‌گویی کاسیاس فردوسی‌پور نوشته‌ی محمدحسن معجونی

رامتین شهبازی

یکی از شیوه‌های آشنای نگارشی در نمایش نامه، تک‌گویی‌نویسی است. تک‌گویی را به دسته‌های مختلفی تقسیم کرده‌اند که بخشی را با عبارت تک‌گویی (monologue) می‌شناسیم، بخشی دیگر را حدیث نفس و بخش نهایی را با کناره‌گویی.

مانفرد فیستر در کتاب **نظریه و تحلیل درام** می‌کوشد برای هریک از این دسته‌بندی‌ها تعاریفی جداگانه ارائه دهد که ماهیت آن‌ها را از یک‌دیگر جدا می‌کند. او عقیده دارد که تک‌گویی هم‌واره در خطاب به یک شخصیت دیگر گفته می‌شود. یک دیگری خاموش. شخصیتی که تک‌گویی می‌کند، می‌داند دیگری در صحنه حضور دارد یا اگر هم حضور ندارد، به‌وسیله‌ای واسطه‌ای ارتباطی، چونان دست‌گاه تلفن (یا از طریق ضبط صدا بر دستگاه ضبط صوت یا تصویر بر دوربین فیلم‌برداری) گفته‌ی وی را خواهد شنید. در حدیث نفس، شخصیت به‌واسطه انگاره‌ای مشخص، با صدای بلند فکر می‌کند و با خود سخن می‌گوید. او بر صحنه تنهاست. در کناره‌گویی ممکن است ترکیب تک‌گویی و حدیث نفس با یک‌دیگر صورت گیرد. اما شیوه‌ی کارکرد و نوع ارتباطی که با بیرون از اثر برقرار می‌شود، در این شکل متفاوت است.

نمایش‌نامه‌ی **کاسیاس فردوسی‌پور** نوشته‌ی محمدحسن *معجونی* از این پنجره با تعریفی که *فیستر* از تک‌گویی ارائه می‌دهد، هم‌خوان به‌نظر می‌رسد. در این تک‌گویی با تعمیرکاری روبه‌رو هستیم که در یک بار در استانبول خطاب به زنی که در این بار کارمی‌کند، سخن می‌گوید. آن‌چه در این نمایش‌نامه سبب می‌شود که نویسنده شیوه‌ی نگارشی مونولوگ را برگزیند، نداشتن ارتباط کلامی است که میان مرد تعمیرکار و زن رخ می‌دهد. برای روشن شدن تحلیل این نمایش‌نامه قصد دارم از مدل ارتباطی *رومن یاکوبسن* استفاده کنم.

رومن یاکوبسن در مقاله‌ی **نشانه‌شناسی و شعرشناسی** عوامل سازنده‌ی هر کنش ارتباط کلامی را بررسی کرده است: «فرستنده پیامی را برای گیرنده می‌فرستد. این پیام برای آن‌که بتواند مؤثر باشد، باید به موضوعی یا [...] به «مصداقی» اشاره کند. موضوع باید برای گیرنده قابل درک باشد و به صورت کلامی بیان شود، یا بتواند در قالب کلام بیان شود. در این میان، رمزگانی مورد نیاز است که باید برای فرستنده و گیرنده یا به عبارت دیگر، برای رمزگذار و رمزگردان پیام به طور کامل یا دست کم تا حدی، شناخته‌شده باشد؛ و سرانجام به مجرای ارتباطی نیاز است، مجرایی فیزیکی و پیوندی روانی میان فرستنده و گیرنده‌ی پیام که به هر دو آنان امکان می‌دهد، میان خود ارتباطی کلامی برقرار کنند و آن را ادامه دهند.»

فیستر در کتاب خود این نظریه را بسط داده و ارتباط موجود در درام را به ارتباطی بیرونی و درونی تجزیه می‌کند. در ارتباط درونی شخصیت‌ها در درون دنیای نمایش‌نامه با یک‌دیگر در ارتباط هستند و می‌کوشند از میان گفت‌وگوها و کنش‌های خود معنایی را آماده و در ذهن مخاطب بیرونی یعنی تماشاگر بنشانند. اما ارتباطی بیرونی نیز از دل یک درام مراد می‌شود که آن ارتباط بیرونی میان مخاطب و جهان اثر سامان می‌یابد. برای این ارتباط، نویسنده‌ی نمایش‌نامه پیامی را از مجرای دنیای درام برای مخاطب خود ارسال می‌کند که این مجرا ارتباط درونی را در دل خود بازتعریف می‌کند.

در نمایش‌نامه‌ی **کاسیاس فردوسی‌پور** یکی از طرفین درگیر در داستان خاموش است. او با مرد تعمیرکار سخنی نمی‌گوید و از سوی دیگر آشکارا می‌بینیم که مرد تعمیرکار در جست‌وجوی ایجاد رابطه است. پس رابطه‌ی درونی نمایش‌نامه مخدوش می‌شود. در این‌جا رمزگانی که مرد تعمیرکار در نشانه‌های کلامی خود بر می‌گزیند، ارتباطی یک‌سویه است. یعنی طرف دوم به رمزگان مورد نظر آشنا نیست و از همین‌روی پاسخ مناسبی به سخنان مرد نمی‌دهد. این‌درصورتی‌است که مرد در لایه‌ی دوم رمزگزاری گفتارش از نشانه‌های فرهنگی سود می‌جوید که این نشانه‌گان می‌توانند به عنوان عاملی ثانویه در ایجاد ارتباط هدف‌مند و مؤثر باشند. آن‌چنان که *یوری لوتمان*، نشانه‌شناس مکتب مسکو، تارتو عقیده دارد، زبان نظام الگودهنده‌ی نخستین در هر فرهنگ است، و عوامل دیگر در اشکال ثانویه بازتعریف می‌شوند. از همین‌روی چون مرد، زبان مناسب ارتباط را به‌کار نمی‌گیرد، عناصر دیگر موجود در کلام او درک نمی‌شود. اما از سوی دیگر هدف نهایی نویسنده برقراری ارتباطی بیرونی است. یعنی مخاطبی که به دیدن یا خواندن این نمایش‌نامه نشسته است. حال، مخاطب بیرونی این نمایش‌نامه می‌تواند به یک مخاطب ضمنی در درون نمایش‌نامه نیز بدل شود. بنابراین اگرچه *معجونی* یک زن را در این نمایش‌نامه به عنوان مخاطب فرضی مرد متصور شده‌است، اما روی‌کرد اساسی او به سمت مخاطب بیرونی است.

حال این سوآل پیش می‌آید که شاید نویسنده می‌توانست متن خود را در شکل حدیث نفس نیز سامان دهد و چرا این‌کار را نکرده‌است؟ پاسخ مشخص است. فضایی که قرار بوده به‌واسطه‌ی کلام در این نمایش‌نامه بازشناسی شود، فضای تنهایی است. تنهایی مرد در عدم پاسخ زن برجسته می‌شود و گفتمانِ نمایشی (dramatic) نمایش‌نامه را برجسته می‌کند. مرد در نشانه‌سازی لایه‌ی دوم

این نمایش‌نامه دائم در تلاش است تا از هر مصداقی برای خود دستاویزی تازه بسازد. با تصاویری که از خواننده‌ای در نمایش‌گر (monitor) پخش می‌شود کلام خود را آغاز می‌کند و در نهایت میدان گفتار را در زندگـی خصوصی‌اش بسـط می‌دهد. درواقع ابتدا با هدف جلب توجـه مخاطب عینی و ضمنی گفتارش را آغاز و در ادامه تلاش می‌کند مکنونات قلبی خود را نیز در این تک‌گویی بارز کند.

در ایـن میان چند نکته‌ی دیگر خود را به رخ می‌کشـد که قابل تأویل می‌نماید. نخسـت این‌که در گفتـار مرد ابتدا بـا پراکنده‌گی مواجهیم که اندک‌اندک به تمرکز می‌رسـد. این گفتار پراکنده به آشـفته‌گی ذهنی وی باز می‌گردد که با تمرکز بر موقعیت به آرامشـی حدودی دست می‌یازد. آن‌چه او در ابتدا ارائه می‌دهد، گزارشـی اسـت از موقعیت‌ها و افراد مختلف که چون استدلال علی و معلولی مناسبی ندارد، بیش‌تر به گزارش‌هایی می‌ماند که یک ذهن ساده‌نگر ارائه می‌کند. برخی نظریه‌پردازان روایـت معتقدنـد که گفته و بازگویی وقایـع آن‌گاه رنگ‌و بوی روایت به خـود می‌گیرند و از حوزه‌ی گزارش صِرف خارج می‌شوند که بتوانند روابط عِلّی و معلولی و مشخصی را از خود ارائه دهند. مرد در نمایش‌نامه‌ی **کاسیاس فردوسی‌پور** هر اندازه به زنده‌گی خصوصی خود نزدیک‌تر می‌شود، این علت و معلول را بیش‌تر و قوی‌تر در زنده‌گی‌اش جسـت‌وجو می‌کند. بنابراین نشان می‌دهد که این شخصیت هنوز نتوانسـته است از پیله‌ی درونی زنده‌گی خود خارج شود. او از هم‌سرش بد می‌گوید، درحالی‌که تنها اتفاقی که می‌تواند آن را در ذهن به شـکلی منسـجم‌تر مجسم نماید، همان زنده‌گی خصوصی و ارتباط با هم‌سـرش بوده‌اسـت. روایت او دراین‌باره با توجه به کوتاهی دارای یک ابتدا، میانه و پایان اسـت کـه در دیگر اظهارنظرهای وی نمی‌توان آن را یافت. امـا در ابتدا با اطلاعاتی پراکنده و عامیانه روبه‌رو هستیم که نمی‌توان بر آن‌ها وقعی نهاد و به‌سرعت از ذهن طرد می‌شوند. اما جالب این‌جاست که همین پراکنده‌گویی‌ها وجوه نمایشیِ تک‌گویی *معجونی* را تقویت می‌کند.

خودگویـی (روایت نقلی) و محاکاتْ دو شـیوه‌ی کهـن و کلان روایت به‌شـمار می‌آیند. *رِیمون کنان* در بحث چگونه‌گی شـکل‌گیری روایت دیرینه، تحقیق خود را به سـال‌های بسـیار دور می‌برد و می‌نویسـد: «*سقراط* در کتاب سـوم «جمهوری» *افلاطون* تمایزی میان دو شیوه‌ی گفتار قائل است: خودگویی و محاکات. ویژه‌گی بنیادین خودگویی این اسـت که شاعر، خود سخن‌گو است. چندان که حتا نمی‌کوشد به ما بگوید، کسی جز او سخن می‌گوید. اما در محاکات، شاعر بر آن است این توهم را به بار آورد که این او نیست که سخن می‌گوید.»

بنابرایـن در خودگویـی، راوی در صحنه‌حضور مسـتقیم دارد و روایتی را برای ما نقل می‌کند که پیش‌تر رخ داده است و هنرهای محاکاتی هنرهایی بدون حضور راوی است؛ در وجه روایتی محاکات، داسـتان، ظاهرن خودش بدون واسـطه و بدون راوی تخیلی ظاهری بیان می‌شود. در این صورت، در قلم‌رو نشان‌داده قرار می‌گیریم.

گزارش و روایتی که شـخصیت نمایش‌نامه‌ی **کاسـیاس فردوسـی‌پور** در طـول نمایش‌نامه ارائه می‌کند، در حقیقت نوعی روایت نقلی محسـوب می‌شود. شکلی که راوی، خود در صحنه حضور دارد و تجربیات خود را به‌شـکل مستقیم برای مخاطب باز می‌گوید. این نکته می‌تواند در اغلب موارد برای

یک نمایش‌نامه خطرناک باشـد. زیرا اثر را از شـکل نمایش و درام خارج و به ادبیات نزدیک می‌کند. بنابراین نویسنده باید در جست‌وجوی تمهیدی باشد تا بتواند مسیر خود را در برخی جهات به سمت روایت محاکاتی تغییر دهد. *معجونی* نیز توانسـته اسـت این کار را با تأکیداتی که شخصیت در بخش نخسـت سخنانش بیان می‌دارد، انجام دهد. چنان که آمد، مخاطب اصلی در این نمایش‌نامه مخاطبی ضمنی، یعنی تماشـاگر اسـت که از طریق کلام با شخصیت ارتباط برقرار می‌کند. او به شخصیت‌ها و داسـتان‌هایی اشاره می‌کند که برای خود و مخاطب آشنا است. از این رو داستان در ذهن مخاطب به کنش می‌رسد. یعنی زمانی‌که مرد مشغول توصیف چهره‌ی فلان خواننده‌ی معروف است، مخاطب آن را در ذهن تصور می‌کند و آن را در ذهن خود به کنش وا می‌دارد. این حرکت محاکاتی در اشاره‌ای که مرد به واقعه‌ی اجتماعی، حمله به سفارت انگلیس نیز رخ داده خود را نمایان می‌سازد. یعنی مخاطب می‌تواند این جملات را در ذهن به کنش بدل کند. این اشـارات اندک‌اندک جنبه‌ی خصوصی به خود می‌گیرد. یعنی مخاطب می‌تواند با تصوری که از اندیشه‌ی مرد در ذهن پیدا کرده، زنده‌گی خصوصی او را نیز تصور کند و همین حرکت در داستان‌گویی برای *معجونی* به برگ برنده بدل می‌شود.

نمایش‌نامه‌ی **کاسـیاس فردوسـی‌پور** به دلایلی که آمد می‌تواند یـک تک‌گویی موفق قلم‌داد شود. تک‌گویی‌ای که تنها در بند متن باقی نمانده و می‌تواند در ذهن مخاطب‌ش نیز تکثیر شود. اتفاقی که در صورت تصویرسازی نکردن به‌موقع و درست، ممکن است به ارتباط نیافتن با مخاطب بیرونی بینجامد.

پایان بدون پرسش

نگاهی به نمایش‌نامه‌ی گفت‌وگو با معشوق قدیمی نوشته‌ی *مهدی میرباقری*

رضا آشفته

نمایش‌نامه‌ی **گفت‌وگو با معشـــوق قدیمی** یک تک‌گویی نمایشی است درباره واگویه‌های یک زن با معشوقی که ده سال پیش از او دل کنده. این واگویه در بازی با یک ضبط‌صوت تبلور عینی می‌یابد.

یک زن در خلوت خود، آن‌چه را باید به مردی که ازدســـت داده بگوید، در یک ضبط صوت ثبت می‌کنـــد، گوش می‌کند و پاک می‌کنـــد. یعنی درجامی زند و چیزی برای گفتن با او ندارد بل‌که برای خود دارد از دردها و عشـــق‌اش می‌گوید. آن مرد پیش از متارکه با زنی دیگر طرح دوســـتی ریخته و حالا ده سال از آن زمان گذشته است. زن که گویی هم‌چنان دغدغه‌ی حضور در کنار این مرد را دارد، او و محل کارش را شناسایی کرده است.

شـــکل نمایش‌نامه ترکیبی بی‌پایان دارد مگر آن‌که زن این وضعیت را فراموش کند. با آن‌که این زن ســـه ســـال است با شخصی به نام *ســـروش* ازدواج کرده و در کنار او احساس راحتی و خوش‌بختی می‌کند، اما هم‌چنان در پس ذهن‌اش همان مرد یا عشق قدیمی را مرور می‌کند. این دوگانه‌گی زیست ذهنی و روانی مانع از راحتی حقیقی او شده است. او حتا هفت سال از این ده سال چشم‌انتظار اتفاقی بوده اســـت که متأسفانه راه به جایی نبرده است، زیرا مرد تکلیف خودش را مشخص کرده و کاملن از این زن بخت‌برگشـــته دل‌کنده اســـت. باید باور کنیم که این دور باطل است و به لحاظ روانی عشق در زن هم‌چنـــان برقرار اســـت و تا دل‌کندن صددرصدی در او اتفاق نیفتـــد این دور باطل هم‌چنان ادامه خواهد یافت.

شـــکل، متکی به تکرار و بازی با ضبط صوت است. این‌که صدایی بارها در یک نوار ضبط می‌شود،

گوش داده می‌شـود، و در نهایت پاک می‌شـود. این صدایی اسـت که جز خود زن شنونده‌ای نخواهد داشت. این روند، بی‌نهایت را در برخواهد گرفت و نوعی درجازدن یا چرخه‌ی بسته و مدور را به ذهن یادآور می‌شـود. اما آن‌چه می‌گوید و می‌شـنویم دلالت بر خاطرات و ذهنیتی کاملن معلوم است؛ زن در خلـوت خـود به یادآوری این خاطرات خودآزارانه ادامه خواهد داد. زن در این مسـیر راه به جایی مشـخص نخواهد برد زیرا این روند اصلن به نفع او نخواهد بود. بسـیاری هسـتند که مدت مدیدی با چنین بیماری ذهنی و روانی مواجه شده‌اند. مردها و زن‌هایی که عاشقانه بعد از یک شکست و گسست عشـقی هم‌چنان با یادآوری یک رابطه و ابراز احساسـات هم‌چنان بر موضع خود در آن عشـق تأکید می‌کنند. این بیماری اسـت و راه به جنون خواهد برد، چون انسان به‌تر است با دل‌کندن و ایجاد یک زندگی منطقی خود را در مسـیر حقیقی زندگی قرار دهد. حالا عده‌ای هسـتند که این عزیز خود را در یک سـانحه از قبیل تصادف یا جنگ و امثال آن از دسـت داده‌اند، شاید خروج اینان از این سیکل بسـته، بسیار سـخت و حتا نشدنی باشد. به خصوص اگر معشوقه بسیار مهربان و با مشخصات انسانی در کنـارش زنده‌گی کرده باشـد، امـا در جریان رابطه‌ی این زن و آن معشـوق حتا نوعی خیانت هم ملاحظه می‌شـود. این‌جاسـت که اصرار زن چندان منطقی نمی‌نماید و به‌خصوص الآن که ازدواج هم کرده است. هر چند خودش به ظاهر بر آن است که بگوید نه، اصلن طرف مقابل را فراموش کرده است. اما دنبال‌کردن و یافتن محل کار و دیدن قیافه‌ی شکسـته و پیرِ مرد، و غصه‌خوردن دلالتی آشـکار بر تداوم این حس عاشقانه و تک‌سویه است. این دیگر به دلیل نداشتن بازخورد حسی و روحی منجر به رفتاری کاملن خودآزارانه می‌شود.

زن کاملن معمولی اسـت و به زبان و بیان محاوره و خیلی ساده و روان از درونیات خود می‌گوید. همین ساده‌گی او است که می‌تواند چنین جریان ملال‌آوری را بر او تحمیل کند وگرنه با کمی عقل و منطق خیلی راحت می‌شود به نجات اندیشید. با این منطق آیا نوشتن، خواندن و اجرای چنین متنی می‌تواند برای ما مؤثر باشـد؟ مطمئنن اگر قرار باشـد چنین توصیه‌ای بشـود، این توصیه پذیرفتنی و کارساز نیست. مگر آن‌که بر این نکته تأکید شود که اصلن این نوع رفتار منطقی و انسان‌منشانه نیست به‌خصوص که در آن، مرد پی زندگی خود رفته و اصلن دقیقه‌ای هم در این ده سـال به این زن بخت برگشته فکر نکرده است.

این استیصال و اشک‌ریختن‌ها راه به جایی نمی‌برد. اما نیاز است که آدمی را از انفعال و بی‌عملی بیرون بیاوریم. یعنی، به نوعی، کارکرد نمایش‌نامه این‌گونه است. حتا می‌تواند ما را با طرح پرسش در انتهای پی‌رنگ که به نوعی بیان‌گر نوعی خرده‌پی‌رنگ اسـت، متوجه آن‌چه باید باشد، کند. پس باید اصل و اساس نمایش‌نامه، حتا نمایش‌نامه نوین، را رعایت کنیم. بنابراین به نوعی می‌توان در این متن کمی دخل و تصرف کرد و گفت که باید طوری نوشته شده باشد که حداقل با طرح پرسش تمام شود. یعنـی ذهـن و روان مخاطب حداقل از این بلاتکلیفی با تمهیدی به نام پرسـش بیرون بیاید. بالاخره ما قرار نیسـت که خود هم در یک دایره‌ی بسـته بلاتکلیف بمانیم. شاید این نکته‌ای باشد که باید در نوشتار این تک‌گویی مراعات شود وگرنه بلاتکلیفی این زن موجبات آزار ذهنی و روانی مخاطب را به

دنبال خواهد داشت، با این نکته‌ی انتقادی که «این چه کاری است؟!» در حالی‌که پرسش حقیقی باید طوری خواننده یا تماشاگر را هم‌راهی کند که «نباید تابع این روی‌کرد خودآزارانه بود.»

بـــه هر تقدیر نمایش‌نامه، بانیِ کش‌مکش بین آدم‌هاســـت و حتـــا در کش‌مکش با خود نیز نوعی برون‌فکنی برای خروج از یک وضعیت بسته اتفاق می‌افتد. اما در متن **گفت‌وگو با معشوق قدیمی** چنین روالی وجود ندارد. یعنی فقط یک برون‌فکنی است بی‌آن‌که پایه و اساس درستی داشته باشد. بالاخره خیانت مرد چه‌گونه می‌تواند این ده ســـال فکر کرد و متمرکزشـــدن روی یک نفر خائن را توجیه کند. مگـــر چیزی غیر از این باشـــد. با این روی‌کرد حتا می‌توان بر کلیت این متـــن ایراد گرفت. اما زبان و بیان و وضعیت، آن‌قدر دردناک و ملال‌آور اســـت که می‌تواند توجیه‌کننده‌ی خود باشـــد. اما این پایان و شـــکلی که آن را پرسش‌گرایانه می‌کند، می‌تواند گره‌گشـــای معضل فعلی تلقی شود. یعنی زن باید به دنبال یافتن خوبی‌هایی از این مرد باشـــد که این دوام و بقای یک حس را توجیه کند زیرا خیانت برای همه‌گان امری ردشده است.

عاشق‌ترین و مغموم‌ترین آدم

نگاهی به نمایش‌نامه‌ی منوتلخک نوشته‌ی *نیما دهقانی*

رضا آشفته

منوتلخک سرگذشت چند هزارساله‌ی تلخک یا دلقک در کل جهان است. تلخکی که همواره در کنار شاه قرار می‌گرفته تا اسباب خنده و سرگرمی او را فراهم کند اما بی‌آن‌که کسی توجه کند که دل خودش یکی از عاشق‌ترین و مغموم‌ترین دل‌هاست.

نیما دهقانی بر آن بوده تا در یک وضعیت مشترک، جهان ذهنی یک دلقک را به نماینده‌گی از همه‌ی دلقک‌های جهان بررسی کند. او قیافه‌ای به‌ظاهر قناس و مضحک دارد و بدون کم‌ترین زحمتی خنده‌ساز است، اما خود در انجام امور اولیه‌ی زنده‌گی‌اش باز می‌ماند. انگار او فقط آمده تا موجبات شادابی دیگران را فراهم کند و خود اندوه‌گین‌ترین افراد باشد. وقتی دلقک به خواست‌گاری دختر طبیب شاه می‌رود تا از او خواست‌گاری کند، هر بار موجبات خنده‌ی یکی از اهل خانه را فراهم می‌کند و هر بار آن‌چه باید گفته شود در سینه‌اش حبس می‌شود. محصور ماندن درد تا بی‌نهایت و به شکل ابدی دلقک را دنبال می‌کند. زیرا هر بار این دختر، زن یکی از امرا و شاه‌زادگان درباری می‌شود و دریغ از لحظه‌ای هم‌دلی و هم‌نفسی با دلقک.

این همان تراژدی زنده‌گی است که در کنار کمدی تحمیلی پیش می‌رود و ما از نزدیک واگویه‌های یک دلقک را که بیش از یازده‌هزار سال عمر کرده می‌بینیم. او که به دنبال علم کیمیا رفته و خواسته تا دوای درد خود را بسازد، به اشتباه داروی جاودانه‌گی را یافته و با خوردن آن باید هزاران سال این‌همه درد و اندوه را با خود یدک بکشد چون که قرار نیست سرنوشت او به گونه‌ای دیگر رقم بخورد. دلقک هر بار که عاشق می‌شود نتیجه‌ی همان شکست می‌شود و دلیل‌ش هم این است که هیچ‌کس حاضر نیست دلقک را جدی بگیرد. بنابراین او این‌همه تنهایی و ملال و مرارت را به تن می‌چشاند تا با گذر از تاریخ و زمان هم‌چنان تسلای دل شاهان و خانواده‌های‌شان باشد بی‌آن‌که ضرورتی هم در

این تکاپو برای او باشد. مگر آن‌که دلقک برای گریز از عقده‌مندی بر آن خواهد شد که پادشاه شود و بـرای چنیـن کاری نیاز به طرح و توطئه و طغیان دارد. آیا دلقک از پس این مهم برخواهد آمد؟ برای این منظور دو پایان در نظر گرفته شده است. اگر پاسخ بله باشد که دلقک ملحفه روی صندلی‌چرخ‌دار را برمی‌دارد و ما به‌جز پوشال و چند دست و پای مصنوعی چیز دیگری نمی‌بینیم. دلقک به جای این تن مثله‌شـده سـوار بر صندلی‌چرخ‌دار می‌شود و شاه را درون چمدان می‌گذارد و این بار از این منظر بازی را از نو شروع می‌کند زیرا در آغاز نیز دلقک درون چمدان هست و از آن بیرون می‌خزد و فرصتی می‌یابد تا تلاطمات و تشـویش‌ها و اضطراب‌های درونی‌اش را برون‌فکنی کند. این بار در پایان، دلقکْ شاه می‌شود و حالا درون چمدان، تنی مثله شده به جای دلقک آغازگر روایتی سوزناک خواهد بود!

امـا اگر به رأی تماشـاگر دلقک نتواند این کار را بکند، هم‌چنـان در این لباس محتوم با بدبختی بـه حیات ابدی و جاودانه‌اش ادامه می‌دهد. او فقط هنگام بیرون بردن صندلی‌چرخ‌دار دسـت یا پای مصنوعی را از درون صندلی‌چرخ‌دار به صحنه می‌اندازد. یعنی لاادری این اتفاق می‌افتد.

فـراز گرفتـن اثر به دو وادی متضاد حکایت از منظرگاهـی دموکراتیک برای تعیین حدود و ثغور سرنوشت به خواست و نظر جمعی است. این‌که جمع بخواهند چه شود؟ دیگر قابلیت‌های اثر را از نگاه تک‌سـاحتی نویسنده و آفریننده‌ی اصلی متن بیرون می‌برد. با چنین روی‌کردی حالا نوبت به کسانی می‌رسـد که بخواهند تکلیف خود را به سـوی اراده‌ی قوی و محکم برای تغییر سرنوشت محک بزنند وگرنه این دور باطل و مسلسـل‌وار تکرارپذیر اسـت. شاید این منطق نسبی‌گرایانه، ارجاعات متن را به سـمت و سویی پسانوگرا ببرد تا این‌که بخواهد در وادی کلاسیک یا نوگرا به گونه‌ای شعورمند تسلیم تقدیر محتوم شـود. این وادی آزمون و خطاسـت که انسان را از آن جبارّیت می‌راند و یک گام به جلو به او اختیار می‌دهد تا در تعیین سرنوشت مداخله‌ای راستین داشته باشد.

زبان و بیان اثر نیز به دلیل بهره‌مندی شخصیت تلخک در سیر تاریخی‌اش زبانی چندگانه دارد و واژه‌گان آمیزشی از دوره‌های مختلف چیدمان و هیبت نهایی پیکره این انسان نمادین را موجب خواهد شـد. یعنی القای فرد از قاعده‌ی منسجمی تبعیت نمی‌کند و این عنصری لازم برای ترکیبی پسانوگرا است و ارجاعات مهم و بینامتنی نیز منطق متن را به سمت ناجورچین (collage) بی‌در و پیکر خواهد برد که درواقع به انتخاب نویسنده و در نهایت انتخاب مخاطب سروسامانی بایسته خواهد گرفت.

نیما دهقانی خاسـت‌گاه تاریخی و جبر آن را زیر سـوآل می‌برد. گویـی در مقطعی از تاریخ حالا آدمیان اختیارمند شـده‌اند که در سـازوکار زنده‌گی حضور و مشارکت عینی و ملموس داشته باشند. حالا هر فرد می‌تواند ماهیت درونی و بیرونی خود را هم‌سـو با هم به روال عادی سرنوشـت ره‌نمون کند. در حالی‌که در جوامع سـنتی این سرنوشـت خارج از حیطه‌ی اختیارات فردی است و خدا و شاه هسـتند که می‌گویند شما چه‌گونه باشـید. در این‌جا شاه از بین می‌رود و به جای آن انسان، عینی و فعال است که می‌گوید و می‌تواند فردیت خود را سمت و سو بدهد. این تکلیف‌مند شدن انسان است که از او فردی رها و آزاد می‌سـازد که بی‌هیچ قید و بندی حضور و مشـارکت خود را در این هسـتی گذرنده اثبات کند.

شـــاید این مفهوم دقیق‌تری از دموکراسی باشـــد که یکی از دغدغه‌های اصلی بشر در طول تاریخ بوده اســـت چنان‌چه امروز گفت‌وگونویسی‌های تک‌ساحتی از منظر نویسنده دیگر به عنوان تک‌گویی شناســـانده می‌شود و نویســـنده‌گان پســـانوگرا بر آن خواهند بود تا در تحریف و زیر سوآل بردن خود نیز اقداماتی آزاداندیشـــانه از منظر مخاطبان متن انجام دهند و در این‌باره به طور جدی چاره‌اندیشی کنند. اگر دیگران در متن حضور نداشـــته باشـــند، روند و روی‌کرد نویســـنده اســـت که حدود و ثغور بودن‌ها و نبودن‌ها را معنا و تأویل می‌کند، اما در مشـــارکت فعال مخاطب اســـت که نویســـنده فقط می‌تواند پیش‌نهاددهنده باشد یا این‌که در حد توان خود می‌تواند در جریان یک متن تأثیرگذار باشد. حد نهایی تأثیر توســـط تک‌تک مخاطبان و به شکلی کاملن متنوع و متغیر، تعیین می‌شود. شاید این نوع تک‌گویی نوشـــتن نیز دیگر خارج از مدار تعریف گزاره‌ی تک‌گویی باشـــد و به نوعی تک‌گویی هم نمایشـــی از برقراری و استقرار نوعی گفت‌وگو اســـت که این بار از منظر مواجهه‌ی یک دلقک با عموم مردم عینیت لازم را به خود می‌گیرد. یعنی هر کسی می‌تواند به‌دلیل شاه‌نبودن و صاحب‌قدرت‌نبودن با آزاد ساختن روح و ذهن خود در وادی تکلیف‌مند سیر کند و نتیجه، رهایی و ایجاد وضعیتی دل‌خواه و مورد پسند خواهد بود.

مرگ هرکس شبیه اعمال اوست

بررسی یادداشتِ دستی که از همان ابتدا رو شد! **نوشته‌ی *علی جعفری فوتمی* بر نمایش‌نامه‌ی** سنکوپ به ساعت سه صبح، **نوشته‌ی *محمود ناظری*؛ چاپ شده در فصل‌نامه‌ی** نمایش‌نامه، **شماره‌ی ۴و۵**

ناصر حیدری

انتخاب یک موقعیت یا وضعیت آشنا برای نوشتن، نه از آن جهت که به قول آقای جعفری «دست نمایش‌نامه‌نویس را رو می‌کند»، که اساسن روشدن دست نمایش‌نامه‌نویس ربطی به استفاده از یک موقعیت یا موضوع آشنا ندارد، بل‌که از این‌جهت که بخش مهمی از تعلیق یا انتظار برای دریافت موضوع را منتفی می‌کند، سبب افزونی دست‌وپنجه نرم‌کردن نویسنده برای هم‌راه کردن مخاطب و درواقع تبدیل به چالشی آزمون‌گرایانه شده و در ذات خود نه نشان‌دهنده‌ی ضعف، که می‌تواند حداقل نشان‌گر یک انتخاب مشکل و سخت باشد. واما در عین حال برداشت یا تصور ما از «فرشته‌ی مرگ بودن» مرد جوان، نه با آغاز خوانش نمایش‌نامه‌ی **سنکوپ**، که در طول نمایش‌نامه و خوانش نهایی، آن‌هم نه با قطعیتی حتمی، که به دلایلی که برای‌ش از متن نمونه خواهم آورد بین قطعیت وجود یا عدم وجودش و اساسن چیستی و کی‌ستی‌اش در نوسان می‌مانیم، شکل می‌گیرد. از این رو، همین موقعیت یا موضوع آشنای مواجهه‌ی شخصیت با فرشته‌ی مرگ، که ظاهرن به‌عنوان طرح کلی یا ظرف و فرصت پرداختن به موضوع اصلی یا درون‌مایه‌ی مد نظر نویسنده قرار می‌گیرد نیز، با اما و اگر روبه‌رو می‌شود و نشانه‌های واضحی برای تزلزل در چنین پیش‌فرض محتملی را می‌توان در متن یافت. شروع نمایش‌نامه چنین توضیح داده شده است:

> *صحنه تاریک است. مدتی بعد در اتاق خواب باز می‌شود و مرد درحالی‌که در تاریکی راه‌ش را پیدا می‌کند... سر یخ‌چال می‌رود و آب می‌نوشد. مکث طولانی. در روشنای نور یخ‌چال شبح مرد جوانی که روی کاناپه نشسته است به چشم می‌آید...*

نکته این‌که، فقط در چند صفحه‌ی بعد است که جوان در پاسخ به پرسش مرد که اسم‌ش چی‌ست برای اولین بار می‌گوید: مرگ!

و تازه، از این پس هم، برداشت‌های مرد بنا به موقعیتی که دارد آغاز می‌شود. در تمام طول صفحات

آغازین و حتا صفحات بعد، ضمن برانگیخته‌شـدن در ابتدا سـاده و سپس رو به اوج کنج‌کاوی مرد، که مخاطب را هم همراه آن می‌کند، هم‌چنان هیچ قطعیتی در خصوص فرشـته‌ی مرگ بودن جوان ایجاد نشـده و می‌توان آن را تنها یکی از احتمالات در نظر گرفت که احیانن به ذهن مخاطب می‌خلد، وگرنه ذهنیت شخصیت مرد، اساسن به آن سمت‌وسوها نمی‌رود! به این نمونه‌ها از جای جای متن توجه کنید:

مرد: خب لابد یادم رفته یا... چی؟... مهم نیسـت. خب چی می‌خوای؟ چرا فرسـتادن دنبالم؟ من مثلاً مرخصی‌ام. تازه الآنم که...
مرد: با مزه! پس جنابعالی از اون گماشته‌های تو پوزی نخورده تشریف داری ! تازه کاری؟
مرد: روتو برم ! / ... مکث و بعد... / از طرف کدومشون اومده‌یی؟ مسئله‌ی امنیتی‌یه یا سیاسی؟ شایدم تجاری... محموله‌ای چیزی تو راهه؟

یا در جای دیگری :

جوان: شاید ماجرایی هم نباشه. بستگی داره که مرگ رو ماجرا بدونی یا نه!
مرد: مرگ؟ کسی مرده؟ یه آدم مهم؟
جوان: قراره بمیره. البته تشخیص مهم بودنش با من نیست.
مرد: پس بگو! فزرتی! یه جوری خودشو گرفته انگار مسوول عملیاته ! / مکث / خب چرا تورو فرستاده‌ن؟

درواقع، آن‌چه یادداشت نویس محترم، آقای جعفری، در این خصوص و فعلن تا این‌جا نتوانسته دریابد این است که از خلال کوشش رو به تزاید مرد برای دریافت آن‌چه دارد اتفاق می‌افتد یا قرار است اتفاق بیفتد، و نگه داشتن مخاطب با این تعلیق «چه می‌خواهد بشود؟» یا اصلن این‌که «جریان چی‌ست»، که مرد را هم گرفتار خودش می‌کند، درون‌مایه‌ی متن در حال شکل‌گیری و حرکت به سـمت بازنمایی نهایی خویش است. فروپاشی و تلاشی یک انسان از لحاظ اخلاقی و سواستفاده از جای‌گاه قدرت و نقد قدرت بی‌نظارت و لجام‌گسـیخته، موضوع و درون‌مایه نمایش‌نامه‌ی **سـنکوپ** اسـت. تصور من این اسـت که آقای *جعفری* پس از خوانش سهل‌انگارانه و بی‌کندوکاو متن و عدم تیزهوشـی در جهت تحلیلی که بتواند اساسـن او را به‌عنوان یک منتقد منصف متن بشناسـاند، با دریافتی سردسـتی بلافاصله پیش‌نمونه‌های الگویی موجود مورد نظرش را مرور کرده و سـپس به قیاس پرداخته اسـت. و متأسـفانه در این قیاس نیز ره به بی‌راهه برده است. چه‌گونه‌گی واردشدن فرشـته‌ی مرگ بر *سـلیمان* نبی، اساسـن چه ربطی به این نمایش‌نامه دارد که نزدیک به نیمی از نوشـته‌ی ایشان را برای جاانداختن آشـنا بودن موقعیت مواجهه‌ی فرد با مرگ را به‌خود اختصاص داده است؟ بد نیست برای به دست دادن تفاوت پرداخت متن محمود *ناظری*، نگاهی به مثلن **مرگ درمی‌زند** *وودی آلن* داشته باشیم. در این نمایش‌نامه که با لحن و نگاه طنزآلود آلنی نیز مواجه‌ایم، مرگ، مرگ معرفی شده است. اسم دیگری ندارد. و در همان آغاز:

نات: /مات و مبهوت نگاه می‌کند. / شما کی هستی؟
مرگ: مرگ.
نات: کی؟
مرگ: ببینم ـ می‌شه بشینم؟ کم مونده بود گردنم بشکنه. مثل برگ دارم می‌لرزم.
نات: شما کی هستی؟
مرگ: عرض کردم که مرگ. ببینم، یه لیوان آب پیدا می‌شه؟
نات: مرگ؟ منظورت چیه، مرگ؟
مرگ: تو چه‌ته؟ مگه لباس سیاه و صورت سفیدم رو نمی‌بینی؟

و بعد، *نات* که هم‌چنان دغدغه‌ی پول درآوردن دارد و با مرگ به چک وچانه‌زدن مشغول می‌شود، پیش‌نهـاد بـازی ورق می‌دهد و البته نکته‌ی جالب، ادای دین *وودی آلن* به اسـتفاده از این موقعیت ـ مواجهه‌ی فرشته مرگ با انسان ـ در **مهر هفتم** برگمان است که مرگ مشغول بازی شطرنج می‌شود:

نات: تو شطرنج بازی می‌کنی؟
مرگ: نه، نمی‌کنم.
نات: یک فیلمی دیدم که تو توش شطرنج بازی می‌کردی؟
مرگ: حتمن کس دیگه‌ای بوده، چون من شطرنج بازی نمی‌کنم. جین‌رامی شاید، اما شطرنج نه!

و همین ادای دین و یادآوری نیز در متن سنکوپ ـ اواخر متن ـ این‌گونه خاطرنشان شده است:

جوان : چیز خاصی نیسـت دوسـت داشته باشـی انجام بدی یا بگی؟! به‌عنوان آخرین چیز... چیـزی نمی‌خوای بخوری؟ یا به چیز خاصی فکر کنی؟... مـن به‌هرحال یه مقدار اختیاراتی دارم. ... مثلاً بعضیا می‌خواستن باهام شطرنج بازی کنن یا تخته نرد، پوکر...

و اما همان‌طور که اشاره کردم، در طول نمایش‌نامه، مرد و به تبع او ـ تا حدی نه البته هم‌سان ـ مخاطب، خود را در مواجهه با مرگ نمی‌داند:

مرد: بنال! طرف کی هسـت؟ کی باید کارش سـاخته بشه؟ آدرسو بهت داده‌ن یا حفظی؟ تو فقط پیغام‌رسونی یا هم‌آهنگ‌کننده‌ای چیزی هستی؟ طعمه‌ای، رابطی، بپایی، وردستی؟ چی کاره‌ای؟ اصلن چرا یهوئی، چرا من؟ چرا تو ؟

یا در جایی دیگر:

مرد: ... ها!... پس... اومده‌یی ازم حرف بکشی!... / مکث. / روزنامه‌چی هستی؟ مخبری؟

در پایان حتا هنوز ناباور است:

مرد: نمی‌فهمم چه خبره... یعنی راســته که تو مرگی؟ بهت نمیاد عزرائیل باشــی. ولی خب من که عزرائیلو تا حالا ندیده‌م. هیچکی ندیده که واســه بقیه تعریف کرده باشــه چون هرکی دیده بعدش مُرده... آره مُرده... / خنده‌ی عصبی و دردناک / نه! شــوخی می‌کنی... شــوخیه... بازیه... شاید دستای من دیگه جون ندارن کسی رو خفه کنن... شاید دارم... شاید این فقط... من خواب نیستم؟

این‌که مرد به‌دنبال کشــف هویت واقعی جوان، هویت و کارش آشــکار می‌شــود یکی از تمهیدات صحیح افشــای شــخصیت و منطبق با کارش اســت. مرد بازجو و شکنجه‌گر هم هست. و بدیهی است کــه از همین روش برای حرف کشــیدن از جوان اســتفاده می‌کند. ضمن این‌کــه از این ره‌گذر، پای شــخصیت‌های غائب نیز به متن باز می‌شــود؛ کسانی که مرد آن‌ها را بازجویی کرده، شکنجه کرده، از آنِ خود ـ تجاوز ـ کرده، یا به قتل رسانده است. و او جوان را شبیه آنان می‌یابد:

مرد: قیافه‌ت آشــناس... نیس؟... همین غروبی به نظرم یکی‌تونو سرخیابون دیدم... همین‌جور زل زده بود بهم نسناس علاف! ... ولی قیافه‌ی تو رو کجا دیده‌م؟

هم‌چنین:

مرد: چه‌جوری این‌همه رنگ عوض می‌کنی؟ چرا شبیه همه می‌شی؟

و در این نمونه، که علاوه بر موضوع یاد شده، حاوی نکته‌ی دیگری نیز هست که آقای *جعفری* از آن غافل مانده، و آن نه‌تنها «دورماندن و وارد نشدن جوان به بازی‌های مرد» نیست، آن‌چنان که آقای *جعفری* اشــاره کرده است، که اصلن تبدیل‌شــدن جوان به همان شخصیت‌های غائبی است که گفتم پای‌شان به متن کشانده می‌شود. که از این منظر، تمهیدی تئاتری برای تبدیل‌شدن شخصیت جوان، به بازی‌گری اســت که زمان نمایشی را می‌شــکند و گویا گذشته بازسازی شده و یک‌جور بازگشت به گذشته‌ی نرم و بازی‌دربازی اتفاق می‌افتد:

مرد: ناکس یه لحظه فقط یه آن منو دید هوس کردم چشــم بندشــو بزنم کنار تو چشاش زل بزنم... آره ناکس ناقلا... ولی گیرش انداختم... پریدم روت یه اســپری اشــک‌آور چپوندم زیر شــکمت، دراوردم، گفتم می‌خواســتی بهم حمله کنی خلع ســلاحم کنی بردمت زیر دست خودم به بهونه بازجویی بگم بی‌خیال شی ول کنی، ولی زل زدی تو چشام، زل زد تو چشام!

که علاوه بر کارکردهای توضیح داده شده، یادآور جملات نغز یا قصاری است مانند: «مرگ هرکس

شبیه اعمال اوست.» «مرگ هرکس شبیه خود اوست.» که در نمایش‌نامه‌ی **مرگ درمی‌زند** نیز چنین آمده است:

نات: تو یه کم شبیه منی.
مرگ: پس می‌خواستی شبیه کی باشم؟ من مرگ توأم.

اما همان‌طور که نشـــان دادم، این وجوه در نمایش‌نامه‌ی **ســـنکوپ** *ناظری*، کارکردها و کاربردهای چندگانـــه می‌یابد. آیا برای یک نمایش‌نامه‌ی کوتاه، تـــا همین‌جا نیز نمی‌توان آن نگاه تازه‌ای را درک کرد و دریافت که آقای *جعفری* می‌گوید با توجه به آشنابودن موضوع و لورفتن دست نمایش‌نامه‌نویس ـ که در این نوشته نادرستی این انگاره و پیش فرض را با نمونه‌هایی از خود متن و نگاهی دقیق‌تر به آن نشان دادم ـ مخاطب به دنبال آن است؟ تا همین‌جا نیز چنین به نظر می‌رسد که نویسنده از یک موقعیت آشنا و ازپیش‌معلوم‌شده ـ به زعم آقای *جعفری* ـ استفاده‌ای دیگرگونه کرده و توانسته است با نگاهی تازه‌تر به سراغ آن برود. اما وقتی به پایان نمایش‌نامه می‌رسیم، متوجه می‌شویم که متن حتا از این هم فراتر رفته است. اصلن مرگی اتفاق نمی‌افتد. فرشته‌ی مرگی وجود ندارد:

ناگهان چراغ خود به خود خاموش می‌شـــود. چندی تاریکی. بعد در اتاق خواب باز می‌شـــود و مرد بیرون می‌آید، در تاریکی راه‌ش را پیدا می‌کند و ســـر یخ‌چال می‌رود آب می‌نوشد. مکث طولانی. در روشنای نور یخ‌چال معلوم است که هیچ‌کس در اتاق نشیمن نیست. مکث طولانی و به همین منوال...

گویا دوباره با آغاز نمایش‌نامه مواجه‌ایم. تاریکی همان ابتدا و شروع نمایش‌نامه است. مرد از اتاق خواب بیرون می‌آید و سر یخ‌چال می‌رود. و در روشنایی اندکی که بر اتاق می‌افتد، می‌بینیم که کسی روی کاناپه ننشسته است. پس آن‌چه دیدیم و گذشت، کجا و کی اتفاق افتاده بود؟ آیا یک تصور ذهنی بود یا ناشی از یک عذاب وجدان؟ یا سرانجام محتومی که نویسنده و مخاطب به‌عنوان یک مشاهده‌گر، آن را در ذهن خویش مطالبه‌ی تاریخی می‌کند؟! اساسن و اصلن آیا جوان فرشته‌ی مرگ بود؟ جوانی که به زعم مرد، گماشـــته و فرستاده‌شـــده، پیغام‌رسان یا هم‌آهنگ‌کننده، و گاهی مخبر و روزنامه‌نگار، عضو گروهی خراب‌کار، گاه جوانی شکنجه‌شده، یا فردی انتقام‌گیر، یا برادر دختری که مرد به اصطلاح آب توبه بر ســـرش ریخته و برای خود حلال‌ش کرده بوده، خطاب و پنداشـــته می‌شـــود؟ یا شاید روح همان جوانی است که زیر دستان بازجویش قالب تهی کرده است:

مـــرد: ... به حرفت میارم... به گه‌خوردن میندازمت... تفریح بدی نیســـت. چندوقته از کســـی حرف نکشـــیده بودم... از وقتی یه ریقوی زردنبو عین تو، دماغشو گرفتم، جونش از کونش در رفت! فقط یه کف دســـت خوابوندم بیخ گوشش و انگار برق گرفته باشدش چشماش از حدقه زد بیرون. همین‌طور بی‌تکون مونده بود و زل زده بود تو چشـــمام... بعدش مثل یه شـــاخه‌ی

خشـــکیده جرقی صدا کرد و افتاد... ســـنکوپ کرده بود... ترســـیدی! ها؟ قیافهت شده عینهو مـّیت... تو چهقد شبیهشی... یا نکنه روحشی؟ هاهاها...

و بعدتر، نه آن‌چنان با فاصله که بتوان فرض کرد دیده یا خوانده نشده و آن‌قدر نزدیک که نتوان تعجب نکرد که چرا یادداشـــتنویس گرامی متوجهش نشـــده است، یعنی در همان پایان‌بندی به زعم این‌جانب درخشان نمایش‌نامه‌ی **سنکوپ**، باز هم متوجه فراتر رفتن نمایش‌نامه می‌شویم:

... شـــاید بد نباشـــد کســـی از میان تماشـــاگران برود و زیر نور متمرکز جایی که قبلاً جوان نشســـته بود بنشیند، یا این‌که تنها شاخه‌ای نور بر آن‌جا متمرکز شود و بعد آرام بلغزد سمت تماشاگران و در همان حال گسترده شود...

آیا این توضیح واضح و ســـاده‌ی متن، نیازی به توضیحی دیگر و خاطرنشان‌کردن نحوه‌ی پردازش متفاوت و نگاه تازه‌ی نویسنده‌اش، دارد؟

دیگر نیازی به وجود فرشته‌ی مرگ نیست. نیازی به قبض روح‌شدن نیست. مرگ فیزیکی محتوم هـــر آدمی، مقولـــه‌ای البته ناگزیر و ناگریز اســـت، اما آن‌چه در این متن و برای شـــخصیت مرد اتفاق می‌افتد، فروپاشـــی و تلاشی اســـت. او پیش از مرگ فیزیکی، مرده است. هم‌چنان‌که به طور مثال در نمایش‌نامه‌ی دیگری که آقای *جعفری* می‌توانست لااقل به‌جای حکایت مواجهه‌ی *سلیمان* نبی با *مرگ* مدنظر قرارش بدهد، یعنی **سیزیف و مرگ**، نوشته‌ی *روبر مرل*، و در تفسیری از آن، *مرگ* دست بسته وبه زانو در آمده است و *مرل* می‌گوید انسان خود گرگ خود است و نیازی به مرگ ندارد!

مردی که در توصیف آقای *جعفری* از شخصیت‌ش، «سراسر بدی و پلشتی است، دچار فساد مالی و اخلاقی است. با لایه‌ها و کانون‌های قدرت در ارتباط است. شکنجه‌گر و بازجوست. شتیله‌بگیر است و علارغـــم ظاهر گول‌زنک‌ش، مقید به محرمات دینی نیســـت» و از منظر ایشـــان، از آن‌جا که چنین اســـت، ساختن‌ش روشی تقریبن منســـوخ اســـت! و لابد، پرداختن به چنین افراد یا موضوعاتی نیز یا لازم نیســـت، یا آن‌چنان که خود در جای دیگری از یادداشـــت‌ش گفته اســـت، انتقام‌گیری شـــخصی نویسنده می‌نمایدا... و البته جز این نکته که ایشان نمی‌گوید چه‌گونه از خلال گفت‌وگوها و بازی‌های مرد و مواجهه‌اش با جوان، برایش این خصائل آشـــکار شـــده و آیا این نمی‌تواند از محاســـن پردازش شـــخصیت باشـــد؟، به این نکات نیز توجه نمی‌کند که یکی از وجوه نشان‌گر پردازش و حضور صحیح شخصیت، باورپذیرسازی‌اش است و هم‌چنین تغییر ـ نه تحول ـ شخصیت در پایان نمایش‌نامه ـ این نمایش‌نامه ـ با آغاز نمایش‌نامه است. به این گفت‌گوهای از موضع قدرت مرد توجه کنیم و بعد آن را با گفت‌وگوهای از سر استیصال‌ش در میانه‌ی متن و سپس ملتمسانه‌ی پایانی‌اش قیاس کنیم:

مرد: حالا بلبل‌زبونی کن بعداً حالیت می‌شـــه یه من ماســـت چه قد کره داره. بذار بهت بگم. آدما دو دســـته‌ن. اونایی که اسلحه دارن و اونایی که اسلحه ندارن. اونایی هم که اسلحه دارن باز دو دسته هستن. اونایی که مجوزشو دارن و اونایی که ندارن. اونایی هم که مجوزشو دارن،

فقط یه دسته‌ن؛ آدمای مهم!

یا:

مرد: شیشه‌ی شیرتو ازت گرفته‌ن به‌جاش قلم و کاغذ و ضبط‌صوت داده‌ن دستت خیالات برت داشته، نه؟ ولی اینا قاقالی‌لی نیستن بچه!

و بعدتر:

مرد: می شه یه تلفن کنم؟ چند تا کار هست باید جفت‌وجورشون کنم. بسپارم دست آدم مطمئن. یه چند تا قرار واسه فردا دارم چند نفر منتظر تماس منن. به یکی باید اوکی بدم به یکی باید بگم نه... من اون بیرون خیلی کار دارم خیلی هام با من کار دارن... ها؟ چی می‌گی؟ یه تلفن کوچولو!

و:

مرد: / سمت پنجره می‌رود. بازش می‌کند و داد می‌زند. / آهای... های... یه نفرو می‌خوان نفله کنن... یه نفرو دارن سر به نیست می‌کنن... کمک... آی‌ی‌ی... کسی نیست؟... کسی نمیاد... چرا کسی نیست چرا خلوته؟... همه فعلاً کار نمی‌کنن؟!... خب محض منه؟ چون آدم مهمی‌ام؟ آره مهمم. خیلی مهمم. یه شهرو واسه‌م قرق کرده‌ن... گفته بودم مهمم بهت... آهای... های‌ی‌ی... من مهمم... مهم...

همان‌طور که گفتم به نظر می‌رسد آقای جعفری در یادداشت خود، که تحت عنوان نقد نگاشته و در فصل‌نامه‌ی نمایش‌نامه چاپ شده است، شتاب‌زده و عجولانه پیش‌فرضی ـ نابه‌جاـ را مسلم تلقی کرده و دست‌مایه‌ی خود قرار داده و بر اساس آن الگوی مشخصی را نیز به‌عنوان کلیشه و سنگ محک و معیار خود قرار داده است. و البته در پرداختن به این الگو نیز دچار تناقض شده‌اند. الگوی «تهدید، تطمیع و تحمیق» را الگوی ناچار و بدیهی مواجهه‌ی فرد با مرگ دانسته که به زعم ایشان تکراری و نخ‌نما شده است و چیز تازه‌ای ندارد، و از سویی نویسنده و متن‌ش را به‌دلیل استفاده‌نکردن از همین الگو در مورد سوم‌ش یعنی تحمیق، دچار اشتباه فاحش توصیف کرده است! و چنان‌چه در این مقال نشان داده شد و هم در متن در صورت بازخوانی ایشان و دیگران، وجود دارد و قابل بررسی و نقد و تحلیل بیش‌تری هم هست، دست به قیاسی تقریبن مع‌الفارق زده‌اند. از این جهت می‌گویم تقریبن، که گرچه تهدیدهای زبانی و عملی مرد، کتک‌زدن جوان و بازجویی‌اش، در متن موجود است، و یافتن گفت‌وگوهایی که به نحوی بتواند نشان از نوعی تلاش در جهات دیگر نیز باشد که در این موقعیت طبیعی وگاه بدیهی به نظر می‌رسد نیز ممکن است، اما چنان‌چه در این مختصر بررسی نشان داده شد، ربط تعیین‌کننده‌ای به پیش‌فرض‌های مسلم‌گرفته‌شده‌ی ایشان برای ورود به ساحت نقد این نمایش‌نامه ندارد. گرچه اساسن یادداشت ایشان را، به اطلاق ارائه‌ی نظر یا دیدگاه یا برداشت، بسیار نزدیک‌تر می‌دانم.

فراخوان هفتمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

کانون نمایش‌نامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر ایران، هفتمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران را در آبان ماه سال ۱۳۹۲ برگزار می‌کند.

در این دوره به‌ترین آثار ادبیات نمایشی ایران که در در قالب کتاب یا نشریه در سال ۱۳۹۱منتشر شده باشد، در بخش‌های زیر انتخاب و معرفی خواهد شد:

۱. نمایش‌نامه‌های تألیفی
۲. نمایش‌نامه‌های ترجمه‌شده به زبان فارسی
۳. تألیف پژوهش ادبیات نمایشی
۴. ترجمه‌ی پژوهش ادبیات نمایشی به زبان فارسی
۵. به‌ترین نمایش‌نامه‌ی اول معرفی شده از سوی ناشر (با هدف ترغیب ناشران برای چاپ نخستین اثر نمایش‌نامهنویس)

شایان ذکر است نویسنده‌گان، مترجمان و ناشران می‌توانند ۶ جلد از هر عنوان کتاب خود را تا پایان خرداد ماه۱۳۹۲ به دبیرخانه‌ی هفتمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران، واقع در خیابان انقلاب، خیابان برادران مظفر جنوبی، نبش کوچه‌ی ماه، پاساژ آفتاب، طبقه‌ی اول، خانه‌ی تئاتر ارسال کنند.

یکی دو سخن

کارنامه‌ی کانون

دیدگاه

پرسش

وب‌گاهان

از پشت شیشه‌ها

نمایش‌نامه

پیش‌نهاد

این روزها ممیزی به جان نمایش‌نامه‌نویسی افتاده است

گفت‌وگو با *نغمه ثمینی، نمایش‌نامه‌نویس*

علی‌رضا نراقی

نمایش‌نامه‌نویسی ایرانی پر از سوآل‌های پرسیده‌نشده است. لذا هر گفت‌وگویی با هر نمایش‌نامه‌نویسی علاوه بر مرور و بررسی کارنامه‌ی شخصی او، به جست‌وجویی برای پرکردن بخش‌های تاریکی از نمایش‌نامه‌نویسی ایران تبدیل می‌شود. گفت‌وگو با نغمه ثمینی هم همین شکل را داشت؛ او برآمده از دورانی است که شاید مهم‌ترین فراز نمایش‌نامه‌نویسی پس از انقلاب بتوان خواندش. گفت‌وگو با ثمینی به عنوان یک نمایش‌نامه‌نویس پرکار که در حوزه‌ها و شکل‌های متنوعی نوشته، علاوه بر خوانشی دوباره از آثارش، تحلیل بر زمینه و فضای فکری شکل‌گیری آن‌ها هم هست. آن‌چه در ادامه می‌خوانید بیش‌تر ناظر به آثار چاپ‌شده‌ی ثمینی بوده است تا برای مخاطب قابل رجوع باشد و پیوندی انضمامی با بایگانی آثار او در فضای عمومی پیدا کند.

شاید این سوآل ابتدایی و تکراری به نظر برسد اما ابتدا به دلایل خیلی زیادی می‌خواهم تعریف خود را از نمایش بگویید. شما نمایش را چه‌گونه می‌فهمید، درواقع نمایش برای شما چه‌گونه چیزی است؟

بله! این سوآل خیلی کلی است و می‌شود ساعت‌ها درباره‌اش حرف زد. اما بگذارید منظر فنی معمول و مرسوم را کنار بگذارم و از زاویه‌ای شخصی جواب بدهم. به نظر من نمایش یعنی محل برخورد و تضارب ذهن‌ها در غالب گفت‌وگو و در بستر طرحی داستانی. نمایش جایی رخ می‌دهد که یک تمدن به آن درجه از بلوغ می‌رسد که تضادهایش را از عرصه‌ی کوچه و خیابان به رویِ صحنه بکشاند. زمانی که مردمی می‌آموزند به جای یقه‌ی یک‌دیگر را جردادن و کتک‌زدن و کتک‌خوردن و بدگویی پشت سر هم‌دیگر، تعارضات‌شان را به عرصه‌ی عمومی و انتقادی صحنه بیاورند. این نقطه‌ی جادویی شکل‌گیری نمایش است.

عکاس: بهنام صدیقی

سوآل دومم هم ابتدایی است. نمایش‌نامه‌نویسی چه‌گونه شغلی است؟

دُش‌وار، دُش‌وار، دُش‌وار! امـا در عیـن حـال لذت بخـش! و البته چون در ایران کسـی با نمایش‌نامه‌نویسی پول درنمی‌آورد، نمی‌دانم می‌شود شغل نامیدش یا نه.

شـما در گونه‌هـای مختلـف نمایش‌نامه نوشـته‌اید، اما چنـد نمایش‌نامـه دارید که در فضاهای غیرایرانی نوشته شده‌اند، مثل رازها و دروغ‌ها و دست‌های دکتر زمل و... چه شد که در فضاهای غیرایرانی نمایش‌نامه نوشتید؟

وقتی شخصیتی به ذهنِ آدم هجوم می‌آورد دیگر فکر نمی‌کنی ایرانی است یا نه. هم **رازهـا و دروغ‌هـا** و هم **دسـت‌های دکتر زمل وایس** با شخصیت‌هایشـان به من حمله کردند. یعنی اول به سـازنده‌ی میخ‌های صلیب مسـیح فکر کردم و بعد **رازها و دروغ‌ها** نوشته شـد. درباره‌ی **دکتر زمل وایس** هم این شـخصیت چنان برای‌م جذاب شـد که نتوانسـتم از سیطره‌اش بگریزم.

نسبت این دست از نمایش‌نامه‌های شما که فضای غیرایرانی دارند با جامعه‌ی خودتان و به طور کلی ایران چیسـت؟ آیا نسـبتی مضمونی دارند یا به لحاظ ساختاری می‌توان ارتباطی یافت؟

بی‌تردید نسبتِ مضمونی. اصلن این که می‌گویم شخصیت‌های این نمایش‌نامه‌ها برای‌م این همه ویژه شدند، علت اول‌ش نسبتی بود که با آدم‌ها و موقعیت‌های اطراف‌م برقرار می‌کردند. و اصولن مگر می‌شود در ایران بود و برایِ مخاطب ایرانی نوشت و به این نسبت فکر نکرد؟

فکر می‌کنم قدیمی‌ترین نمایش‌نامه‌ای که از شما چاپ شده است خاله ادیسه باشد. این نمایش‌نامه از کجا شکل گرفت و چه‌گونه به تبدیل‌کردن یک قصه‌ی عامیانه به نمایش فکر کردید؟

این نمایش‌نامه در سال‌های ۷۳- ۷۴ نوشته شد. بنابراین چیزی که می‌توانم درباره‌اش بگویم این است که من در آن سال‌ها خیلی هیجان‌زده‌ی فضای افسانه‌ها بودم، علاقه‌ی من به اسطوره حتا بعد از این شیفته‌گی‌ام نسبت به افسانه‌ها بود. مثلن چیزی که در آن دوران خیلی روی من اثر داشت خواندن **امیر ارسلان نام‌دار** بود، البته که **هزارویک شب** هم بسیار تأثیر داشت. آن زمان فکر می‌کردم خیلی باید جالب باشد که ما بتوانیم افسانه‌های خود را وارد فضای نمایش‌نامه بکنیم. **خاله ادیسه** حاصل این سوآل بود که چه‌گونه می‌توان افسانه‌ها را به نمایش‌نامه تبدیل کرد؟ یعنی چه‌گونه از مانع روایت بیرون بیاییم و به یک روایت نمایشی دست پیدا کنیم؟ بعدتر اتفاقی که افتاد آشنایی من با جهان اسطوره‌ها بود و سپس هم وسوسه‌ی نوشتن درباره‌ی موقعیت معاصری که تجربه می‌کنیم. بعد از آن هم کهن‌الگوها ذهنم را مشغول کرد، یعنی این‌که ممکن است در سطح نمایش‌نامه هیچ اشاره‌ی مستقیمی به اسطوره‌ای خاص نباشد، اما در بطن الگوهایی اسطوره‌ای وجود دارند که کار خود را می‌کنند و نمایش‌نامه یا مطابق با آن الگوها یا با شکستن‌شان شکل می‌گیرد.

کمی این فرآیند تبدیل افسانه به نمایش‌نامه را توضیح دهید؟

ببینید در نمایش‌نامه‌ی **خاله ادیسه** من داستان **خاله‌سوسکه** را داشتم، یک داستان عامیانه و کودکانه. آن‌چه برای من جالب بود، زنی بود که دارد از خانه می‌رود بیرون و سنتی را می‌شکند. آن موقع این برای من موضوع جذابی شد. اولین اتفاق این بود که این افسانه باید از سطح داستان کودکان ارتقا پیدا کند. بنابراین چیزهایی باید به آن اضافه می‌شد، از جمله ساختار و زبان، البته مضمون که ترجیح می‌دهم به جای مضمون بگویم باید یک گفتمان به آن اضافه می‌شد؛ آن زمان کشف کردم که افسانه پر از حفره‌های خالی است، افسانه گفتمان ندارد، اگر هم داشته باشد بسیار پنهان است. افسانه ساختمان نمایشی ندارد و ما برای تبدیل آن به نمایش‌نامه باید این گفتمان و ساختمان را به آن اضافه کنیم.

نمایش‌نامه زبان سختی دارد و این فضا کاملن با انتظاری که ایجاد می‌کند و نفس افسانه‌ای که انتخاب کرده‌اید در تضاد است.

من تلاش‌م این بود که اول اســم نمایش‌نامه را بگذارم **سفر اودیسه‌وار خاله‌سوسکه در رؤیا**. اما بعد اســتاد حکیم *رابط* که من این نمایش‌نامه را برای کلاس ایشان در دوران کارشناسی نوشته بودم پیش‌نهاد دادند که اسم این نمایش‌نامه را بگذارم **خاله ادیسه** که من خیلی از این ترکیب خوشــم آمد، زیرا این عنوان به مخاطب می‌گفت که من نمایش‌نامه بزرگ‌ســالَم. تمام تلاش من این بود که یک افسانه‌ی پنج‌خطی کودکان را ارتقا دهم و خوب در سطح زبان این اتفاق افتاد، همان‌طور که گفتم صاحب گفتمان شده و کاملن یک نمایش‌نامه بزرگ‌سال است.

من می‌خواهم وارد رازها و دروغ‌ها شوم اما در این میان شما کارهایی کرده‌اید و فکر کنم این یک پرش اساســی در گفت‌وگوی ماســت. پس کمی درباره‌ی کارهایی که در این بین کردید، توضیح دهید.

من بعد از **خاله ادیسه** یکی- دو تجربه در همین شکل داشتم. ولی هیچ‌کدام خودم را راضی نکرد. ناگهان از **افسون معبد سوخته** چیز تازه‌ای اتفاق افتاد. امکانی به وجود آمد که من به ژاپن سفر کنم، آن سفر خیلی روی من تأثیر گذاشت. یک دوستی هم آن زمان به من پیش‌نهادی داد در مورد سه سکو که سه روایت در آن اتفاق می‌افتد. خب من این طرح را هم شروع کردم به نوشتن، البته آن دوســت دیگر هر گز کار نکرد، در آن میان یک داســتان از *میشیما* خواندم به نام **کلاه‌فرنگی معبد طلایی** این‌ها با هم ترکیب شــد تا **افســون معبد ســوخته** شکل گرفت و من متوجه شدم که این شــکل و دوره تازه‌ای از تجربیات من اســت. **رازهای و دروغ‌ها** ادامه‌ی این تجربه اســت. یعنی ادامه‌ی تجربه در فضای غیرایرانی و غیرواقعی و غیرام‌روزی در یک سرزمین بیگانه. درواقع سوآل من این بود که آیا ما می‌توانیم یک فضای غیرایرانی را در یک زمان دیگر به مخاطب منتقل کنیم و درباره‌ی ایران حرف بزنیم.

ایــن صرفــن یک تجربه‌ی ســاختاری بود یا زمانه و زمینه‌ها هم این را به شــما تحمیل کــرد؟ مثلــن ما در دهه‌ی شــصت هم رفتن بــه فضاهای غیرایرانی برای گفتن مســائل ایرانی را داشتیم و همین نوع تجربیات را الآن آقای *چرم‌شیر* هم ادامه می‌دهد.

بر عکس‌ش برای من اتفاق افتاد، زیرا آن زمان که من این دو نمایش‌نامه را می‌نوشــتم، فضا بازتر بود و از آن گذشــته من هنوز در آســتانه‌ی درگیری با پدیدیده‌ای به نام تئاتر حرفــه‌ای بــودم. نکته‌ی دیگری هم که خیلی اهمیت دارد این اســت که در تئاتر ایران شــما را با اسم‌تان ممیزی می‌کنند نه اثر. من آن زمان نمایش‌نامه‌نویس مشهوری نبودم و آثارم می‌توانستند از زیر دســت ممیزی‌ها رد شوند. من بر اساس یک تجربه‌ی خیلی انتزاعی **افسون معبد سوخته** را نوشتم اما **رازها و دروغ‌ها** خیلی نزدیک به فضای ایران بود، درباره‌ی تعصب بود و خب این فضای

تعصب در ایران وجود داشت. فضای باز خلاقی که در اواخر دهه‌ی هفتاد تا اوایل دهه‌ی هشتاد در ایران به وجود آمد مرا ترغیب کرد که حالا از افسانه و اسطوره برگردم و وارد فضای ایران بشوم که داشت متحول می‌شد. درواقع فضای باز به من این جرأت را داد که درباره‌ی زمان و سرزمین خودمان بنویسم.

به نظرم در رازها و دروغ‌ها مسئله‌ی ایمان هم هست. یعنی در ذهن نمایش‌نامه‌نویس نوعی درگیری مفهومی و فلسفی با ایمان هم وجود دارد.

من این را خودم الآن پس از ده‌یازده سال می‌فهمم. آن موقع تمام فکر من تعصب بود. اما الآن که می‌بینم احساس می‌کنم نوعی تعارض دینی و فلسفی مبنی بر این‌که ایمان چیست و نزد کی‌ست وجود دارد. الآن به نظرم می‌رسد این مسئله وجود دارد و اجرا هم به آشکارشدن آن کمک کرده بود. من خودم از آن اجرا خیلی راضی بودم.

در مقابل افسون... و رازها نمایش‌نامه‌هایی دارید با فضاهای تاریخی، نسبت آن‌ها با امروز و جامعه‌ی شما چیست؟

آن‌ها هم به همین ترتیب. من فکر می‌کنم هر طرحی مقتضیات خودش را دارد. گاهی تاریخ، گاهی فضایِ معاصر و گاهی فضاهایِ غیرایرانی. اما همه در یک گوشه مشترکند: نسبتی که با ایران امروز می‌یابند. به پاسخ سوآل اول برمی‌گردم. هر کدام از این نمایش‌نامه‌ها تعارضی را به میان می‌کشند یا تعارضاتی را. سوآلاتی که حاصل چالش من ـ یا هم نسلان من ـ برای یافتن جواب هستند. سوآلاتی گاه بدون جواب که از بطن یک جامعه پرتضاد مثل ایران بیرون می‌آیند.

به نظرم بعد از رازها و دروغ‌ها شما به سمت مسائل تاریخی و مربوط به دوران معاصر رفتید، یعنی این‌ها تبدیل به گفتمان آثار شما شد و روند کاری‌تان خیلی در ذیل گفتمان تجدد ادبی‌هنری معنا یافت.

درست است در ابتدای نمایش‌نامه‌نویسی آدم خیلی شهودی می‌نویسد مثلن **خاله ادیسه** و امثال آن این‌گونه بود. مثل یک جهان آشفته‌ای که درون آدم وجود دارد و هنوز نظم نیافته است. واکنش‌های آدم هم آن‌جا خیلی هیجانی است. **خواب در فنجان خالی** راحت‌ترین نمایش‌نامه‌ای بود که من نوشتم.

شاید چون آگاهانه داشتید با الگوها کار می‌کردید.

دقیقن. برای این‌که من می‌دانستم موضوع نمایش‌نامه چی‌ست، می‌دانستم جهان‌م چی‌ست و مهم‌تر از همه این‌که من با هیچ یک از شـخصیت‌ها هم‌راه و هم‌دل نبودم. این در حالتی اسـت که دختر کولی **رازها و دروغ‌ها** برای من جای‌گاه یک قدیس را دارد. البته من داشتم در هنگام نگارش به *ماه‌لیلی* به عنوان یک زن قربانی نزدیک می‌شدم اما *کیومرث مرادی* خیلی مؤثر بود که این اتفاق نیفتد. چون مدام تذکر می‌داد که این نمایش‌نامه‌ای است که هیچ‌کس در آن حق ندارد. من از نمایش‌نامه فاصله گرفتم و احساس کردم ساختاری پیدا کرده‌ام که خیلی جالب است. اثرْ هم به عقب برمی‌گردد و هم به جلو می‌رود.

راسـتش باورش برای من سخت اسـت که نمایش‌نامه‌نویس با هیچ شخصیتی هم‌راه نباشد. چون هر نمایش‌نامه‌ای یک سـاحت اخلاقی و دگرگونی‌هایی دارد که از نمایش‌نامه‌نویس بیرون می‌آید و او را به‌هرحال در ارتباط با تضاد اثر، صاحب موضع می‌کند، حتا اگر از پیش صاحب موضع نباشد.

در مـورد ایـن نمایش‌نامه خاص واقعن این‌گونه بود که با کسـی هم‌راه نبـودم. در مورد هیچ‌کدام از نمایش‌نامه‌های دیگرم این اتفاق نیفتاد. آدم‌های این نمایش‌نامه از صفر شروع می‌کنند یعنی از مرگ شروع می‌کنند و به زیر مرگ می‌روند. غالب نمایش‌نامه‌ها از جایی شروع می‌شوند و به مرگ می‌رسند، یعنی مرگ پایان مشـروع و معمول غالب نمایش‌نامه‌هایی اسـت که ما با آن‌ها روبه‌رو هستیم. اما این نمایش‌نامه تازه از مرگ شروع می‌شود و به زیر آن می‌رود، یعنی مرگ تازه به‌ترین لحظه‌ی آدم‌هاست؛ به این معنی که شخصیت‌ها لحظه‌به‌لحظه سقوط می‌کنند. پس اگر بپرسید کدام شخصیت حق دارد، می‌گویم هیچ‌کدام. ممکن اسـت در ظاهر به نظر برسـد *مهتاب* حق دارد اما میزان انفعالی که *مهتاب* دارد و نشسـته که خانه روی سـرش خراب شـود و انتقامی که از سر انفعال می‌خواهد بگیرد از او هم امکان هم‌دلی و هم‌راهی را دور می‌کند.

شـما در جاهای مختلف گفته‌اید که نظریه‌ها خوبند. اما زمان نوشـتن آن‌ها را باید دور ریخت، راستش به نظرم می‌رسد در این نمایش‌نامه شما نظریه‌ها را دور نریخته‌اید و انگار خیلی آگاهانه دارند استفاده می‌شوند.

یک چیزهایی با هم ترکیب شـده و وارد این نمایش‌نامه شده است. بخشی عکس‌های *خانم شادی قدیریان* بود، عکس‌هایی که در آن‌ها زنان قاجاری در حال دوچرخه‌سواری یا استفاده از جاروبرقی هستند. این نمایش‌نامه به لحاظ مضمونی و گفتمانی آگاهانه نوشته شد. اما به لحاظ فن نوشـتن، تمام سـعی من این بود که آگاهانه هر فنی که بلدم و قبلن تجربه کرده‌ام همه را بریزم دور و ببینم دیگر چه می‌شـود کرد. مثلن در این کار داسـتان خود قالب را احضار می‌کند. مثل نشان‌دادن گذشته که بدون بازگشت به گذشته (Flashback) و در دل روند طبیعی نمایش‌نامه رخ می‌دهد.

مسـئله‌ی این‌که یک جامعه خود و مسـائل خود را تکرار می‌کند در خواب در فنجان خالی و به شکلی خیلی واضح تر در شکلک وجود دارد، این تحلیل از کجا وارد اثر شما شد؟

اگر بخواهم بگویم از کجا باید بگویم با بازخوانی و مرور تاریخ صد سال اخیر و همان پرسش قدیمی که ما تا کجا پیش رفته‌ایم و تا کجا الگویی را تکرار کرده‌ایم. در آن سه نمایش‌نامه، به ویژه در دو نمایش‌نامه‌ی **شـــکلک** و **خواب در فنجان خالی**، خیلی به الگوهای تکرارشونده‌ی تاریخی فکر می‌کردم. شـــاید بخشـــی از این نگاه محصول تفکر اسطوره‌ای ـ کهن الگویی است. باور به این که نمونه‌های اولیه‌ی (Archetype) ثابتی دایم تکرار می‌شوند و سرنوشتِ یک قوم را شکل می‌دهند. تا این قالب‌ها بازشناسی نشوند، نمی‌شود شکست‌شان. از دیگرسو اوایل دهه‌ی هشتاد و به دلیل وضعیت روز بود که من به چنین دیدی رسیدم. وقتی رییس‌جمهور شعارش گفت‌وگوی تمدن‌ها بود و حرفی می‌زد که از سطح روشن‌فکران جامعه ما هم جلوتر بود. طبیعی بود که نمایش‌نامه‌نویس بخشی از همان فضا باشد و به آن واکنش نشان دهد، به آن تحولی که داشت رخ می‌داد.

چیـــزی از ایـــن حـــرف می‌فهمم بـــه این معنا که وقتی ســـاختار سیاســـی تغییـــر می‌کند نمایش‌نامه‌نویس می‌تواند سیاسی فکر کند. یعنی اگر الآن فضای سیاسی نداریم یا از سیاست دل‌زده‌ایم دیگر نمایش‌نامه‌نویسْ سیاسی نمی‌نویسد.

دقیقن.

ولی این برای نویسنده زیادی ناخودآگاه نیست؟

این ناخودآگاه تاریخ اســـت. ما باید از خودمان بپرســـیم که چرا یک بار و در ۵ قرن پیش از میلاد یونان دارای تئاتر می‌شود. یا چرا در قرن ۱۶ و ۱۷ شکسپیر به وجود می‌آید.
من با حرف شما موافقم اما بعدتر همان تفکری که بر یونان مسلط بود، احیا می‌شود و تا همین امروز ادامه پیدا می‌کند، در اروپا به طور مداوم نمایش‌نامه‌ی سیاسی نوشته شده و می‌شود.
من فکر می‌کنم در ایران به این شکل این اتفاق نیفتاده که نمایش‌نامه‌نویسی جدی و سیاسی فروکش کند و قطع شـــود. در همه جای دنیا جریان پویا به وجود می‌آید و آتش زیر خاکستر می‌شود و دوباره جان می‌گیرد. مهم این است که این اتفاق در ایران به وجود آمد و ما هم به وجودش نیاوردیم خیلی زودتر از ما در مشـــروطه و بعد دهه‌ی ۴۰ این اتفاق شـــروع شـــد. اما حالا به هر دلیلی فروکش کرده. می‌تواند این دلیل نبود فضای سیاســـی، ممیزی یا مهم‌تر از همه نبود تضاد باشـــد. یعنی فکر می‌کنم الآن همه می‌دانند چه می‌خواهند. من برای وضعیت فعلی نمایش‌نامه‌نویسی در ایران خیلی غم‌گین‌ام اما در عین حال خیلی به آینده آن در این کشور امیدوارم.

چند نمایش‌نامه‌ی‌تان را در فاصله‌ی زمانی کوتاهی نوشـــته‌اید که به لحاظ ســـاختاری یـــک رونـــد را تداعی می‌کردند، الآن که نگاه می‌کنیـــد این تکرار و مکث‌کردن روی یک

تجربه ساختاری چه‌قدر الزامی بود؟ این در حالی است که در تئاتر ایران اساسن خیلی تجربیات تکرار نمی‌شوند نه توسط خود نویسنده و نه توسط دیگران.

من خیلی به تجربه‌های ساختاری علاقه دارم. به نظرم بخشی از جنون نمایش‌نامه‌نویسی در همین تجربه‌ها شـــکل می‌گیرد. با ساختارهایی که پیدا می‌کنم تا زمانی که برای‌م جذابیت و امکانِ گسترش دارند، بازی می‌کنم و بعد می‌گردم دنبال یک راه دیگر. یک راهِ تازه‌تر. این جذاب‌ترین بخش نوشتن است.

در شـکلک یـک تقارن بین کودتای ۲۸ مرداد و حوادث کـوی دانش‌گاه برقرار می‌کنید. چرا کودتا را انتخاب کردید؟ شاید ما لحظات متقارن با آن فضا باز هم داشتیم اما دلیل انتخاب کودتای سال ۳۲ چه بود؟

اول بگویم که نوشـــتن این نمایش‌نامه خیلی ســـخت بود و خیلی به سختی نوشته شد. من ۱۶ بار این اثر را با گریه بازنویسی کردم. این نمایش‌نامه انتها پیدا نمی‌کرد چون می‌خواست یک **خواب در فنجان خالی** حسی باشد. در این نمایش‌نامه برعکس **خواب...** همه حق دارند، همه درست‌اند.

یا در واقع همه قربانی‌اند.

دقیقن و چون می‌خواستم هم به لحاظ حسی با همه باشم، هم فن جدیدی کشف کنم کار سختی شد. زبان خیلی سختی هم داشت، یعنی یک زبان لمپنی من‌درآوردی، ترکیب این‌ها خیلی کار را دُش‌وار کرد.

اما این‌که چرا کودتا؟ ببینید در تاریخ ایران نقاط عطفی وجود دارد. مشـــروطه یکی از آن‌هاســـت که در **خواب در فنجان خالی** بود. دومی به نظر من کودتای ۲۸ مرداد بود که همیشـــه خطرش دم گوش ماســـت. در آن کودتا روشـــن‌فکری به وسیله لمپنیسمِ حمایت‌شده، خورده شـــد. این خیلی حادثه‌ی هول‌ناکی بود. درست مثل به‌توپ‌بستن مجلس بود. منِ حس کردم در حوادث کوی، باز دارد زیربنای روشن‌فکری که دانش‌گاه است تحقیر می‌شود یعنی با دانش‌جو گفت‌وگو نمی‌شود.

در این نمایش‌نامه شـخصیت زن به نظرم در هردو جهت سـاده و تحمیق شده است، این تصویری آشنا، و می‌خواهم بگویم، کلیشه‌ای از زن گذشته است.

برای من این شـــکلی نیســـت. چیزی که برای‌م مهم بود این بود که نمی‌خواستم مرزی بین زن و مرد بگذارند و از این طریق بگویم در آن وضعیت هر دو قربانی‌اند.

عکاس: بهنام صدیقی

یعنی چه که نمی‌خواستید مرزی بگذارید بین زن و مرد؟ این مرز در اثر و در زمانه‌ای نمایش رخ می‌دهد به‌شدت وجود دارد؟

من می‌خواستم بگویم حسن *شکلک*، از همه قربانی تر است. او همه چیزش را باخته در حالی که *عالیه* یک چیزی دارد و آن عشق‌اش به شوهر خود است. با همه این‌که این شوهر لمپن و احمق است. *عالیه* یک زن زشت و پشمالو است که خل‌وضع هم هست، اما یک ریسمانی در دست دارد، که آن هم عشق است.

به نظرم این تصویر از حسن *شکلک* هم کمی عاشقانه و غیرواقعی است چون ما با امثال حسن درواقع هم‌دل و هم‌راه نیستیم، و به چشم یک قربانی به آن‌ها نگاه نمی‌کنیم، لذا این تصویر خیلی احساسی یا سانتی‌مانتال است.

ممکنه، اما من تصویر حسن را معصوم نکرده‌ام، ما خشونت او را هم می‌بینیم. اما باید توجه می‌دادم که این یک فرهنگ است که چنین آدمی را می‌سازد. کار نمایش‌نامه‌نویس به نظرم همین است، این‌که همه‌ی آدم‌ها را در فرهنگ و آن‌چه که از آن بر آمده‌اند ببینند.

در ابرهای آسمان خاکستر می‌بارند تحت تأثیر چرم‌شیر نبودید؟

نه، فکر نمی‌کنم. البته من یک نمایش‌نامه‌ی آقای *چرم‌شیر* را خیلی دوست دارم و آن هم **در مصر برف نمی‌بارد** است. اگر شبیه به آن اثر است ممکن است نا خودآگاه اتفاق افتاده باشد.

نه منظورم آن کار مشخص نیست بیش‌تر زبان اثر در کلّیّت است. اساسن این شروع که «خدا به محبوب‌ترین فرشته‌اش می‌گوید...» من را به‌شدت یاد زبان نمایش‌نامه‌های *چرم‌شیر* که اغلب دارای جملاتی از این دست هستند، می‌اندازد.

شاید ناخودآگاه همان علاقه به **در مصر برف می‌بارد** در این کار نفوذ کرده است.

فارغ از این مسئله، این نمایش‌نامه از کجا شکل گرفت؟

این نمایش‌نامه با یک پیش‌نهاد شروع شد. شاه‌نامه برای من متن بسیار دوری است، برای‌م یک ترس و نگرانی می‌آورد، درواقع جهانی را می‌سازد که مال من نیست و نمی‌توانم نه نقدش کنم و نه ستایش. اما آن دوست‌م که پیش‌نهاد داده بود، گفت داستان *سیاوش* فرق می‌کند. من یک بار دیگر داستان *سیاوش* را خواندم و از آن‌جا که این داستان پشت‌وانه‌ی اسطوره‌ای جالبی دارد برای‌م جذاب شد. این نمایش‌نامه خیلی حسی است و خیلی احساس درونی خودم در آن روزگار درون‌ش منعکس شده است. نوعی در خود خزیده‌گی در این نمایش‌نامه به وضوح دیده می‌شود. انگار نمایش‌نامه‌نویس گوشه‌ای نشسته و می‌گوید کاری به کارم نداشته باشید. کاملن درست است و این تعبیر را دوست دارد. نمی‌دانم این در خود خزیده‌گی چه نمودی داشته اما این نمایش‌نامه خیلی عاشقانه است و من خیلی شخصن دوستش دارم. کاری است که هنوز هم خیلی از مواقع دوست دارم ورق بزنم و بخوانمش.

شما خودتان را به عنوان نمایش‌نامه‌نویس درون یک جریان می‌بینید.

دوست دارم ببینم.

فکر می‌کنید *نغمه ثمینی* کجای نمایش‌نامه‌نویسی ایران است، شما ادامه چه کسانی هستید؟

سوآل سختی است! می‌توانم بگویم با خواندن چه کسانی شروع کرده‌ام. بی‌تردید استاد *بهرام* بیضایی، بعد *اکبر رادی* و *ساعدی* مثلث گران‌بهایِ نمایش‌نامه‌نویسی ایران. این میان *برشت* هم بی‌اندازه مؤثر بود. بعدتر می‌توانم از *نعلبندیان* و دیگران حرف بزنم و حتا نمایش‌نامه‌نویسان معاصرتر. اما اصولن نمی‌دانم این عبارت «ادامه‌ی دیگری بودن» چه‌قدر درست

اســت. چون انــگار قبلی‌ها کامــل نبوده‌اند و مــا آن‌ها را کامــل می‌کنیم. فکر می‌کنم هــر زمانه‌ای نمایش‌نامه‌نویسِ مناسبِ حال خودش را می‌سازد. زمانه‌ی ما هم!

آیــا مضامیــن پایداری در ذهن شــما به صــورت خودآگاه وجود داشــته که بــرای آن‌ها بنویسید؟

هر دوره مضامین خودش را احضار می‌کند. نه! من به هیچ مضمونی احساس دِین و وفاداری نمی‌کنم. می‌گذارم زمان خودش مضمون را برای‌م روشــن کند. خوبی این شــکل این است که می‌گذاری ذهن و جان‌ت مثل یک گیرنده و آنتن عمل کند. موضوعات می‌آیند و می‌روند. بسته‌گی دارد به حال و روزِ خود آدم و زمانه‌ای که در آن زنده‌گی می‌کند و خیلی چیزهایِ دیگر.

برخــی از کارگردانــان ما که نمایش‌نامه ایرانی کار نمی‌کننــد از امتناع نمایش در ایران حــرف می‌زننــد، چه‌قدر این حــرف را قبول دارید که مــا در نمایش‌نامه‌نویســی و خلق موقعیت‌های نمایشی (dramatic) به دلایل اجتماعی و تاریخی ناتوان بوده‌ایم؟

مــن فکر می‌کنم ما اگر ضعفی داریم ضعفی مشــترک اســت، و اگر قوتی، قوت مشــترک. نمی‌توانیم بگوییم در کارگردانی رشد کرده‌ایم اما در نمایش‌نامه‌نویسی نه. این‌ها رشته‌هایی به هم پیوسته هستند. نمایش‌نامه‌های روز دنیا را بخوانید. من شخصن فکر نمی‌کنم ما چیزی از آن‌ها کم داشته‌باشیم. شما به نمایش‌نامه‌های درخشان و معاصر ایرانی نگاه کنید. چه‌قدر متنوع‌اند، چه‌قدر تجربه‌گر و جسورند، چه‌قدر با روزگار ما نسبت دارند. فکر می‌کنم اگر مانع زبان و انزوای ملیِ ما نبود، نمایش‌نامه‌نویســی ایران می‌توانســت در جهان به طور جدی مطرح شــود. اما حیف که یکی از همان الگوهایِ اســطوره‌ای هول‌ناکِ ما «انزوا» و «ترس از بیگانه» اســت. و البته این روزها ممیزی هم بدجور به جان رشــدِ نمایش‌نامه‌نویســی ایران افتاده است. نمایش‌نامه‌ها البته نوشته می‌شوند، اما امکان اجرا نمی‌یابند. و باز هم حیف!

چیزی به نظرم می‌رســد مبنی بر نبود جهان‌بینی و یک کلیت فلســفی مشخص در بین نمایش‌نامه‌نویســان ایرانی، راســتش به جز مواردی، به نظرم می‌رسد این نکته واقعن وجود دارد، اما شما با این دیدگاه موافقید؟

جهان‌بینــی مشــخص یعنی چی؟ من فکــر می‌کنم دوره‌ی جهان‌بینی مشــخص در جهان گذشته است. حالا جهان‌بینی‌ها التقاطی شده‌اند. رشته‌ها همه بِینارشته‌ای شده‌اند. جهان از «جهان‌بینــی مشــخص» در آغــاز و میانــه‌ی قــرن بیســتم چیــزی جــز جنــگ و خــون و

تمامیت‌خواهی (Totalitarianism) دریافت نکرد. من فکر می‌کنم این یک اقتضایِ تاریخی است. جهان‌بینی مشخص می‌تواند در عین این که یک امتیاز تلقی شود، ترسناک هم باشد. مخصوصن وقتی که به طرزتفکر (Ideology) تقلیل بیابد. اما فکر نمی‌کنم نمایش‌نامه‌نویسانِ معاصر ما را بتوان فاقد تفکر خواند. ما می‌دانیم که *علی‌رضا نادری* تا کجا درگیر مسائل اجتماعی طبقه‌ی حاشیه است یا *یعقوبی* تا کجا درگیرِ خانواده به مثابه‌ی آینه‌ی اجتماع یا *رضایی‌راد* چه‌قدر با زبان و تاریخ پیش می‌رود و... فضایِ خالی نمایش‌نامه‌های *جلال تهرانی*، یا فضایِ ظریفِ (Miniature) کارهایِ *رحمانیان*، هوش‌مندی کشفِ جزییات روزگار معاصر در کارهایِ *کوهستانی*، یا واقعیت مستتر در نوشته‌های *برهانی‌مرند* و بسیاری دیگر که حالا مجال گفتن‌شان را ندارم. نمی‌دانم این‌ها را می‌شود جهان‌بینی مشخص دانست یا نه. اما بی‌تردید آینه‌ی تفکر و مکاشفه‌ی فردی و جمعی هستند. دست از کلی‌گویی برداریم و فردبه‌فرد و نمایش‌نامه به نمایش‌نامه تحلیل کنیم.

منظور من به هیچ‌وجه طرزتفکر نبود. اما اگر نمایش‌نامه‌نویسی دیدی را به من منتقل کند که در اثر بعدی‌اش آن را نقض کند یعنی دید فلسفی‌ای نسبت به عالم ندارد که حتا خودش آن را جدی بگیرد. در کلیت آثار پینتر شما یک نگرش به عالم و دنیای پیرامون او می‌بینید که پی‌گیری می‌شود و جدی گرفته می‌شود. *یون فوسه* به‌شدت متأثر از *هایدگر* است، او نگاه خاصی به زمان، وجود و مرگ دارد که بر آمده از وجودشناسی *هایدگری* است، من منظورم این‌هاست آیا نمایش‌نامه‌نویس تحت عنوان نگاه بین‌رشته‌ای و جهان‌بینی التقاتی و سرآمدن کلی‌گویی، باید بی‌فلسفه باشد؟

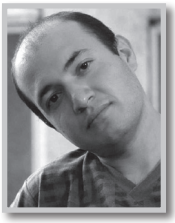
من فکر می‌کنم منتقدان کشف می‌کنند که مثلن *فوسه* متأثر از *هایدگر* هست یا نه. و با نگاهی تفسیری می‌توان ریشه‌های فکری نمایش‌نامه‌نویسانِ مطرح ایرانی را هم پیدا کرد. درواقع نسبت برعکس است. اول شما از نمایش‌نامه‌ای لذت می‌برید و بعد تفسیرش می‌کنید. فکر می‌کنم دوره‌ی فیلسوف/ نمایش‌نامه‌نویس‌ها گذشته. الآن نمایش‌نامه‌نویس بیش از همه به تئاتر وفادار است. به روح گفت‌وگو و آزادی.

آخرین کارهای‌تان چه بوده؟

یکی **اسفل‌السافلین** که قرار است محمد *یعقوبی* آن را کارگردانی کند و دیگری **بازخوانی طوفان** که به تازه‌گی تمام‌ش کرده‌ام که قرار است *شادمهر راستین* کارگردانی‌اش کند. و یک کارِ دیگر به نام **نگاه‌مان می‌کنند** که برای‌من تجربه‌ی جدیدی بود و کارگردانی جوان در کارِ کارگردانی‌اش است. یک مونودرام هم پارسال نوشتم به نامِ **پرواز ۱۳۴۷ به زمین نشست** که خانم‌ها شیوا مسعودی و ریما *رامین‌فر* یک سال است تمرین‌ش می‌کنند و امیدوارم بهار۹۲ اجرا کنند.

وقتی می‌نویسم همه چیز را به وضوح می‌بینم

گفت‌وگوی داتسون ریدر با تنسی ویلیامز



برگردانِ آراز بارسقیان

اشـاره: این گفت‌وگو به به صورت سـوآل و جواب نیسـت. مترجم به دلیل بلند بودن متن از شـیوه‌ی برداشـت آزاد و خلاصه‌برداری برای ارائه‌ی کار اسـتفاده کرده اسـت. توماس لانیر ویلیامز، ملقب به تنسـی ویلیامز دومین فرزند از خانواده‌ای سه‌فرزنده ساکن کلومبوس ایالت می‌سی‌سی‌پی است. او در بیست‌وششم مارس ۱۹۱۱ به دنیا آمد. او هیچ‌وقت دانش‌آموز خوبی نبود ولی توانسته با نوشتن داستان‌های کوتاه و نمایش‌نامه‌موفقیت کسب کند. در سال ۱۹۳۹ بود که او اسـم تنسی را روی خودش گذاشت. با نوشتن نمایش‌نامه‌ی ***باغ‌وحش شیشه‌ای*** *به شـهرتی زودرس دسـت یافت، نمایشی که در اواخر سال ۱۹۴۴ در شیکاگو اجرا شد و بعد از آن، یعنی در سال ۱۹۴۵ به برادوی رسید و توانست جایزه‌ی میز نمایش‌نامه‌نویسان نیویورک را به دسـت آورد. پس از آن نمایش‌نامه‌ی* ***تراموایی به نام هوس*** *را نوشت که در سال ۱۹۴۷ اجرا شـد و برایش جایزه‌ی پولیتزر را به ارمغـان آورد. در طول دهه‌ی چهل و پنجاه ویلیامز نمایش‌نامه‌های موفق زیادی نوشـت که با نوشـتن* ***گربه روی شـیروانی داغ*** *در سال ۱۹۵۵ توانسـت یـک بار دیگر جایزه‌ی پولیتـزر را ببرد. او نمایش‌نامه‌هـای موفقی هم‌چون* ***ناگهان تابسـتان گذشته، پرنده‌ی شیرین جوانی*** *و* ***شـب ایگوانا*** *را نوشت که هر سه نمایش‌نامه‌ها و نسـخه‌های سینمای موفقی شدند. اما درگیری خود ویلیامز با مواد مخدر، الکل و افسرده‌گی بود که باعث شد نتواند کارهایی به قدرت کارهای اول‌ش خلق کند. او در فوریه سال ۱۹۸۳ در هتل السیِ شهر نیویورک به‌دلیل گیر کردن در بطری دارو در گلوی‌ش دارفانی را ودا گفت. این گفت‌وگوَ در سال ۱۹۸۱ توسط داتسون ریدر انجام شده است.*

تنسی ویلیامز در هفتادمین سال تولدش به شدت شاد و خوش‌حال بود. برای اجرای یکی از کارهای تازه‌اش به شیکاگو رفته بود. بیش‌تر زمستان را در خانه‌اش در کی‌وست ایالت فلوریدا گذرانده بود. لباس گشاد قلاب‌دوزی‌ای پوشیده بود، شلوار گشاد، کفش‌های راحتی و به نظر شصت‌سـاله، نه هفتادسـاله. روز تولدش را عین هر روز دیگرش شـروع کرد: بیدار شدن در سـپیده دم و نوشتن. بعد شـنا کرد و کادو و پیام‌های تبریک دوستان‌ش را نگاه کرد و بعد با

من چند ساعتی نشست به گپ زدن. با صحبت درباره‌ی جایزه‌ی ادبی‌ایتالیایی که به تازه‌گی برای ***تعطیلات رمی خانم استون*** *برده بود، گپ‌مان شروع شد، البته این اتفاق عجیبی بود چون وقتی برای بار اول، رمان و فیلم این اثر در ایتالیا دیده شده بود، همه را عصبانی کرده بود. مصاحبه‌ی ما چند هفته‌ی بعد در نیویورک ادامه پیدا کرد؛ آن هم در اتاق هتل السی که حالت نیمه‌دفتر کار به خودش گرفته بود. به نیویورک رفته بود تا خواهرش رُز را ببیند. خواهری که در یک آسایش‌گاه روانی بستری بود و البته دیدار با ناشرش و صحبت درباره‌ی سه کتابی که قرار بود منتشر شوند.*

شب قبل از این‌که با او گفت‌وگو کنم به هم‌راه واسیلی وگلیس نقاش شب را در یک بار به نام راندز گذراندیم. سر ظهر فردا بود که مصاحبه را تمام کردیم، البته او هنوز از خوش‌گذرانی شب قبل خسته بود. شاید هم به همین دلیل به جواب‌هایش بیش‌تر از زمانی که در شیکاگو بودیم. راحت‌تر و به‌تر بود. او این قانون را داشت که دوست ندارد درباره‌ی کار و فرآیند کاری‌اش صحبت شود، اما در آن روز خاکستری دل‌گیر نیویورکی شروع به صحبت کرد و به‌م گفت که چه‌طوری می‌نویسد.

پیدایش نویسنده‌گی

فکر می‌کنم مادرزاد نویسنده‌ام. آره این طور فکر می‌کنم. حداقل‌ش از وقتی که دچار آن بیماری بد قلبی در سن هشت‌ساله‌گی شدم. یک سال و نیم بستری شدم. مادرم مدام درباره‌ی بیماری‌ام اغراق می‌کرد. می‌گفت من لوزه‌هایم را قورت داده‌ام! سال‌ها بعد که عکس‌م را روی مجله‌ی تایم زدند، برای‌م تعریف کرد که دکتر مجله را دیده و گفته «از نظر پزشکی غیرممکنه!» ولی فکر می‌کنم شبی بود که تقریبن مرده بودم. آن شب بود که دچار حس غریبی شدم، انگار دارم نور طلایی‌را می‌بینم. *الیزابت تیلور* هم چینن تجربه‌ای دارد. اما آن شب را زنده ماندم. همین برای‌م یک نقطه‌ی عطف بود و خوش‌بختانه اتفاقی برای‌م نیفتاد. دیگر هیچ‌وقت آن آدم قبل نشدم. کل شخصیت‌م عوض شد. تا قبل از آن بیماری آدم پرخاش‌گری بودم. همه‌ی بچه‌های محل را کتک می‌زدم. بعد از آن بیماری، آدم ساکتی شدم. فکر می‌کنم این چیزی بود که مادر خیلی تشویق‌م کرد. بازی‌های تک نفره می‌کردم، خودم را سرگرم می‌کردم. برای خودم آدم‌های خیالی درست می‌کردم. به نظرم همین طوری بود که نویسنده شدم. از دوازده‌ساله‌گی شروع به نوشتن کردم.

مادر و خانم رُز

مادرم ـ که همه خانم *ادیونا* صدایش می‌کردند ـ از خواهرم *رُز* خیلی روان‌پریش‌تر بود. می‌دانید یک بار او را به آسایش‌گاه بردند. تقریبن اواسط دهه‌ی پنجاه بود. در سنت توماسِ ویرجین آیلند بودم که به‌م زنگ زد.

«تام حدس بزن کجام؟»

«ای مادر، مگه خونه نیستی؟»

«نه تام. منو اُورده‌ن آسایش‌گاه.»

تنها زنده‌گی می‌کرد و به نظرم خیال‌هایی که به ذهن‌ش هجوم می‌بردند زیاد شده بودند. فکر می‌کرد سیاه‌ها تصمیم دارند کل سنت لوئیس را به‌هم بریزند و شورش کنند و با سوزاندن سطل‌های زباله

دارند برای هم پیام می‌فرستند. او هم به دکتر خانواده‌گی‌مان زنگ زده بود و ماجرا را به‌ش گفته بود و دکتر هم صاف فرستاده بودش بیمارستان! مادر تصمیم گرفت که قسمتی از مغز رُز را در جراحی بشکافند. پدرم چنین چیزی نمی‌خواست. راست‌ش پدر گریه کرد. تنها باری که گریه‌اش را می‌دیدم. وقتی فهمید آن‌ها عمل را انجام داده‌اند بسیار ناراحت و غم‌گین شد. در دانش‌گاه آیوا بودم که برای‌م نوشت چه شده. چیزی از این نوع عمل نمی‌دانستم. تا به حال واژه‌ی لوبوتمی (در آوردن قسمتی از مغز، مخصوص بیماران روانی) را نشنیده بودم. مادر می‌گفت تمام‌ش برای به‌تر شدن خواهرم است. این روزها مشخص شده که این کار آن‌قدر ضرر دارد که دیگر کنارش گذاشته‌اند. اما این باعث نشد از دست مادرم ناراحت شوم. فقط من را از این نظر ناراحت کرد که با خواهرم رابطه‌ی بسیار نزدیکی داشتم. او را بیش‌تر از مادرم دوست دارم. اما این کارش نبود که ناراحت‌م کرد. من درباره‌اش فکر می‌کنم که او یک زن جنایت‌کار احمق است.

چرا چنین عملی را انجام دادند؟ خُب *رُز* با شیفته‌گی حرف می‌زد، حرف‌هایی می‌زد که مادرم را شوکه می‌کرد. *رُز* دوست داشت مادر را شوکه کند. خشمی شدید و عمیق نسبت به مادر داشت، چون مادر مدام می‌گفت او دچار حالت‌هایی مالیخولیایی است. یک سال قبل از مرگ، مادر دیگر این توهم را داشت که دارد در اتاق‌ش با یک اسب زنده‌گی می‌کند. از حضور اسب راضی نبود و مدام از آن شکایت می‌کرد. می‌دانستم در کودکی‌اش همیشه یک اسب می‌خواست، حالا که به آن رسیده بود از آن خوش‌ش نمی‌آمد. بالاخره او اسم خودش را عوض کرد. یک الف از اسمش انداخت و شد خانم *ادیون ویلیامز*. این طوری اسم خودش را امضا می‌کرد. خیلی عجیب است مادری داشته باشید که در سن نود و چهار ساله‌گی تصمیم می‌گیرد اسم‌ش را عوض کند.

رُز زیاد سیگار می‌کشید. وارد هر رستورانی که می‌شد می‌پرسید: «چندتا پاکت چسترفیلد دارین؟ همه‌شونو می‌خوام!» خیلی آدم عصبی‌ای بود. وقتی تو در کِی‌وِست بودی که با من گفت‌وگو بکنی، او هم آن‌جا بود، می‌خواست ترک کند، برای همین خودش را مشغول نگه می‌داشت. مدام درخت‌ها و گل‌ها را آب می‌داد. یک لیوان برمی‌داشت از خانه آب می‌برد و می‌ریخت پای درخت و دوباره همین کار را تکرار می‌کرد. تمام روز. خودش را سرگرم می‌کرد. بعضی‌چیزها را درک نمی‌کند. می‌دانید خیلی دوست‌ش دارم. برای آدمی مثل او که سال‌ها را در آسایش‌گاه ایالتی گذرانده، بسیار سخت است.

موفقیت

تمام‌ش از سال ۱۹۴۴ در شیکاگو شروع شد. یکی از به‌ترین دوران زنده‌گی‌ام بود. سه ماه و نیم برای **باغ‌وحش شیشه‌ای** در شیکاگو بودیم. اواخر دسامبر این نمایش اجرا شد و تا اواسط مارس ادامه یافت. خیلی به‌م خوش گذشت. *کلودیا کاسیدی* و *آشتون استیونس* منتقدانی بودند که به شهرت کار کمک کردند. شب اول اجرا تماشاگرها چیزی دیدند که تا به حال ندیده بودند. برای همین گیج شدند. گمان می‌کنم کار نمایش‌نامه همان‌جا تمام می‌شد اگر این دو پافشاری نمی‌کردند. نمایش سال ۱۹۴۵ به نیویورک رسید. تا سه ماه و نیم بعد پیش‌فروش شد. همه برای دیدن این نمایش می‌آمدند. یک موفقیت یک‌شبه؟ آه افتضاح بود! اصلن این طور که خیال می‌کنی نبود. اگر به عکس‌هایی که فردا

Tennessee Williams

صبح مهمانی شبانه در نیویورک از من گرفتند نگاه کنید متوجه می‌شوید چه‌قدر ناراحت هستم. یک بار چشـــم را عمل کرده بودم و یک بار دیگر هم برای یک عمل دیگر باید به بیمارســـتان می‌رفتم. در بیمارستان چند روزی نمی‌توانستم از جایم تکان بخورم،می‌آمدند و برای‌م روزنامه‌ها را می‌خواندند.

بعـــد از اجرای **باغ‌وحش** به مکزیک رفتم و ســـعی کردم خوش بگذرانم. قبـــل از موفقیت باغ‌وحش به انتهای خط رســـیده بودم. هیچ پولی نداشـــتم. نمایش در سی‌وچهار ساله‌گی من را مشهور کرد. کاری جز نوشـــتن نمی‌توانســـتم انجام دهم. از دوازده ساله‌گی می‌نوشـــتم، این را قبلن گفته‌ام. آن‌قدر قهوه می‌خوردم تا هر شـــب بیدار بمانم و بنویســـم. سه ســـال هم در کارخانه‌ی کفش کار کردم. اما هیچ‌کار دیگری جز نوشتن نمی‌توانستم انجام دهم.

منابع و ریشه‌های نمایش‌نامه‌ها

این که ایده‌ی یک نمایش‌نامه از کجا به ذهن‌م می‌رسد چیزی نیست که بتوانم دقیقن به شما بگویم. یک نمایش خودش شکل می‌گیرد و مدام واضح و واضح و واضح‌تر می‌شود. ابتدا همه‌چیز مبهم است، در مورد **تراموایی به نام هوس** این طوری بود، یعنی نمایشـــی که بعد از **باغ‌وحش** به ذهن‌م رسید. یک تصویری از زنی جوان دیدم. او پشـــت یک صندلی، کنار پنجره تنها نشســـته بود، نور مهتاب چهره‌ی درهم‌شکسته‌اش را روشن کرده بود. مردی که قرار بوده با او ازدواج کند، منتظرش گذاشته بود.

این را از خواهرم دارم، چون او در آن زمان عاشق یک مرد جوان بود. مردی بسیار خوش‌تیپ و خواهرم خیلی عاشـــق‌ش بود. هر بار که تلفن زنگ می‌زد او از حال می‌رفت. فکر می‌کرد اوســـت که برای قرار گذاشتن با او زنگ زده. هر شب هم‌دیگر را می‌دیدند و یک بار دیگر او زنگ نزد. این اولین باری بود که رُز از نظر ذهنی به‌هم ریخت. تراموایی به نام هوس از همین‌جا می‌آید. در آن زمان اسم‌ش را گذاشته

بودم «صندلی بلانش زیر نور ماه» که البته اسم بسیار بدی بود. اما از دل همان تصویر بود،تصویر زنی که کنار پنجره نشسته است. البته مردی که با خواهرم دوست بود اصلن شبیه *استنلی* نبود. آدم بسیار متشخصی بود. صحبت دوره‌ی افسرده‌گی بزرگ در آمریکاست. اما آدم جاه‌طلبی بود. می‌خواست با رُز برای این ازدواج کند تا بتواند به پدرم که در آن زمان پستی در کارخانه‌ی کفش داشت نزدیک شود. اما پدرم موقعیت شغلی خودش را از دست داد. همین شد که دیگر جوانک به رُز زنگ نزد.
ایده‌ی **باغ‌وحش** خیلی دیر به سراغم آمد، خیلی دیرتر از **تراموا**. فکر می‌کنم برای **باغ‌وحش** بیش‌ترین زمان را گذاشـــته‌ام. فکر نمی‌کردم اجرا شود. به منظور اجرا هم ننوشتم‌ش. اول یک داستان کوتاه بود به نام «تصویر دختری در شیشـــه» که به نظرم یکی از به‌ترین داســـتان‌کوتاه‌هایم باشـــد. فکر می‌کنم باغ‌وحش را بنا به احساسات غریبی که نسبت به مجنون شدن خواهرم در آن می‌دیدم، نوشتم.

تأثیرهایی که گرفته‌ام

چه نویســـنده‌ای بیش‌ترین تأثیر را در جوانی رویم گذاشت؟ *چخوف*! به عنوان یک نمایش‌نامه‌نویس؟ *چخوف*! به عنوان یک داســـتان‌نویس؟ *چخوف*! البته *دی‌اچ لارنس* هم هســـت. به دلیل روحیه‌اش، به دلیل درک کلی‌اش از زنده‌گی.

تأثیرهایی که گذاشته‌ام

وقتی می‌نویســـم هدفم این نیســـت که دیگران را تحت تأثیر قرار دهم و وقتی این طوری می‌شـــود متعجب می‌شـــوم. ولی فکر نمی‌کنم هر چیزی که در زنده‌گی اتفاق می‌افتد باید از هنر حذف شـــود، البته هنر هم باید به شکلی هنرمندانه ارائه شود نه زشت.
من می‌خواهم حقیقت را بگویم. و بله گاهی حقیقت شوکه‌کننده است.

نگاه به گذشته

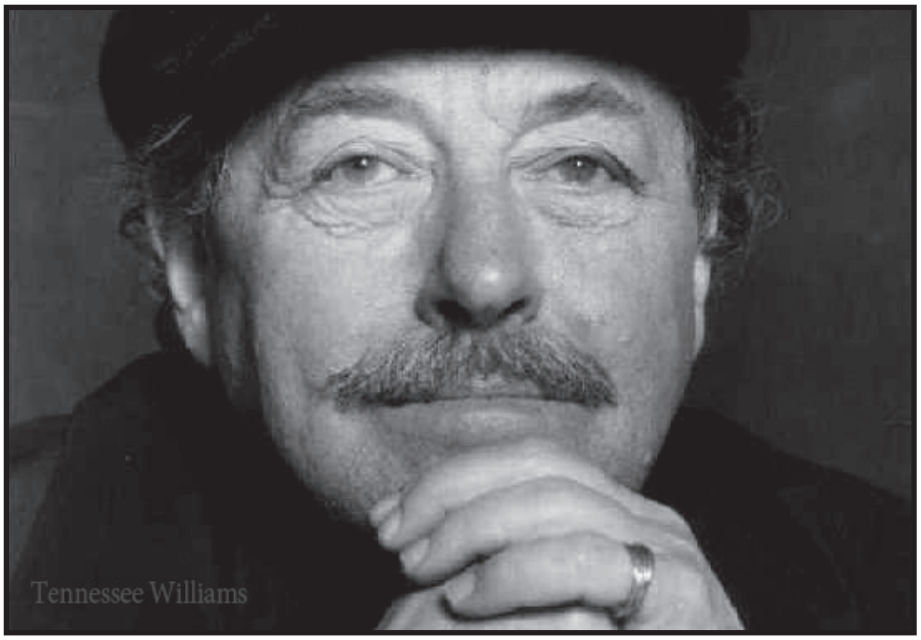
حالا به مقاطعی از زنده‌گی گذشـــته‌ام نگاه می‌کنم و از خودم می‌پرســـم آیا تمام این‌ها را واقعن خودم انجام داده‌ام؟ این کارها را من کرده‌ام؟ اصلن در زنده‌گی‌ام احساس امتداد نمی‌کنم. انگار که زنده‌گی‌ام قطعاتی هســـتند که به‌هم بی‌ربط‌اند. از یک مقطع تا مقطع دیگر در پس کار مخفی می‌شود. هر وقت از پشت این پرده نگاهی به خودم می‌اندازم می‌بینم در موقعیت کاملن متفاوتی قرار گرفته‌ام.

شاعری

من شاعرم. و به همین دلیل شعرم را می‌ریزم در نمایش. می‌ریزم در داستان‌های کوتاه، در نمایش‌نامه. این یعنی شاعر شعرا بودن. لازم نیست حتمن اسم شعر رویش بگذارید.

نویسنده‌های جوان

اگر قرار اســـت نویســـنده باشند،می‌نویسند. چیزی نمی‌تواند جلوِشـــان را بگیرد. شاید باعث مرگ‌شان شـــود. شاید تحمل این همه تحقیر، توهین و محرومیتی را که زنده‌گیِ نویسنده‌گان را تهدید می‌کند نداشته باشند. شاید نتوانند. شاید هم بتوانند جدی‌اش نگیرند و این طوری به نوشتن‌شان ادامه دهند.



نویسنده‌گی

وقتی می‌نویسم همه چیز را به وضوح می‌بینم، انگار روی صحنه هستند. گفت‌وگوهایم را با صدای بلند می‌خوانم.

وقتی در رُم بودم صاحب‌خانه‌ام گمان می‌کرد دیوانه شده‌ام. به *فرانک مِرلو* گفته بود: «اوه آقای *ویلیامز* دیوونه شده‌ن! تو اتاق راه می‌رن با خودشون بلندبلند حرف می‌زنن!» فرانک هم گفته بود: «اون داره می‌نویسه.» که البته صاحب‌خانه اصلن درک نکرده بود.

بازنویسی

در طول نوشتن ممکن است به بی‌راهه بروم و بعد شروع کنم به پاک کردن و از نو شروع کردن، البته نه تمام کار، بل‌که از همان‌جایی که همه‌چیز خراب شده بود. این در مورد نمایش‌نامه‌های فراواقع‌گرایانه‌ای (Surreal) که الآن دارم می‌نویسم خیلی صدق می‌کند. اسم‌ش هم است **بلیت ابدیت** که دارم به یاد و خاطره‌ی جو *اورتون* تقدیم‌ش می‌کنم. درباره‌ی شاعر برجسته‌ای است که در جزیره‌ی تری مایل زنده‌گی می‌کند. الآن در سومین مرحله‌ی بازنویسی‌اش هستم.

من خیلی بازنویسی می‌کنم. وقتی بالاخره کاری را ارائه می‌دهم، زمانی است که مطمئن‌ام کار تمام شده و اجرایی از آن می‌بینم که راضی‌ام می‌کند. البته معمولن وقتی خودم از کاری راضی هستم. به معنای راضی بودن منتقدان نیست. به‌خصوص منتقدان نیویورکی. آن‌ها فکر می‌کنند که من یک آنارشیت هستم و نویسنده‌ای‌خطرناک‌ام!

تماشاگرها

وقتی می‌نویسم تماشاگر را مد نظر نمی‌گیرم. برای خودم می‌نویسم. بعد از مدت‌ها نوشتن، گوش خوبی برای شنیدن پیدا کرده‌ام. می‌دانم هر چیزی روی صحنه چه‌طوری اجرا می‌شود. می‌نویسم که گوش درونی خودم را راضی کنم. این تماشاگری است که برای‌ش می‌نویسم.

کارگردان‌ها

گاهی برای شخصی خاص می‌نویسم. می‌دانید همیشه عادت داشتم برای *الیا کازان* بنویسم، هر چند که او دیگر به عنوان کارگردان کار نمی‌کند. آن‌چه او را آدم بزرگی می‌کند این است که او درک بسیار عالی و بی‌نهایتی از خلاقیت آدم‌ها دارد. در یک مرحله *کازان* و *خوزه کوینترو* هر دو از نظر استعداد در یک سطح قرار داشتند. *کوینترو* **تابستان و دود و سیر دراز روز در شب** را اجرا کرد. همان اوایل کارش. بعد خودش را در مشروب غرق کرد. برای خودش یک خانه‌ی خیلی مجلل گرفت. یادم است با او می‌رفتم روی ایوان. به‌ش گفتم «چرای داری این طوری خودتو با لیکور می‌کشی؟ تو داری این کارو می‌کنی. خیلی زیاد می‌خوری.» همیشه از من خوش‌ش می‌آمد. بسیار آدم مهربان و خوبی بود. گفت: «می‌دونم. می‌دونم. یه مرتبه به‌م توجه شده، منو خیلی خودآگاه کرده. منو ترسونده. نمی‌دونم کارمو چه‌طوری باید انجام بدم. همیشه با شهودم کار می‌کردم. بعد یه دفعه انگاری رازم داره برملا می‌شه.» همیشه می‌نوشید و حالا دیگر نمی‌تواند.

در یکی از نمایش‌ها *استلا پارسونس* به‌من گفت او دیگر نمی‌تواند کارگردانی کند. دوید مریک تهیه‌کننده‌ی کار بود. گفت: «باید اینو اخراجش کنم. داره نمایش‌نامه رو نابود می‌کنه.» به‌ش گفتم: «آقای مریک اگه *خوزه* رو اخراج کنی من هم نمایش رو ازت پس می‌گیرم.» برای همین اجازه داد او کارش را ادامه دهد.

انتخاب اسم

گاهی به اســمی می‌رســم که اصلن خوب نیست، اما تنها اســمی است که به معنای نمایش می‌خورد. عین اســم **خانه‌ای که قرار نبود ســرپا ایستد**، اصلن اســم خوبی نیست. اما خانه‌ای که در نمایش به‌آن اشاره می‌شود، اوضاع‌ش بسیار خراب است، از سقفش آب می‌چکد. آن خانه و البته اسم‌ش، به نوعی استعاره‌ای از جامعه و اوضاع روز خودمان است. و البته که منتقدان چنین چیزهایی را دوست ندارند، یا حداقل جرئت‌ش را ندارند به صورت رو و باز با آن مواجه شــوند. آن‌ها می‌دانند چه‌طوری نان‌شــان را روغن بزنند.

گاهی اسامی از گفت‌وگوهایی می‌آید که در نمایش می‌نویسم، یا البته از دل خود صحنه‌ای که انتخاب می‌کنم. برخی‌شان هم از شعرهایی که می‌خوانم. وقتی دنبال اسم شعرهای *هارت کرین* را می‌خوانم. هر وقت سفر می‌کنم یک نسخه از شعرهای او را به همراه دارم. یه بیت چشم‌م را می‌گیرد و به آن‌چه نوشــته‌ام می‌خورد. اما هیچ نظم خاصی ندارد. گاهی یک خط گفت‌وگو می‌شود اسم نمایش. معمولن چند باری اسامی را عوض می‌کنم تا به آن‌چه درست است برسم.

تغییر گفت‌وگوها

بازی‌گرها می‌توانند در پیش‌نهاددادن گفت‌وگوها بســیار کمک کنند، البته اگر بازی‌گرهای باهوشــی باشــند. برای مثال می‌گویم *جرالیدن پیج*. او واقعن باهوش است، یک نابغه‌ی بازی‌گری. باهوش بودن و نابغه‌بــودن معمولن با هم جور درنمی‌آید. او همیشــه پیش‌نهاد تغییــر گفت‌وگو می‌دهد. می‌گوید: «این گفتن‌ش ســخته.» با این‌که نویسنده نیست ولی پیش‌نهادهایش خیلی خوب هستند. گاهی برای راضی‌کردنش چیزهایی را عوض می‌کنم. معمولن این کار را برای بازی‌گرها می‌کنم، البته اگر آدم‌های باهوش و دل‌سوزی باشند.

سفر

همیشــه ناآرام‌ام. یک جا بند نمی‌شوم. سفر را دوست دارم. گاهی پنج، شش ماه از سال را با دوست‌م در رُم می‌گذراندم. یک بار کســی از من پرســید چرا این‌قدر سفر می‌کنم و گفتم: «چون زدن یه هدف متحرک کار سختیه!»

رقابت

با *یوجین اونیل* یا هیچ‌کس دیگری مسابقه نمی‌دهم. کارهای من کاملن سبْک و سیاق خاص خودشان را دارنــد. بعضی از کارهایم خیلی درونی‌ترند، البته جز کارهای *جو اورتون*. با *جو اورتون* هم مســابقه نمی‌دهم. خیلی دوست‌ش دارم.

یوجین اونیل

می‌دانیــد، *اونیل* به اندازه‌ی *آلبی* نمایش‌نامه‌نویس خوبی نیســت. فکر نمی‌کنم حتا به خوبی *لندفورد ویلسون* هم باشد. می‌توانم باز هم اسم ببرم.

از نوشـــته‌هایش خـــوش‌م می‌آید. روحیه‌ی بالایی دارد، خیلی خوب نمایـــش را درک می‌کند. اما اکثر مواقع روحیه و احساسات‌ش است که روی من تأثیر می‌گذارد. وقتی که **مرد یخی‌اش می‌آید** یک شروع بد در نیویورک داشـــت به‌او نامه‌ای نوشـــتم. به‌اونیل گفتم در خوانش‌م از نمایش‌نامه‌ات کارَت را بسیار طولانی دیدم، البته برای بار بعد متوجه شـــدم که طول‌ش، ســـنگینی‌اش است که بیش‌تر قدرت را به کار می‌دهد. در نهایت کارش بسیار رویم تأثیر گذاشت.

برایم یک جواب بسیار دوستانه و خوب نوشت و گفت بسیار بابت اجرای اولیه ناراحت شده و از نامه‌ی من بسیار خوش‌حال است. اما آن نامه هم مثل خیلی از نامه‌های دیگر من گم شد.

کی‌وست

جای زیبایی است. از سال ۱۹۴۱ که آمده‌ام این‌جا تا ام‌روز عوض نشده، برای‌م خیلی خوب است،حتا بیش‌تر هم دوســـت‌ش دارم. می‌دانید جای بزرگی دارم. یک اســـتخر شـــنا، دفتر کارم که آســـمان را می‌توانم ببینم. مهمان‌خانه‌ی کوچکی که شـــبیه کابین کشـــتی است. هر چیزی که برای یک زنده‌گی لازم است. جای آرامی است، دل‌پذیر و دوست‌داشتنی.

عادت‌های کاری

قانون‌م در کی‌وست این است که اول صبح بیدار شوم. در خانه تنها هستم، در آش‌پزخانه برای خودم قهوه درســـت می‌کنم و به این فکر می‌کنم که باید چه بنویســـم. معمولن روی دو سه نمایش‌نامه باهم کار می‌کنم، آن روزی تصمیم می‌گیرم که روی کدام تمرکز کنم. به دفترم می‌روم. بعد خیلی با احتیاط به آن‌چه روز قبل نوشـــته‌ام نگاه می‌کنم. یکی دو لیوان شـــراب می‌نوشم، البته می‌خواهم بازم بنوشم، پس روی نوشـــتن‌م تأثیر می‌گذارد و فردا مجبورم خیلی چیزها را خط بزنم. بعد دوباره می‌نشـــینم و می‌نویســـم. می‌دانی کارهایم زنده‌گی‌نامه‌های احساســـی خودم هســـتند. هیچ ربطی به اتفاقات واقعی زنده‌گی‌ام ندارند، اما احساسات‌م نسبت به زنده‌گی‌ام را نمایان می‌کنند.

سعی می‌کنم هر روز کار کنم چون پناه‌گاه دیگری جز نوشتن ندارم. وقتی در دوره‌ای به سر می‌برید که حال‌تان زیاد خوب نیست، رابطه‌ی عاطفی‌تان به‌هم خورده، کسی که دوست‌ش دارید مرده، یا اتفاق بدی در زنده‌گی‌تان افتاده، آن وقت است که پناه‌گاه دیگری جز نوشتن ندارید. هر چند وقتی افسرده‌گی میزان‌ش خیلی بالا می‌رود، شما حتا از نوشتن هم فلج می‌شوید. بعد از مرگ *فرانک مارلو* این بلا سرم آمد، نمی‌توانستم بنویسم، اما خودم را جمع و جور کردم و به نوشتن ادامه دادم. عزیزم تو بدون نوشتن می‌توانی زنده‌گی کنی؟ من نمی‌توانم. چون خیلی مهم است، اگر کسی مزاحم کارم شود عین ببری می‌شوم که در قفس افتاده. می‌بینی اگر صحنه‌ای که می‌خواهم بنویسم بسیار احساسی باشد، خودم هستم که خیلی به وجد می‌آیم.

شنیده‌م که *نورمن میلر* گفته نمایش‌نامه‌نویس فقط در یک آن و لحظه می‌نویسد و تمام می‌شود ولی رمان‌نویسی شش هفت ساعت از روزش را برای نوشتن می‌گذارد. چرند است! آقای *میلر* بیش‌تر درگیر رمان هستند و من درگیر نمایش‌نامه. در نمایش‌نامه‌نوشتن بسیار سخت‌گیر هستم و زیاد کار می‌کنم. اگر نمایشی چشم‌م را بگیرد آن‌قدر می‌نویسم تا به نقطه‌ای برسم که ندانم دیگر چه‌طور باید ادامه‌اش دهم. بعد دست از کار می‌کشم.

جین وینمن

جین *وینمن* در **فیلم باغ‌وحش شیشه‌ای** بازی می‌کرد. با *رونالد ریگان* ازدواج کرد. دختر بی‌دماغ با مرد بی‌عقل ازدواج کرد!

هالیوود

بیش‌تر فیلم‌های من سانسور شدند. برای همین است که امروز دوست دارم نسخه‌ی جدید از **تراموا** را با کارگردانی *سیدنی لومت* ببینم، البته حالا که دیگر *کازان* خودش را بازنشسته کرده. ولی اگر بخواهم یک **استنلی** خوب داشته باشم،می‌گویم *سیلوستر استالونه*، تا وقتی هم یک **استنلی** خوب پیدا نکنند هیچ علاقه‌ای به بازسازی دوباره‌ی آن ندارم،البته یک بازی‌گر خیلی خوب هم باید باشد که *بلانش* را بازی کند. در دهه‌ی چهل دوران بسیار خوشی در هالیوود داشتم چون یک‌بار در پروژه‌ای که بودم اخراج شدم، ولی آن‌ها مجبور بودند پول‌م را تمام و کمال بدهند. چون در قراردادم آمده بود. بابت شش ماه باید هفته‌ای ۲۵۰ دلار به‌من می‌دادند. ۲۵۰ دلار سال ۱۹۴۳ معادل ۱۰۰۰ دلار الآن است. بود و نبودم فرقی نداشت، آن‌ها باید پول را می‌دادند.

اول‌ش گذاشتند فیلم‌نامه‌ای برای *لانا ترنر* به نام **ازدواج ماجرایی خصوصی** است بنویسم، خیلی از گفت‌وگوهایم راضی بوند و من هم فکر می‌کردم که خوب هستند. اما گفتند: «تو به خانوم *ترنر* حرف‌های چند سیلابی زیادی داده‌ای!» گفتم: «خُب بعضی از حرف‌ها از یه سیلاب بیش‌تر دارن دیگه!» و *پاندرو ترنر*، که در آن زمان با *ترنر* دوست بود و من را هم خیلی دوست داشت گفت: «*تنسی*، *لانا* می‌تونه دو سیلابی بگه، ولی اگه سه سیلابیش کنی اون سوادش بهش نمی‌رسه!»

ازم خواســتند که برای یک بازی‌گر کودک فیلم‌نامه بنویســم، اســم‌ش *مــارگارت اوبراین* بود. گفتم: «خودمو می‌کشم!» البته می‌دانستم که نمی‌توانند از ۲۵۰ دلارم در بروند. بعدش رفتم در سانتامونیکا زنده‌گی کردم و آن‌قدر خوش گذراندم تا پول‌م ته‌کشید.

دانش‌جویان امروزی

اصلن حواس‌شان به چیزی نیست. به همه‌چیز واکنش نشان می‌دهند. اصلن تفاوتی با مادرپدرهایشان ندارند. ارتجاعی هستند.

در دهه‌ی شــصت و اوایــل دهه‌ی هفتاد بچه‌هایی را که می‌دیدم بیش‌تر اهــل تغییر و تحول بودند و در اجتماع از والدین‌شــان فعال‌تر رفتار می‌کردند. البته شــاید فقط توهم من باشد، اما به نظر می‌رسد کــه بچه‌های امروزی می‌ترســند از جنس زنده‌گی و تفکر پدر مادرشــان دور شــوند. نســل همه‌اش من‌من‌من. خودخواهی. اصلن برایشــان مهم نیست در دنیا چه خبر است. اصلن برای‌شان مهم نیست در ال‌ســالوادور چه می‌گذرد، هجوم نظامی که دولت خودمان پشت‌ش است به روستاها، بیرون راندن کشــاورزان و کشتن‌شــان برای‌شان مهم نیســت! بچه‌های آمریکایی اصلن برای‌شــان مهم نیست. در گوناتامو روزی چهارصد نفر می‌میرند، هر چند کسی به آن اشاره نمی‌کند. هندوراس. این نسل اصلن برای‌شــان مهم نیست؟ می‌دانیم چرا *آلنده* را کشتند، چرا و چه‌طور. کل آمریکای جنوبی جنگه و این نسل همه‌اش منم‌منم‌منم اصلن برای‌ش مهم نیست.

دهه‌ی شــصت جنب‌وجوش بود! ما واقعن به اهداف خوبی رســیدیم. ولی *نیکسون* آمد و همه چیز را دوباره برگرداند به حالت اول.

سخن‌رانی‌ها

به معنای رسمی سخن‌رانی نمی‌کنم، هر چند که خودشان می‌گویند رسمی است. من رسمی می‌خوانم. یک بار رفته بودم دانش‌گاه تنســی در ناکسویل، سخن‌رانی‌ام هم آماده بود. وقتی رسیدم متوجه شدم که آن را در خانه جا گذاشته‌ام. رفتم روی صحنه و از خودم حرف زدم، آن هم در مقابل پروفسورهایی اتو کشیده. عصبانی شدند! ناکسویل هم عین بقیه جاهای آکادمیک ارتجاعیه.

موقعیت فرهنگی

می‌دانید ادبیات پشت تل‌ویزیون رفته، این طور نیست؟ چرا هست. دیگر این فرهنگ را نداریم که طرف‌دار آثار نویسنده‌ها باشد، یا این‌که آن‌ها را خوب حمایت کند. منظور البته هنرمندان جدی اســت. در برادوی هم فقط دارند کمدی‌های بی‌ارزش و موزیکال اجرا می‌کنند. تقریبن تولید کارهای جدی غیرممکن است و اگر هم اجرا شود، بیش‌تر از یک هفته طول نمی‌کشد. بدجــوری به اقتباس *آلبــی* از **لولیتا** پریدند. در عمرم چنین نقدهــای منفی‌ای نخوانده بودم. احســاس می‌کنم آلبی با این کار اشــتباه کرد. کارهای خودش عالی هستند. ولی حتا به این عنوان هم نمی‌شــود کســی را این طور منفی نقد کرد، این‌قــدر بی‌انصافانه. منتقدان تقریبن نویسنده‌ها را می‌کُشند.

حسرت

خدای من چرا! ولی الآن نمی‌توانم به‌آنها فکر کنم. چیزهای زیادی برای حسرت وجود دارد. اما گمانم چیزهای کمی در زنده‌گی باشـــند که بتوانی تغییرشـــان دهی. کارهای ارادی کمی وجود دارند. من به احســـاس گناهی فردی اعتقادی ندارم. اعتقاد ندارم مردم مسئول کارهایشان هستند. ما همه محصول موقعیت‌مان هستیم و همان ما را به عمل وا می‌دارد.

برای همین اســـت که فکر می‌کنم مجازات‌های فردی بســـیار بد هستند. اما بعد شما با رشد جمعیت مواجه هستید، بعد رشد جرم، چون زندان‌ها دیگر جا ندارند. زندانی‌ها. قتل‌ها. باز هم به گناه شخصی اعتقاد ندارم و حتا به گناه جمعی هم شـــک می‌کنم. هنوزم هم به شـــخص باهوش اعتقاد دارم، به فرد باوجدان، آدمی باید از اعمال شـــیطانی دوری کند، از بدجنسی و دروغ‌گویی، بی‌صادقتی. باید فضیلت پیشه کرد. امیدوارم همین برای‌مان باقی بماند.

توصیه‌ای به نویسنده‌گان جوان

اگر نویســـنده‌ای جوان باشـــید باید از چه پرهیز کنید؟ تماشـــاگران را کسل نکنید! اگر مجبورید روی صحنه بی‌دلیل کســـی را بکشید، یا بی‌هدف تیری شلیک کند تا حواس آن‌ها را جمع خودتان کنید و بیدار نگه‌شان دارید، این کار را بکنید. هر کاری می‌توانید بکنید تا آن‌ها سرجایشان بشینند.

آدم‌هایی که تهیه‌کننده هستند

می‌دانی ســـخت‌ترین جنبه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی چیســـت؟ به شما می‌گویم. تو سر و کارت با آدم‌هایی اســـت که پول دست‌شان است. جنبه‌ی تجاری‌اش هم مهم‌ترین قســـمت‌ش است. آن‌ها انتظار تغییر و بازنویســـی دارند و این من را آزرده نمی‌کند، البته باید حواس‌شـــان باشـــد که ایـــن کار از از طریق کارگردان انجام دهند و گمان می‌کنم انتظارات خوبی هم باشد. اما وقتی خودشان مستقیم می‌خواهند وارد عمل شوند، آن‌وقت دچار دردسر می‌شوند.

سخت‌ترین نمایش‌نامه‌ام

گمان می‌کنم نمایش **لباس‌هایی برای یک هتل بیلاقی**، از سخت‌ترین کارهای من بوده. آن هم به دلیل تحقیقات‌م. پنج شش ماه وقت گذاشتم تا درباره‌ی *فیتزجرالد* و *زلاد* تحقیق کنم. چیزهای زیادی بود که باید می‌خواندم. بالاخره وقتی هم که نوشته شد یک ساعت‌ش را باید کوتاه می‌کردم. *خوزه کوینترو* حال‌ش بسیار وخیم بود و بعد از شروع هر اجرا باید از سالن می‌رفت بیرون. همه‌ی کار را باید خودم انجام می‌دادم، بدون هیچ کمکی از طرف کسی. خودم باید یک ساعت‌ش را حذف می‌کردم. بعد باید بازنویســـی می‌کردم‌ش. صحنه‌ای که منتقدان به خشـــونت‌ش بسیار اعتراض کردند صحنه‌ای بود بین همینگ‌وی و *فیتزجرالد*. اما این صحنه جز یکی از صحنه‌های جدانشـــدنی نمایش بود، هرکدام از این شخصیت‌ها در زنده‌گی دیگری نقش مهمی بازی می‌کردند. به نظرم مواجه‌شان با هم غیرقابل اجتناب بود. حالا دارم دوباره صحنه را بازنویسی می‌کنم و صحنه را از نو می‌سازم، وقت زیادی از نمایش را به خودش می‌گیرد، اما از نظر محتوا به کارم جهت می‌دهد.

فرزند

از این‌کــه فرزندی ندارم، بســیار خوش‌حال‌م. در خانواده‌ای که زنده‌گی می‌کــردم میزان دیوانه‌گی و مجنون‌شــدن آن‌قدر بوده که من دوست نداشته باشم فرزندی از خودم داشته باشم. گمان می‌کنم از این بابت بسیار خوش‌شانس بودم.

رُز، *داکین* و من آخرین‌های نســل خانواده‌گی بودم، هم خانواده‌ی دانکین‌ها، هم خانواده‌ی ویلیامزها. هر سه نفرمان هم فرزندی نداریم.

کنار آمدن با تنهایی

آسان نیست. البته چند دوست نزدیک دارم. با همین چندتا هم می‌شود کنار آمد. از داشتن یک هم‌راه خوش‌حال می‌شــوم ولی ندارم و خیلی دل‌م می‌خواهد که کســی را داشته باشم. همیشه کسی با من بوده. اما دیگر هدف از با یکی‌بودن فقط ارضای خواسته‌های مادی نیست.

مرگ

همه از آن می‌ترسند، اما گمان کنم من هم دست کمی از بقیه نداشته باشم. دارم سعی می‌کنم خودم را بــا آن اُخــت کنم. البته خودم را تا قبل از تمام شــدن کارهایم با آن اخت نمی‌کنم. اراده‌ی بســیار قوی‌ای دارم. در طی چند ســال گذشته موقعیت‌های منجر به مرگی برای‌م پیش آمده. اما اراده‌ام مرا به ادامه‌ی زنده‌گی امیدوار کرده، من هنوز کارهای نیمه‌تمام دارم.

یکی دو سخن
کارنامه‌ی کانون
دیدگاه
پرسش
وب‌گاهان
از پشت شیشه‌ها
نمایش‌نامه
پیش‌نهاد

@ http://www.tayari.ir/

وب‌گاه محمود طیاری

سلیم باشکوه

محمود طیاری داســتان‌نویس، نمایش‌نامه‌نویس و شــاعر، متولد اســفند ۱۳۱۷ در رشت است. او علاوه بر نوشــتن نمایش‌نامه، داستان کوتاه و شعر نیز می‌نویسد. از وی چندین نمایش‌نامه نیز منتشر شده است.

وب‌گاه محمود *طیاری* به نشانی www.tayari.ir این امکان را به مخاطبان می‌دهد تا آنان بتوانند با آثار و دیدگاه‌های او بیش‌تر آشــنا شوند. در صفحه‌ی اصلی وب‌گاه *طیاری* که به شکل ساده و جذابی طراحی شده، وجود آیکون‌ها این امکان را به مخاطبان می‌دهد تا بتوانند آسان‌تر به اطلاعات دست‌رسی پیدا کنند. شــش آیکون با عناوین «خانه»، «درباره‌ی نویســنده»، «نگاه سوم»، «آلبوم»، «فهرست آثار» و «خرید کتاب» در صفحه‌ی اصلی قرار گرفته است. عکس‌های رو جلد تعدادی از کتاب‌های او با عناوین **گلبانگ، صندلی چرخ‌دار، طرح‌ها و کلاغ‌ها، آن سال برفی، رمان سینما، قهرمان تا نویسنده، اپرای پیاز** و... جلوه‌ی خاصی به وب‌گاه نویسنده مزبور داده است.

در صفحه‌ی اصلی این وب‌گاه مطالبی از *طیاری* با نام تعمیرگاه عشــق، ســر به پای او...، کولی و ماه، رگبار شعر بهار، نادر ابراهیمی، در دو کیلومتری، بیا ـ بمان ـ برو و... را می‌توان مشاهده کرد.

در صفحه‌ی «درباره‌ی نویسنده»، زندگی‌نامه و سال نگارش آثار و دیدگاه اجتماعی نویسنده دیده می‌شود.

صفحه‌ی نگاه ســوم به مطالبی اختصاص دارد که از زبان نویسنده‌گان و هنرمندان دیگر درباره‌ی محمود *طیاری* در ســال‌های مختلف در مجلات گوناگون چاپ شــده اســت. در این صفحه مطالبی از *احمد شــاملو، م. بهرنگ، م. آزاد، اکبر رادی، فریدون تنکابنی، پروز پورحســینی، فرامرز طالبی، بهروز غریب‌پور، علی‌رضا طیاری* و... در معرض دید مخاطبان قرار دارد.

در صفحه‌ی «آلبوم»، می‌توان عکس‌های مختلفی از این نویسنده را از دوران کودکی ۱۳۱۹ تا سال ۱۳۹۰ مشــاهده کرد. صفحه‌ی فهرست، عناوین آثار او از مجموعه‌داستان گرفته تا شعر و نمایش‌نامه و فیلم‌نامه و گفت‌وگو و رمان دیده می‌شود. این آثار عبارت اند از:

مجموعه داستان:

خانه‌ی فلزی ـ ناشر: بنگاه طاعتی ـ رشت ـ ۱۳۴۱

طرح‌ها و کلاغ‌ها ـ ناشر: بنگاه طاعتی ـ ۱۳۴۴

کاکا ـ ناشر: بنگاه طاعتی ـ ۱۳۴۶

صدای شیر ـ ناشر: امیرکبیر ـ۱۳۵۰

آن سال برفی ـ ناشر: روزبهان ـ ۱۳۷۹

تی دستا مرا فادن ـ ناشر: گیلکان ـ رشت ۱۳۸۴

تراس کافه ژاله ـ ۲۵ داستان

نمایش‌نامه‌ها:

گلبانگ ـ ناشر: رز ـ ۱۳۴۰

تا زیر میز فرمانده ـ ناشر: مرکز هنرهای نمایشی ـ ۱۳۵۷ ۱۳۶۹

مارنقره ـ ناشر: هاشمی ـ ۱۳۵۸ ۱۳۷۸

چل‌گیس‌خاتون ـ ناشر: هاشمی ـ ۱۳۷۸

عروس زره پوش ـ ناشر: هاشمی ـ ۱۳۷۸

هفت سال سیاه ـ ناشر: کسری ـ ۱۳۸۰

پس گل من کو ـ دوازده نمایش تک‌پرده‌ای ـ ناشر: کسری ـ ۱۳۸۰

اپرای پیاز ـ ناشر: افراز ـ ۱۳۸۷

مسترموش ـ ناشر: افراز ـ ۱۳۸۸

فیلم‌نامه‌ها:

صندلی چرخ‌دار ـ فیلم‌نامه و بازی درصحنه ـ ناشر: گانتور ۱۳۶۳

تراس کافه ژاله ـ فیلم‌نامه

جاده‌ی آرام‌گاه ـ فیلم‌نامه

مجموعه شعر:

نارنجستان ـ ناشر: فرزین ـ ۱۳۷۰

همیشه برفی ـ ناشر: گیلکان ـ ۱۳۷۲

ئی موشته سرخِ آلوچه ـ ناشر: گیلکان ـ ۱۳۸۰

کولی و ماه ـ گفت وگو، نقد، نظر:

قهرمان تا نویسنده ـ ناشر: افراز ـ ۱۳۸۸

ادبیات کودک : شعر / داستان / نمایش‌نامه

خروس بال طلا ناشر: همگام با کودکان و نوجوانان ـ۱۳۷۰

سایه‌ی بابا مال من

آفتاب و مورچه

گل‌های بابا آدم

رمان:

رمان سینما ـ ناشر: قطره ـ ۱۳۸۳

در صفحه‌ی «خرید کتاب» مراجعه‌کننده‌گان به این وب‌گاه می‌توانند برای خرید اینترنتی آثار محمود *طیاری* در داخل ایران از طریق فروش‌گاه تخصصی مجازی فروش کتاب اقدام کنند.

در صفحه‌ی اصلی این وب‌گاه ،یک ستون در قسمت بالای صفحه قرار گرفته که علاقه‌مندان می‌توانند پیام خود را برای نویسنده ارسال کنند و با نوشتن ایمیل خود و شماره تلفن، با نویسنده ارتباط متقابل برقرار کنند. در قسمت پیوندها نیز وب‌گاه‌های *احمد شاملو*، ایران‌تئاتر، بهروز غریب‌پور، بهراد مولایی، صادق هدایت، فروغ فرخزاد، نشر افراز و... دیده می‌شود.

@ http://www.internationale-heiner-mueller-gesellschaft.de

معرفی وب‌گاه هاینر مولر

آراز بارسقیان

اغلب ما هاینر مولر را در ایران با نمایش‌نامه‌ای هم‌چون **هملت‌ماشین** می‌شناسیم. *مولر* یکی از معروف‌ترین نمایش‌نامه‌نویسان کشور آلمان است. او را بعد از *ساموئل بکت* یکی از بزرگ‌ترین شاعران زنده‌ی صحنه می‌نامیدند. او پشت سر برتولد برشت می‌ایستد و آثارش در زمینه‌ی تئاتر پست‌مدرن دسته‌بندی می‌شود.

همان‌طور که می‌بینید، پس‌وند وب‌گاه de است که نشان می‌دهد وب‌گاهی که قرار است با آن مواجه شویم، به زبان آلمانی است. زیاد تعجب نکنید. به نظرم اگر کمی تحمل کنیم می‌توانیم از این وب‌گاه مطالب خوبی استخراج کنیم. کافی است به سراغ مترجم گوگول برویم و نشانی این وب‌گاه را برای ترجمه بدهیم و بعد... خُب حداقل وب‌گاه را برای‌مان به زبان انگلیسی می‌آورد و این کارمان را کمی ساده‌تر می‌کند.

ظاهر وب‌گاه بسیار ساده است. اما در همان صفحه‌ی اول با یک صفحه کاغذ قدیمی مواجه می‌شوید. عین صفحه اول فیلم‌نامه و نمایش‌نامه که روی آن نام *هاینلر مولر* را نوشته‌اند. این طرح ظاهری وب‌گاه است.

خود وب‌گاه هشت قسمت دارد. اول از همه بخش اخبار است که آخرین اخبار مربوط به کارهایی که درباره‌ی آثار *مولر* انجام گرفته، آمده است. همان‌طور که می‌دانید خود *مولر* سال ۱۹۹۵ از دنیا رفته و این وب‌گاهی است درواقع به یاد و خاطره‌ی او. صفحه‌ای که نام دیگر حلقه‌ی *هاینر مولر* است.

بخش دوم آن مربوط است به خود این حلقه یا مجمع بین‌المللی او. درواقع به نوعی معرفی چیزی است که ما با آن قرار است مواجه شویم. در معرفی آمده است که بعد از مرگ *مولر*، در سال ۱۹۹۷ این شرکت بین‌المللی غیرانتفاعی راه‌اندازی شد تا ناظر کارهای *مولر* باشد و به آدم‌هایی که دارند آثارش را اجرا می‌کنند کمک کند. در بخش کارگاه‌ها اخباری است از کارگاه‌هایی که برگزار کرده‌اند. این‌جا شما می‌توانید اطلاعات کامل و جامعی درباره‌ی کارهای آن‌ها پیدا کنید و مباحث آموزنده‌ای وجود دارد.

در قسمت «منتشرشده»ها می‌توانید اطلاعاتی درباره‌ی تمام مطالب مربوط به *مولر* که در جاهای مختلف منتشر می‌شود، ببینید.

یک قسمت دیگر از این وب‌گاه به نام «پروژه‌ها/برنامه‌ها» است که مربوط به گزارش‌هایی است که درباره‌ی برنامه‌هایی که به یاد *مولر* برگزار می‌شود. گزارشی که وجود دارد مربوط می‌شود به گردهم‌آیی‌ای که بین روزهای بیست و ششم تا بیست و نهم ژوئن سال ۲۰۰۸ اتفاق افتاد. برگزاری کارگاه‌ها و اجراهایی با این محور که چه‌طور می‌شود متن‌های *مولر* را تفسیر کرد؟ چه‌طور می‌شود اجرا را با تندروی (radicalism) واقعی مولر هم‌راه ساخت؟ این یعنی ایده‌هایی که مولر درباره‌ی تئاتر داشته و در آن گردهم‌آیی سخن‌ران‌ها و گروه‌های مختلف درباره‌اش به بحث نشسته‌اند. برنامه و اتفاقاتی را که صورت پذیرفته است، می‌توانید مشاهده کنید.

بخش بعدی، کتاب‌شناسی *مولر* است که بسته به نیاز شما می‌تواند از اهمیت کم‌تر یا بیش‌تری برخوردار باشد. اما بخش بایگانی وب‌گاه بخش جذاب‌تری است. این‌جا شما چندین مقاله و سخن‌رانی درباره‌ی *مولر* می‌توانید پیدا کنید. تمام یا بخشی از این سخن‌رانی‌ها مربوط به *مولر* می‌شود. برای نمونه بخشی از سخن‌رانی *میخایل رایکلین* به نام **اینک آخرالزمان؟ فلسفه‌ی بعد از یازده سپتامبر** را برای‌تان می‌آورم:

هفت فیلسوف جهان چه چیزی درباره‌ی حملات یازده‌ی سپتامبر دریافت کردند. منظورم این‌جا بخشی از متفکرانی است که در ده سال گذشته با آن هم صحبت شده‌اند. عکس‌العمل آن‌ها به چنین واقعه‌ای برای‌م جالب بود ـ به‌خصوص اگر ایده‌های آن‌ها با ایده‌های میلیون‌ها انسان ناظر هم هم‌راه باشد و یکی ـ یعنی باور مشترک آن‌ها بر این که «همه‌چیز عوض شده»، و این موضوع که «زنده‌گی‌ای که شما پیش از این داشته‌اید دیگر ادامه‌اش ممکن نیست.» و تا به آخر. چنین اظهارنظرهای احساساتی‌ای چه معنی‌ای دارد؟ آیا چنین ضربه‌هایی می‌تواند به سرعت از طرف فیلسوفان دسته‌بندی شود؟

این فقط شروع مطلب بود و می‌توانم یادآور شوم غنی‌ترین بخش وب‌گاه بخش بایگانی آن است و شما می‌توانید به اطلاعات مهم و کاربردی زیادی دست پیدا کنید و خودتان را داخل مباحث مختلف شوید.

یکی دو سخن
کارنامه‌ی کانون
دیدگاه
پرسش
وب‌گاهان
از پشت شیشه‌ها
نمایش‌نامه
پیش‌نهاد

اشکان خیل‌نژاد

نمایش‌نامه‌ها و پژوهش‌های ایرانی

مجموعه‌ی پیشِ رو شامل فهرست نمایش‌نامه‌های ایرانی و ترجمه‌شده‌ای است که در سال ۱۳۹۱ به زبان فارسی در داخل ایران چاپ شده و از پشت شیشه‌های کتاب‌فروشی‌ها قابل رؤیت بوده‌اند. از آن‌جا که فهرست آثار بر مبنای بانک اطلاعات کتاب ایران، به علاوه‌ی جست‌وجو در وب‌گاه‌های نشریات نام‌آشنا و کتاب‌فروشی‌های معتبر در زمینه‌ی ادبیات نمایشی تهیه شده، اگر عنوان یا اثری از نویسندگان در این فهرست یاد نشده است، ضمن عذرخواهی از تمام مترجمان و نویسندگان و مخاطبان فصل‌نامه، از آنان خواهش‌مندیم به نشانی faslnaameh@gmail.com نامه بفرستند و ما را در کامل کردن این فهرست یاری کنند.

افسانه‌ی پادشاه و ریاضی‌دان (بی‌نهایت معما) / *مهدی بهزاد* و *نغمه ثمینی* / دیبایه

افسون افسانه / فریبا رئیسی / نمایش آزادی به سرزمین خود بازمی‌گردد / *سعید پورصمیمی* / ثالث

آمیز قلمدون / *اکبر رادی* / قطره

باغ دلگشا / *پری صابری* / قطره

باغ شب‌نمای ما / *اکبر رادی* / قطره

پنهان‌خانه‌ی پنج‌در و واقعه در مجلس سودابه‌خوانی (دو نمایش‌نامه) / *حسین کیانی* / افراز

تئاتر ایران در گذر زمان ۷ (ستیغی در مه زنده‌گی هنری و ادبی دکتر حسن ره‌آورد) / *غلام‌حسین دولت‌آبادی* و *فرزام حقیقی* / افراز

چشم‌های بسته از خواب و عبدل‌میمون لاتِ

پاکوتاه (دو نمایش‌نامه) / *محمد چرم‌شیر* / نیلا
حرکت تئاتر به سمت شعر / *طلایه رویایی* / قطره
خرمگس و یک نمایش‌نامه‌ی دیگر / *صحرا رمضانیان* / افراز
راه‌نمای عملی نمایش‌نامه‌نویسی برای رادیو / *ایوب آقاخانی* / افراز
رؤیای ماه و دو نمایش‌نامه‌دیگر / *مریم کاظمی* / نمایش
زایش درام ایرانی / *خشایار مصطفوی* / افراز
سه جریانِ تئاتریِ معاصر امریکا (برادوِی، آف. برادوِی، آف. آف. برادوِی) / *برکه فروتن* / افراز
سیاه‌بازیِ نمایشِ ممنوع / *داود فتح‌علی‌بیگی* / قطره
شب روی سنگ‌فرش خیس / *اکبر رادی* / قطره
عصرِ امروز جلد ۱ (نمایش‌نامه‌های ایوب آقاخانی) / *ایوب آقاخانی* / موغام
فرهنگ واژه‌های نمایش‌های ایرانی / *رسول نظرزاده* / افراز
کافه مک ادم / *محمود استادمحمد* / ققنوس
گام زدن بر یخ‌های نازک / *غلام‌حسین دولت‌آبادی* و *آراز بارسقیان* / افراز
گاو مجسم / *غلام‌رضا احمدخانی* / آوای کلار
مرگ تاریخ / *حامد قصری* / پایان
مرگ و بکت (مقالاتی انتقادی در تفسیر *آخر بازی*) / *امین اصلانی* / افراز
ملودیِ شهرِ بارانی / *اکبر رادی* / قطره
نمایش‌نامه‌های شاعر ۳ / *احمدرضا احمدی* / قطره
نمایش‌نامه‌های شاعر ۴ / *احمدرضا احمدی* / قطره
نویسش در نمایش (شش مقاله هم‌راه با چهارده نمایش‌نامه نو) / *مهدی پوررضائیان* / نیستان
و آن‌گاه رستاخیزی در من آغاز می‌شود / *ابوالقاسم غلام‌حیدر* / شورآفرین
وقتی عروسک‌ها ساکت‌اند (۲جلد) / *روزبه حسینی* / افراز
هلال خنجر هلال ماه / *قاسم پورکاشانی* / کتاب نارون
همیشه همه‌چیز یه‌جور نیست / *محسن عظیمی* / افراز

نمایش‌نامه‌ها و پژوهش‌های ترجمه‌شده

۲۰ مقاله پیرامون تئاتر برای مخاطبان جوان / *موسی گلدبرگ* / *حسین فدایی‌حسین* / نمایش
استانیسلاوسکی (زنده‌گی و دست‌آورد کارگردان بزرگ تئاتر) / *النا ایوانوونا پولیاکووا* / *فریدون پارسانژاد* / قطره
اوریدیس (کمدی‌درام در سه موومان) / *سارا رول* / *دلارا نوشین* / افراز
ایده ـ تئاتر / *آلن بدیو* و دیگران / *امیر کیان‌پور* / *مینوی خرد*
آخر بازی (بازی در یک پرده) / *ساموئل بکت* / *عطاالله نوریان* / قطره
آنتوان چخوف / *لارنس سنه‌لیک* / *یدالله آقاعباسی* / قطره
بداهه‌پردازی نمایش‌نامه بلند (هنر تئاتر خودجوش) / *کن آدامز* / *بابک تبرایی* / سمت
بوفالوی آمریکایی / *دیوید مامِت* / *آراز بارسقیان* / نیلا
پیگمالیون / جرج‌برنارد *شاو* / *آرزو شجاعی* / قطره
تارتوف / *مولیر* / *مهشید نونهالی* / قطره
توفان (داستان‌های سرگرم‌کننده‌ی شکسپیر) / *لوییس بردت* / *شیما طیبی‌جزایری* / قطره
تئاتر مدرن در نظریه و عمل / *جی. ال. اشتاین* / *مجید سرسنگی* / نیستان
در لوناسا / *برایان فریل* / *سحر خلیلی* / افراز
درس پیانو / *آگوست ویلسون* / *حمید احیاء* / نیلا
دو نمایش‌نامه تک‌پرده‌ای مدرن / *آرتور واتکین* و *جی.ای فرگوسن* / *رضا شیرمرز* / قطره
رادیو گلف / *آگوست ویلسون* / *شمیم هدایتی* / نیلا
رومئو و ژولیت (داستان‌های سرگرم‌کننده‌ی شکسپیر) / *لوییس بردت* / *شیما طیبی‌جزایری* / قطره
رویارویی با تادئوش کانتور / *کریشتف میکلاشفسکی* / *میلاد حسینی‌شکیب* / افراز

زنان تروا و توئِستِس / سِنِکا / عبدالله کوثری / نی ژوزف و ماریا / پتر تورینی / علی‌رضا کوشک‌جلالی / قطره شایعات / نیل سایمون / بهروز محمودی‌بختیاری و مینا رضاپور / افراز

شب دوازدهم (داستان‌های سرگرم‌کننده‌ی شکسپیر) / لوییس بردت و کریستین کوبرن / شیما طیبی‌جزایری / قطره

صالحان / آلبر کامو / خشایار دیهیمی / ماهی

عروس بی‌نوا / الکساندر آستروفسکی / عباس‌علی عزتی / افراز

کلّه‌پوک‌ها / نیل سایمون / شهرام زرگر / افراز

کلیدداران / میلان کوندرا / نفیسه موسوی / قطره

گم‌شده در یانکرز / نیل سایمون / بهروز محمودی‌بختیاری و مینا رضاپور / افراز

مجموعه نمایش‌نامه‌ی ۱ (مرد زنجبیلی، درخت الاکلنگ، سفر رؤیایی کوتوله‌ها، کریسمس طلایی غاز مادر) / دیوید وود / حسین فدایی‌حسین / نمایش

محاصره / مارتین بالتشاید / مسلم قاسمی / نمایش

معماریِ نمایش‌نامه (شخصیت، درون‌مایه، ژانر و سبک) / دیوید لتوین و دیگران / پدرام لعل‌بخش و ابوذر متشکری / افراز

مکبث (داستان‌های سرگرم‌کننده‌ی شکسپیر) / لوییس بردت / شیما طیبی‌جزایری / قطره

می‌لرزم و ماکاندو (۲نمایش‌نامه) / ژوئل پومرا و سارکیس چوملوکچیان / ساناز فلاح‌فرد / افراز

نفوس مرده / میخائیل بولگاکف / سحر کریمی‌مهر / قطره

نیکومد / پی‌یر کرنی / قاسم صنعوی / قطره

هملت (داستان‌های سرگرم‌کننده‌ی شکسپیر) / لوییس بردت / شیما طیبی‌جزایری / قطره

هیاهوی بسیار برای هیچ (داستان‌های سرگرم‌کننده‌ی شکسپیر) / لوییس بردت / شیما طیبی‌جزایری / قطره

یک ماه در دهکده / ایوان تورگنیف / آبتین گلکار / هرمس

از پشت شیشه‌ها با ذره‌بین

بوفالوی آمریکایی

(American Buffalo)
نویسنده: دیوید مامت
(David Mamet)
برگردان: داریوش مؤدبیان
ناشر: قاب
۱۵۹ صفحه
قطع: رقعی
چاپ اول: ۱۳۹۰
قیمت: ۵۰۰۰۰ ریال

۳شخصیت (۳ مرد)

دیوید *مامت* در سال ۱۹۴۷ در شیکاگو متولد شد. پدرش وکیل و مادرش معلم مدرسه بود، هر دو به دنبال آخرین موج مهاجران اروپای مرکزی در سال ۱۹۲۰ به شیکاگو آمده‌بودند. *مامت* در دبیرستان «فرانسیس دبلیو پارکر» شیکاگو تعلیم یافت و در «دانش‌گاه گوارد» به تحصیل‌ش در رشته‌ی زبان و ادبیات انگلیسی ادامه داد. *مامت* از سال ۱۹۶۹، با نگارش نمایش‌نامه‌ی **قایق** کار جدی تئاتر را آغاز کرد و در سال ۱۹۷۲ به همراه چندتن از هنرمندان و هنرجویان کالج «گروه تئاتری سنت نیکلاس» را تأسیس کرد. *مامت* در سال ۱۹۷۵ پس از نگارش **بوفالوی آمریکایی** و پافشاری‌اش برای به صحنه‌بردن‌آن، ناگهان به شهرت و محبوبیت زیادی دست یافت. دیوید *مامت* به‌غیر از نویسنده‌گی به بازی‌گری، کارگردانی، سرایش شعر و هم‌چنین نگارش کتاب‌های آموزشی و پژوهشی پرداخت و تاکنون آثاری از جمله **گلن‌گری‌گلن‌راس، اولئانا** و **پیام رمزی** و... او در ایران به چاپ رسیده است. *مامت* برنده‌ی جایزه‌ی «پولیتزر» و نام‌زد

«تونـی»، «اسـکار» و جایزه‌ی «آکادمـی» برای بسیاری از نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌نامه‌هایش شده است و آخرین نمایش‌نامه‌ی وی تا آن‌جایی که خبر داریـم و می‌دانیم **هرج‌ومرج‌طلب** (۲۰۱۱) نام دارد.

دیویـد مامت مـدرس «دانـش‌گاه ییل» و در تمام طـول دوره‌ی زنده‌گی حرفه‌ای‌اش به عنوان نویسنده‌ای مطرح شده که زبان نوشتن رایج را تغییر داده اسـت. او برای پُررنگ کردن کلمات مدنظرش، از حروف ایتالیک اسـتفاده می‌کند و توجه را به شـخصیت‌هایش جذب و از زبـان به عنوان یک عنصر فریبنده اسـتفاده می‌کند. شخصیت‌های او بیش‌تر وقت‌ها حرف هم‌دیگر را قطع و جمله‌هایشـان را ناتمام رها می‌کننـد، گفت‌وگوهایشـان روی هم می‌افتد و علاوه‌بـر این گاهی شـکل نوشـتن حرف‌ها اشتباه نوشـته می‌شوند تا اشـتباه بیان شوند که نشـان از این دارد شـخصیت، اصلن توجه زیادی به جزییـات چیزی که در گفت‌وگویش می‌گوید، ندارد. شاید بتوان گفت *مامت*، مکث را تبدیـل به عنصر اصلی گفت‌وگونویسـی‌اش کرد و سـکوت را بُرشـی نمادین از حضور یک گفت‌وگـو جامانـده در میان کلمـات جا داد. او اساسـن معتقد نیسـت که صـدا در نمایش باید زیبا باشـد، بل‌که منطق روایت باید با هر چیده‌مانی از کلمات به نتیجه برسد. چیده‌مان او مربوط به خودش اسـت، روایت‌ش با بازی با زبان درگیر است و خود او، این‌گونه نوشتن‌ش را به دوران کودکی‌اش و عادت‌ها و نوع سـخن گفتن و شنیدن آن زمان‌ش مربوط می‌داند. در نتیجه‌ی همه‌ی این‌ها، *دیویـد مامت* به زبانی رسید که به «زبان مامت» مشهور شد.

بوفالـوی آمریـکای: نمایش‌نامـه در دو پرده اتفـاق می‌افتد، درونِ مغازه‌ی سمسـاریِ *دان*. صاحب مغازه دوسـتی دارد به نام *اسـتاد*، عاقله‌مـردی حرّاف و به‌ظاهر همه‌فن‌حریف. این دو بر حسـب اطلاعاتی که شـاگرد مغازه، *باب*، از سـکه‌های عتیقه‌ی یکی از مشـتریان به *دان* داده، تصمیم می‌گیرند، ایـن مجموعه‌ی‌نفیس را بدزدند. شـب، هنگامی کـه تصمیم گرفته‌اند کار را عملـی کنند، برخورد و درگیری کودکانه ماجرای دزدی را بـه تعویق می‌اندازد و در آخر *بـاب* اقرار می‌کند که داسـتان سـکه‌ها واقعی نبوده و فقط برای دل‌خوشی ارباب‌ش این دروغ را ساخته است...

بخشی از گفت‌وگوهای متن:

دان: حـالا تو چه‌طـوری می‌خوای بـری توی اون خونه؟

استاد: تو خونه‌ی طرف؟

دان: بعله.

اسـتاد: خب، از پنجره‌ای که اون‌ها یادشون رفته و بازش گذاشتند، مثلن.

دان: عجب.

استاد: بالاخره یه راهی پیدا می‌شه.

دان: بعله، اما چه راهی، اگه پنجره‌ای باز نبود چی.

اسـتاد: گندشـون بزنند. من از کجا بدونم. *[مکث.]*

اگه پنجره نشد، خب از یک راه دیگه.

دان: چه راهی؟

استاد: اون‌جا باشم پیداش می‌کنم.

دان: من فقط سوآل کردم، همین.

اسـتاد: هان، همین اول کار می‌خـوای من رو گیج کنی که چی...

دان: فقط سوآل کردم.

استاد: می‌دونم. *[مکث.]*

پدر

(The Father)
نویسنده: آگوست استریندبرگ
(August Strindberg)
برگردان: جواد عاطفه
ناشر: افراز
۱۲۸ صفحه
قطع: رقعی
چاپ اول: ۱۳۹۰
قیمت: ۴۵۰۰۰ ریال

۸شخصیت (۵ مرد/ ۳ زن)

استریندبرگ در سال ۱۸۹۴ در استکهلم به دنیا آمد. در سال ۱۸۶۷ به «دانش‌گاه آپسالا» رفت، جایی که تصمیم داشت پزشک شود اما در امتحانات مردود شد و دانش‌گاه را ترک کرد و راهی صحنه‌ی تئاتر شد؛ اولین نمایش‌نامه‌هایش را با عنوان **هدیه‌ی روزنامه‌نگاری** و **آزاداندیش** نوشت. او دوباره به «دانش‌گاه آپسالا» بازگشت تا در رشته‌های زبان‌های جدید و علم سیاست تحصیل کند و در سال ۱۸۷۲ بعد از ترک دوباره‌ی دانش‌گاه نخستین نمایش‌نامه‌ی جدی‌اش را با عنوان **استاد اولف**، به رشته‌ی تحریر درآورد، اما این نمایش‌نامه تا نُه سال بعد به روی صحنه نرفت. در سال‌های بعد به‌عنوان روزنامه‌نگار و کتاب‌دار در «استکهلم» مشغول به کار شد. سرانجام *استریندبرگ* در سال ۱۸۷۹ توانست جای‌گاه خود را با داستان **بلند اتاق سرخ**، به عنوان نویسنده‌ای پُرتوان تثبیت کند. او در سال ۱۸۸۹ در دانمارک تئاتر تجربی‌اش را تأسیس کرد و پس از گذراندن بحران‌های وحشت‌ناک روانی، سه سال پایانی عمرش را صرفِ نگارش جزوات سیاسی، اجتماعی و فلسفی و شرح‌هایی بر آرا و افکار *سوئدنبرگ* کرد و سرانجام در سن شصت‌وسه‌ساله‌گی به دلیل ابتلا به سرطان چشم از جهان فروبست. از جمله نمایش‌نامه‌های او می‌توان به **پدر، دوشیزه ژولیا، طلب‌کارها، به سوی دمشق، عید پاک** و **یک نمایش رؤیایی** اشاره کرد.

استریندبرگ در جست‌وجوی کنشی بیانی بود تا بتواند پریشانی درونی، میل به پیوند میان مفاهیم عقلانی، ماورایی و حتا خرافی، کشف طبیعت فردی و اجتماعی زن و مرد از میان محسوسات و مفاهیم نمادین و در نهایت ذهن‌گرایی انسان سرگشته و در حال گذارِ عصر تحولات مدرن را به نمایش درآورد. به همین منظور شخصیت آثار او اغلب خود را به عنوان عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی به نمایش می‌گذارند که قادر نیستند از موقعیت‌های احمقانه‌ای که باعث ویرانی آن‌ها می‌شود فرار کنند؛ چنین شخصیت‌هایی خطراتِ موقعیت خویش را درک می‌کنند اما توان رهایی از آن را ندارند.

پدر: *آدولف*، کاپیتانِ وظیفه‌شناس و روشن‌فکری است که به همراه خانواده‌اش زنده‌گی می‌کند، خانواده‌ای که زنانْ او را احاطه کرده‌اند؛ *لورا* هم‌سرش، *برتا* دخترش، مادرش، مادرْ زن‌ش، پرستار پیرش و یک معلمِ سرخانه. کاپیتان تصمیم دارد دخترش را برای ادامه‌ی تحصیل به خارج بفرستد، اما *لورا*، هم‌سرش مصمم است تا او را در خانه نگه دارد. او به کاپیتان می‌گوید که *برتا* دخترش نیست و نباید تصمیمی برای زنده‌گیِ او بگیرد. زن‌ها با به وجود آوردن فضایی سنگین و پُر از سوءظن و با کمک پزشک خانواده‌گی موفق می‌شوند کاپیتان را به مرز جنون بکشانند...

بخشی از گفت‌وگوهای متن:

کاپیتان: براساس قوانینی که هنوز هم معتبر است، بچه‌ها به کیش پدران‌شان باید بزرگ بشوند.

لورا: و مادر هم هیچ نقشی ندارد؟

کاپیتان: ابدن. او حق و حقوق‌ش را با یک قرارداد رسمی واگذار می‌کند. پدر هم متعهد می‌شود که سرپرستی او و بچه را به عهده بگیرد.

لورا: یعنی مادر هیچ حق و حقوقی نسبت به فرزندش ندارد؟

کاپیتان: نه، هیچ حق و حقوقی ندارد. وقتی چیزی فروخته می‌شود دیگر نباید انتظار داشت که هم جنس را پس گرفت و هم پول‌ش را پس نداد.

لورا: اما اگر پدر و مادر با هم تصمیم بگیرند که...

کاپیتان: چه‌طور چنین چیزی ممکن است؟ من می‌خواهم او توی شهر زندگی کند و تو می‌خواهی او در خانه باشد. اگر بخواهیم حد وسط را بگیریم، او باید توی ایستگاه راه‌آهن زندگی کند؛ درست نقطه‌ی وسط راه خانه و شهر. این یک درِ بسته است که امیدی به بازشدن‌ش نیست. متوجه شدی؟

لورا: پس باید به‌زور در را باز کرد...

پوست‌کلفت‌ها

(Quelli Dalle Ciambelle Di Cuoio)
نویسنده: ژرژ کورتلین
(Georges Courteline)
برگردان: امیر لواسانی
ناشر: قطره
۱۲۸ صفحه
قطع: رقعی
چاپ اول: ۱۳۹۰
قیمت: ۴۰۰۰۰ ریال

۱۹ شخصیت (۱۷ مرد/ ۲ زن)

ژرژ کورتلین در بیست‌وپنجم ماه ژوئن سال ۱۸۵۸ در شهرستان «تور» فرانسه زاده شد. پدر او داستان و نمایش‌نامه می‌نوشت. دوران کودکی و نوجوانی وی با شکست‌های پی‌درپی تحصیلی قرین بود و همین امر، *ژرژ* جوان را وادار کرد تا به خدمت ارتش درآید و زندگی جدیدی را تجربه کند. او چهارده ماه در «اسکادران کاوالری» خدمت کرد و به دلیل بی‌ماری اخراج شد. این چهارده ماه زندگی در فلاکت تجربه‌هایی داشت که در رمان‌های‌اش از آن‌ها استفاده کرد. وقتی در امتحان ورودی سوربُن شکست خورد به کار در وزارت فرهنگ مشغول شد و گرچه شغل مهمی نداشت، نیمی از حقوق خود را به یکی از هم‌کاران‌ش می‌داد تا وظایف او را انجام دهد. تجربه‌ی کار در اداره را در بعضی از کارها و از جمله همین **پوست‌کلفت‌ها** یا **روی مبل‌نشین‌ها** به صورت انتقادی به کار گرفته است. فرانسویانِ میانه‌حال به‌خوبی می‌توانند خود را با قهرمان، یا به‌تر بگوییم ضدِقهرمان او هم‌ذات کنند. او و *ژان ژیرودو* بعضی از ویژه‌گی‌های کمدی فرانسه را زنده کردند. نیرو و سرزنده‌گی کمدی‌های *کورتلین* به این دلیل بود که او مضمون آن‌ها را از زنده‌گی خود گرفته بود و نمایش‌نامه‌ی **بوبوروش** او را به‌ترین اثرش می‌دانند. او سرانجام در بیست‌وپنجم ژوئن سال ۱۹۲۹، *کورتلین* تسلیم مرگ شد.

ژرژ کورتلین به تأسی از خصلت‌کمدی‌های «بولواری» راه اغراق و غلو در پیش گرفته و در این راه از هجو، بیش‌ترین بهره را برده است اما در نهایت مختصاتی که *کورتلین* از چندوچونی مناسبات حاکم بر روابط میان آدم‌ها ترسیم می‌کند، با ذات و ماهیت مناسبات موجود میان انسان‌ها در عصر سوداگری (Bourgeoisie) هم‌خوانی و مطابقت دارد. *کورتلین* چون *لتوندو*، با نمایش‌نامه‌هایِ آشوب‌گرانه و آنارشیستی خود بر نظم جدید جاری و ساری در جهان می‌تازد و گویی که آن را برنمی‌تابد و نسبت به مناسبات غیرمعقول و نابه‌سامان‌ش واکنش نشان می‌دهد.

پوست‌کلفت‌ها: در طول دو پرده و سیزده تابلو که همه‌گی درون اتاق‌ها و راه‌روهایِ «اداره کل وراثت و نظارت بر اموال غیرمنقول» می‌گذرد ما شاهد نظام دیوان‌سالار (Bureaucratic) و خرده‌سوداگر هستیم که تمام اداراتِ نیم‌بندِ فرانسه‌ی اواخر قرن نوزدهم را دربرگرفته بود. داستان از جایی شکل می‌گیرد که پیرمردِ *موزه‌دار*، مدت‌ها پیش به منظور امانت گرفتن چند شیء قیمتی درخواستی به اداره‌ی مذکور فرستاده بود و در پی بی‌نتیجه‌ماندن آن، خود دست‌به‌کار می‌شود و هم‌چون شبحی سیال درون دفاتر اداره‌سرک می‌کشد و ما در هر دفتر با کارمندی وظیفه‌نشناس، چاپلوس و حتا دیوانه طرف می‌شویم که در آخر با مرگ یکی از همین کارمندان و هم‌چنین ترفیع و رتبه‌گرفتن کارمندان نمایش به پایان می‌رسد...

بخشی از گفت‌وگوهای متن:

شاواراکس: منو عفو کن مدیر عزیز، اگه پافشاری می‌کنم. مسئله‌ی مهمیه. شما به من قول قائم‌مقامی رئیسو دادین و من‌م منتظرش هستم

نگره: من‌م منتظرم که کسی برای واگذاری این پُست به شما اعلام آماده‌گی کنه.

شاواراکس: و شما فکر می‌کنین که من با آرامش کامل منتظر می‌مونم که این پُست خالی بشه؟ اتفاقی که احتمال‌ش ضعیفه؟

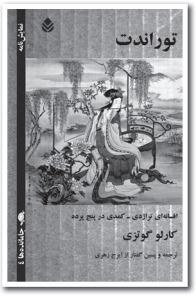
نگره: عجیبه. یک کمی حوصله کنین. شما قول منو نگه‌دارین. همین حالا هم اونو تمدید می‌کنم. این تمام کاریه که فعلن می‌تونم برای شما انجام بدم.

شاواراکس: آقای مدیر، از زمانی که شما به عنوان حق‌شناسی به من گفتین، تو قائم‌مقامِ رئیس خواهی شد، پنج سال گذشته.

نگره: می‌بینید، هنوز هم تکرار می‌کنم که سر قول‌م هستم.

شاواراکس: چه وقت حکم من صادر می‌شه؟ همین دی‌روز بود که من یک جهیزیه‌ی یک میلیونی و نه یک سکه کم‌تر رو رد کردم. دختر یک کارخونه‌دار و کارخونه‌ش...

نگره: شاید اشتباه کرده باشین!



توراندت

(Turandot)
نویسنده: کارلو گوتزی
(Carlo Gozzi)
برگردان: ایرج زهری
ناشر: قطره
۱۳۱ صفحه
قطع: رقعی
چاپ اول: ۱۳۹۰
قیمت: ۴۰۰۰۰ ریال

۲۴ شخصیت (۲۰ مرد/ ۴ زن)

کنت کارلو گوتزی، فرزند خانواده‌ای از اشراف بود و در شانزده‌ساله‌گی به عنوان سرباز در جنگ‌های دالماسی میان «ونیز» و «ترکان عثمانی» شرکت کرد. در سال ۱۷۹۳ پس از برگشت از جنگی که به شکست «ونیز» منجر شد، به عضویت آکادمی محافظه‌کارِ گرانله چکی که هدف و برنامه‌اش حفظ و تقویت سنت‌های باستانی به‌ویژه هنر کمدیادل‌آرته بود، در آمد. *گوتزی* پیش از آن‌که به نمایش رو بیاورد به عنوان شاعر مشهور بود. علت اصلی روی‌کرد او به تئاتر، مبارزه با دو نمایش‌نامه‌نویس معاصرش *پیترو کیاری*، که افسانه‌هایی سخیف می‌نوشت و *کارلو گولدونی* که با نمایش‌نامه‌هایی چون **یک نوکر و دو ارباب** و **دروغ‌گو** در میان تماشاگران موفقیت بسیار کسب کرده بود. آثار نمایشی *گوتزی* آمیزه‌ای است از افسانه و واقعیت، در

پوشـش دوگانه‌ی خنده‌آور (Comedy) و غم‌نامه (Tragedy). او در سـال ۱۷۸۱ نخسـتین‌بار در چهل‌ویک‌سـاله‌گی با نخسـتین نمایش‌نامه‌اش **عشق به سه پرتقال** برای گروه‌های کمدیادل‌آرته مشهور شد. او در این شیوه، نُه نمایش‌نامه‌ی موفق دیگر، معروف به «افسانه‌های نمایشی» برای گروه کمدیادل‌آرته‌ی *انتونیو سَـکّی* نوشـت که بعدها خاصه‌ی نویسـنده‌گان عاشقانه (romantic) آلمان از آن الهـام گرفتند. از *گوتـزی*، کتاب **خاطرات بی‌هوده** نیز به جا مانده است.

نمایش‌نامه‌هـای *گوتزی* عکسِ آثار *گولدونیِ* واقع‌گرا، در دنیای افسـانه و اسطوره و در دنیای خیال‌پرواز می‌کند. در آثار او ارواح حاضر می‌شوند، حیوان‌ها حرف می‌زنند، سیب‌ها آواز می‌خوانند، آب‌ها می‌رقصند و سرنوشت شاه‌زاده‌ها با همه‌ی اوج و حضیض‌هایش عاقبت به خوبی و خوشـی پایان می‌پذیـرد. به‌طور کلی همـه‌ی نقش‌های نمایش‌های *گوتزی* تیپ و هنرپیشـه‌گان نمایش او بدیهه‌گو هسـتند. بازی‌گـران برخی از تیپ‌ها به دلیل تعلق آن‌ها به گروه‌های اجتماعی خاص و لهجـه‌ای که به آن صحبـت می‌کنند، اجازه‌ی بیش‌تری در بدیهه‌سرایی دارند.

تورانـدت: در ایـن نمایش‌نامه پکن و حوالی آن در طـول پنج پرده و بیسـت‌ونُه صحنه راویِ حکایتِ *تورانـدت*، شـاه‌زاده خانم چینی است که برای گزینش هم‌سر سه چیستان مطرح می‌کرد و چنان‌چه داوطلب موفق به بازگشودن چیستان‌ها نمی‌شد، سرش بالایِ دار می‌رفت. داستان از جایی آغاز می‌شـود که *خَلَف*، شـاه‌زاده‌ی تیموری در چین ناگهان *بَرَک* معلم سابق خود را می‌شناسد و در همان آغاز سرگذشت دهشت‌بار خود را پس از سقوط خوارزم و آواره‌گی *تیمور*، شاهِ استراخان برای *بَـرَک* بازگو می‌کنـد. او هم‌چنین با دیدن عکس *تورانـدت* متوجه می‌شود که عشق حقیقی خود را یافته اسـت و حاضر می‌شود بی‌درنگ در آزمون چیستان‌ها شرکت کند...

بخشی از گفت‌وگوهای متن:

تورانـدت: *(هیجـان‌زده)* ***اون کیه کـه تصور می‌کنه قادره چیسـتان‌های خیلی سـخت رو حل کنه؟ آیـا می‌دونـه که در ایـن راه باید از سـر و جان بگذره؟***

آلتـوم: *(خَلَـف را کـه مات و مبهوت ایسـتاده نشـان می‌دهـد.)* ***دختـرم صلاح تـو در اینه کـه از این امتحان چشـم بپوشـی. قلب منو بیـش از این جریحه‌دار نکن، اونو به هم‌سری بپذیر.***

تورانـدت: *(که لحظه‌ای به خَلَف خیره شـده است رو به زِلیما.)* ***به خدایان سوگند، زِلیما تاکنون هیچ‌یک از اون‌هایی که در این تالار بودند، موفق نشدند رو قلب من اثر بگذارند، اما این یکی، چرا...***

زِلیما: *(آهسـته)* ***یه چیسـتان آسـون بـه‌ش بدین، امروز دیگه سنگ‌دلی رو بذارین کنار!***

تورانـدت: *(آهسته، ولی با خشونت)* ***ای بی‌حیا، چه‌طور به خودت اجازه می‌دی چنین پیش‌نهادی به من بکنی؟ به شهرت و آب‌رِوی من فکر کن!***

ادلما: *(که متوجه خَلَف شـده است، آهسته با خود)* ***ای خـدا! این کـه می‌بینم کیه؟ همونی نیسـت که تـو دربار پـدرم، شـاه کی‌قباد در قرقیزسـتان بـه عنـوان بـرده خدمـت می‌کـرد؟ پـس این شاه‌زاده‌س؟ خودشه، قلبم شناخت‌ش.***

تورانـدت: شـاه‌زاده، به‌تـون می‌گم از ایـن اقدام خطرنـاک بگذرید. آسـمان شـاهده مردمی که ادعـا می‌کننـد مـن سـنگ‌دل‌م دروغ می‌گن. راسـته که من از جنس مـرد بی‌زارم؛ تا اون حد که احسـاس می‌کنم باید از خـودم در مقابل‌ش

دفـاع کنم. تصمیم دارم تا جایی که قدرت‌شـو دارم از این جنس نفرت‌انگیز دوری کنم. آیا حق ندارم از آزادی بهره ببرم؟...

رادیو گُلف

(Radio Golf)
نویسنده: آگوست ویلسن
(August Wilson)
برگردان: شمیم هدایتی
ناشر: نیلا
۱۲۰ صفحه
قطع: رقعی
چاپ اول: ۱۳۹۱
قیمت: ۶۰۰۰۰ ریال

۵ شخصیت (۴ مرد/ ۱ زن)

آگوسـت ویلسـون در ۲۴ آوریل سـال ۱۹۴۵ در «پیتزبرگِ پنسـیلوانیا» در خانـواده‌ای نُه نفره بـه دنیا آمد، پدرش یک نانوای آلمانی‌تبار مهاجر و مادرش خدمت‌کاری سیاه‌پوسـت بـود. در سـال ۱۹۵۹ او تنهـا دانش‌آمـوز سیاه‌پوسـت دبیرسـتان «کاتولیک مرکـزی» بود؛ پـس از مدت کوتاهـی به دلیل تهدیدهـا و مزاحمت‌هایی کـه متوجه او بود، از مدرسـه رانده‌شد. *ویلسـون* اکثر اوقات‌ش را در کتاب‌خانـه‌ی کارنگی به آموختـن می‌پرداخت و در آن‌جـا با آثار *رالف الیسـون*، *ریچارد رایت*، *لنگسـتن هیـوز* و *آرنا بونتمپـس* برخورد کرد. سال ۱۹۶۵ *ویلسـون* با موسیقی بلوز آشنا شد. آثار *ملکوم اکس* را شـنید و تحت تأثیرش قرار گرفت، به شـدت به *الایجا* محمد و اعتقادات‌ش به خودکفایی، خودمختاری و دفاع از خویش‌تن علاقه نشـان می‌داد و حتا در سال ۱۹۶۹ برای ازدواج بـا دختـری مسـلمان، اسـلام آورد. با هم‌راهی دوسـت‌ش *راب پِنی* در سـال ۱۹۶۸ تئاتر «بلک هورایزن» را پایه گذاشـت. و پس از آن به هم‌راه شـاعری به نام *مایشا بیتن* کارگاه نویسنده‌گی گروه کنتو را راه انداختند تا با گردِ هم آوردن نویسـنده‌گان سیاه‌پوسـت به آن‌ها در نشـر و تولید آثارشـان یاری کنند. در سال ۱۹۸۷ نمایش **حصارها**، نوشـته‌ی *ویلسـون* در برادوی به روی صحنـه رفت و برای او جایزه‌ی «حلقه‌ی منتقدین نیویـورک» و «پولیتزر» را به ارمغان آورد. او سال ۱۹۸۹ نمایش **درسِ پیانو** را در «دانـش‌گاه ییل» و بـرادوی روی صحنه برد تا دومیـن جایزه‌ی «پولیتزر» خـود را هم برای ایـن نمایش‌نامـه به دسـت آورد. *ویلسـون* در مدت حیـات‌ش مدارک دانش‌گاهـی افتخاری بسیاری از جمله دکترای افتخاری علوم انسانی «دانـش‌گاه پیتزبرگ»، دریافت کرد و سـرانجام به دلیل سـرطان کبد در روز دوم اکتبر ۲۰۰۵ چشم از جهان فروبست.

ویلسـون با خلـق ده نمایش‌نامه توانسـت نمایش‌گـر تضـاد و درگیـری‌ای باشـد بیـن سیاه‌پوسـتانی که می‌خواهند میراثِ گذشـته‌ی خـود را حفـظ کننـد در برابر آنانی کـه رؤیای آمریکایی در سـر دارند و فکر می‌کنند با پشـت کـردن به آن میـراث، می‌توانند رؤیـای خود را جامه‌ی عمل بپوشـانند. ایـن تضاد و کش‌مکش منجر به خشونت در میان خود سیاهان می‌شود. *ویلسون* نه تنها این خشونتِ موجود بینِ سیاهان را تجسـم می‌بخشـد بل‌که رابطه و تضـادِ میانِ سـیاهان و جامعه‌ی سفیدپوسـتِ حاکـم را نیز استادانه عیان می‌کند.

رادیـو گُلف: نمایش‌نامـه حوالی دهه‌ی ۹۰، درون دفترِ یک شـرکتِ سـاختمانی در طول دو پرده و هشـت صحنـه اتفاق می‌افتـد. *هارموند ویکلـزِ* بنگاه‌دار، سـودای ایـن را دارد که اولین

شهردارِ سیاهِ شـــهر بشود. او هم‌چنین قصد دارد هم‌راه هم‌ســـر خـــود مِیم و شـــریک تجاری‌ش، *روزولـــت*، بخشـــی از محله‌ی سیاه‌پوســـتان را به منظور پیش‌رفت خراب و به برج‌های مســـکونی و فروش‌گاه‌های زنجیره‌ای تبدیل کند. این ســـه سخت در تلاش‌اند که جذب دنیای سفیدپوستان شـــوند، اما این‌کار چندان آسان نیست. قباله‌های مالکیـــتِ زمین‌های خریداری شـــده و هم‌چنین ورودِ جو پیره‌ی سیاه رازهای خانواده‌گی را بَرملا می‌کند و تاریخ چهره‌ی خود را نشان می‌دهد...

بخشی از گفت‌وگوهای متن:

استرلینگ: ... تا حالا واسه راننده‌ای که به اندازه‌ی کافی تند نمی‌رفته، بوق زدی؟

هارموند: آره. زده‌م.

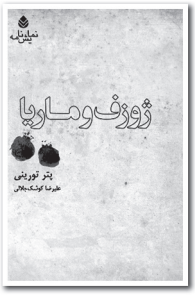
استرلینگ: کجا می‌رفتن؟

هارمونـد: کجـا می‌رفتن؟ مـن چـه می‌دونم کجا می‌رفتن!

اســـترلینگ: من می‌دونم. می‌دونـم کجا می‌رفتن. می‌رفتن ســـمتِ چراغ‌قرمزِ بعـــدی. تا حالا به‌ش فکر نکردی؟ همه با عجله می‌خوان سرعت‌شونو کـــم کنن. گمـــون‌م فکرشـــو بکنـــی می‌بینی یه جورایی خنده‌داره. اگه تونســـتی شهردار بشی می‌خوای شـــهردارِ سیاه‌پوســـتا باشـــی یا سفید پوستا؟

هارموند: اگه برنده شـــم شهردارِ شهر پیتسبورگ می‌شم، شهردارِ همه.

اســـترلینگ: شـــهردارِ سفیدپوســـت شـــهردارِ سفیدپوستا می‌شه. سیاه‌پوستا حتا نمی‌تونن خیابوناشـــونو تمییز کنن. کتاب درسی ندارن واســـه مدرسه‌هاشـــون. تیـــم فوتبال‌شـــون لبـــاسِ خاصـــی نـــداره. شـــهردارَم شـــهردار سفیدپوستاس.



ژوزف و ماریا

(Josef und Maria)
نویسنده: پتر تورینی
(Peter Turini)
برگردان: علی‌رضا کوشک‌جلالی
ناشر: قطره
۸۶ صفحه
قطع: رقعی
چاپ اول: ۱۳۹۱
قیمت: ۳۰۰۰۰ ریال

۲ شخصیت (۱ مرد/ ۱ زن)

پتر *تورینی* در ۲۶ سپتامبر ۱۹۴۴در «زانکت مـــارگارت» از پدر ایتالیایی و مادر اتریشـــی به دنیا آمد. در سال ۱۹۶۳ از «هنرستان تجارت» دیپلم گرفت و از همان زمان تا ۱۹۷۱ به صورت کارگر فصلی (کارگر انبار، کارگر صنعتی، کارگر چاپ‌خانه و...) مشـــغول به کار شـــد پس از آن تورینـــی اکثرن در «ویـــن» زنده‌گی و با فروش آثارش امرار معاش کرد. بر اثر ارتباط با *گرهارد لامپرس‌بـــرگ*، که یک کمونیســـت بود، خیلی زود به جمع هنرمندان پیش‌رو وینی پیوست.

پتـــر *تورینـــی* در ســـال ۱۹۷۲ جایـــزه‌ی مخصـــوص ادبیـــات «ایالتـــی Kanter» بـــرای نویســـنده‌گی و در ســـال ۱۹۷۹ جایـــزه‌ی تلویزیونـــی برای آموزش مردمـــی اتریش را از آن خود کرد.

در سال ۱۹۸۱ جایزه‌ی «گرهارد هاپتمن» در برلین به او اعطا شـــد. *تورینی* نویسنده‌ای اســـت کـــه در زمینه‌هـــای مختلـــف، از جمله ســـرودن شـــعر، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه‌نویسی اســـتعدادش را بـــه نمایش گذاشـــته اســـت و نمایش‌نامه‌هایش در سراسر جهان به زبان‌های مختلف اجرا می‌شوند.

از جمله‌ی آثارش می‌توان به چندین قصه:

یک رؤیای مسخره، گذشته حاضر است، کتاب شعر: **چندگام به عقب، به نام عشق** و تعداد زیادی نمایش‌نامه: **پیش‌خدمت زن، کامیلتو** که هر دو نمایش‌نامه، برداشت‌های آزادی از آثار *گولدونی* هستند، **شهروندان، کمدی فاوست ۳** و **مرگ و شیطان** اشاره کرد.

ویژه‌گی اصلی آثار *تورینی* را می‌توان چنین خلاصه کرد: علاقه به تحریک افکار عمومی مردم، به زیر سوآل کشیدن و حتا تخریب ارزش‌های اخلاقی کهنه و پوسیده، انتقاد شدید اجتماعی، استفاده از زبانی تند، خشن و بی‌پرده.

البته او در سال ۱۹۷۴ در نوشته‌هایش از به زیر سوآل کشیدن و تخریب ارزش‌های کهنه و پوسیده، کمی فاصله گرفت و هم‌راه با *ویلهلم پونی* برای یک مجموعه‌ی تلویزیونی به نام **افسانه‌های آلپ** فیلم‌نامه نوشت. با این برنامه‌ی تلویزیونی *تورینی* ارتباطش را با تئاتر قطع کرد. از دیدگاه او، وظیفه‌ی تئاتر، نمایش طبیعت‌گرا (Naturalistic) واقعیت‌ها و نشان دادن راه حل برای مشکلات نیست، بل‌که تنها باید این مشکلات را به صورت غلوشده به تصویر کشید.

ژوزف و ماریا: نمایش در آخرین ساعات روز مقدس ۲۴ دسامبر، در فروش‌گاه مجلل و با شکوهی اتفاق می‌افتد. *ژوزف* و *ماریا*، خدمه‌ی فروش‌گاه، پس از خروج آخرین مشتریان سر راه یک‌دیگر قرار می‌گیرند. انسان‌هایی که مدت‌هاست به سنِ بازنشسته‌گی رسیده‌اند، اما به علت کم‌بودن حقوق و هم‌چنین فرار از انزوا، مجبور به کار کردن هستند. در ابتدا هرکس غرق در دنیای خودش است اما کم‌کم و با احتیاط به هم نزدیک می‌شوند. آن‌ها شب کریسمس خاصی را تجربه می‌کنند و تماشاگران آرام‌آرام به گذشته‌ی این دو، به آرزوهای برنیاورده‌شده‌شان پی می‌برند...

بخشی از گفت‌وگوهای متن:

ماریا: به روس‌ها اعتماد نکنین، امروز ناجی شما هستند و فردا به شما تجاوز می‌کنند.

ژوزف: چین، خانم ماریا، چین رو چی می‌گین؟ آیا چینی‌ها هم متجاوزن؟ چین سرخ. شرق سرخه. چینی‌ها زیاد به اصول پای‌بند نیستند، اما در عوض بیش از یک میلیاردن. به کوبا فکر کنین. فیدل کاسترو هیچ‌وقت سرشو در برابر امپریالیسم آمریکا خم نمی‌کنه. اگه می‌خواین با من بحث کنین باید خیلی خِبره باشین، چون من فقط با فاکت صحبت می‌کنم.

ماریا: کوبایی‌ها زنده‌گی‌شون با انعام گرفتن اداره می‌شه.

ژوزف: کی‌می‌گه؟

ماریا: هم‌سایه‌م. اون برای تعطیلات رفته بود کوبا و می‌گفت که اونا برای انعام گرفتن حرص می‌زنن.

ژوزف: آلبانی اما کمونیست می‌مونه. اونا اون‌قدر مغرورن که از انعام سرمایه‌دارا صرف نظر می‌کنن.

ماریا: درسته، ممکنه اهل آلبانی کمونیستی بمونه، به همین خاطره که اهل آلبانی دارن از اون‌جا فرار می‌کنن. اونا سوار کشتی می‌شن و اگه کشتی پُر باشه، حاضرن شناکنان خودشون رو به ایتالیا برسونن. خودم تو تلویزیون دیدم. دیگه تموم شد، آقا ژوزف، تموم شد، فینیش، فینیتو، دی‌اند.

عروسِ بی‌نوا
(The Poor Bride)
نویسنده: آلکساندر نیکولایویچ آستروفسکی
(Aleksandr Nikolaevich Ostrovsky)
برگردان: عباس‌علی عزتی
ناشر: افراز، ۱۳۶ صفحه
قطع: رقعی، چاپ اول: ۱۳۹۱
قیمت: ۶۲۰۰۰ ریال

۱۵ شخصیت (۷ مرد/ ۸ زن)

آلکساندر نیکلایویچ آستروفسکی (۱۸۲۳) نمایش‌نامه‌نویس روس در خانواده‌ای بازرگان در شهر مسکو به دنیا آمد. در سال ۱۸۴۰ وارد دانش‌کده‌ی حقوق «دانش‌گاه مسکو» شد و تحصیل در رشته‌ی حقوق را آغاز کرد، اما سه سال بعد آن را نیمه‌کاره رها کرد و در عدلیه‌ی مسکو در مقام منشی به خدمت مشغول شد. *آستروفسکی* کار ادبی خود را در نیمه‌ی دوم سال ۱۸۴۰ آغاز کرد و با پیروی از روش واقع‌گرایانه‌ی *گوگول* به نوشتن پرداخت. او سرانجام در سال ۱۸۴۷ اولین تجربه‌ی دراماتیک خود به نام **تابلوی خانواده‌گی** را در جمع گروهی از نویسنده‌گان مسکو خواند و با چاپ آن شهرت بسیاری کسب کرد. او با کمک سرمایه‌داران مسکو «مالی‌تئاتر مسکو» (تئاتر کوچک مسکو) را به مثابه‌ی نمونه‌ی تئاتر و مدرسه‌ی هنر دراماتیک تأسیس کرد و در مقام اولین مدیر آن به خدمت پرداخت. *آستروفسکی* هم‌چنین «انجمن هنر دراماتیک» و «مصنفان اپرای روسیه» را بنیان نهاد و خود تا پایان عمر در رأس آن قرار داشت.

ام‌روزه منتقدان و نویسنده‌گان تاریخ ادبیات، *آستروفسکی* را بزرگ‌ترین و حرفه‌ای‌ترین نمایش‌نامه‌نویس روسیه در دهه‌های میانی قرن نوزده می‌دانند.

موضوع اصلی مورد علاقه‌ی *آستروفسکی* زنده‌گی بازرگانان و صاحب‌منصبان دون‌پایه‌ی مسکو و حومه بود. نمایش‌نامه‌هایی مانند **پول بی‌زحمت، دختر بی‌جهاز، گرگ‌ها و گوسفندها** و **عروسِ بی‌نوا** در این زمره‌اند.

تعدادی دیگر از آثار او نیز به زنده‌گی هنرمندان و هنرپیشه‌گان تئاتر اختصاص یافته است، مانند **جنگل، مقصران بی‌گناه** و **استعدادها و ستایش‌گرها**. *آستروفسکی* در مقام یک نمایش‌نامه‌نویس بیش‌از هرچیز یک واقع‌گرا بود نمایش‌نامه‌های او البته شسته‌رفته نیستند و ساختمان موجز و مختصری که این‌روزها تحسین می‌شوند ندارند. گفت‌وگوها گاهی در خدمت مضامین نیست و فقط به شخصیت‌پردازی کمک می‌کند یا تأثیر واقعیت پیش‌پاافتاده را بیش‌تر می‌کند.

او به‌ندرت از درام برای طرح اخلاقیات و مشکلات اجتماعی استفاده می‌کند. او متفکر انقلابی یا مخالف جامعه‌ی موجود نیست؛ آرمان‌های‌ش مانند سلف‌ش *گوگول* در صداقت، مهربانی، بخشنده‌گی و وفاداری خلاصه می‌شود که در پهنه‌ی یک مسیر همه‌گانی منتهی به سنن ملی گذشته می‌توان به آن‌ها دست یافت.

عروسِ بی‌نوا: این نمایش‌نامه در طول پنج پرده تمامن درون املاک مقروضه‌ی *آنا پترونا* و دخترش می‌گذرد و سرگذشت رقت‌بار *ماریا* دختر کارمند فقیری را روایت می‌کند که بعد از مرگ پدر برای ادامه‌ی زنده‌گی چاره‌ای

جـز ازدواج ندارد. *آنا پترونـا* مادرش، *پلاتون مارکویچ* مباشـر پیرشـان را به هـمراه تَنی چند از دوسـتان‌ش مأمور می‌کند تا شـوهر مناسـب و رده‌بالایی را برای دخترش بیابند. *ماریا* اگرچه به جوانی هم سن‌وسال خود دل می‌بازد، اما در نهایت بـه منظور بازگرداندن املاک پدرش که در گروی دولت اسـت و از سـر اجبار نصیب مرد میان‌سـال و خسیسی می‌شـود کـه کاریکاتور طبقه‌ی نوکیسـه‌ی روسیه قرن نوزدهم است...

بخشی از گفت‌وگوهای متن:

ماریا: نه ولادیمیر، تو به اندازه‌ای که من دوستت دارم، دوسـت‌م نـداری. تـو حـالا بـرای مـن همه‌چیـزی، همه‌چیـز، همه‌چیـز! حرفامو باور می‌کنی؟

مریچ: تو حرفای منو باور می‌کنی؟

ماریا: نمی‌دونم؛ می‌خوام باور کنم ولی می‌ترسم... می‌ترسم گول‌م بزنی.

مریـچ: چه‌را این‌قـدر بدبینـی! نگاه کـن، همه‌ی طبیعت به ما لب‌خند می‌زنه. *[چند لحظه سـاکت می‌نشینند]*

ماریـا: آه، خدای من، فراموش کـردم؛ امروز قرار بود یـه کارمند دولـت بیاد خونه‌ی مـا. مامان اون‌جا مشـغوله، بـه من گفت کـه خوب لباس بپوشم.

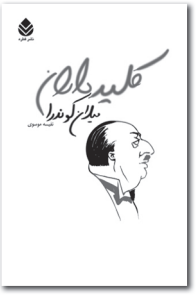
مریچ: برای خواستگاری که نمی‌آد؟

ماریـا: نمی‌دونم. تو نگران نبـاش. به مامان می‌گم ازش خوشم نیومد... یه کاری‌ش می‌کنم.

مریچ: همین الآن باید بری؟

ماریا: فکر می‌کنم آره.

مریچ: پس من می‌رم، خدانگـه‌دار. *[از روی نیم‌کت بلند می‌شودو]*



کلیدداران

(The Owner of the Keys)
نویسنده: میلان کوندرا
(Milan Kundra)
برگردان: نفیسه موسوی
ناشر: قطره
۱۴۰ صفحه
قطع: رقعی
چاپ اول:۱۳۹۱
قیمت: ۴۵۰۰۰ ریال

۱۱ شخصیت (۷ مرد/ ۴ زن)

میـلان کونـدرا در آوریل ۱۹۲۹، در شـهر «برنو»ی چکسلواکی به دنیا آمد. پدرش *لودویک کوندرا*، موسـیقی‌دان و رئیس «دانـش‌گاه برنو» بود. *کوندرا* نخسـتین شعرهای خود را در دوران دبیرسـتان سـرود که انتشـار آن‌هـا در همان زمان، تشویق و تحسـین همه‌گان را برانگیخت. وی پـس از جنگ جهانی دوم مدتـی به عنوان کارگـر و نوازنده‌ی جاز کار می‌کرد، سـپس وارد دانش‌کـده شـد و به مطالعه‌ی موسـیقی، فیلم، ادبیات و زیبایی‌شناسـی در «دانـش‌گاه چارلز» شـهر پراگ پرداخت. پس از پایان تحصیلات‌ش نیز مدتی به عنوان دسـت‌یار و سـپس به عنوان اسـتاد دانش‌کده‌ی فیلمِ «فرهنگسـتان هنرهای نمایشـی پراگ» به کار پرداخت. *کوندرا* در سال ۱۹۴۸ مانند بسـیاری از روشـن‌فکران آن زمان، به حزب کمونیسـت پیوسـت و در سال ۱۹۵۰، به دلیل گرایش‌هـای فردگرایانه از حزب بیرون انداخته شـد؛ امـا بار دیگـر، از ۱۹۵۶ تا ۱۹۷۰ به ایـن حـزب روی‌آورد. وی در سـال ۱۹۵۳، نخسـتین کتـاب‌ش را کـه مجموعه‌ی شـعری با نام **انسـان، باغ بـزرگ** بود، منتشـر کرد و در سـال‌های دهه‌ی ۵۰، به کار ترجمه، مقاله‌نویسی و نمایش‌نامه‌نویسـی پرداخت. او در سال ۱۹۶۱،

نمایش‌نامه‌ی **کلیدداران** را نوشت و دو سال بعد، *اُتار کریچا*، یکی از شناخته‌شده‌ترین کارگردانان تئاتر چک، این اثـر را در پراگ روی صحنه برد. اجـرای موفق این نمایش‌نامـه، نویدبخش ظهور استعدادی درخشان در نسل جدید نویسنده‌گان پراگ بود. رمان‌هـای *کوندرا* به بیش‌تر زبان‌های دنیا ترجمه شـده و رمان **شوخی** و **بارهستی** هم به فیلم درآمده‌اند.

کوندرا جزو نسـلی از اروپای شرقی به شمار می‌رود کـه کودکی خود را با یـورش تانک‌های نازی، جوانی خود را با بحران‌های اقتصادی پس از جنگ زیر حکومت تمامیت‌خواه (Totalitarianism) کمونیسـتی و میان‌سـالی خـود را بـا یـورش تانک‌های روسـیه‌ی شـوروی گذرانده اسـت و همین چالش‌های نفسْ‌گیر، عمق شـک فلسفی را در آثار او به اوج رسـانده اسـت. *کوندرا* عاشق جنبه‌های خنده‌دار، اما راسـتین زندگی است و دایره‌ی مفاهیم و زیبایی‌شناسـی ویژه‌ی خود را دارد. آن‌چه از اشـغال میهن‌ش، سوءاسـتفاده از قدرت و تحریفِ سیاسی گذشته بیان می‌دارد، با آن‌که کلی و انسـانی است، اما باز در تعریف‌های ویژه‌ی او، معنایی دیگر یافته‌اند. دست‌آورد او در ایـن بوده که زندگی خصوصی و سیاسـی را در چارچوبی مشترک نشان دهد؛ به این معنا که هر دو از سرچشمه‌ی مشترک نقص‌های بشری شکل می‌گیرند. از جمله آثار ترجمه‌شـده‌ی *کوندرا* در ایران می‌توان به **هنر رمان**، **شـوخی**، **عشـق‌های خنده‌دار**، **دون ژوان**، **زندگی جای دیگری اسـت**، **مهمانی خداحافظـی**، **کلاه کلمنتیس**، **کتاب خنده و فراموشی**، **بار هستی** و **جاودانه‌گی** اشاره کرد.

کلیـدداران: ایـن نمایش‌نامه دارای بیسـت صحنه و چهار رؤیا اسـت کـه صحنه‌های آن در دو اتاق به هم چسبیده که زوج جوانی با نام‌های *ژرژ* و *آلنـا نکاس* به همراه پدر و مادرِ *آلنا* در آن زنده‌گی می‌کنند، می‌گذرد. داستان در «فساتین» و در زمـان جنگ جهانـی دوم اتفـاق می‌افتد؛ زمانی که کشـور «بوهیمـا و مواراویا» (جمهوریِ چک امروزی) در اشغال آلمان بود. *ژرژ* از اعضای سـابق حذب کمونیسـت، برای ادامه‌ی زنده‌گی خود به این شهر کوچک آمده و با بالرینی جوان ازدواج کـرده تـا به دور از دغدغه‌های سیاسـی خود زنده‌گی آرامی را سـپری کنـد؛ اما با ورود *ورا* کـه زمانی از دوسـتان نزدیـک او در حزب بود، هم‌چنین لورفتن نقشـه‌ی اعضای حزب به یک‌باره زنده‌گی *ژرژ* دگرگون می‌شود...

بخشی از گفت‌وگوهای متن:

آقـای سـدلاچک: می‌خواسـتم بدونم کـه مثلن، دی‌شـب توی دفتر مطالعات، بـا کدوم مهندس کار می‌کردین؟

ورا: قاعدتن شما که نگهبانین به‌تر از من می‌دونین.

آقای سـدلاچک: اما خیلی خوش‌حال می‌شم اگه شما به من بگین.

ورا: موش‌وگربه‌بـازی رو بـس کنیـن. شـما خوب می‌دونیـن کـه زرادخونه یـه پـای‌گاه نظامیه و چیزهایی هسـت که ما حق نداریم درباره‌شون حرف بزنیم.

آقای سدلاچک: اگه شـما تونستین به خانم کروتا بگین که همه‌ی شـب رو توی دفتر مطالعات کار می‌کردین، پس باید بتونین به نگهبان هم بگین کـه با کـی کار می‌کردین، این‌طور نیسـت؟ ورا ساکت است. حتمن کس دیگه‌ای هم هم‌راه‌تون بـوده، نبوده؟ سـرایه‌دار لذت حملـه را مزه‌مزه می‌کند. مگه این‌که تنها کار می‌کرده‌این، هان؟ ورا ساکت است. خب، من می‌خوام یه اطلاعاتی

به‌تون بـدم! هیچ قطـاری وجود نداره که سـر ظهر از پراگ به این‌جا برسـه. درباره‌ی این چی می‌گین؟ و دی‌شب هیچ‌کس توی دفتر مطالعات نبود. دفتر مطالعات اون‌ور نرده‌هاسـت و من از اتاقک نگهبانی‌م اون‌جا رو می‌بینم...

گم‌شده در یانکرز
(Lost in Yonkers)
نویسنده: نیل سایمون
(Neil Simon)
برگردان: بهروز محمودی‌بختیاری و مینا رضاپور
ناشر: افراز، ۱۲۰ صفحه
قطع: رقعی
چاپ اول: ۱۳۹۱
قیمت: ۴۸۰۰۰ ریال

۷ شخصیت (۴ مرد/ ۳ زن)

نیـل سـایمون در چهـارم جـولای سـال ۱۹۲۷ در منطقـه‌ی «برانکس نیویورک» به دنیا می‌آیـد. *نیل* در شانزده‌سـاله‌گی از دبیرسـتان فارغ‌التحصیل شـد و دوران تحصیلات تکمیلی خـود را در «دانـش‌گاه نیویورک» و سـپس در «دانـش‌گاه کلرادو» دنبال کـرد و برای مدتی در اسـتودیوی برادارن وارنر مشـغول به کار شـد. او هم‌چنیـن با عضویت‌در هیئت نویسـنده‌گان برنامه‌های کمدی‌تلویزیونی**سـید سزار** و نوشتن مجموعـه‌ی خنده‌آور**هرگـز پـول‌دار نمی‌شـوی** توانسـت مهـارت زیـادی در عرصـه‌ی نمایش خنده‌آور کسـب کند. در سـال ۱۹۶۱، نیل ۳۴ ساله نمایش‌نامه‌ی **بیا و شیپور بزن** را آماده اجرا کـرد و با اسـتقبال گرمی از طرف تماشـاگران مواجه شد که همین موجب بازشدن دروازه‌های شـهرت برای او شد. آثار بعدی *سـایمون* نیز با موفقیت مواجه شد به ویژه نمایش‌نامه‌ی**پابرهنه در پـارک** این نویسنده که در سال ۱۹۶۳ نوشته شـد و به گونـه‌ای بازآفرینی روزهای نخسـت ازدواج‌ش بود. او در سـال ۱۹۹۱ در حالی برای نوشتن نمایش‌نامه‌ی **گم‌شـده در یانکر** موفق به دریافت جایزه‌ی معروف «پولیتزر» شـد که قبل از آن آثـار دیگـرش مانند: **زوج ناجـور، دختری کـه وداع می‌کند** و **آپارتمانـی در کالیفرنیا** که در سال ۱۹۷۸ نوشته شـد، نیز جوایزی از آکادمی آمریـکا گرفته بودند. او هم‌چنین به جایزه‌بزرگ تئاتـر آمریکا «تونی» نیز دسـت یافت. اکنون او را بـه عنوان به‌ترین کمدی‌نویـس آمریکایی در دنیا می‌شناسند و تنها نمایش‌نامه‌نویس زنده‌ی این کشـور اسـت که تالاری در برادوی به نام او وجود دارد.

کمدی‌هـای *سـایمون* آینـه‌ی تمام‌نمایِ جامعـه‌یِ نوپایِ آمریکاسـت، او بـا پاک کردن بزک‌هـا و رنگ‌ولعاب از جامعـه‌ی امروز آمریکا و با ورود بـه بطن روابط انسـانی و خانواده‌گی این جامعه، تماشـاگران خود را در موقعیت‌های خنده‌دار اما شـگفت‌آور قـرار می‌دهد. هرچند سـاختمان ظاهـری و گفت‌وگونویسـی‌های *سـایمون* بسیار ساده اسـت و از هر پیچیده‌گی در آثـارش دوری می‌کند تـا مفاهیم اجتماعی و انسـانی را بـه مخاطـب‌ش منتقل کنـد، اما اندیشـه‌های نـاب و عمیقـی در داسـتان‌های نمایشـی او وجود دارد. هرچند در آثار او چه در تئاتر و چه در سینما؛ جنسیت، خشونت، اعتیاد و الکل، منادی دوسـتی، عشق، تفاهم و اخلاق هستند اما پایان آثارش همیشه اخلاق‌گرایانه و شیرین است.

گم‌شـده در یانکـرز: این نمایش‌نامه در طول دو پرده و هشـت صحنه تمامن درون آپارتمانی معمولـی، بـا تزئینـات (Decoration) دهه‌ی ۴۰

آمریـکا می‌گذرد. جِی و *آرتـی* دو برادر نوجوان، قرار است به علت سـفر کاریِ پدرشان، *اِدی*، به منظور پرداخـت بدهی‌های خانـواده‌ش، مدتی را در محلـه‌ی یانکـرزِ نیویـورک بـا مادربزرگِ بی‌عاطفـه و عمه‌ی کودک‌صفت و شـیرین‌عقلِ خود سـپری کنند. ورود *لویی*، عموی بچه‌ها که یک خلاف‌کارِ فراری اسـت، اتفاقاتـی را در این خانواده‌ی از هم‌پاشـیده رقـم می‌زند و بچه‌ها تا هنگام بازگشـت پدرشان، با واقعیت‌های مختلف زنده‌گی روبه‌رو می‌شوند...

بخشی از گفت‌وگوهای متن:

جی: و عمو لویی چی؟ تو می‌دونی اون چه‌کاره‌س، نه؟

آرتی: آره. یه گانگستره. باور می‌کنی؟

جی: جدی می‌گم. شنیدم نوکر یه گانگستر بزرگه. کیف‌کِشِه.

آرتی: چی می‌کشه؟

جی: یه آدم کیفی‌یه. نوکره.

آرتی: منظـورت چیه، آدم کیفی؟ یعنی آدما رو تو کیف می‌گذاره؟

جی: آدما نه. پول. پول مفت. اون کیف‌های پول رو از یه بابایی جمع می‌کنه و می‌ده به گانگستره...

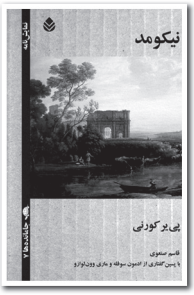
آرتی: *[از پنجره بیـرون را نگاه می‌کند.]* ***هی! این هم عمه‌بلا...***

جی: داره می‌آد بالا؟

آرتی: نه از جلوِ خونه رد شد.

جی: شـرط می‌بنـدم دوباره گـم شـده. *[از پنجره بیـرون را نگاه می‌کند، به سـمت پایین داد می‌زند.]* ***عمه‌بلا؟... سـلام!... ماییم... جـی و آرتی... آره، درسته... همین‌جا... [رو به آرتی] الان می‌آد.***

آرتـی: اون باید یه قطب‌نمایـی، چیزی به خودش ببنده!



نیکومد

(Nicomede)
نویسنده: پی‌یر کورنی (Pierre Corneille)
برگردان: قاسم صنعوی
ناشر: قطره
۲۰۵ صفحه
قطع: رقعی
چاپ اول: ۱۳۹۱
قیمت: ۶۰۰۰۰ ریال

۸ شخصیت (۵ مرد/ ۳ زن)

پی‌یر کورنِی، در ۱۰ مارس ۱۶۰۶ در شهر «روآن» فرانسه در خانواده‌ای متمول به دنیا آمد. او در «کالژ یسوعیان روآن» آموزش مذهبی دید و فرهنگی اصولن لاتین کسـب کرد. سپس در سـال ۱۶۲۸ به تحصیل حقـوق پرداخت ولی به دلیل حُجب‌وحیای بسـیار در در کار وکالت چنـدان موفق نبود. یک سـال بعـد، طی یک شکست عشـقی، به نوشتن اولین کمدی خود **مِلیـت** رو آورد که با موفقیت در پاریس مواجه شـد. *کورنی* با سـی‌ودو نمایش‌نامه‌ای که بین سـال‌های ۱۶۲۹ و ۱۶۷۴ نگاشـت، تـراژدی فرانسوی را دگرگون ساخت و نمایش خنده‌آور نوگرا (Modern Comedy) را در فرانسه پی افکند و در ایـن کار تا آن‌جا پیش‌رفت کرد که بعدها پدر نمایش‌نامه‌نویسی فرانسه و بنیان‌گذارِ تئاتر کلاسیک در این کشور لقب گرفت.

نمایش‌نامه‌هـای کرنِـی از سـال ۱۶۵۰ به بعـد بـا موفقیت کم‌تـری روبه‌رو شـدند، زیرا نمایش‌نامه‌نویسـان جدیدی از جمله *ژان راسـین* و *مولیر* به سـرعت دارای محبوبیـت می‌شـدند. او سرانجام در سال ۱۶۷۴ با آخرین تراژدی‌اش **سورنا** نوشتن را رها کرد. از مهم‌ترین آثار او می‌توان به **لوسـید، مرگ پومپه، سـینا،**

هوراس، پولیوکت و آتیلا اشـاره کرد. *کورنیِ* در اواخر عمر در تهی‌دستی درگذشت.

آثـار *کرنِـی* از نظر نوشـتار غنـی و از نظر موضوع متنوع هسـتند و ارزش‌ها و سوآل‌های اساسـی دوره‌ی او را بـه نقـش می‌کشـند. قهرمانی، شـرافت نفس، درست‌کاری و اراده‌ی شخصیت‌های اصلی، وضعیت دُش‌وار آن‌ها برای انتخابی سرنوشت‌سـاز میان دو عامل متفاوت و حیاتی (مثل مقابله‌ی عشق و شرافت، یا عشق و آزادی) و وسعت و عمق ادبی نمایش‌نامه‌های او از خصوصیات آثارش هستند که صفت «کورنلی» را به نوشـته‌های *کورنِی* و مقلدین سبک او داده است.

نیکومـد: دربـار *پروزیـاس*، شـاه بیتی‌نی در طـول پنـج پرده و سـی‌ودو صحنه شـاهد دلاوری‌های *نیکومد*، پسـرِ ارشـد شـاه اسـت. *نیکومد*، سـردار جوان به ناگاه سـپاه‌ش را ترک کرده و به دربار بازگشـته تا پدرش را از نقشه‌ی قتلی که *آرسـینوئه*، نامادری‌ش برای او کشیده آگاه کند، اما پادشـاه او را به دلیل عدم اطاعت اوامـرش شـماتت می‌کنـد، در همیـن حین *فلامینیوس*، سـفیر روم که از کشورگشایی‌های *نیکومـد* نگران اسـت و آن را خطر بزرگی برای روم می‌داند به پادشاه دستور می‌دهد *آتال* فرزند *آرسـینوئه* را تاج‌وتخت بدهـد؛ *نیکومد* در برابر سـفیر می‌ایستد و تا آخر نمایش ما با رویارویِ او و نام‌زدش(لائودیس) در مقابل سـفیر روم به هم‌دستیِ آرسینوئه روبه‌رو هستیم...

بخشی از گفت‌وگوهای متن:

پروزیـاس: نیکومد، در دو کلمـه می‌گویم، این بی‌نظمی، خشم مرا به‌شدت برمی‌انگیزد. هر تهمتـی که به خود جرئـت دهند و به تو وارد آورند، مطلقن تو را پست نمی‌دانم. به روم که در شکوه است چیزی بدهیم و بکوشیم ملکه را کـه از تو در بیم اسـت اطمینان بخشـیم. بـه تو محبـت دارم، بـه او هوس می‌بـازم؛ و نمی‌خواهـم این کینه را ابدی ببینم، نه آن‌که احسـاس‌هایی که دوسـت دارم شاهدشـان باشـم بر قلبم فقط برای جریحـه‌دار کردن حکـم برانند. می‌خواهم که در آن عشـق و طبیعت را موافق گردانـم، در این احوال پدر و نیز شوهر باشم.

نیکومـد: پـدر، به‌خوبـی می‌توانید به مـن اعتماد کنید؟ نه این باشید و نه آن.

پروزیاس: و چه باید باشم؟

نیکومد: شـاه. این خیره‌گی اصیل را مغرورانه از سـر گیرید. شاه راسـتین، نه شوهر است و نـه پـدر؛ به تـاج و تخت خـود می‌نگرد و دیگر هیچ. پادشـاهی کنیـد؛ آن‌گاه روم از شـما بیش از آن بیم خواهد داشـت که شما از آن بیم‌ناک باشید. روم به رغم این توانایی گسـترده و بـزرگ هم‌اکنون نیـز می‌توانید ببینیـد چه‌گونـه از مـن در بیم اسـت، و با نابودکردن من امید دسـت‌یابی به چه‌ها که ندارد، زیرا پیش‌بینی می‌کند که من خواهم توانست شاهی کنم.

یکی دو سخن
کارنامه‌ی کانون
دیدگاه
پرسش
وب‌گاهان
از پشت شیشه‌ها
نمایش‌نامه
پیش‌نهاد

بچه‌ی آدم بدو

علی عابدی

علی عابدی متولد ۱۳۴۹ بجنورد است. وی مدرک کارشناسی خود را در رشته‌ی تئاتر از دانش‌کده هنرهای زیبای دانش‌گاه تهران دریافت کرده است. وی تاکنون نمایش‌های حیدر، تارا، هم‌سرایی فرزندان آسمان، میر سالار، مرد حلبی شیون، عروسی در سایه، بچه آدم بدو را نوشته و کارگردانی کرده است. او هم‌چنین کارگردانی چند فیلم مستند و داستانی از جمله زمان از دست رفته، آق قویون، لو (مجموعه موسیقی مقامی خراسان) و آویزبند مترسک را نیز در کارنامه‌ی هنری خود دارد.

آدم‌ها:
مادر
پدر
بچه
مستخدم
زائوس

یک

یک هواپیمای جنگی کوچک از سقف خانه آویزان است و «مادر» زیرلب چرخش آن را می شمارد. «پدر» که از جنگ بازگشته است روی برانکارد جنگی دراز کشیده است.

مادر: چهل‌ونه‌هزار و نهصدو نود و هشت. چهل‌ونه هزار و نهصدو نود و نُه.
پدر: مریلند مدل ای‌بی‌ام.
مادر: مریلند مدل پی‌بی‌ام.
پدر: اون یه هواپیمای جنگی مدل ای‌بی‌امه که سال‌هاست از رده خارج شده.
مادر: اون خلبان این هواپیمای جنگیه. مریلند مدل پی‌بی‌ام، با سه بمب خوشه‌ای.
پدر: تو که این‌قدر لجباز نبودی. مدل ای‌بی‌ام، با نه بمب خوشه‌ای.
مادر: *[به پدر می‌نگرد و می‌ماند.]* خودتی؟
پدر: آره خودمم.

مادر: تو برگشته‌یی؟
پدر: آره عزیزم من برگشته‌م.
مادر: بعد از چهل و نه سال و نه ماه و نه روز؟
پدر: درسته عزیزم این‌بار بعد از چهل و نه سال و نه ماه و نه روز با دست پر از جنگ برگشته‌م.
مادر: اینا چیه؟
پدر: وسایل خونه.
مادر: بالاخره اومدا!؟
پدر: قول داده بودم.
مادر: تو سالمی.
پدر: آره خیلی سالمم.
مادر: *[بغض می‌کند.]* این جای گلوله‌س؛ کنار پیشونیت!؟
پدر: نه عزیزم؛ اون یادگار دوره بچگیه.
مادر: ولی این جای گلوله‌س!
پدر: گریه نکن عزیزم، من از بچگی این زخم رو داشتم.
مادر: بذار خوب تماشات کنم. جنگ این‌بار چه بلایی سرت آورده. تو که لاغر نبودی!؟
پدر: چه‌طور یادت نمیاد من از بچگی مث یه تکه استخون بودم.
مادر: بمیره جنگ که گوشت تنت رو آب کرده.
پدر: عزیزم لاغری من ربطی به جنگ نداره.
مادر: چرا همه‌چیز به جنگ ربط داره؛ رنگ پوستش رو نگاه، تو آفتاب جنگ زیاد موندی؟
پدر: ولی من از بچگی همین رنگی بودم.
مادر: ولی از بچگی پاهات این شکلی نبود؛ می‌شه یه‌خورده راه بری. *پدر راه می‌رود.*
مادر: *[بغض می‌کند.]* جنگ چه مصیبتی به خونه آورده. شوهرم پای چپش از زانو می‌شکنه.
پدر: */ می‌ترسد. /* نباید بشکنه!؟
مادر: زیادی می‌شکنه.
پدر: لابد پای چپش از بچگی زیادی می‌شکسته.
مادر: پای کی عزیزم؟
پدر: اونی که صاحبش بود و حالا به من رسیده.
مادر: یعنی می‌خوای بگی این پای خودت نیست!؟
پدر: درسته عزیزم پاهام پیوندیه؛ هرکدوم مال یه سربازه.
مادر: می‌گم چرا به این تن نمیاد. می شه دستاتو باز کنی عزیزم. *[پدر دست‌هایش را باز می‌کند.]*
مادر: دست راستتش رو ببین!
پدر: درازیش تو ذوق می‌زنه؟

مادر: بدجوری بی‌ریختت کرده!
پدر: دست بریده‌ی دشمنه.
مادر: دست چپش رو ببین!
پدر: جز غنائم جنگیه.
مادر: چه‌قدر کج و کوله‌س.
پدر: صاحبش از بچگی این شکلی بوده.
مادر: چشاشو نگاه؛ تو که عینکی نبودی!؟
پدر: چشای یه تک‌تیرانداز خودیه، اون بیچاره از بچگی نمره‌ی چشش مث نمره‌ی شلوارش بوده.
مادر: دهنتو باز کن. *[پدر دهانش را باز می‌کند.]*
مادر: این چه دندونایه!؟
پدر: از هردهن یه دندون کش رفته‌م. مث وسایل خونه.
مادر: از هر خونه یه چیز کش رفته‌یی؟
پدر: درسته عزیزم. همه‌چیز کش‌رفتنیه نه خریدنی.
مادر: چه بینی پت و پهنی.
پدر: دماغ به‌جا مانده از فرمانده‌س.
مادر: دیگه کجات مال خودت نیست؟
پدر: بهتره بگی چی مال خودته.
مادر: یعنی می‌خوای بگی هیچی مال خودت نیست؟
پدر: جز یک عضو شریف بقیه اجزا بیگانه‌س عزیزم.
مادر: جنگ تو رو عوض کرده.
پدر: جنگ همه رو عوض می‌کنه.
مادر: با این حال از دیدنت خوش‌حالم.
پدر: منم همین‌طور.
مادر: به چی زل زده‌یی؟
پدر: هنوز تو شکمته؟
مادر: کی؟
پدر: بچه‌ی تو شکمت؟
مادر: بچه!؟ اون دیگه بزرگ شده.
پدر: فکر می‌کردم تا حالا باید دنیا اومده باشه.
مادر: دیگه چیزی نمونده.
پدر: خوب شد اینو کش رفتم.
مادر: *[گهواره‌ی خالی را تکان می‌دهد.]* عزیزم!

پدر: پس اینه حاصل چهل و نه سال و نه ماه و نه روز انتظار.
مادر: کمرم رو شکسته.
پدر: رشدش کنده!؟
مادر: مهم اینه که بچه‌ی سالمی باشه.
پدر: تکون می‌خوره.
مادر: گرسنه شه.
پدر: چی می‌خوره.
مادر: بگو چی نمی‌خوره.
پدر: پس دیگه پابه‌ماهی.
مادر: به گمونم همین روزاس که به دنیا بیاد.
پدر: کاش به دنیا نیاد.
مادر: چه‌طور!؟
پدر: همون‌جا جاش خوبه.
مادر: حیوونی پوسید از بس این تو موند.
پدر: بیرون خبری نیست.
مادر: امروزه بچه‌های مردم نُه روزه میان بیرون.
پدر: بیرون مصیبته.
مادر: این طفلکی دیگه پیر شده.
پدر: حالا وقتش نیست.
مادر: پس کی وقتشه؟
پدر: وقتی جنگ تموم شد. *[یک سیگار بیرون می‌آورد.]*
مادر: سیگار می‌کشی؟
پدر: چه‌طور یادت نیست من از بچگی سیگار می‌کشم.
مادر: چه بوی بدی می‌ده.
پدر: به سیگار ربطی نداره.
مادر: پس این بوی چیه؟
پدر: مربوط به اعضای پیوندیه.
مادر: هیکلت رو به‌هم ریخته.
پدر: جز یکی با بقیه سازگارم.
مادر: با کدومش؟
پدر: معده عزیزم. اون ارزش مدال و افتخارات جنگ رو تو جلسات رسمی پایین میاره. به گمونم صاحبش از بچگی باد برش خوب بوده.

مادر: پس اونم مال خودت نیست!؟

پدر: من هیچی مال خودم نیست.

مادر: حتی اونی که گفتی مال خودته!؟

پدر: / *مکث می‌کند.* / نه عزیزم اون جنس از بچگی مال خودمه.

مادر: جنگ چه کارها که نمی‌کنه.

پدر: این که چیزی نیســت عزیزم. تو جنگ بر اســاس توانایی؛ اجزای مختلف آدم رو جابه‌جا می‌کنن. من ســرباز دیدم کله‌ی گاو؛ گردن جغد؛ پای اسب؛ دست گرگ؛ برو دعا کن شوهرت مث آدمی‌زاد به خونه برگشته.

مادر: پس هرکی می‌شه یه آدم دیگه!؟

پدر: شایدم چند تا آدم دیگه، من خودم ترکیب و تلفیقی از چند تا آدمم.

مادر: اعضای پیوندی اون سربازها، به تنت غریبی نمی‌کنه؟

پــدر: فقط گاهی اذیتم می‌کنن. پای راســت بی اختیار رژه می‌ره، انگار صاحبــش از بچگی نظامی بوده. پای چپم هر روز صبح بی اختیار می‌دوئه؛ یارو انگار از بچگی دونده بوده. دست راستم با شنیدن هرحرف زشت و ناپسندی بی‌اختیار بالامی‌ره. صاحبش بدون تردید بی‌ادب بوده. چشام ناخودآگاه چشم چرونی می‌کنه. زبون و فک و آرواره و متعلقات جانبی داستان جدایی داره که با هر شکست، فحــش و فضیحتــه که بی‌اختیار پرتاب می‌شــه. این قلــب آویزون هم تا تقی بــه توقی می‌خوره و جنــازه‌ای می‌بینــه پمپاژش ازکار می‌افتــه و تنگی‌نفس می‌گیرم. اما مابقــی اجزا طبیعی رفتار می‌کنن. معلومه که زیاد ازشون کار کشیده نشده.

مادر: دیگه باید بازنشستت کنن.

پدر: درســته عزیزم. دیگه نای جنگیدن ندارم. هوش و حواســم مال خودم نیســت. دوســت و دشمن رو نمی‌تونم از هم تشخیص بدم. تو هوا سرگردون و حیرونم. بارها تو زمین دشمن فرود اومدم و سر میزشون پیکی زدم و با شرمندگی برگشتم.

مادر: از وقتی اومده‌یی دردم بیش‌تر شده.

پدر: خوش به حالت که به‌خاطر بارداری از جنگ معافی.

مادر: دیگه تحمل وزنش رو ندارم.

پدر: به نفعته همیشه باردار بمونی.

مادر: می‌خواد بیاد بیرون.

پدر: به نفعشه پاشو تو جنگ باز نکنیم.

مادر: حیوونی از تنهایی دغ‌مرگ شد.

پدر: بچه باید همیشه تو شکم مادرش باشه.

مادر: دیگه وقتشه براش آستین بالا بزنیم.

پدر: پاشو به گناه باز نکن عزیزم.

مادر: تو چرا مخالفی؟
پدر: به‌خاطر خودش.
مادر: جنگ هر کاری خواسته با تو کرده.
پدر: کاش می‌رفت سر از جای دیگه‌ای بیرون می‌آوُرد.
مادر: تو دوست نداری پای بچه به دنیا برسه.
پدر: من دوست ندارم پای بچه به خونه‌ی ما برسه.
مادر: خودم به‌تنهایی بزرگش می‌کنم. *[تصویر کاریکاتوری بچه روی شکم زن دیده می‌شود.]*
پدر: این بچه‌مونه!؟
مادر: برا خوش مردی شده.
پدر: چرا این شکلیه!؟
مادر: پاهاش یه خورده گنده‌س.
پدر: این موهای زائد چیه؟
مادر: می‌بینی چه ریش و سبیلی درآوُرده.
پدر: این کجاشه!؟
مادر: به دکتر پشت کرده.
پدر: بی‌تربیت.
مادر: از عکس انداختن هم خوشش نمیاد.
پدر: مشکوکه.
مادر: دکتر هم همینو می‌گفت.
پدر: مریضه؟!
مادر: من هم همینو پرسیدم.
پدر: زرد نیست؟
مادر: زیادی سرخه.
پدر: از چیه!؟
مادر: از داغی. خیلی داغه. حرارت زیادی تولید می‌کنه. گرممه. *[پنکه‌ی پشت شکمش را روشن می‌کند.]*
پدر: دکتره چیزی نگفت؟
مادر: گفت ازش بوی باروت میاد.
پدر: بوی باروت؟!
مادر: گفت از شوهرته.
پدر: چه‌طور؟
مادر: گفت ارثیه.
پدر: برای چی؟

مادر: آلودگی آب جنگ.
پدر: تو اجداد من بی‌سابقه‌س.
مادر: تو اجداد اون چی؟
پدر: کی؟
مادر: اونی که مال خودت نیست.
پدر: گفتم اون از اول مال خودم بوده.
مادر: چرا رنگت پریده!؟
پدر: دیگه چیزی نگفت؟
مادر: اون می‌خواد بچه رو خنثی کنه.
پدر: چه بچه خطرناکی!
مادر: گفت ازش دور نشم.
پدر: چون زایمان خطرناکیه!
مادر: ولی من ازش دور می‌شم.
پدر: بی‌خود می‌کنی.
مادر: اون می‌خواد بچه‌ی منو بکشه.
پدر: تشخیص دکتر مهمه.
مادر: یعنی بچه‌ی ما مهم نیست؟!
پدر: نه به هر قیمتی.
مادر: وای، داره لگد می‌زنه.
پدر: اهمیت نده.
مادر: انگار عصبانی شده.
پدر: از چی!؟
مادر: از حرفای تو.
پدر: مگه من چی گفتم؟
مادر: اون می‌خواد به دنیا بیاد.
پدر: چه غلطای زیادی. مگه حرف اونه!
مادر: داره جفتک می‌زنه.
پدر: بهش رو نده عزیزم.
مادر: داره غلغلکم می‌ده.
پدر: آهای بچه‌ی عوضیِ زبون نفهم. اون روی جنگی منو بالا نیار. یه کاری نکن با مریلند مدل ای بی‌ام، ببرمت بندازمت تو دامن برمودا تا ازت سرپرستی کنه.
مادر: عزیزم توخودتو ناراحت نکن. از سر جنگ برگشته‌یی. خسته ای؛ من خودم آرومش می‌کنم.

پدر: تو بهش رو داده‌یی. *[وسایل خانه را می‌چیند.]*
مادر: پاشو تو یه کفش کرده که می‌خوام بیام بیرون.
پدر: پاشو بذاره بیرون قلم پاشو می شکونم.
مادر: بشین سرجات این‌قدر تکون نخور.
پدر: تو انگار زبون آدمی‌زاد حالیت نمی‌شه.
مادر: بچه‌جون بابات از کوره در بره، خودی و غیرخودی سرش نمی‌شه، به خودت رحم کن.
پدر: *[به مادر اشاره می‌کند که برای بچه فیلم بازی کنند.]* تو بچه‌ی من نیستی.
مادر: *[نمایشی]* پس این بچه کیه؟
پدر: *[نمایشی]* بچه‌ی یه مرد دیگه.
مادر: *[جدی]* ولی من با مرد دیگه‌ای نبوده‌م.
پدر: آروم شد؟
مادر: دست بردار نیست.
پدر: داره حوصله‌مو سرمی‌بره.
مادر: دیگه شیطونی نکن. برا امروز کافیه. مهمون داریم عزیزم.
پدر: این بچه باید ادب بشه تو خوب تربیتش نکرده‌یی.
مادر: چشش به تو افتاده خودشو لوس می‌کنه.
پدر: کاش به این زودی بچه‌دار نمی‌شدیم.
مادر: چه‌قدر گفتم عزیزم نریم یه جای خلوت.
پدر: با چی ساکت می‌شه؟
مادر: نمی‌دونم. شاید با رفتن تو.
پدر: من که نمی‌تونم برا همیشه از خونه دور باشم.
مادر: کاش به این زودی از جنگ برنمی‌گشتی.
پدر: می‌خوای برگردم.
مادر: بهتره به کارِت برسی.
پدر: باشه من میرم. *[روی برانکارد دراز می‌کشد.]*
مادر: این‌طوری بهتره.
پدر: مرخصیم حیف شد.
مادر: منو ببخش عزیزم.
پدر: باز هم مراقب خودت باش.
مادر: زیاد دیر نکنی.
پدر: دلش داره تنگ می‌شه.
مادر: دل کی عزیزم؟

پدر: دل سربازی که به تنم پیوند خورده.

[مادر چرخش هواپیما را لالایی‌گونه می‌شمارد. بچه از درون شکم مادر دیده می‌شود.]

دوم

[بچه با هیبت عجیبی؛ سوار سه‌چرخه‌اش و دور صحنه می‌چرخد.]

بچه: چهل و نه.

[مستخدم با شکم نوری بارداری و چمدانی در دست وارد صحنه می‌شود.]

بچه: برو کنار.

[مستخدم پاکت سیگار را از جیبش بیرون می‌آورد. پاکت خالی است. آن را زمین می‌اندازد.]

بچه: کنار.

[مستخدم قمقمه‌ی آب را نگاه می‌کند. قمقمه خالی است. آن را می‌اندازد.]

بچه: من باید بچرخم.

[مستخدم کلاهش را از سر برمی‌دارد. هوا گرم است. آن را می‌اندازد.]

بچه: از جنگ میای خانم؟

[مستخدم نگاه می‌کند.]

بچه: فرار کرده‌ید؟
مستخدم: از کجا معلومه!؟ *[روی چمدانش می نشیند و بند پوتین‌هایش را باز می‌کند.]*
بچه: از پوتین‌هات.

مستخدم پوتین‌هایش را درمی‌آورد و زمین می‌اندازد.

بچه: پوتینات تنگه؟
مستخدم: از کجا معلومه!؟
بچه: از پاهات. ورم کرده خانم.

مستخدم به جوراب‌های پاره‌اش می‌نگرد. آن‌ها را درمی‌آورد و می‌اندازد.

بچه: تاول هم زده.

مستخدم آرام آرام راه می‌رود.

بچه: میخوای قایم بشی؟
مستخدم: از کجا معلومه!؟
بچه: خب معلومه؛کسی که فرار می‌کنه میخواد قایم هم بشه.
مستخدم: یه جای خلوت می‌خوام.
بچه: همه‌جا رو خوب گشته‌یی؟
مستخدم: هیچ‌جای زمین خالی نیست.
بچه: یعنی همه‌جای زمین پره؟
مستخدم: زمین جای سوزن انداختن نیست.
بچه: جنگ تا کجا هست؟
مستخدم: خب معلومه همه‌جا.
بچه: از این‌جا هم دیده می‌شه؟
مستخدم: از همه‌جا دیده می‌شه.

بچه روی سه‌چرخه‌اش می‌ایستد.

مستخدم: تو این‌جا چه‌کار می‌کنی بچه؟
بچه: فرار کرده‌م خانم.
مستخدم: فرار؟
بچه: از پرورشگاه.
مستخدم: برای چی!؟
بچه: برای جای بازی.
مستخدم: جای بازی؟!
بچه: درسته. پرورشگاه دیگه جای بازی نداره. *با سه چرخه‌اش عقب‌عقب می‌چرخد.*
مستخدم: چه کلاه بزرگی!؟
بچه: بهم نمیاد؟
مستخدم: چه هواکش‌هایی داره! توش خنکه؟
بچه: نه خانم دیگه داره داغ می‌شه.
مستخدم: چون تو آفتاب می‌چرخی. برو تو سایه.
بچه: نه همین‌جا بهتره.
مستخدم: چه کله‌ی بزرگی!
بچه: بهم نمیاد خانم؟
مستخدم: به کلاهت میاد. چند سالته بچه؟

بچه: چهل و نه سال و نه ماه و نه روزش رو که به دنیا نیومدم.
مستخدم: برای چی!؟
بچه: آهستگی رشد جنین.
مستخدم: این‌همه سال!؟
بچه: یه نصف روز هم بخاطر عدم رضایت والدین.
مستخدم: چه‌طور؟
بچه: چون هویتم لو رفت.
مستخدم: مگه تو کی هستی؟
بچه: یه بچه، خانم.
مستخدم: بهت نمیاد!
بچه: به شما هم نمیاد.
مستخدم: چی؟ سن و سالم.
بچه: نه اون شکم، توش چیه؟
مستخدم: تو چی؟
بچه: تو... *[میماند به چمدان اشاره کند یا شکم مستخدم.]* تو شکمتون.
مستخدم: توش خالیه.
بچه: خالیِ خالی؟
مستخدم: خالیِ خالی که نه یه خورده آت آشغاله.
بچه: پس بچه تو آت آشغالاس!
مستخدم: از کجا معلومه!؟
بچه: تکون می‌خوره.
مستخدم: وا... نکنه این تو هم بچه هست!
بچه: پس اون تو چیه خانم؟
مستخدم: این تو یه انبار. انبار خوراکی بچه‌ها.
بچه: تو هم بچه داشتی؟
مستخدم: وقتی استخدام جنگ شدم.
بچه: کِی استخدام جنگ شدی؟
مستخدم: وقتی نه سالم بود.
بچه: بچه‌هات نُه ساعته بودن؟
مستخدم: نه، اوایل نه‌روزه بود.
بچه: بعد نه‌ساعته شدن؟
مستخدم: درسته.

بچه: دیگه داره نه‌ثانیه‌ای می‌شه.

مستخدم: آره... بچه‌تو نه ثانیه به دنیا میاد. تو نه دقیقه رشد می‌کنه. تو نه ساعت به بلوغ می‌رسه. تو نه روز می‌ره بجنگه. تو نه ماه کشته می‌شه.

بچه: پس استخدام جنگ بوده‌یی؟

مستخدم: درسته مستخدم بارداری.

بچه: تو کدوم رسته؟

مستخدم: اول تو رسته‌ی تک‌قلوها، بعد به‌خاطر باروری بدون آفت، ترفیع درجه گرفتم و اومدم تو رسته‌ی نُه‌قلوها.

مستخدم نورهای ریز و درشتی را که از شکم لوله‌ای به زمین تابیده است، نشان می‌دهد.

بچه: *[با خوش‌حالی]* اینا بچه‌های توأن خانم!؟

مستخدم: درسته جنین‌های نه‌قلوی من.

بچه: چه بچه‌های متنوعی!

مستخدم: کوک کن اکسیژن به‌شون برسه. [*به کوک پشتش اشاره می‌کند.]*

بچه: *[کوک می‌کند.]* اسماشون چیه؟

مستخدم: اسماشون مهم نیست.کاری که قراره بکنن مهمه. همه‌رو یه‌جور صدا می زنم. بدو.

بچه: بدو؟

مستخدم: بله بدو. صدا می‌زنم بچه‌ی آدم بدو.

بچه: چه اسم پرمحتوایی! بدو! بدوهای خوش‌گل من؛ اینا چند ساعته‌اَن خانم!؟

مستخدم: اونی که از همه پرنورتره [*به ساعتش نگاه می‌کند.]* یه ساعته دیگه می‌رسه. لاغره دو ساعت و نه دقیقه‌ی دیگه راه داره. آبیه از همه تنبل‌تره؛ پنج ساعت دیگه؛ سرخ‌پوسته هم چیزی به اومدنش نمونده و...

بچه: همه رأس نه ساعت سر از تخم باز می‌کنن؟

مستخدم: شایدم هشت‌ساعته.

بچه: این یکی سرباز گنده‌ای می‌شه.

مستخدم: داغون شدم.

بچه: به‌خاطر جنگ خانم؟

مستخدم: نه به‌خاطر زائیدن.

بچه: درسته، هر نه ساعت نه‌قلو زائیدن آدمو داغون می‌کنه.

مستخدم: دیگه باردار نمی‌شم.

بچه: با چی باردار می‌شدی خانم؟

مستخدم: خب معلومه با یه کپسول.

بچه: یه کپسول؟
مستخدم: اوائل که جنگ آروم بود با یه کپسول؛ بعد که شکر خدا جنگ بالا گرفت نه کپسول نه بچه.
بچه: خط‌دار یا بی‌خط؟
مستخدم: خب معلومه کپسول خط‌دار. جنگ پسر می‌خواد.
بچه: اگه دست خودت بود؟
مستخدم: کپسول بی‌خط می‌خوردم. اکسیژن.
بچه: *[کوک می‌کند و نورهای تابیده از شکم لوله‌ای پر نورتر می‌شود.]* دیگه راحت می‌شید خانم.
مستخدم: از چی؟
بچه: بارداری و پُرزائی.
مستخدم: چه‌طور؟
بچه: جنگ. دیگه آخرشه.
مستخدم: از کجا می‌دونی؟
بچه: می‌دونم خانم.
مستخدم: دیگه برام مهم نیست. من تا آخر عمر بار خودمو بسته‌م. حالا هم دنبال یه جای خالی و خلوتم که تا می‌تونم بخوابم.
بچه: دیگه برا همیشه می‌خوابید.
مستخدم: *[خمیازه می‌کشد.]* دلم برا خواب تنگ شده.
بچه: من از خواب بدم میاد.
مستخدم: این شغلْ منو بی‌خواب کرده.
بچه: من همیشـــه یه‌جور خواب می‌بینم خانم. یه گراز بهم حمله می‌کنه؛ می‌خوام فرارکنم نمی‌تونم. بهم نزدیک می‌شـــه. می‌ترســـم. چون بچه‌م خودمو خیس می‌کنم. بعد اون گراز وحشـــی زل‌می‌زنه به چشام و یه سیلی اخته کن می‌چسبونه تو صورتم و می‌گه توله سگ چرا می‌خوای ازم فرار کنی؟ نترس منم، پدرت.
مستخدم: اونم تو جنگ مرد؟
بچه: اونم باید تو جنگ مرده باشه.
مستخدم: مادرت چی؟
بچه: به‌خاطر جفت‌پا اومدنم سر زا مرد.
مستخدم: گفتی چند سالته؟
بچه: چهل و نه سال و نه ما ه و نه روزش رو تو شکم مادرم گذرونده‌م.
مستخدم: درسته؟
بچه: نه سال و نه ماه و نه روزه که به دنیا اومده‌م.
مستخدم: بهت نمیاد.

بچه: به شما هم نمیاد.
مستخدم: چی؟ شکمم! پاهام!؟
بچه: کمرتون. خیلی قوس داره.
مستخدم: هر نه ساعت نه‌قلو بچه زائیدن سنگینه بچه.
بچه: درسته، پُرزائی به شیوه‌ی مصرف کپسول، شغل پردرآمد، ولی سختیه.
مستخدم: کاش زمان بهتری به دنیا می‌اومدی.
بچـــه: اون بیچاره هـــم همینو می‌گفت.*[بچه آرام‌آرام کـــوک می‌کند.]* عجیبه خانم پا بزنـــی میمونه پا نزنی می‌میره. بازی جالبیه.
مستخدم: تو از بازی خوشت میاد؟
بچه: مث همه بچه‌ها.
مستخدم: باید می‌موندی تا وقتی که جنگ تموم می‌شد.
بچه: باید زودتر می‌اومدم تا زودتر کار جنگ تموم می‌شد.
مستخدم: از کجا معلومه؟
بچه: به همین زودی تمومه.
مستخدم: کی؟
بچه: وقتی بازی من تموم بشه.
مستخدم: بازی تو کی تموم می‌شه؟
بچه: وقتی شمارش من تموم می‌شه.
مستخدم: اون‌وقت چی می‌شه؟
بچه: اون‌وقت همه‌چیز نابود می‌شه.
مستخدم: زبونت رو گاز بگیر بچه. اکسیژن.
بچه: دیگه مهم نیست چون دیگه هیچ‌کس نمی‌مونه.
مستخدم: خب دیگه من باید برم.
بچه: یعنی زمینی نمی‌مونه که کسی روش بمونه. *[با سه‌چرخه‌اش حرکت می‌کند.]*
مستخدم: نمی‌خوام عقب‌نشینی کنم.
بچه: دیگه نه می‌تونی جلو بری و نه عقب برگردی.
مستخدم: *[به نقشه نگاه می‌کند.]* این راهو یه بار رفتم.
بچه: خلوت‌ترین نقطه‌ی زمین همین جاست.
مستخدم: این‌جا برا ادامه‌ی زندگی امنیت نداره.
بچه: بهتره بگید دیگه هیچ جای زمین امنیت نداره.
مستخدم: این‌قدر نفوس بد نزن.
بچه: دیگه نمی‌تونی قدم برداری.

مستخدم: می‌تونم. هنوز پای چپم جای تاول داره.
بچه: دنیا داره به آخر خط می‌رسه.
مستخدم: دنیا مث جنگ عمر درازی داره بچه.
بچه: من اومدم زیر آفتاب داغ.
مستخدم: نباید می‌اومدی؟
بچه: من از قرنطینه‌ی پزشکی فرار کردم.
مستخدم: نباید فرار می‌کردی؟
بچه: این کلاه پزشکی رو داغون کردم.
مستخدم: نباید داغون می‌کردی؟
بچه: من دارم داغ داغ میشم.
مستخدم: نباید داغ بشی؟
بچه: دارم سرخ می‌شم.
مستخدم: نباید سرخ بشی؟
بچه: حرارتم زیاد شده.
مستخدم: نباید زیاد بشه؟
بچه: من یه بچه‌ی باروتی‌ام.
مستخدم: بچه‌ی باروتی؟!
بچه: یه بچه‌ی باروتی مادرزادی که تا چند دقیقه دیگه منفجر می‌شم.
مستخدم: چه جالب! *[می‌خندد.]*
بچه: داغی از هر نوعش برا سلامتی من و دیگران مضره.
مستخدم: من تابه‌حال بچه‌ی باروتی نزائیده‌م.
بچه: این یه مسئله‌ی ساده‌ی ژنتیکیه خانم. ببینین، به‌جای کروموزون‌های مثبت و منفی؛ پروتون قرمز و نوترون آبی در هم ترکیب می‌شه و یه جنین باروتی تو رحم شکل می‌گیره.
مستخدم: *[با تمسخر]* یه بچه‌ی باروتی مادرزادی!
بچه: مسخره نکنید خانم. من واقعیت دارم. یه بچه با غلظت نود درصد اورانیوم غنی‌شده تو رگ‌هاش.
مستخدم: خب دیگه سر به سرم نذار بچه.
بچه: دیگه چیزی به انفجار زمین نمونده؛ شعاع چهارهزار کیلومتری زمین به اندازه یه مولکول ریز تو هوا معلق می‌شه.
مستخدم: کمک کن پوتین‌هامو بپوشم.
بچه: فقط میتونی بیست‌ونه تا قدم دیگه برداری خانم.
مستخدم: انگار تنگ‌تر شده.
بچه: بیست و هشت قدم دیگه.

مستخدم: *[عصبانی]* من هرچه‌قدر که بخوام قدم برمی‌دارم.
بچه: نه بیش‌تر از بیست‌وهفت قدم دیگه.
مستخدم: چه پوتین‌های کهنه‌ای.
بچه: زمان داره می‌گذره و من چرا احساس گناه نمی‌کنم.
مستخدم: یک جفت پوتین نو. *[یادداشت می‌کند.]*
بچه: زمان داره می‌گذره و من چرا احساس دل‌تنگی نمی‌کنم؟!
مستخدم: یه جفت بند نو. *[یادداشت می‌کند.]*
بچه: زمان داره می‌گذره و من احساس وابستگی نمی‌کنم.
مستخدم: یه جفت جوراب نو هم می‌خرم. *[یاداشت می‌کند.]*

بچه چیزی شبیه دعا می‌خواند.

مستخدم: خرید یه تکه زمین خلوت. *[یادداشت می‌کند.]*

بچه چیزی شبیه دعا می‌خواند.

مستخدم: ساخت یه خونه. کاشت یه درخت. *[یادداشت می‌کند.]*

بچه چیزی شبیه دعا می‌خواند.

مستخدم: تو هم می‌تونی با من بیای بچه.
بچه: ولی شمائید که دارید با من میاید.
مستخدم: *[می‌خواهد عصبانیتش را مهار کند.]* داری منو عصبانی می‌کنی.
بچه: خوش‌حالم که باور کردید.
مستخدم: من چیزی روباور نکردم.
بچه: پس چرا رنگتون عوض شده.
مستخدم: چون باردارم.
بچه: پس چرا ترسیده‌یی؟
مستخدم: از کجا معلومه؟
بچه: دست و پاتون داره می‌لرزه.
مستخدم: حتی تصورش هم منو ناراحت می‌کنه.
بچه: تو انگار دل‌بستگی زیادی داری.
مستخدم: */ عصبانی /* من این موهاروتو جنگ سفید کرده‌م بچه. من براش همه کار کرده‌م. شب و روزم رو به پای اون ریختم تا تونستم مابقی آذوقه‌ی زندگیم رو از چنگش بکشم بیرون. حالا که می‌خوام یه گوشه‌ی خلوت پیدا کنم و پاهامو توش دراز کنم و آرزوهامو نو کنم یه بچه باروتی پیدا می‌شه

و می‌خواد رؤیاهای منو خراب کنه. من نمی‌ذارم.

بچه: هر کسی بر حسب اتفاق برا یه چیزی متولد می‌شه خانم.

مستخدم: و تو به دنیا اومده‌یی که همه‌چیزو نابود کنی.

بچه: دست خودم نیست خانم. برو کنار.

مستخدم: من تو رو می‌خرم.

بچه: من فروشنده نیستم. برید کنار.

مستخدم: هرچیز یه قیمتی داره. *[سعی می‌کند مقابلش ایستادگی کند.]*

بچه: من ارزشی ندارم.

مستخدم: این چمدون کافیه؟

بچه: خیلی ترسیده‌ید؟!

مستخدم: نمی‌دونم چرا یهو ته دلم خالی شد.

بچه: چون زیر پاتون داره خالی می‌شه.

مستخدم: چند دور دیگه مونده!؟

بچه: دیگه چیزی نمونده.

مستخدم: من یه پیش‌نهاد دارم.

بچه: زمان زیادی نداریم.

مستخدم: به نظرت من چه شکلی‌ام؟

بچه: خیلی گنده خانم.

مستخدم: خوشگلی هم تو این گنده‌گی هست؟

بچه: من چیز زیادی نمی‌بینم خانم.

مستخدم: تقصیر این سال‌هاس.

بچه: بجنبید؛ زمان رو نمی‌شه نگه داشت.

مستخدم: نمی‌شه کاری کرد فقط یه تکه از مین سالم بمونه.

بچه: چه‌قدر؟

مستخدم: به اندازه‌ی دو نفر.

بچه: کدوم دو نفر؟

مستخدم: منو تو بچه.

بچه: بقیه چی؟

مستخدم: همه بمیرن جز منو تو.

بچه: *[به بچه‌های نوری اشاره می‌کند.]* بچه‌های کوکی؟

مستخدم: اونا که بچه‌های من نیستن.

بچه: پس بچه‌های کی هستند؟

مستخدم: بچه‌های جنگ.

بچه: یعنی جز منو تو هیچ‌کس نمونه؟

مستخدم: درسته جز منو تو.

بچه: اون‌وقت چی می‌شه؟

مستخدم: اون‌وقت این چمدون پر اسکناس؛ که حاصل یه عمر باردار‌یه مال ما دوتا می شه.

بچه: بعد چی می‌شه.

مستخدم: بعد منتظر میمونیم تا تو بزرگ بشی.

بچه: یعنی پیر بشم خانم.

مستخدم: مگه چند سالته؟

بچه: چهل و نه سال و نه ماه و نه روز غایب؛ به اضافه نه سال و نه ماه و نه روز حاضر؛ منهای نه ماه؛ بابت رشد و نمو طبیعی؛ می‌شه پنجاه و هشت سال و نه ماه و هیجده روز خانم.

مستخدم: پس دیگه وقتشه.

بچه: وقت چی خانم؟

مستخدم: تو می تونی از حالا منو عزیزم صدا بزنی.

بچه: چرا من باید تو رو از حالا عزیزم صدا بزنم.

مستخدم: چون از این به بعد من مادر و تو پدر نسل زمین می‌شی عزیزم.

بچه: نه خانم متأسفانه نمی‌شه، تو باید زودتر از این‌ها می‌رسیدی.

مستخدم: فکر شو بکن؛ فقط منو تو با بچه‌های بااحساس نه ماهه عزیزم.

بچـــه: نـــه عزیزم من نمی‌تونم تو این حیطـــه فعالیت کنم. چون در بدو تولد با پاهـــای باز روی بند آهنی گهواره ســـقوط کردم و عامل مؤثر در تولید و نشـــر و گسترش نسل بشر رو از دست دادم. بذار من به وظیفه‌ی تولدی خودم پایبند باشم و ماموریت انتحاری خودمو به سرانجام برسونم.

مستخدم: مطمئنی که نمی‌خوای به پیش‌نهادم فکر کنی؟

بچه: خیلی دیر رسیدی عزیزم؛ دیگه داغ داغ شده‌م و نمی‌شه کاری کرد.

مســـتخدم: یعنی هیچ راهی برا خنثی شدنت وجود نداره؟ *[بچه از جعبه‌ی کمک‌های اولیه یادداشتی بیرون می‌آورد.]*

بچه: بیا بخونش. دستورالعمل نگهداری از یه بچه‌ی باروتیه. من راهی به چشم نخورده.

مستخدم: *[از روی یادداشت می‌خواند.]* این کلاه برا بیماری کنونی شما تجویز شده است. از مصرف آن در موارد مشابه یا توصیه‌ی آن به دیگران جداً خودداری فرمائید.

بچه: *[می‌چرخد.]* پنج دور دیگه.

مستخدم: قبل از مصرف در صورت داشتن سابقه‌ی حساسیت به این کلاه یا مواد جانبی آن اعم از فن‌ها؛ هواکش، سانتری‌فیوژها، پزشک خود را مطلع نمائید.

بچه: چهار چرخش دیگه.

مســـتخدم: اســـتفاده از این تکنولوژی در دوران بارداری و شـــیردهی بایســـتی در موارد اضطراری و با تشخیص پزشک معالج انجام شود.

بچه: سه چرخ دیگه.

مســـتخدم: مقدار و چگونگی مصرف دارو را با پزشـــک مشـــورت نمائید. مقدار مصرف؛ بســـتگی به طول عمرطبیعی بیمار دارد.

بچه: دو دور دیگه خانم.

مستخدم: علائم؛ گرمازدگی، خارش، سرفه، سردرد، تهوع، یبوست، سرخی، داغی.

بچه: یک دور دیگه عزیزم.

مستخدم: دارو را دور از دسترس اطفال یک‌دنده و لجباز قرار دهید.

[صدای انفجار، نور می‌رود.]

سوم

زائوس؛ که انگار در جنگ موجی شده است؛ در بلندی نشسته است و سیارات بزرگ و کوچک را بر روی زمین می‌اندازد.

زائوس: یک میلیون و نه صد و یک. یک میلیون و نه صدو دو...

پدر: این بچه‌مونه؟

مادر: درسته خودشه.

پدر: چرا هیچ‌جاش شبیه من نیست!

مادر: چون هیچ‌جات مال خودت نیست.

پدر: این عروسمونه؟

مادر: چیزی به من نگفته.

پدر: بچه هم داره؟

مادر: *[با اشاره سکوت]* چیزی به من نگفته.

مستخدم: اون باباته؟

بچه: به گمونم خودشه.

مستخدم: چرا این شکلیه؟

بچه: جنگ گرازش کرده.

مستخدم: اون مادرته؟

بچه: آره.

مستخدم: بچه داره؟

بچه: چیزی به من نگفته.

مستخدم: انگار تو این دنیا هم بچه داره.
زائوس: یک میلیون و نهصدو نود و هشت.
مادر: طفلکی زائوس خرابی‌ها رو داره می‌شماره.
زائوس: یک میلیون و نه صد و نود و نه.
بچه: دیوونه شده.
پدر: از دست تو.
بچه: چرا من؟
مستخدم: خب تو زمینشو منفجر کردی.
زائوس: *[گیج و منگ و رو به پدر]* تو مادرشی؟

پدرِ مادر بچه را نشان می‌دهد.

مادر: بله قربان. یه مادر گناهکار.
زائوس: می‌مردی این بچه رو نمی زائیدی.
مادر: درسته جناب زائوس کاش نمی‌زائیدم.
زائوس: تو به علائم و هشدارهای این سقوط گیتی‌سوز بی‌توجه بودی خانم.
مادر: درسته جناب زائوس من یه مادر بی‌توجه بودم.
زائوس: این بچه نباید تحت هر وضعیتی به دنیا می‌اومد.
مادر: درسته جناب زائوس دکتر هم اینو به من گفته بود.
زائوس: دیگه چی گفته بود؟
مادر: سقط جنین به صورت چندلایه‌ای و با رعایت احتیاط برای خنثی‌شدن این بمب مادرزادی.
زائوس: ولی تو به‌خاطر ترس از تخریب بچه مدت‌ها خودتو از چشم همه پنهان کردی خانم.
پدر: از شما چه پنهون فرمانروای مهربون، از وقتی تخم باروتی این تحفه‌ی کم عقل کاشته شد؛ یه حسی بهم گفت یه ریگی تو کفش این بچه هست.
مادر: زائوس خودش شاهده چه دست‌وپایی می‌زد. از بس هیکلشوبه دیواره شکمم کوبوند دل و جگرم با زائیدنش بیرون ریخت.
زائوس: *[به مستخدم می‌نگرد.]* این بچه چرا لال‌مونی گرفته؟

پدرِ بچه را به زائوس نشان می‌دهد.

مادر: ترسیده.
زائوس: از چی؟
پدر: کاری که کرده.
زائوس: می‌مردی پای نحست رو به زمین نمی رسوندی؟

مستخدم: کاش به حرف من گوش کرده بود.
بچه: کاش تو دیر نمی‌رسیدی.
مستخدم: پای منو وسط نکش.
زائوس: می مردی زودتر از جنگ فرار کنی، تا این ناقص‌العقل کار دست ما و بشریت نده؟
مستخدم: دست خودم نبود قربان.
زائوس: پس دست کی بود؟
پدر: سرنوشت قربان.
مادر: تو دخالت نکن.
زائوس: تو با خوش‌زا بودنت آتیش به دامن جنگ می‌زدی.
مستخدم: من فقط مستخدم جنگ بودم قربان.
زائوس: هنوز هم احساس عزیزم‌گونه‌ی زمینی رو نسبت به این بچه داری؟
مستخدم: نه قربان یه حس آنی و لحظه‌ای بود که خیلی زود هم از بین رفت.
زائوس: *[زیرکانه]* پس چرا بهش پیش‌نهاد دادی؟
مستخدم: باتوجه به سوابق و تجارب شغلی می‌خواستم یکی از ناجیان نسل زمین بشم و رضایت شما رو به‌دست بیارم.
زائوس: یعنی بین شما اتفاق سازنده‌ای نیفتاد؟
بچه: نه قربان وضعیت جسمی و روانی بنده‌زاده مناسب این عملیات نبود.
زائوس: زائوس بزرگ از دار و ندارت خبر داره بچه. من که می‌دونم دم‌ودستگاهت براه بود و تو به‌عمد از زیر بار این مسئولیت شونه خالی کردی. از نیستی ساقتت می‌کنم بچه. تو منو به روز سیاه نشونده‌ی. تو زحمات زائوسِت رو به باد دادی. تو زائوس رو خونه‌نشین کردی. تو...
پدر: عصبانیت برای یه زائوس خوب نیست قربان.
مادر: خدای نکرده ایست قلبی می‌کنید.
زائوس: تو می‌تونستی شیره‌ی وجود زمین باشی بچه.
مادر: چه فرصتی.
زائوس: پدر نوع انسان.
پدر: چه ارزشی.
زائوس: تو این خانم رو محروم کردی.
مستخدم: چه شانسی.
زائوس: بانوی نوع انسان.
مستخدم: چه آرزوئی.
زائوس: تو قلب منو شکستی.
مادر: چه اشتباهی.

زائوس: حالا گیرم که این عروس کوکی خندان چیز دندون‌گیری نیست.
پدر: بیچاره عروس کوکی زشتی نیست.
مادر: عروس کوکی خوشگلیه.
بچه: عروس کوکی چاقیه.
پدر: به هر حال می‌شه از یه زاویه‌ی دیگه نگاش کرد.
زائوس: اگه من یا پدرت، تو این موقعیت پیش‌نهادی قرار می‌گرفتیم. شبانه‌روز خدمت می‌کردیم.
پدر: من جونمو فدای این مأموریت بی‌سابقه می‌کردم.
مادر: عزیزم تو نای حرف زدن نداشتی اون‌وقت جنم بلندشدن داشتی؟
پدر: موقعیت روی توان و ظرفیت آدم تاثیر گذاره عزیزم.
مستخدم: دیگه راهی نداره؟
پدر: که برگردیم زمین؟
زائوس: کدوم زمین؟
مادر: زمینی نمونده.
مستخدم: یه زمین دیگه بسازید.
زائوس: چه فایده‌ای داره خانم باز بعد از میلیون‌ها سال یه ابله؛ مث این بچه پیدا می‌شه و بن و بندش رو آب می‌ده.
پدر: کو باز یه بچه‌ی شیطون پا به دنیا بذاره.
مادر: دست به کار بشید.
پدر: شما که سابقه دارید.
مستخدم: بی‌کاری برازنده‌ی یه زائوس نیست.
پدر: نذارید یکی دیگه جلوس کنه.
مستخدم: دشمن زیاده و صندلی خالی کم.
مادر: یه زمین رؤیایی دیگه.
مستخدم: یه زمین عاری از بیماری.
پدر: یه زمین به‌روز؛ بدون عوارض طبیعی.
بچه: یه زمین بدون جنگ.
مستخدم: بی‌چاره خدای جنگ بی‌کار می‌شه.
پدر: جنگ نمک زندگیه.
مادر: یکی از معانی بزرگ زندگیه عزیزم.
بچه: پس بذارید این‌بار عقل کل آدم نباشه.
پدر: آدم ظرفیتش رو داره.
مادر: موجودی که می‌تونه نفس کل داشته باشه.

بچه: آهو از آدم چش‌سیرتره.
پدر: گیر نده، همون آدم بهتره.
مستخدم: آدمی که به میوه‌ی ممنوعه نزدیک نشه.
مادر: این‌طوری بهتره.
بچه: پس آدم رنج نداشته باشه.
پدر: موافقم.
مادر: *[به مستخدم نگاه می‌کند.]* تو چی؟ موافقی؟
مستخدم: بارداری یه رنجه.
بچه: برا تو که نبوده.
مستخدم: درسته. یاد چمدونم افتادم.
زائوس: من پای اون زمین و آدم‌هاش خونِ دل خورده‌م.
پدر: بی‌چاره زائوس چه بی‌خوابی‌ها کشیده.
زائوس: می‌دونید شاهد چه قرونی بوده‌م تا تکامل تدریجی انسان رو ببینم.
مستخدم: بی‌چاره زائوس چه سختی‌ها کشیده.
زائوس: می‌دونید از این بالا چه حرص و جوشی خورده‌م.
مادر: بی‌چاره زائوس چه رنج‌ها کشیده.
زائـوس: بـاز باید تا کی تحمل کنم تا یه گالیله‌ی دیگه پا به دنیا بـذاره و بفهمونه که این زمینه که دور خورشید می‌چرخه.
بچه: بی‌چاره زائوس بی‌گالیله.
زائوس: من دودمانت رو به باد می‌دم.
مادر: زائوس عزیز، این بچه گناهی نداره.
پدر: قربان، ببین کی زیرپاش نشسته.
مستخدم: شاید هم از رو بچگی دست به این کار زده.
زائوس: بانوی عزیز، دیگه تاب و تحمل زائوس‌بودن رو ندارم.
مستخدم: می‌فهمم زائوس عزیز. دیگه بسه بهتره به زندگی خودت سر و سامونی بدی.
زائوس: باور کن خسته شده‌م. بریده‌م. شده‌م یه زائوس دیونه. راه می‌رم. می‌شینم. زل می‌زنم. می‌خندم. گریـه می‌کنم. با خـودم حرف می‌زنم. می‌گم دنیـا مث یه درخته پیوندیه، چندرنگ، پرشـاخه، پربرگ، برگ‌های زرد. یخ‌زده. سـیاه. بی‌جون. بی‌حرکت، سـرگردون. بی‌هدف و منتظرِ یکی که با یه تبر بزرگ بیاد.
بچه: قربان درد دل کودکانه و معصومانه‌ی شـما منو تحت تأثیر قرار داد و می‌خواهم بی‌پرده اظهار کنم و شهادت بدم که اون زمین رؤیایی نبود که به‌خاطرش خونِ‌دل خوردید. زائوس عزیز، من همون ناجی بودم. همون تبربه‌دسـت. یه بچه‌ی عاری از گناه. یه منتحرزائوس برگزیده. یه بچه‌ی سـراپا

باروتی که مأموریت داشته خوشنودی شما رو فراهم کنه.
زائوس: آخه بدقدم فرستاده‌ی من این افتضاح رو ببار میاره؟
بچه: من با این حرکت کار جنگ رو یه‌سره کردم.
زائوس: با یه‌سره‌کردن کار زمین و زمان؟!
مادر: عزیزم چرا پا تو کفش بزرگ‌ترا می‌کنی.
مستخدم: طفلکی نیّتش خیر بوده، اما راهش رو بلد نبوده.
زائوس: وظیفه‌ی سخت و طاقت فرساییه. دیگه نمی‌کشم.
پدر: قربان می‌شه ما رو مرخص کنید؟
زائوس: هیچ‌کس حق تکون‌خوردن نداره.
پدر: این پل دیگه تحمل وزن ما رو نداره.
مادر: چشم‌به‌راه‌مون هستن.
زائوس: بمونید تا تکلیف‌تون روشن بشه.
پدر: خب بچه پیش شما می‌مونه.
بچه: تو رو خدا منو تنها نذارید. من از زائوس می‌ترسم.
مادر: عزیزم زائوس که ترس نداره.
مستخدم: من می‌تونم برم؟
زائوس: باش یه کار مهم دارم. تو خلوت بهت می‌گم.
پدر: قربان متهم می‌مونه ما می ریم.
زائوس: شما هم شریک‌جرم هستید جناب گراز.
پدر: من دیگه به چه جرمی؟
زائوس: ببخشیدا، من بودم که با ایشون رفتم پشت دیوار خالی؟
مادر: وا آبرومون رفت؛ زائوس هم دیده.
پدر: خب شما نباید می‌ذاشتین کارمون به اون‌جاها بکشه.
زائوس: تو میری پشت دیوار من باید پاسخگو باشم؟!
پدر: فرمانروای محترم، استعداد این بچه ذاتیه و من هیچ نقشی ندارم.
زائوس: مستعد بودن بچه، مث استعداد پشت دیوار میمونه. نوع استفاده مهمه.
پدر: اصلاً این بچه بچه‌ی من نیست.
مادر: وای. پس این بچه‌ی کیه؟
بچه: پس من بچه‌ی کی‌اَم؟
مستخدم: نگران نباش مهم اینه بچه‌ی یکی هستی.
پدر: قربان من از بچگی تو جنگ بوده‌م و هیچی از اجزای ریز و درشت تنم مال خودم نیست.
زائوس: حتی اون‌جا؟

پدر: حتی اون‌جا.
مادر: تو که گفتی مال خودمه!
پدر: خواستم بلوف بیام.
زائوس: اون جنس رو چه‌طور گیر آوردی؟
پدر: کش رفتم.
زائوس: چه‌طوری؟!
پدر: خوابیده بود ازش کش رفتم.
مادر: از کی؟
پدر: از یه اسیر جنگی.
زائوس: کِی؟
پدر: نهمین باری که رفتم جنگ.
زائوس: نهمین بارت کی بود؟
پدر: وقتی نوزده سالم بود.
مادر: تازه باهم آشنا شده بودیم.
مستخدم: ببین مال کدوم بدبختی بوده.
پدر: یه اسیر جنگی که شغل مقدسی داشت.
زائوس: شغل مقدس؟
پدر: درسته.
مادر: بی‌چاره.
زائوس: چرا اون؟
پدر: چون می‌خواستم بچه‌ی مقدسی بشه.
بچه: پدر مقدس بی‌چاره من.
پدر: این تنها چیزیه که تو زندگی دزدیم.
مادر: دروغ نگو عزیزم. دست‌به‌دزدیت بد نبود.
زائوس: من انتقام اون پدرمقدس و این بچه‌ی بی‌گناه و این مادر داغ‌دار و این مســـتخدم نوبخت رو از تو پدر همه‌چیزدزد می‌گیرم.
پدر: من اعتراض دارم.
زائوس: هیچ اعتراضی قبول نیست. همه آزادید جز این گراز.
مستخدم: یه کار مهم.
زائوس: تو خلوت بهت می‌گم. *[باتوم برقی خود را روشن می‌کند.]*
پدر: زائوس بهش چراغ داد.
مستخدم: به تو چه ربطی داره.

پدر: ولی زائوس به عروسمون چراغ داد.
بچه: اون عروس این خانواده نیست.
پدر: تو حرف نزن بچه‌ی عوضی.
زائوس: فضولی برات گرون تموم می‌شه.
پدر: دیگه برام مهم نیست.
مادر: جونوتو به خطر نانداز.
پدر: سر و گوش زائوس و مستخدمه می‌جنبه.
زائوس: مراقب حرف‌زدنت باش.
پدر: من هرجور دوست داشته‌باشم حرف می‌زنم.
زائوس: گردن‌کلفتی می‌کنی؟
مادر: عزیزم به اعصابت مسلط باش.
مستخدم: قهر زائوس کار دستت می‌ده.
بچه: دلم برا پدر می‌سوزه.
مستخدم: این که پدر تو نیست.
مادر: طلب بخشش کن.
پدر: هیچ کاری نمی‌تونه بکنه.
بچه: این‌جا هم می‌خواد بجنگه.
زائوس: حالاکه این‌طور شد کاری می‌کنم که تو، تا ابد آسمون رو؛ رو دست خودت نگه داری.
پدر: تو یه زائوس عقده‌ای و چشم‌چرون هستی.
مستخدم: وای چه تهمتی.
مادر: نمی‌دونه با کی می‌جنگه.
بچه: بی‌چاره همه‌جا باید بجنگه.
پدر: رسوات می‌کنم.
مستخدم: افساربریده.
زائوس: تو روی من وامی‌سّه.
مادر: بسپاریدش به من.
زائوس: مگه من مُرده‌م.
پدر: یه زائوس عاشق‌پیشه.
مستخدم: این که ایرادی نداره.
مادر: سابقه هم داره.
زائوس: با بد کسی درافتاده.
مادر: بی‌چاره دست خودش نیست.

مستخدم: چون چیزی مال خودش نیست.
زائوس: شما برید من کار دارم.
مستخدم: می‌خوای بمونم کمکت.
زائوس: نه عزیزم.
پدر: به اون می‌گه عزیزم و دوباره بهش چراغ زد.
بچه: مبارکه، مبارکه.
زائوس: خفقون بگیر بچه.
مادر: زائوس؛ شوهرم راس می‌گه. چراغو زدی. خودم دیدم.
زائوس: زدم که زدم. بابا این چراغ اتصالی داره.

مادر می‌خواهد حرف بزند.

زائوس: حرف نزن. التماس نکن. اعتراض هم نکن. برید تا هنوز پشیمون نشده‌م.
بچه: می‌بینم‌تون پدر بی‌چیز من.

همه می‌روند. زائوس از جعبه‌ی کمک‌های اولیه؛ نخ و سوزن؛ تیغ جراحی، و پنبه درمی‌آورد.

زائوس: نترس. فقط یه تسویه‌حساب قدیمیه، از طرف یه اسیر جنگی مقدس.

صدای فریاد پدر

چهارم

[زائوس و پدر دور میز نشسته‌اند و نوشیدنی می‌نوشند.]

زائوس: بین خودمون می‌مونه؟
پدر: من از بچگی آدم رازنگه‌داری بوده‌م.
زائوس: بخوای حرفی بزنی همه‌چیزو ازت می‌گیرم.
پدر: ما دیگه با هم داد و ستدی نداریم.
زائوس: خوش‌حالم که این‌جا به عنوان یه دوست درکنار هم هستیم.
پدر: درسته. چه سال ها که باهم دشمن بودیم.
زائوس: بی‌چاره‌ها خیال کرده‌ن من همون زائوس واقعی هستم.
پدر: پس تو همیشه خودتو جای یکی دیگه جازده‌یی.
زائوس: پس چی، من از بچگی خودمو جای این و اون جامی‌زدم.
پدر: تو جنگ هم جای یه پدر مقدس جازدی.
زائوس: خب می‌خواستم از جنگ معاف بشم.

پدر: پس چی شد که از زندگی معاف شدی؟
زائوس: دردناکه. خون‌ریزی بیش از حد در خواب.
پدر: آها درسته. به‌خاطر قطع سررشته‌ی حیات.
زائوس: *[دست دراز می‌کند.]* تو که حرفی نمی‌زنی؟
پدر: *[دست می‌دهد.]* خودت می‌دونی که من اهل معامله‌م.
زائوس: زائوس بزرگ منو ببخش که خودمو جای تو جا می‌زنم و با اجازه‌ی شما فرستاده‌ی خودمو هم معرفی می‌کنم.

پدر را نشان می‌دهد.

پدر: این صدای چیه؟
زائوس: انگار صدای توپ و تانکه.
پدر: مگه جنگ تموم نشده.
زائوس: پای جنگ به این‌جا هم باز شد.
پدر: مگه این بچه با تولدش کار جنگ رو یه‌سره نکرد؟
زائوس: صدا داره نزدیک‌تر می‌شه.
پدر: *[به بالا نگاه می‌کند.]* صدای هواپیمای جنگی مریلند مدل ای‌بی‌ام.
زائوس: ای‌بی‌ام؟
پدر: درسته اون یه هواپیمای جنگیه با نُه بمب خوشه‌ای.

هواپیمای جنگی در آسمان می‌چرخد.

نمایش ***بچه آدم بدو*** *در بخش چشم‌انداز بیست‌ونهم جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر با هم‌کاری عوامل ذیل حضور داشت.*
بازیگران:
وحید آقاپور..... پدر
نوشین تبریزی..... مادر
امیر کربلایی‌زاده.... بچه
مهشاد مخبری..... مستخدم
اتابک نادری..... زائوس
نویسنده و کارگردان: علی عابدی
طراح صحنه و نور: جلال تهرانی
آهنگ‌ساز: مهدی وجدانی
طراح پوستر و بروشور: سعید رضوانی
طراح لباس: زری کریمی
دستیار کارگردان: پرستو کرمی

پالتوی پشمی قرمز

نغمه ثمینی

آدم‌ها:
سیما ..... چهل‌ساله. با جای زخمی بر صورتش.
مرد ..... چهل‌وپنج‌ساله. قدبلند و تنومند. با ریشی جوگندمی و سیاه.
هاجر ..... چهل‌ساله. سبزه و تکیده.

صحنه‌ی اول

نیمه‌شب. پاگرد طبقه‌ی پنجم در یک ساختمان پزشکان امروزی در شمال شهر تهران. یک‌سو دو در دیده می‌شود که کنارشان تابلوِ کوچکی است با نام دکتری حک شده بر آن و سوی دیگر آسانسوری است که درش هر از گاهی باز و بسته می‌شود. مردی زخمی، با لباس‌های پاره و گل‌آلود، نیمه‌هوشیار در میان آسانسور افتاده است. چراغی روشن نیست و تنها نوری پاگرد از نور آسانسور تأمین می‌شود. یک میز، دو صندلی انتظار، چند روزنامه و دیگر هیچ.

چراغ راهرو روشن می‌شود. کمی بعد صدای پایی. کمی بعدتر سیما از راه‌پله نفس‌نفس‌زنان بالا می‌آید. پالتوِ مشکی به تن دارد، با روسری سرخ رنگ. برف رویِ لباسش نشسته و روسری‌اش خیس است و موهای براشینگ شده‌اش از زیر روسری وز کرده است. سرمازده و عصبی است و گیج و منگ. گوشیِ موبایل به دست دارد و ابتدا در سکوت گوش می‌کند و بعد ناگهان منفجر می‌شود.

سیما: حالا تو گوش کن. یه ساعته داری ورمی‌زنی، من خفه‌خون گرفتم، حالا نوبت توئه که خفه‌خون بگیری، من ور بزنم... گوش کن عوضیِ الکی‌خوش... . بعله فحش می‌دم. دلم می‌خواد. مگه تو هر کاری دلت می‌خواد نمی‌کنی؟ مگه هر کاری دلت می‌خواست نکردی؟ فکر می‌کنی کی هستی؟

هر کوفتی هســتی، منم همونم. هر غلطــی کرده‌یی، منم همون غلطو کردم. هر جهنم‌دره‌ای که تو درس خونده‌یی توش، منم همون‌جا درس خوندم. پس واســه من آقای دکتر بازی درنیار. من می‌دونم تو چه نکبتی هســتی. که بلند شــی بعد از دوســال که گورتو کندم واســه خودم... بعله کندم، فاتحتم خوندم، بلند بشــی هِلک و هِلک اون آب‌نبات‌چوبیِ شــونزده ساله رو عین چوب رختی بزنی زیرِ بغلت بیای جلوِ من مانور بدی، که مثلاً جزمو در بیاری؟... نه ! گوش کن! وســط حــرف من نپــر... که من جلوِ مردم جلز ولز کنم، توهم بگی «نگفتم دیوونه اســت این؟ چه‌طوری جونتونو می‌دین دســتش؟» ... خوب کردم. کمش بود. باید کل میزو رو ســرش خالی می‌کردم، نه همون یه لیوانو... آخی! اونم که چه‌قدر با شــخصیت بود که شخصیتش لکه‌دار بشه با اون هرهر و کرکرش!... حرف نزن! تو از من پاتیل‌تر بودی... مهســا غلط کرد با تو. روحیه‌ی من هیچ ربطی به شــماها نداره. همه‌تون نقشه چیده‌ین مریضایِ منو قر بزنین. از همون دانشکده همه‌تون یه مشت گاو بودین. می‌خواین منو بفرســتین تیمارســتان. کوتوله‌ها. عوضیا. اون مهسای عوضی اگر به من گفته بود تو هم قراره بیایی، می‌مردم اگر پامو می‌ذاشــتم اون‌جا. بیزارم از این پزای روشنفکریت: «طلاق گرفتیم، حالا رفاقت می‌کنیم و عزیزم معرفی می‌کنم همســرِ ســابقم، عشــقِ حاضرم و... » عقّــم می‌گیــره حمید. حمید بیــزارم از این اداهات. برای این که دوزار عمــق نداره. دوزار! الانم بی‌خــودی به من زنگ زده‌یی. چیه؟ فکر کــردی لورازپام قطار می‌کنم تو گلوم؟ یا رگمو می‌زنم؟ ترسیدی خونم بیفته گردنت نتونی فردا با آب‌نبات‌چوبیت بری پاتایا؟ کور خونده‌یی عزیزم. من تا ترو نکشم، هیچ‌جا نمی‌رم. سفت سر جام واستاده‌م. گوش می‌دی؟... نه تو گوش کن! این بازیا جلز ولز منو درنمی‌یاره. حتی وقتی شــوهرمم بودی، برام فرق نمی‌کرد کی، کجا، با کی هســتی! فقط یه نصیحت مادرانه! از این به بعد آقای دکتر، تیکه‌هاتو اول تســت بزن لااقل قد مرغ شــعور داشته باشن، لباس خوابو به جای لباس شب تنشون نکنن، اونم وارونه!... الو... الو...

سیما عصبی موبایل را در کیف بزرگ ورنی‌اش می‌اندازد و در مطبی را باز می‌کند و داخل می‌شود. متوجه مرد نشده است. کنارِ در مطب تابلویی است: «دکتر سیما وکیلی، متخصص زنان و نازایی» مرد هم‌چنان نیمه‌هوشیار است و درد می‌کشد. چند لحظه بعد سیما خارج می‌شود. تلفن دستی را در دست دارد.

ســیما: *(عصبی)* الو... علی‌آقا... دکتر وکیلی هســتم... بیدارت کردم؟ علی‌آقا ایــن چه وضعیه واقعاً؟ معلوم هست شما چه‌کار می‌کنی؟... چی قرار بود بشه؟ درِ اصلی طاق‌واز، باز بود... آسانسور کار نمی‌کنه، شــوفاژ قطعه، همه‌جا یخبندونه... من تو مطبم دیگه... نخیر مریض ندارم این وقتِ شــب، خودم مریضــم... دارم یخ می‌زنم. یه جایی همین نزدیکا مهمون بودم ماشــینم تو برف گیر کرد، مجبور شــدم پیــاده... می‌دونم دیروقتــه... برف می‌یاد؟! می‌گم ســیبریه. تا زانو بــرف روز زمینه... . الان امتحان کردم؛ یخِ یخه... گاز برای چی قطع شده؟... از موتورخونه؟... شیر زردو چه‌کار کنم؟!... برم موتورخونه یعنی؟... کلید داره؟... کجا؟... صبر کن، بذار، رسیدم دوباره بهت زنگ می‌زنم. برداری‌ها

علی‌آقا. منو نپیچونی‌ها.

سیما می‌رود طرف آسانسور که درش باز و بسته می‌شود. ناگهان متوجه مرد می‌شود. شوکه می‌شود و ناخود آگاه جیغی می‌کشد و می‌دود و در مطب را باز می‌کند و داخل می‌شود و در را می‌بندد. چند لحظه‌ی بعد باز در گشوده می‌شود. سیما ترسیده از لایِ در سرک می‌کشد. گوشی به گوشش است.

صدایِ سیما: الو... الو علی‌آقا... نه! موتورخونه نیستم... یکی این‌جا افتاده. یکی افتاده لایِ در آسانسور... نمی‌دونم... نه مَرده! زخمیه... بی‌هوشه به نظرم. نفس می‌کشه... شما دمِ رفتن درو قفل کردی حتماً؟... مطمئنی کسی تو ساختمون نبود؟ مریضِ یکی دیگه نباشه؟... پس این از کجا اومده آخه؟... کجا برم؟! اگر تنها نباشه؟ ممکنه هم‌دستاش تو راه پله باشن... خودم زنگ می‌زنم؛ اما تو هم پاشو بیا علی‌آقا. همین حالا راه بیفت... همین که من می‌گم... منتظرما علی‌آقا.

گوشی را عصبی قطع می‌کند. به سرعت از همان لایِ در شماره‌ی دیگری می‌گیرد.

سیما: الو پلیس صدوده؟ یکی افتاده تو راه پله‌ی مطب من... یعنی ساختمونی که مطب من توشه. نه نمی‌شناسمش... مَرده. . نمی‌دونم چه‌طوری اومده تو. بی‌هوشه... زعفرانیه. ساختمان پزشکان آذر... نه! اون نه! اونی که بالای تپه‌س... باشه! فقط تو رو خدا زودتر.

سیما می‌رود داخل مطب و در را می‌بندد. چند لحظه‌ی بعد باز در را باز می‌کند. هم‌چنان پالتو برتن و کیف در دست، اما این‌بار وسیله‌ای تدافعی (از وسایل پزشکی که در مطبِ زنان می‌توان یافت، مثلِ چاقوی کوچکِ جراحی) در دست دارد. سیما مردد و ترسیده و با احتیاط خارج می‌شود. کیفش را می‌گذارد لایِ در که بسته نشود. با چاقو می‌رود بالایِ سرِ مرد و با پا به او می‌زند. مرد زیرِ لب ناله می‌کند. سیما او را برانداز می‌کند.

سیما: این‌جا چه‌کار می‌کنی؟

مرد: ... .

سیما: صدای منو می‌شنوی؟

مرد: ...

سیما: *(بلندتر)* کسی این‌جا هست؟

صدایی نیست، جز پژواک صدایِ سیما در راه پله. سیما جرئت می‌کند و خم می‌شود و با احتیاط مرد را معاینه می‌کند. تنفسش را، ضربان قلبش را، جراحت پا و سرش را.

سیما: می‌شنوی چی می‌گم؟ صدایِ منو می‌شنوی؟

مرد: ...

سیما بارِ دیگر شماره‌ای می‌گیرد.

سیما: الو... اورژانس تهران. من سریع یه آمبولانس می‌خوام... فکر می‌کنم تصادف با اتومبیل... ساختمان پزشـــکان آذر... نه! اون نه! اونی که بالای تپه است... چه‌قدر طول می‌کشه؟... خودم همه‌ی اینا رو بلدم... .

ســـیما گوشـــی را قطع می‌کند. باز در آسانسور بسته می‌شود و به پای مرد برخورد می‌کند. مرد از درد به خود می‌پیچد.

سیما: *(به مرد)* من مجبورم تکونت بدم. می‌فهمی چی می‌گم؟

ســـیما می‌کوشد آرام مرد را از درون آسانسور بیرون بکشد. در آسانسور بسته می‌شود. تلفن زنگ می‌خورد. در میان حرف زدن سیماست که مرد چشم می‌گشاید.

سیما: الو... کجایی علی‌آقا؟... فردیس؟!... یعنی چی که ماشین نیست؟... همین الان هر جور هست میای! نه بی‌هوشه. زنگ زدم، اما تو هم باید بیای... (آرام‌تر) قیافه‌اش یه جوریه علی‌آقا. از اوناست... پای تلفن نمی‌تونم بگم... از اوناســـت دیگه... ته ریش، پیراهنِ ســـفید رو شـــلوار، یه خرده چاق، شلوار گشـــاد پارچه‌ای، گردنِ کوتاه... فهمیدی؟... من می‌ترســـم. همیـــن الان میای‌ها... کجا برم تو این یخ‌بندون؟ بعدم این داره می‌میره... بیا بهت می‌گم... همین که گفتم وگرنه فردا من می‌دونم با تو.

مرد ناله می‌کند. ســـیما متوجه او می‌شود که چشـــمانش را گشوده است؛ گوشی را قطع می‌کند. چاقو را بالا می‌برد.

سیما: تکون نمی‌خوری، فهمیدی؟ تکون نمی‌خوری!
مرد: ...
سیما: صدای منو می‌شنوی؟
مرد: ...
سیما: می‌فهمی چی می‌گم؟
مرد: *(به سختی)* آب!
سیما: چی؟!
مرد: آب...
سیما: نمی‌شه آب بخوری.
مرد: آب...
سیما: الان نمی‌شه آب بخوری. می‌فهمی؟ خونریزی داری.
مرد: خونریزی؟
سیما: پس می‌فهمی؟
مرد: می‌فهمی؟

سیما: این‌جا چه‌کار می‌کنی نصف شبی با این حال؟
مرد: نصف شبی با این حال؟
سیما: آره با این حال، چه‌کار می‌کنی این‌جا نصفه شبی؟
مرد: این‌جا نصفه شبی؟
سیما: جواب بده. حرفای منو تکرار نکن.
مرد: تکرار نکن؟
سیما: تو تکرار نکن.
مرد: تکرار نکنم؟
سیما: واسه چی اومده‌یی این‌جا؟
مرد: این‌جا؟
سیما: بهت می‌گم حرفای منو تکرار نکن. جواب بده. جواب، می‌فهمی؟
مرد: جواب بدم!
سیما: آره جواب منو بده. این‌جا چه‌کار می‌کنی؟
مرد: چه‌کار می‌کنی؟
سیما: جواب بده. حرف منو تکرار نکن. این‌جا چه‌کار می‌کنی؟ کی به این روزت انداخته؟ نه، نه، نه! حرف منو تکرار نکن. جواب بده.

مرد لحظه‌ای سکوت می‌کند. با بُهت نگاه می‌کند. فکر می‌کند، به سختی.

مرد: این‌جا کجاست؟
سیما: تو نمی‌دونی این‌جا کجاس؟
مرد: *(به سرش اشاره می‌کند.)* درد می‌کنه.
سیما: می‌دونم که درد می‌کنه. جوابِ منو بده. ببین من زنگ زدم پلیس. همین الاناس که برسه. بنابراین اگر هم‌دستی کَسیت توی ساختمونه... *(با صدایِ بلند)* می‌فهمی؟ پلیس تو راهه...
مرد: تو یه کسی هستی.
سیما: چی؟
مرد: یه کسی هستی؟

مرد می‌خواهد تکان بخورد.

سیما: تکون نخور!

مرد از شدت درد به خود می‌پیچد. از حرکت می‌ماند.

سیما: من دارم از تو سوال می‌کنم. تو باید بگی کی هستی.

مرد: این‌جا چیه؟
سیما: این‌جا چیه؟!
مرد: این‌جا چی‌ام؟
سیما: چی داری می‌گی؟
مرد: آهان!
سیما: آهان چی؟
مرد: درد داره.

سیما می‌خواهد به مرد نزدیک شود. مرد ترسیده عقب می‌کشد. سیما هم ترسیده از او عقب می‌کشد. هر دو از هم می‌ترسند.

سیما: خوب به من گوش کن. گوش می‌کنی؟ دنبالِ کسی بودی؟... پارتی‌ای، چیزی؟... یا قرار بوده نصفه‌شبی بری خونه‌ی کسی بکشیش بیرون؟... پس واسه چی کتک خورده‌یی؟

مرد تلاش می‌کند به یاد بیاورد.

مرد: نمی‌دونه.
سیما: کی نمی‌دونه؟
مرد: *(به خودش اشاره می‌کند.)* نمی‌دونه.
سیما: تو نمی‌دونی؟
مرد: تو... من... نمی‌دونه...
سیما: تو چی رو نمی‌دونی؟
مرد: من نمی‌دونم.
سیما: خب دونه دونه جواب بده. اسمت چیه؟
مرد: اسمت چیه؟
سیما: گفتم حرف منو تکرار نکن.
مرد: تو اینو می‌شناسیش؟
سیما: این، نه ! تو...
مرد: می‌شناسی؟
سیما: من باید تو رو بشناسم؟ شما همه‌تون یه شکلین. از کجا بشناسم؟!
مرد: این چرا این‌جاست؟
سیما: ببین، این تویی. خب؟ فهمیدی؟ این قدر نگو این. بگو من!
مرد: من، تویی.
سیما: من، منم. هرکس خودشه. می‌فهمی؟ *(بی‌حوصله)* اَه! گُه بزنن... نصفه‌شبی همین کم بود.

مرد: من نمی‌دونم.
سیما: فکر کن. یه کم فکر کن، به من بگو اسمت چیه.
مرد: نمی‌دونم. درد می‌کنه. سرم درد می‌کنه لامصب.
سیما: باشه، تکون نخور... تکون نخور...

سیما دست مرد را می‌گیرد. مرد ترسیده دستش را عقب می‌کشد و ممانعت می‌کند.

سیما: *(متعجب)* چیه؟
مرد: نه!
سیما: چی نه؟
مرد: بکش کنار!
سیما: ببین من دکترم. می‌فهمی؟ پلیس هم تو راهه. همین الان می‌رسه. *(با صدایِ بلند)* پلیس تو راهه. همین الاناس که برسه. علی‌آقا هم همین‌جاس. تو مطبه. مگه نه علی‌آقا؟

صدایِ سیما پژواک می‌کند.

مرد: داد نکش. سرم درد می‌کنه.
سیما: خیلی خب! پس بگو اسمت چیه؟
مرد: *(عصبی)* اسمش یه دردی هست لابد.
سیما: باید به من جواب بدی.
مرد: درد می‌کنه لامصب، درد می‌کنه خولی.
سیما: معلوم می‌شه خولی کیه. اول باید به سوالایِ من جواب بدی بعد یه فکری برایِ دردت می‌کنم. نصفِ شبی این‌جا اومدی دنبالِ کدوم بدبختی؟
مرد: *(ناگهان)* الان نصف شبه؟... *(ناراحت)* وقت خوبی نیست.
سیما: چی؟
مرد: *(عصبی)* همه کپه‌شونو می‌ذارن. حواسش نیست. نگاه نمی‌کنه. هیچ چشمی نیست. همه‌چی تاریکه. همه‌جا تاریکه. تاریکه مثل سر من.

سیما مشکوک به مرد نگاه می‌کند.

سیما: فکر کنم تو نمی‌دونی کی هستی.
مرد: می‌دونم. من درد دارم. من تشنمه.
سیما: درد و تشنگی رو حس می‌کنی. طبیعیه! تمام تنت ضرب دیده. مچ پای راستت شکسته، ستون فقراتت آسیب جدید دیده، سرتم ضرب دیده... تازه اگر خون‌ریزی نداشته باشی. اما نمی‌دونی کی هستی.

مرد: مچ پام... ستون فقراتم... سرم...
سیما: آره... اما تو اینا نیستی. تو باید یه اسم داشته باشی که ظاهراً یادت نیست.
مرد: من درد می‌کنم.
سیما: بذار ببینم... حفره‌های خالی، حفره‌های سیاه تمام ذهنتو پوشوندن. آره؟
مرد: *(کلافه)* درد می‌کنم.
سیما: همه‌چی رو فراموش کرده‌یی؟
مرد: *(کلافه)* فراموش نکرده‌م. تو فراموش کرده‌یی. من فراموش نکرده‌م. تو فراموش کرده‌یی.

سیما بهت زده به مرد نگاه می‌کند. لحظه‌ای انگار زمان‌ها را گم می‌کند. انگار وقفه‌ای در بازی باشد. ناگهان رو می‌کند به ما، انگار در زمانِ دیگری به سخن درآمده باشد.

سیما: *(چشم در چشمِ ما)* فراموش کرده‌م؟ من فراموش کرده‌م؟ نه این نیست. اینو نمی‌گه. اینو نمی‌گفت. مطمئنم اینو نمی‌گفت. شاید دارم اشتباه می‌کنم. شاید اون اینا رو نمی‌گفت. شاید اینا رو نمی‌گه... آیا دارم اشتباه به یاد میارم؟ و اصلاً آیا دارم به یاد میارم؟ آیا داره موجی توی ذهن من می‌گذره؟ یا دارم سعی می‌کنم بسازمش، از خودم... از اول مرور کنیم. اون این‌جاس، خوابیده توی راه‌پله. زخمی. من بهش می‌گم: «حفره‌های خالی، حفره‌های سیاه تمام ذهنتو پوشوندن، درسته؟» اون می‌گه: «درد می‌کنه.»

مرد: *(هم زمان)* درد می‌کنه!
سیما: *(رو به ما)* من می‌گم: «همه‌چی رو فراموش کرده‌یی؟» و اون جواب دیگه‌ای به من می‌ده. می‌گه: «اون فراموش نکرده...»
مرد: *(عصبی و سلسله‌وار)* اون فراموش نکرده. اون صد بار بهتر از هرکسی می‌دونه کیه. چون... چون اون درد می‌کنه. درد عین گاری کشیده می‌شه تو جونش. یه جوری کشیده می‌شه که انگاری کش میاد، همه‌جا هست بی‌ناموس. همه‌جام هست.
سیما: خب. تکون نخور. کولی بازی درنیار. گوش کن. اگر بتونی اسمتو بهم بگی، یه کاری می‌کنم دیگه درد نکشی.
مرد: اسمِ اون؟
سیما: اسمِ تو. اون، نه! تو! بگو... بگو اسمِ من...
مرد: اسمِ اون.
سیما: *(بی‌حوصله)* من می‌رم اون تو درو می‌بندم. تا درست حرف نزنی بیرون نمی‌یام.

سیما می‌رود طرفِ در.

مرد: اسمِ من!

سیما برمی‌گردد.

سیما: اسمِ تو چی؟
مرد: اسمِ من گاریه. *(به اطرافش نگاه می‌کند.)* اسمم پنجره است. اسمم دره.
سیما: من مطمئنم حتی نمی‌دونی امروز چه روزیه؟
مرد: امروز، روز نیست. شبه.
سیما: *(حرف او را قطع می‌کند)* خب باشه! امشب! چه شبیه؟
مرد: شب سرده.
سیما: منظورم اینه که چندم ماهه؟
مرد: ماهِ سرماس.
سیما: می‌دونی چه سالی هستیم؟
مرد: سال سرما.
سیما: شغلت، محل زندگیت؟
مرد: شغلِ اون؟ محلِ زندگیِ اون.
سیما: تو! شغلِ تو. محلِ زندگیِ تو. تهران، یا یه شهر دیگه؟... هیچی؟ هیچی یادت نیست؟
مرد: *(عصبی)* من همه چی یادمه.
سیما: پس بگو!
مرد: من همه‌چی یادمه!
سیما: ببین با این ضربه‌ای که به سرت خورده طبیعیه چیزی یادت نمونده باشه.
مرد: من یادمه.
سیما: زن و بچه‌ت؟ اونا چی؟ اون رو هم فراموش کرده‌یی؟ زن و بچه داری اصلاً؟
مرد: من یادمه.
سیما: مالِ جنوب شهری نه؟! از اون دو آتیشه‌ها! آره؟ از اون دست سنگینْ دو آتیشه‌ها که آدم عین سگ ازت می‌ترسه...
مرد: من یادمه.
سیما: چی یادته؟ هیچی یادت نیست. زن و بچه‌ت یادته؟ ها؟ زنت از این یه چشمیاس؟
مرد: *(وسطِ حرف او می‌پرد.)* همه زن و بچه دارن. همه دارن. منم دارم. نصفِ ایمانمه. دارم. خدا گفته، زن زمین شماس، در زمینتون زراعت کنین...

سیما سکوت می‌کند. خیره به مرد.

سیما: هیچی یادت نمی‌یاد. فراموشی گرفتی. می‌فهمی چی می‌گم؟
مرد: برو گورتو گم کن... گم شو. گم شو...
سیما: *(عصبی)* فکر نکن چون عینِ سگ ازت می‌ترسم هرچی بخوای می‌تونی بارم کنی. مُردی هم مردی! به جهنم!

ســیما می‌رود داخل و در را می‌بندد. مرد تنها می‌ماند. در تنهایی خودش به اطراف نگاه می‌کند. ترسیده داد و بیداد می‌کند.

مرد: ببین برگرد. برگرد بت می‌گم... حیدر حیدر حیدر حیدر حیدر...

سیما که سرنگ و یک پتو در دست دارد برمی‌گردد.

سیما: چته؟ ساکت! صدات در نیاد...
مرد: نرو! توی تموم دنیا فقط تو منو می‌شناسی. یعنی تنها کسی که توی تموم دنیا من می‌شناسمش.
سیما: تو منو می‌شناسی؟!
مرد: نمی‌دونم.

سیما سرنگ را به طرفِ تنِ او می‌برد. اما دست نگه می‌دارد.

سیما: *(به ما، ناگهان)* من این کارو کردم؟ چرا باید این کارو کرده باشم؟ چرا نباید بزارم درد بکشه؟ یادمه که می‌خوام بذارم درد بکشه. یادمه که از به خود پیچیدنش لذت می‌برم. یه لذتِ پنهان. اما یادمه. این توی حافظه‌ی دســت‌های من هست. من سرنگ رو بردم بالا. هواشو خالی کردم و بعد تزریق کردم جایی که باید...

مرد تقلا می‌کند. سیما صبر نمی‌کند. آرام بخش را تزریق می‌کند. پتو ها را کنار او می‌گذارد.

سیما: من جز این هیچ کمکی نمی‌تونم بهت بکنم. تا وقتی آمبولانس بیاد.

سیما می‌خواهد باز برود طرف مطب.

مرد: نرو ! تو امام رضا نرو.
سیما: ...
مرد: من همه‌چی رو یادش میارم.
سیما: گفتم ! از من کاری بر نمیاد.
مرد: چرا! بیا با هم حرف بزنیم. تنهایی ترس ورش می‌داره.
سیما: راستی؟! امثالِ تو ترس هم حالیشون می‌شه.
مرد: امثالِ من چی‌اَن؟ چی امثالِ منن؟
سیما: خودت نمی‌دونی؟
مرد: نمی‌دونم.
ســیما: مهربون، دل رحم، عاشــقِ بقیه، نگرانِ مادرایِ منتظر، اُپن برای شنیدن حرف بقیه... فقط گاهی با دمِ نرم و نازکشون یه حالی به خلقِ خدا می‌دن.
مرد: دمِ نرم و نازک؟!

سیما: جانِ مادرت نپرس مگه تو دمِ نرم و نازک داری که... خل می‌شم ها...
مرد: تو از من عینِ سگ می‌ترسی.
سیما: از تو آره! مثلِ سگ می‌ترسم.
مرد: منم از تو می‌ترسم.
سیما: *(می‌خندد)*...
مرد: به چی می‌خندی؟
سیما: تو جدی از من می‌ترسی؟
مرد: می‌ترسم!
سیما: از چیم می‌ترسی؟
مرد: تو همه‌چی رو می‌دونی، این، من هیچی نمی‌دونه.
سیما: کلِ امشب می‌ارزید به همین یه لحظه که یکی عینِ تو از یکی عینِ من بترسه بعدِ این همه سال. تاریخیه.

سیما دوربینِ موبایلش را به طرفِ او می‌گیرد.

سیما: یه بار دیگه می‌گی؟
مرد: چی بگم؟
سیما: همین. بگو که می‌ترسی از من.
مرد: بعدش همین‌جا می‌مونی؟
سیما: اگه بگی آره. خنده‌دارش اینه که تو که از من می‌ترسی، من دیگه انگار از تو نمی‌ترسم. بازیِ ترس اینه دیگه !همه‌ش همینه که کی کی رو اول بترســونه. همیشــه یکی می‌ترســونه، یکی می‌ترسه. بگو دیگه.
مرد: می‌ترسم. ازت عینِ سگ می‌ترسم.
سیما: می‌ترسی شکنجه‌ات کنم؟
مرد: نه می‌ترسم که زن باشی.
سیما: *(گیج)* زن باشم؟!
مرد: مرد تنها پنبه‌س، زن تنها آتیشه. ترس داره.

سیما ناراحت موبایل را کنار می‌گذارد. مسکن اثر کرده و مرد آشکارا آرام‌تر شده است.

مرد: تو قول دادی.
سیما: این طوری از من می‌ترسی؟
مرد: *(به در آسانسور اشاره می‌کند.)* این درو باز می‌کنی؟
سیما: چی؟

مرد: باز می‌کنی؟
سیما: برای چی؟
مرد: تو همه چی یادته؟
سیما: چی می‌گی؟!
مرد: چه‌طوری یادته؟ یعنی کجاست که یادته.
سیما: خب آدم حافظه داره. همه چی تو سرمه. هر وقت بخوام عینِ فیلم میارمش بیرون.
مرد: فیلم حرومه. زن داره. حرومه.
سیما: برو بابا تو هم. ببین تا کجا این حرفا رفته توی خونت. اسمت یادت نیست، ولی این ها یادته.

سکوت.

مرد: من یادم اومد.
سیما: اسمت؟
مرد: *(بی مقدمه)* من مُرده‌م! یادم اومد من مرده‌م.
سیما: چی؟!
مرد: بهم بگو. نمی‌ترسم.
سیما: چرا فکر می‌کنی مرده‌یی؟
مرد: همینه! عین مردنه خب. یعنی وقتی هیچی از قبل این تو نیســت، یعنی وقتی این‌طوری این خالیه. یعنی نیستی دیگه. یعنی مرده‌یی دیگه. مرده‌یی، رفته‌یی اون دنیا.
سیما: این‌طوری نصف مردم این‌جا مرده‌ن. *(ادای او را در می‌آورد.)* چون هیچی از قبل این‌توشون نیست.
مرد: تو هم مرده‌یی؟
سیما: من زیادی یادمه. زیادی زنده‌ام.
مرد: عین ملایکِ خدا که زیادی زنده‌ن.
سیما: شایدم دربون جهنم!
مرد: *(ترسیده)* جهنم؟!
ســیما: تــو چرا می‌ترســی ازش. تو که دنیاتو زهرِ مــارِ خودت و بقیه کرده‌یی که نــری جهنم، چرا ازش می‌ترسی؟ ما باید ازش بترسیم که هم این دنیامون جهمنمه، هم اون دنیامون.
مرد: *(کلافه)* چرا گفتی جهنم؟
سیما: تکون نخور. ممکنه یه عمر فلج بشی.
مرد: چرا گفتی جهنم؟!
سیما: دیوونه‌ای؟
مرد: من نمی‌خوام منو بندازی جهنم. من قرار نیست برم جهنم. چرا باید من برم جهنم؟...

سیما سعی می‌کند مرد را از تقلا باز دارد. مرد نفس‌نفس زنان از تقلا می‌ماند.

سیما: *(ناگهان رو به ما)* نه این نیست. این طور نبود. من موبه‌مو یادم نیست، اگر این یه خاطره باشه و من حالا دارم به یادش می‌یارم، می‌دونم که این‌طوری نبوده. اون نمی‌خواد من به یاد بیارم. اون داره سعی می‌کنه راهِ به یاد آوردن رو ببنده. اما نمی‌تونه. حق نداره رویِ خاطره‌ی من پارازیت بندازه. حق نداره قیچی‌ش کنه. من یادمه. باید بگم. موبه‌مو... اون نمی‌تونه بخواد که من این رو یادآوری نکنم. من می‌گم: «دیوونه‌ای؟» اون می‌گه: «من نمی‌خوام منو بندازی جهنم. من قرار نیســت برم جهنم. چرا باید من برم جهنم؟ منو از جلوِ این در ببر کنار.»

مرد هم‌زمان همین ها را می‌گوید.

مرد: من نمی‌خوام منو بندازی جهنم. من قرار نیست برم جهنم. چرا باید من برم جهنم؟ منو از جلوِ این در ببر کنار.
سیما: پشت این در هیچی نیست.
مرد: منو از جلوِ این در ببرکنار.
سیما: بیا ببین!

سیما دگمه‌ی آسانسور را می‌زند و در را می‌گشاید. مرد از وحشت به خود می‌لرزد.

سیما: نگاه کن. هیچی نیست. این آسانسوره. یا می‌ره بالا یا می‌ره پایین.

مرد می‌لرزد. با وحشت درون آسانسور را نگاه می‌کند. آبی از زیرش جریان می‌یابد که ادرار اوست.

مرد: *(متقلب)* گاری جهنمه. بره پایین می‌ره جهنم...

سیما خیره به زمین.

سیما: *(به ما)* اون نمی‌خواد، اما من به یاد میارم. همین بود، بوی گندش توی ذهنم مونده.
مرد: ... بره بالا می‌ره بهشت.
سیما: کثافت کاری کردی.

سیما از روی میز، چند روزنامه بر می‌دارد. می‌اندازد روی خیسی زمین.

مرد: *(ذوق‌زده)* نجسی کردم. نجس شد.
سیما: حالم به‌هم خورد...
مرد: *(ذوق زده)* زنده‌ها نجسی می‌کنن. مرده‌ها نجسی نمی‌کنن. اینا یادمه.
سیما: حالم به‌هم خورد. حالا کلیه‌تم سرما می‌خوره.
مرد: من زنده‌ام. زنده‌ی مریضم.
سیما: ...

مرد: برایِ همین منو اوردەن این‌جا. چون من مریضم.
ســیما: آره اما مریضی با حال تو رو قاعدتاً نباید بیارن و این‌جا ول کنن. باید می‌بردنت بیمارســتان. مگر کسی خواسته باشه حالتو بگیره.
مرد: کی ممکنه بخواد حالِ منو بگیره؟
سیما: خیلیا! لابد یادت نیست. کم نباید استخون له کرده باشی.

مکث. مرد انگار نمی‌خواهد به یاد بیاورد.

مرد: من تشنمه.
سیما: مجبوری تحمل کنی.
مرد: ولی من تشنمه.
سیما: باید صبر کنی.
مرد: برای چی؟
سیما: آمبولانس.
مرد: آمبولانس آب میاره؟
سیما: اگه خونریزی داشته باشی، نباید آب بخوری.
مرد: یعنی آمبولانس کی میاد؟
سیما: تشنگی اذیتت می‌کنه؟ ممکنه ساعت‌ها طول بکشه.
مرد: ساعت‌ها چقدره؟
سیما: زیاده. بیرون یخبندونه. حتماً به این زودیا نیست. سخته؟
مرد: من خیلی تشنمه.
سیما: هرچی بیش‌تر بگذره تشنه‌تر هم می‌شی. ولی چاره‌ای نیست.
مرد: مُرده تشنه‌اش نمی‌شه.
سیما: نه ! نمی‌شه.

مرد سکوت می‌کندو به فکر فرو می‌رود. سیما می‌خواهد پتو را روی مرد بیندازد. مرد تقلا می‌کند.

مرد: خودم می‌اندازم.
سیما: چرا؟
مرد: دیگه نباید... نباید به من دست بزنی.
سیما: من دکترم!
مرد: تو زنی.

سیما به مرد خیره نگاه می‌کند. انگار این حرف مرد برای او تداعی‌گر خاطره‌ای است.

سیما: همه‌تون عینِ همین. مو نمی‌زنین با هم. هم از تو، هم از بیرون.

سیما در انداختن پتو تعلل می‌کند.

مرد دست دراز می‌کند که پتو را بگیرد. سیما به طرز دیگر آزارانه‌ای به او نگاه می‌کند.

سیما: این پتو خورده به تن یه زن. عیبی نداره؟
مرد: من سردمه.
سیما: جواب منو ندادی! می‌دونی این‌جا مطبِ چیه؟ مطبِ زنان. می‌دونی چند تا زن این تو خوابیده‌ن؟ خودِ من! می‌دونی چند بار اینو پیچیدم به خودم و توش خوابیده‌م و فکرهای شیطانی کرده‌م؟

سیما پتورا کناری می‌گذارد و می‌رود سراغ مرد و لباس‌های او را می‌گردد.

مرد: چه‌کار داری می‌کنی؟
سیما: نگران نباش. تو گناهی نداری. اون فرشته‌ای که روی شونه‌ی چپت نشسته و بدون وقفه داره گناهاتو خیلی خوش‌خط و تمیز می‌نویسه، حتماً می‌بینه که این منم که دارم به تو تجاوز می‌کنم نه تو به من.
مرد: نه! بهت می‌گم به من دست نزن. یا حیدر!
سیما: منم که می‌رم جهنم، نه تو!

سیما از داخل جیب مرد وسایلی را بیرون می‌کشد. یک تسبیح، یک موبایل، یک دفترچه‌ی یادداشتِ خالی.

سیما: *(ناگهان به ما)* یه تسبیح، یه موبایل، یه دفتر چه‌ی خالی... یادم نیست. از این‌جا به بعدش خوب یادم نیست. خوابم می‌اومد یا اثر هر چی خورده بودم رفته بود. یا داره اثرش می‌ره. چرا فکر می‌کنم اینا رو به یاد می‌یارم؟ شاید اینا، همه اینا همین حالا داره اتفاق می‌افته. باید فکر کنم. باید حواسمو جمع کنم... یه تسبیح، یه موبایل... دفتر نبود...

تسبیح و موبایل را از جیبِ او درمی‌آورد.

سیما: *(به ما)* به جاش... زنجیر بود... زنجیر...

سیما زنجیری را از جیبِ او بیرون می‌کشد.

سیما: *(به ما)* و پول... اما نمی‌دونم چقدر... یه مقداری پول... سه چهار تومن؟

سیماچهارهزار تومن بیرون می‌کشد.

سیما: *(به ما)* بیش‌تر شاید!

سیما چهارهزار تومن دیگر بیرون می‌کشد.

سیما: *(به ما)* ترسیده بودم. یادمه که ترسیده بودم. *(به مرد)* این چیه؟ *(به زنجیر اشاره می‌کند.)* این چیه؟

مرد: زنجیر!

سیما: آره ولی توی جیبِ تو چه‌کار می‌کنه؟ اومده بودی این‌جا چیزی پیدا کنی؟ حرف بزن. باید یادت بیاد. پارتی‌ای چیزی این دور و بر بود؟ اومده بودی دنبالِ چی؟ گردنِ کی رو قرار بوده بشکنی؟ استخونِ کی رو قرار بوده له کنی؟ صورتِ کی رو قرار بوده از ریخت بندازی؟

مرد: نمی‌فهمم!

چاقو و زنجیر را طرف مرد می‌گیرد.

سیما: اینا چی‌اَن تو جیب تو؟

سیما عصبی از کیفش قرصی بیرون می‌آورد. می اندازد ته حلقش و قورت می‌دهد.

مرد: *(معصومانه)* پتو رو می‌دی؟

سکوت. مرد خودش به زحمت پتو را سمت خودش می‌کشد.

مرد: من نمی‌دونم اینا چرا توی جیب من بودن. شاید کسی گذاشته باشدشون توی جیبم. من نمی‌خوام اینی باشم که تو می‌گی. من اون نیستم. اون که گردن می‌شکونه، استخون له می‌کنه، صورت از ریخت می‌اندازه. اون، من نیست.

سیما در سکوت گوشی موبایل مرد را بر می‌دارد و شماره ها را چک می‌کند.

مرد: من حتماً یادم می‌یاد، تو می‌بینی که من، اون نیست.

سیما: *(بی‌توجه)* خیلی هم امیدوار نباش یادت بیاد. بستگی داره رتروگرید باشه، یا آنته‌گرید. در حافظه‌ی کوتاه مدت یا بلند مدت.

مرد: وقتی یادم بیاد می‌بینی، اون من نیست.

سیما: *(بی‌توجه)* این آدما رو می‌شناسی؟

مرد: کدوم آدما؟

سیما صفحه‌ی موبایل را به طرف مرد می‌گیرد.

سیما: اینا !این اسما. *(از روی گوشی)* رسول؟

مرد: هان؟

سیما: می‌شناسیش؟

مرد: نه!

سیما: این یکیا؟ روح بخش... روان‌پور؟...
مرد: نه! نمی‌دونم!
سیما: این شماره‌ی خونه‌ته؟
مرد: خونه؟!
سیما: موبایله. اما جلوش نوشتی منزل. شماره‌ی زنته؟
مرد: نمی‌دونم.
سیما: حالا معلوم می‌شه.

سیما شماره را می‌گیرد.

سیما: *(به ما)* درست یادمه صدایی پیچید. صدایِ روضه، توی راه‌پله!

صدایی می‌پیچد. صدایِ روضه در راه‌پله. سیما و مرد هر دو بهت زده سکوت می‌کنند.

سیما: این صدای چیه؟
مرد: نمی‌دونم.
سیما: کی اون جاست؟

صدایی نیست. صدایِ روضه قطع می‌شود. سیما به گوشی نگاه می‌کند که قطع شده است. سیما باز شماره می‌گیرد و باز صدایِ روضه. صدایِ گام‌هایی در راه‌پله‌ها. سیما ترسیده، چاقو را به سمتِ مرد می‌گیرد.

سیما: بهش بگو نزدیک نشه. بگو. بره گم شه. *(داد می‌زند.)* علی‌آقا! علی‌آقا یه کسی تو راه پله‌س... علی‌آقا...

زنی چادر به سر (هاجر) دوان دوان از پله ها بالا می‌آید.

سیما: *(ترسیده)* تو کی هستی؟
هاجر: *(ترسیده)* دردت به سرم که سیاه‌بختم کردی.
سیما: *(ناگهان به ما)* نه! این‌جا نبود. این‌جا نبود که تو با چادرِ سیاه مثلِ یه روحِ عذاب‌کشیده، اومدی بالا. همه‌چیز داره لحظه به لحظه مغشوش‌تر می‌شه. حتی مطمئن نیستم که ما واقعاً همینا رو گفتیم، یـا اینا حاصلِ ذهنِ درهـمِ منه. ذهنِ درهمِ مه‌آلودِ من! اما مطمئنم که تو این‌جا نیومدی، که اگر این‌جا اومده بودی، بقیه‌ی حرف ها رو ما کی زدیم؟ باید از اول مرور کنم. از اول!

هاجر می‌رود. به همان سرعتی که آمده.

سیما: من می‌گم: «موبایله اما جلوش نوشته‌یی منزل. شماره‌ی زنته؟» و اون می‌گه: «نمی‌دونم!»
مرد: *(هم‌زمان)* نمی‌دونم.

سیما: من می‌گم: «حالا معلوم می‌شه...» و شماره رو می‌گیرم.

سیما شماره را می‌گیرد. صدایِ اذان می‌پیچد.

سیما: *(به ما)* صدایی نیست. هیچ صدایی.
مرد: کسی جواب نمی‌ده؟
سیما: شاید خوابن. می‌ره رویِ پیغام گیرش. ببین صداشو می‌شناسی؟

سیما گوشی را به گوشِ او می‌چسباند. مرد با کنجکاوی گوش می‌کند. اما با گنگی سر تکان می‌دهد.

سیما: (به ما) من داشتم ازش می‌ترسیدم. زنجیر رو دیده بودم و ازش مثلِ سگ می‌ترسیدم. چه‌طور ممکنه شماره رو براش گرفته باشم؟ پس ترسم کجا رفته بود؟ نمی‌دونم! ولی یادمه که شماره رو گرفتم و چسبوندم به گوشش که صدایِ اون زنو بشنوه. و بهش گفتم: «باید صدایِ زنت باشه... اینم باید کلید خونه‌ت باشه. یعنی از زیر بته در نیومده‌یی.»
مرد: اونا دو تا کلیدن.
سیما: این یکی احتمالاً کلیده ماشینه، یا موتور.

مرد مکث می‌کند. نگاه سیما و مرد لحظه‌ای در هم گره می‌خورد.

سیما: چیه؟
مرد: هان؟!
سیما: چت شده؟
مرد: نمی‌دونم!
سیما: به زخمات میاد که با موتور سیکلت تصادف کرده باشی. چیزی یادت میاد؟
مرد: نه!
سیما: هیچی؟
مرد: هیچی!
سیما از رویِ شماره‌ی موبایل مرد با موبایلِ خودش شماره می‌گیرد.
سیما: الو... من دکتر وکیلی هستم. یه مردی توی مطبم پیدا کردم که انگار چیزی یادش نیست. شماره‌ی شما رو به اسمِ منزل سیو کرده. پیغام رو گرفتین، لطفا با همین شماره که روی تلفونتون افتاده تماس بگیرین. *(گوشی را قطع می‌کند. باز با گوشیِ مرد مشغول می‌شود.)* هیچ شماره‌ای از پدر و مادرت نیست... اسم هیچ زنی هم تو موبایلت نیست... برای چی این‌طوری زل زده‌یی به من؟
مرد: گفتی تو منو نیوردی این‌جا؟
سیما: نه!

مرد: پس من چه‌طوری اومده‌م تو؟
سیما: چه‌می‌دونم. شاید کسی اوردت انداخته این‌جا.
مرد: شایدم من همین تو یه جایی قایم شده بوده‌م.
سیما: شاید. ولی اون قبل از رفتن همه‌جا رو چک می‌کنه.
مرد: شاید از پنجره اومده باشم.
سیما: غیرممکنه. تمام پنجره ها نرده دارن.
مرد: این یکی نداره.
سیما: آره امکانش هست از این اومده باشی تو. اما ما الان طبقه‌ی پنجمیم. مگه بال داشته باشی. که مطمئنم نداری.
مرد: تو بدن منو دیدی؟
سیما: ناراحتت می‌کنه دیده باشم؟ من دکترم.
مرد: من فقط می‌خوام کاری کنی که بلند شم. اگه تو واقعاً دکتری...
سیما: حالا که دردت آروم شده، آروم شده دیگه؛ مگه نه؟
مرد: آروم شه.
سیما: آرومِ آروم؟
مرد: درد ندارم.
سیما: حیف نیست تو این‌جا این طوری علیل و ذلیل افتاده باشی، من بالایِ سرت، اما درد نداشته باشی؟
مرد: ها؟!
سیما: من نباید بذارم زخمات چرک کنه، وگرنه دکترِ خوبی نیستم.
به هر حال موقعیت تو یه مورد خاصه.
مرد: موقعیت تو هم یه مورد خاصه.
سیما: موقعیت من؟
مرد: اون چیه روی صورتت؟

سیما سکوت می‌کند. خیره به مرد نگاه می‌کند. بعد برمی‌خیزد و می‌رود داخل.

مرد به زحمت خود را می‌کشد به طرفِ کیفِ سیما که دم در افتاده است. سیما با وسایل ضدعفونی داخل می‌شود. نگاهی به زمین می‌اندازد.

سیما: نه این نبود. من اصلاً نیومدم بیرون تا اومدنِ پلیس... همه‌ی ذهنم داره می‌شه حفره‌های سیاه. هیچی یادم نیست... رفتم در رو بستم و بیرون نیومدم.

سیما می‌رود داخل و در را می‌بندد. مرد از کیفِ سیما رژِ لب او را بیرون می‌کشد. با کنجکاوی درش را باز می‌کند و رویِ زمین، رویِ پارکتِ سفیدِ کف خطوطی ترسیم می‌کند. سیما بیرون

می‌آید.

سیما: *(به ما)* نه نمی‌رم تو که بیرون نیام بیرون تا اومدنِ پلیس. میام بیرون. زمان‌ها قاطی شده‌ن. حرفا قاطی شده‌ن. فراموشی داره میاد... اما یادمه. اون خطوطِ قرمز رویِ زمین. یادمه که روی زمین خطوطِ قرمز بود... یادمه برام خون رو تداعی کردن. اون بلافاصله گفت، و با حسی از گناهکاری. این لحنش خیلی خیلی خوب یادمه: «من یادمه این چیه... می‌دونم چیه.»

مرد: *(گناهکارانه)* من یادمه این چیه... می‌دونم چیه.

سیما: چیزی رو یادت میاره؟

مرد: خیلی قرمزه.

سیما: خیلی قرمز نیست. فقط قرمزه. هدیه‌ی شوهر سابقمه! اون بهش می‌گفت امکان خوش‌رنگ حس مشترک! *(به ما)* ممکنه من اینا رو به اون گفته باشم؟ یا شاید قبل از این بود. توی مهمونی. شاید به مهسا گفته‌م وقتی گفت چه‌قدر رژِ لبت خوش‌رنگه. و من گفتم هدیه‌ی حمیده و حمید با اون دختره اومدن تو. حمید اون شب دیگه به من زنگ نزد؟ پس چرا صدایِ زنگش توی گوشمه؟

صدایِ زنگ گوشیِ سیما. سیما بهت زده نگاه می‌کند.

سیما: *(به ما)* نه! الان نه! به اون گفتم هدیه‌ی شوهرِ سابقم. اما نگفتم که دو سال توی یخچال نگه‌ش داشتم که تازه بمونه. فقط مهمونی به مهمونی. فقط گفتم: «... امکانِ خوش‌رنگِ حسِ مشترک.»

مرد: امکان خوش‌رنگ حس مشترک؟!

سیما: می‌گفت این‌جاست نقطه‌ی طلاقی مرد روشن‌فکر و مرد سنتی دو آتشه! *(رژ لب را بر لبش می‌مالد.)* یک لب با ماتیک قرمز! تنها جایی که مرد سنتی و مرد روشن‌فکر به یک حس مشترک می‌رسن. به یک درد مشترک!

مرد: من کدومشونم؟ روشن‌فکر یا سنتی دو آتشه؟

سیما: خیلی معلومه.

مرد: من چیزی یادم نیست. کدوم‌شون می‌زنه؟ گردن می‌شکونه؟

سیما: هردوشون به نظرم.

مرد: پس من هیچ کدوم‌شون نیستم.

سیما: نمی‌شه نباشی. از دو حال خارج نیست. یا این یا اون.

سیما پنبه را با مایع ضد عفونی آغشته می‌کند.

مرد: جواب من رو ندادی.

سیما: این دوتا خیلی هم باهم فرق ندارن... یه فرق‌های کوچولوی ظاهری! موبایل اولی وقتی زنگ می‌خوره پدرخوانده پخش می‌کنه یا سینما پارادیزو، دومی نوحه‌خونی و سینه‌زنی. اولی در آن واحد عاشق چند نفره، ولی با یکی‌شون ازدواج می‌کنه، دومی در آن واحد با چند نفر ازدواج

می‌کنه ولی عاشــق یکی‌شون می‌شه. اولی اول می‌ره تو رختخواب، بعد ازدواج می‌کنه، دومی اول ازدواج می‌کنه، بعد می‌ره تو رختخواب. اولی...

مرد صورتش را بادست می‌پوشاند و مانع سیما می‌شود.

سیما: چرا این طوری می‌کنی؟
مرد: اول جواب منو بده.
سیما: بهت جواب دادم.
مرد: اون سؤالو نمی‌گم. یه سوال دیگه.
سیما: سؤالت چی بود؟
مرد: من ازت سؤال کردم.
سیما: می‌دونم. سؤالت چی بود؟
مرد: فراموش کردی؟
سیما: نه!
مرد: پس چرا جواب نمی‌دی؟
سیما: برای این که فکر می‌کنم مهم نیست.
مرد: چرا مهمه.
سیما: مهم نیست.
مرد: هست. خیلی مهمه. نمی‌دونم چرا، فقط می‌دونم که مهمه.
سیما: باشه! فکر کن خورده‌م زمین. این جای همونه!
مرد: خورده‌یی زمین؟ کجا خورده‌یی زمین؟
سیما: هیچ‌جا! فقط خورده‌م زمین.
مرد: برف می‌اومده. تو توی خیابون بوده‌یی. یه صدایی یهو شــنیده‌یی. مثلِ پارس ســگ. حواســت پرت شده. خورده‌یی زمین.
سیما: ممکنه! حالا دستتو بکش کنار.
مرد: برف می‌اومده. تو توی خیابون بوده‌یی. صدایی شــنیده‌یی. تا برگردی چیزی، مثلِ یه گلدونِ خالی، از بالا افتاده رو سرت و تو خورده‌یی زمین.
سیما: ممکنه! شروع کنم؟
مرد: برف می‌اومده. تو توی خیابون بوده‌یی. صدایی شــنیده‌یی. تا برگردی یه تاکســی قرمز از پشت بهت زده و خورده‌یی زمین.
سیما: اینم ممکنه. بازم هست؟
مرد: *(عصبی)* یادم نمی‌یاد.
سیما: خاطره‌ی منه. چرا باید تو یادت بیاری؟

سیما دستِ مرد را کنار می‌زند و صورت او را ضدعفونی می‌کند. مرد از درد به خود می‌پیچد و داد می‌زند. سیما با دقت به او نگاه می‌کند با لذتی پنهان.

سیما: کسی صداتو نمی‌شنوه. بیش‌تر داد بزن.

مرد: *(داد می‌کشد.)*...

سیما: خیلی دلم می‌خواست یادت بود ازت می‌پرسیدم تا حالا کسی رو شکنجه هم کرده‌یی؟

مرد: *(داد می‌کشد.)*...

سیما: باید خیلی آدم از قربانیش متنفر باشه که از دردکشیدنش لذت ببره.

مرد: *(داد می‌کشد.)*...

هاجر دوان‌دوان از پله‌ها بالا می‌آید. سیما ترسیده ازجا می‌جهد و چاقویش را به سمتِ مرد می‌گیرد. مرد هم ترسیده. اما هاجر توجهی به چاقوی او ندارد و نگران می‌رود به سمتِ ابراهیم. سرما زده است و حالا می‌شود دید که چادرش خیس است. آرام و قرار ندارد.

هاجر: الهی بمیرم من برایِ تو. چی به سر خودت اورده‌یی دردت به سرم. آخه نمی‌گی این پابه‌ماهه. دق می‌کنه. کوچه به کوچه تو این زمهریرِ یخ‌بندون چه‌قدر آخه من دنبالت بگردم؟ دِ اگه موتورت این جلو نیافتاده بود، که فردا نشده، حلوامو باهاس می‌خوردی.

مرد بهت زده به هاجر نگاه می‌کند. اورا نشناخته است.

سیما: تو زنشی؟

هاجر متوجه او شده و خود را جمع و جور می‌کند.

هاجر: خدا بخواد!

سیما: این کیه؟ این‌جا چه‌کار می‌کنه؟

هاجر: چی بگم؟ آخ خانم چی بگم؟ شما خودشی نه؟

سیما: خودِ کی؟

هاجر: *(به جایِ زخم رویِ صورت او اشاره می‌کند.)* همینه. همین ما رو دربه در کرده.

هاجر: *(به مرد)* خودشه؟ بالاخره پیداش کردی؟

سیما: ببین خانم من زنگ زدم پلیس. علی‌آقا هم همین بالاست، صداش بزنم، پامی‌شه میادا... .

هاجر: *(بی توجه به سیما، به مرد)* خدا خیرت بده مرد. بیا پیداش کردی. یه حلالیت بطلب پاشو بریم. به خدا بسمه منِ دربه‌در. منِ بخت به سنگ. منِ طالع کور. بسمه به خدا.

سیما: چه خبره؟ کولی‌بازی راه انداخته‌یی. عینِ آدم بگو نصفه‌شبی این مرتیکه چه‌کار می‌کنی دمِ مطبِ من؟

هاجر: دکتری شما؟ ای وایِ من! این بلا رو سرِ شما اورده؟ *(به مرد)* این خانم همونه؟ همونه دیگه! خدا زمینت نزنه مرد. همه‌جا من باید خواریِ تو رو بکشم، سرکوفتِ تو رو بخورم. *(به سیما)* نه

فکر کنین جبونه. نه فکر کنین دل گنجیشـــکه. که نیســـت. به ولایِ علی نیست. یه روزایی زنجیر می‌گرفت، می‌رفت برمی‌گشت همین‌طوری از دستش خون می‌چکید. اما باشما چه کرده که این طور دیوونه‌اش کرده؟ به سرِ حسین اگر بدونم.

موبایل هاجر زنگ می‌زند. صدایِ روضه است.

هاجر: کی می‌خوای باشه؟ ابوالفضل و میثمن تک و تنها موندەن تو خونه چشم به راهِ بابا ننه‌شون.

سیما: *(ناگهان رو به ما)* شاید همه‌ی اینا رو دارم از خودم درمیارم. شاید همه‌ی اینا یه خیال باشه. ذهن این بازی رو می‌کنه با آدم. از این حافظه غیرِقابل اعتمادترم مگر هســـت؟ یادت می‌ره چی واقعاً اتفاق افتاده، چی نه. یادت می‌ره چیا رو خودت ســـاخته‌یی، چیا رو واقعاً دیده‌یی یا شـــنیده‌یی. تو اون شب اومدی. اما شاید نه حالا. چون من یادمه که وقتی ما داشتیم از درد حرف می‌زدیم تو نبودی.

هاجر سایه‌وار می‌رود.

ســـیما: یـــادم نمی‌یاد. همه‌چی ســـایه‌وار داره از ذهنم می‌ره. بذار از اول یادم بیـــاد... بذار فکر کنم اگر تو الان نیومده باشـــی... من گفتم: «باید آدم خیلی از قربانیش متنفر باشـــه که از درد کشیدنش لذت ببره.» مطمئنم که این رو گفتم. اما اون چی گفت، اگر تو نیومده باشی... داد می‌کشید. یادمه داد می‌کشید. شاید من ازش پرسیده باشم: «درد داره؟» و اون گفته باشه: «خیلی!»

مرد: خیلی!

ســـیما: مهم نیست! زود فراموشش می‌کنی. *(به ما)* اون چشـــمش به اینه *(به جایِ زخم رویِ صورتش اشاره می‌کند.)* همه‌ش چشمش به اینه.

مرد: تو هم همین قدر درد داشتی وقتی صورتت اون‌طوری می‌شد؟

سیما: همین‌قدر یعنی چی؟

مرد: یعنی همین‌قدر.

ســـیما: دردو نمی‌شـــه اندازه گرفت. نمی‌شـــه گذاشـــتش توی ترازو فهمید کی داره بیش‌تر درد می‌کشه. نمی‌شـــه وزنش کرد و فاکتور داد. نمی‌شـــه گفت من سه کیلو درد می‌کشم، تو ده کیلو. همه وقتِ درد داد می‌کشـــن. از زنی که بچه‌اش رو داره به دنیا میاره، تا زنی که داری بخشـــی از بدنشـــو به خاطرِ سرطان مثلاً می‌بری. همه‌شون درد می‌کشن. اما هیچ‌کس نمی‌دونه کدوم چه‌قدر!

مرد: این وحشـــتناکه. یعنی می‌خـــوام بگم اگر آدما نتونن به دیگران بفهمونن که چه‌قدر درد می‌کشـــن، وحشتناکه.

سیما: نقطه‌ی مواجهه‌ی طلایی! *(به ما)* خودت یادته؟ تو نبودی که من گفتم نقطه مواجهه‌ی طلایی...

مرد: این چیه؟

ســـیما: اصطلاح شوهر سابقمه! همین نقطه‌ی مواجهه‌ی طلاییِ یه دکتر و یه شکنجه‌گره! هیچ‌کدوم‌شون تجســـم واقع‌بینانه‌ای از درد ندارن. برای هردوشـــون جسم یه ماشین قراضه است که وقتی خیلی

بهش فشـــار میاد می‌افته به ســـرو صدا! شایدم برای همین اغلب شـــکنجه‌گرای حرفه‌ای در تاریخ ایران دکتر بوده‌ن، یا به‌شون می‌گفتن آقای دکتر!

سکوت. مرد با احتیاط صورتش را لمس می‌کند.

مرد: حالا روی صورت منم یکی از اونا هست؟
سیما: دوست داری باشه؟
مرد: ...

سیما وسایل ضد عفونی را جمع می‌کند.

مرد: از شکنجه کردنِ من خسته شدی؟
سیما: من زخمتو ضدعفونی می‌کردم. شکنجه‌ت نمی‌کردم.
مرد: اما خوشت می‌اومد که درد می‌کشیدم.

سیما از کیفش یک سیگار بیرون می‌آورد و آتش می‌زند.

مرد: می‌شه به منم بدی؟
سیما: سیگار برای حافظه سمه.
مرد: من که دیگه حافظه‌ای ندارم.
سیما: منم دیگه سیگاری ندارم.
مرد: من واقعاً سیگار می‌خوام.
سیما: سیگاری هستی؟
مرد: نمی‌دونم هستم یا نه. ولی الان می‌خوام.

ســـیما ســـیگارش را به طرف او می‌گیرد. مرد لحظه‌ای تأمل می‌کند، بعد ســـیگار را می‌گیرد. پک عمیقی می‌زند.

سیما: *(به ما)* نه! نه نمی‌تونه این همه سریع اتفاق افتاده باشه. منظورم این مرحله از صمیمیته. نه کتمانش نمی‌کنم. فقط می‌گم حتماً دیرتر بوده. *(سیگار را خاموش می‌کند.)* یادمه اول من یه تلفن کردم. قبل از این که ســـیگار رو روشن کنم. حتی یادمه چیزی گفتم. یه چیزِ بی‌ربط. گفتم: «تو فکر می‌کنی توی این یخبندون پرواز تایلند بپره فردا؟»
مرد: تایلند؟! جایِ خوبی نیست.

سیما با گوشی‌اش شماره‌ای می‌گیرد.

سیما: الو!... *(شماره‌ای وارد می‌کند.)* اطلاعات پرواز... من می‌خوام بدونم پروازِ اماراتِ فردا صبحِ زود می‌پره؟

شما مطمئنین؟

سیما با اندکی سرخوشی قطع می‌کند. گوشی را می‌بوسد.

مرد: می‌پره؟

سیما: نمی‌پره! فکر کن می‌پرید. زهر مارشون می‌شه. خدا کنه فرودگاهو برن. آخ برن تا اون‌جا بگن کنسله. چه حالی داره. اگه آمبولانس بیاد تو رو ببره، من شاید برم فرودگاه ببینمشون که کنف می‌شن.

مرد: تایلند جایِ خوبی نیست. همین‌قدر یادمه.

سیما: پاتایا چی؟ اونم یادته؟

مرد: پاتایا؟

سیما: مردان خوب به بهشت می‌روند، مردانِ بد به پاتایا؟

مرد با گنگی نگاه می‌کند. سیما می‌خندد و سیگارش را روشن می‌کند.

مرد: به منم می‌دی؟

سیما لحظاتی نگاه می‌کند. بعد بی حرف سیگار را به سمتِ او می‌گیرد. مرد پکِ عمیقی می‌زند.

سیما: همین کار می‌تونست حمیدو روانی کنه. که من سیگارمو بدم یکی دیگه بکشه. آقایِ دکترِ روشن‌فکر! حالا واسه من بازیِ رفاقتِ بعد از طلاق راه انداخته.

باز سیگار را به دهان مرد می‌گیرد. و خیره به او نگاه می‌کند.

مرد: چرا این‌طوری بهم نگاه می‌کنی؟

سیما: بامزه سیگار می‌کشی.

مرد: همه این جوری نمی‌کشن؟

سیما: همه یه جور دیگه می‌کشن. هر کی شکلِ خودش. *(به ما)* الان باید یه اتفاقی بیفته... یه اتفاقی می‌افته که ما دیگه سیگار نمی‌کشیم... برق! برق می‌ره.

ناگهان تاریکی! برق می‌رود.

سیما: لعنتی!

مرد: چی شده؟

سیما: تکون نخور.

صدایِ پایی به گوش می‌رسد.

سیما: کیه؟... کی اون‌جاس؟ *(ترسیده، به مرد)* بهش بگو هر کی هست بره گورشو گم کنه. بهش بگو وگرنه این چاقو رو فرو می‌کنم توی تنت.

مرد: هر کی هستی برو گم... *(تصحیح می‌کند.)* برو گورتو گم کن. وگرنه این چاقو رو فرو می‌کنه توی تنم.

صدای روضه‌خوانی (زنگ موبایل) در فضا می‌پیچد.

سیما: این صدای چیه؟ *(به ما)* بعد چی می‌شه؟ تو میای؟ پس ما کی درباره‌ی حمید حرف می‌زنیم؟ من یادمه که ما دوتایی درباره‌ی حمید حرف می‌زنیم. و یادمه که اون حرف رو شروع می‌کنه با گفتن یه جمله‌ی عجیب: «که من حمیدم؟» اون حمیده؟ اون شب می‌شد که اون حمید باشه. تصویرشون روی هم می‌افتاد. شاید اون حمید بود. حمید این کارو با من می‌کرد. زنگ می‌زد جای آدم‌های دیگه حرف می‌زد که ببینه چه‌قدر بهش وفادارم. توی اون تاریکی... شاید ده دقیقه گذشته بود از رفتن برق... اما یادمه روشن بود... شمع‌ها... یا موتور ژنراتور... شمع‌ها بودن فکر کنم. مطمئنم. نور شمع بود.

شمع‌ها را روشن می‌کند.

سیما: *(به ما)* اون خیلی راحت می‌تونست حمید باشه وقتی گفت: «من حمیدم.»

مرد: *(هم زمان)* من حمیدم.

سیما: *(به ما)* یادمه که با اطمینان گفت: «من حمیدم.»

مرد: *(با اطمینان)* من حمیدم.

سیما: تو دیوانه‌ای بیش از این که حمید باشی.

مرد: ولی من داره یادم میاد. من حمیدم.

سیما: مزخرف نگو. من ده سال باهاش زندگی کرده‌م. چه‌طوری ممکنه تو حمید باشی؟... نه تو حمید نیستی.

مرد: می‌شه به من یه آینه بدی؟

سیما: آینه می‌خوای چکار؟

مرد: می‌خوام ببینم من حمیدم یا نه.

سیما: اصلاً مگه تو حمیدو دیده‌یی؟

مرد: من یادم رفته چه شکلی‌ام.

سیما: من دارم بهت می‌گم تو هیچ ربطی به حمید نداری. اون یه روز ریششو نمی‌زد، خل می‌شد.

مرد: من آینه می‌خوام.

سیما: باشه! صبر کن.

سیما در کیفش می‌گردد و آینه‌ای بیرون می‌آورد.

سیما: بیا!

مرد با اعجاب به صورتش نگاه می‌کند.

مرد: قیافه‌ی درب و داغونیه.
سیما: یه کم بهش نگاه کنی، بهتر می‌شه.
مرد: حمید این شکلی نبود؟
سیما: تو هیچ‌چیت شبیه اون نیست.
مرد: برمی‌گرده پیشت. اگر من حمید بودم برمی‌گشتم.
سیما: کی؟! حمید؟ شوخی نکن! تازه لاتاری برده، داره می‌ره آمریکا گرین‌کارت بگیره. اون دختره رو هم قال می‌ذاره.
مرد: نباید بره.
سیما: چرا که نه؟! این‌جا فقط جای کساییه که می‌خوان با قطار سریع‌السیر برن بهشت. حمیدم هیچ‌جوره بهشت‌برو نبود! این ربطی به این نداره که شاگرد اول کنکور پزشکی باشی، یا تو بیست‌وپنج سالگی تخصص زنان بگیری.
مرد: نمی‌دونم! ولی اگه من حمید بودم برمی‌گشتم پیشت.
سیما: آره آدمی با شکل و قیافه‌ی تو فقط برمی‌گشت که مبادا ناموسش بر باد بره. باز خوبیِ حمید اینه که عمقِ غیرتشم مثلِ همه چیش دوزار بود.
مرد: شکل و قیافه‌ی من اشکال داره؟
سیما: شکل قیافه‌ی تو هیچ اشکالی نداره. شکل و قیافه‌ی منه که اشکال داره.
مرد: شکل و قیافه‌ی تو قشنگه!

سکوت. سیما می‌خواهد شماره‌ای بگیرد. مرد خجالت کشیده است. سیما نمی‌خواهد باور کند که از حرفِ مرد خوشش آمده. به سرعت شماره ای می‌گیرد.

سیما: الو! آمبولانس؟... من یک ساعت پیش زنگ زدم... ساختمون پزشکان آذر! نه اونی رو می‌گم که روی تپه است... فقط خواستم بگم، برق رفته. وقتی رسیدن آژیر بکشن... هنوز کسی رو نفرستادین؟ من تا کی باید صبر کنم؟... لعنتی!... باشه! پس زودتر لطفاً.

سیما گوشی را قطع می‌کند.

سیما: باید باز صبر کنیم.
مرد: تو نمی‌خوای بخوابی؟
سیما: کِی الان؟! قرص‌نخورده؟
مرد: من اگه هیچی یادم نیست، بذار حمید باشم.

سیما: کس و کارت پیداشون می‌شه تا صبح. کلی صاحب پیدا می‌کنی، چی‌چی بذارم حمید باشی؟!
مرد: اگر نشد، بذار من حمید باشم.
سیما: که‌چی مثلاً؟
مرد: که مردت بشم!

سیما می‌خندد. خنده‌ای بی وقفه.

سیما: *(ناگهان به ما)* یادمه ! این یادمه ! صدایِ خنده هام تو گوشمه.
مرد: به چی می‌خندی؟
سیما: به تو، به خودم، به حمید. به این مسخره‌بازی‌ای که توش گیر کرده‌یم.
مرد: به اونم می‌خندی؟
سیما: اون چیه؟

مرد به زخمِ صورت سیما اشاره می‌کند.

سیما: *(ساکت می‌شود.)* نمی‌خوای بگیری بخوابی؟ الان که درد نداری.
مرد: وقتی باهام حرف نمی‌زنی، می‌ترسم.
سیما: حرفام تموم شد.
مرد: روزنومه بخون برام...
سیما: *(به ما)* یادم نیست. من براش خوندم یا خودش خوند. خبر یادمه. اما یادم نیست کی خوند. اون زنی که مرده رویِ صورتش اسید پاشیده بود. اونم می‌خواست قصاص کنه. تو نبودی؟ نه چه‌طور ممکن بود باشی. نبودی. داد می‌کشید. باز درد برگشته بود. به خودش می‌پیچید. حمید نبود. اون بود. درد کشیدنِ حمید یه شکل دیگه‌س. حالا انگار مطمئنم که اون بود که به خودش می‌پیچید از درد.

مرد از درد به خود می‌پیچد.

سیما: چی شده؟
مرد: واسه خودش خوبه. واسه خودش خوبه به خدا. یا حیدر... یا حیدر... یا حیدر...
سیما: چی می‌گی؟ واسه کی خوبه؟
مرد: فکر می‌کنه درد بکشه. فکر می‌کنه نصفِ صورتش با چشاش می‌ره. ولی واسه یه عمرش خوبه.
سیما: تکون نخور.
مرد: یکی باید بهش بگه اینا رو.
سیما: به کی بگه؟
مرد: من باید برم.

سیما: آروم باش. از کی داری حرف می‌زنی؟
مرد: این مرده.
سیما: کدوم مرده؟
مرد: *(به روزنامه اشاره می‌کند.)* این‌جاس! حالیش نیست. یه گهی خورده. یه عمر باید تاوان بده. اسید پاشیده صورتِ زنه رو سوراخ سوراخ کرده، حالا نزاره بپاشه رو صورتِ خودش، یه عمر اسید تو روحشه.
سیما: اینو بده به من.

سیما می‌خواهد روزنامه را بگیرد. مرد به او اجازه نمی‌دهد.

سیما: تو اینا رو می‌شناسی؟ کسی رو به یادت میارن؟
مرد: اونا هستن. این‌جا هستن. اما مرده حالیش نیست. حالیش نیست جیم بشه، چی سرش می‌یاد. به حیدر کرار که حالیش نیست.
سیما: تکون نخور. نفسِ عمیق بکش.
مرد از شدت التهاب احساسِ خفگی می‌کند. به سختی نفس می‌کشد. سیما نگران می‌دود داخل و با کپسول اکسیژن بر می‌گردد. دهنیِ کپسول را رویِ دهان مرد می‌گذارد.
سیما: آروم ! نفسِ عمیق. نفسِ عمیق بکش...

سکوت. کمی طول می‌کشد تا مرد آرام نفس بکشد.

مرد: *(به‌سختی)* یه چیزی... یه چیزی... یادم اومد... یه چیزی...
سیما: باشه اول نفس بکش. نفسِ عمیق. سابقه‌ی آسم داری؟ چی دارم می‌پرسم، تو که یادت نیست.
مرد: یادمه.
سیما: آسمت یادته؟
مرد: خوابم یادمه.
سیما: خوابت؟!
مرد: . تو توی خوابِ منی.
سیما: ولی من اولین‌باره تو رو می‌بینم.
مرد: تو توی خواب من بودی.
سیما: تو که اصلاً نخوابیدی.
مرد: من قبل از این تو رو توی خوابم دیده‌م.
سیما: چرند نگو. غیرممکنه.
مرد: تو بودی. یادمه. یادمه که دیدمت.
سیما: تو قبلاً منو دیده بودی؟

مرد: توی خوابِ من بودی. خودت بودی. چشمای خودت بود.
سیما: داری خیال می‌کنی. بگیر بخواب.
مرد: من دیدمت.
سیما: من خوشم نمی‌یاد کسی خوابِ منو ببینه.
مرد: تو توی خواب من بودی.
سیما: نمی‌خوام تعریفش کنی.
مرد: *(به حرفِ او توجهی نمی‌کند.)* واستادم جلوِ خونه‌م، یه خونه‌ی قدیمی با آجرای سرخ اُخرایی، ولی جرئت نمی‌کنم درو باز کنم.
سیما: نمی‌خوام بشنوم. گوش می‌کنی؟ به یاد اوردنِ خواب نشونه‌ی هیچی نیست. کلش می‌تونه تخیل آنیت باشه...

سیما مخالفت می‌کند، اما از جایی جلبِ خواب می‌شود.

مرد: *(بی‌توجه ادامه می‌دهد.)* خواب می‌بینم از توی خونه صدای گریه‌ی یه زن می‌یاد. صداش می‌کنم. ولی جواب نمی‌ده. فقط گریه می‌کنه، آروم و کش‌دار و خسته. درو باز می‌کنم. می‌رم تو. از همه‌جا پارچه‌های سیاه آویزونه... از چراغا، از درختا، از سقف، حتی از آسمونم پارچه‌های سیاه آویزونه. صدای گریه از پشت پارچه‌هاس. صدا می‌زنم. حالا تو واستادی پشت سیاهی. شفافی. رنگ نداری. می‌خندی. یه زخم روی صورتته، درست همین‌جایی که حالا هست. یه زخم که بزرگ و بزرگ‌تر می‌شه. اون‌قدر بزرگ که می‌شه توش راه رفت. توش نشست. توش خوابید. من تو زخم تو راه می‌رم، می‌شینم، می‌خوابم. خواب می‌بینم واستادم جلوِ خونه‌م، یه خونه‌ی قدیمی با آجرای سرخ اُخرایی، ولی جرئت نمی‌کنم درو باز کنم. خواب می‌بینم از توی خونه صدای گریه‌ی یه زن می‌یاد. صداش می‌کنم. ولی جواب نمی‌ده. فقط گریه می‌کنه آروم و کش‌دار و خسته...

سیما بهت‌زده و ترسیده به مرد نگاه می‌کند.

سکوت.

برق می‌آید.

سیما: تو واقعاً کی هستی؟
مرد: برق اومد.
سیما: خودم می‌بینیم.
مرد: اینا که گفتم هیچ ربطی با زندگی تو پیدا می‌کنه؟
سیما: ...
مرد: ببین من واقعاً نمی‌دونم چرا از میون تمام گذشته‌م، این خواب به یادم اومده.

سیما: می‌شه دیگه حرف نزنی؟
مرد: تقصیر منه که یه چیزی یادم اومده؟
سیما: بعله! تقصیر توئه.
سیما: کسی که خوابش یادش اومده، حتماً چیزای دیگه هم یادش هست. فقط داره ادای فراموش‌کرده‌ها رو درمیاره.
مرد: یعنی من دارم بهت دروغ می‌گم؟
سیما: برام اهمیتی نداره. حتی اگر معلوم بشه زخماتم الکیه بازم برام مهم نیست. حتی اگر بلند بشی گوش‌تاگوش سرمو ببری، می‌دونی، بازم به جهنم. یعنی به جهنم!

سیما بلند می‌شود. شمع را خاموش می‌کند. می‌خواهد با وسایلش برود داخل.

مرد: سیما!

سیما گیج و ناباور برمی‌گردد.

سیما: چی گفتی؟
مرد: *(خودش هم ناباور است.)* ها؟!
سیما: تو اسم منو از کجا می‌دونی؟
مرد: من... اسم تو رو...

سیما ترسیده باز چاقویش را در دست می‌گیرد.

سیما: حرف بزن!
مرد: توی کیفت، اسمت روی همه‌ی کارتات بود...
سیما: دروغ می‌گی.
مرد: من دروغ نمی‌گم.
سیما: چرا داری دروغ می‌گی.
مرد: دروغ گناهه. خدا گفته.
سیما: این چیزها خوب یادته. تو واقعاً فراموشی گرفته‌یی؟
مرد: تو اولش به زور می‌خوای حالیم کنی هیچی یادم نیست. بعد بـه زور بهم حالی کنی که همه‌چی یادمه.
سیما: معلوم می‌شه.
مرد: تو می‌گی من با تو یه نسبتی دارم که این خواب یادم اومده؟
سیما: من هیچی نمی‌دونم.
مرد: تو قبلاً این خوابو شنیده بودی؟

سیما: من دیگه تا اومدن پلیس حرف نمی‌زنم.
مرد: اگه پلیسی در کار نباشه... اگه آمبولانسی در کار نباشه؟
سیما: پس حتماً من دیوونه‌ام که با یه جانی عوضیِ بی‌نام‌ونشون همین‌طوری واسه هیچی نشستم وسط راه‌پله خوش‌می‌گذرونم.
مرد: من جانی عوضیِ بی‌نام‌ونشون نیستم.
سیما: تو که چیزی یادت نمی‌یاد. شایدم باشی. شاید خیلی بدترشم باشی.
مرد: من جانی عوضیِ بی‌نام‌ونشون نیستم. من حمیدم.
سیما: چی؟!
مرد: من حمیدم!
سیما: هم فاتحه‌ی حافظه‌ت خونده‌س، هم فاتحه‌ی عقلت.
مرد: تو داری انتقام می‌گیری. تو ازش، از من، از ما متنفر بودی. حالا داری انتقام می‌گیری. برای همین...
سیما: من ازش متنفر نبودم.
مرد: حرفمو قطع نکن. تو عمداً اون روزنامه رو دادی بخونم. عمداً تشنه نگهم داشتی. عمداً منو از این‌جا تکون نمی‌دی... داری ازش انتقام می‌گیری.
سیما: حالا تو گوش کن.
مرد: من هنوز حرفم تموم نشده.
سیما: ولی حرف من شروع شده... من می‌تونستم ولت کنم برم تو و درو ببندم بذارم از سرما یخ بزنی. هر کسی بود حتماً همین کار رو می‌کرد. اما من عین دکترای احمق... چه می‌دونم، تعهد و این چرت‌وپرتا...

صدای روضه در راه‌پله‌ها می‌پیچد. سیما بهت‌زده است. اما مرد توجهی به او ندارد.

سیما: صدایِ چیه؟

صدا قطع می‌شود.

سیما: کی اون جاس؟ کی اون‌جاس؟
مرد: تو داری از من انتقام می‌گیری. از حمید انتقام می‌گیری.
سیما: می‌شه خفه شی؟
صدایِ قدم‌های دوان‌دوان. هاجر چادربه‌سر و نفس‌نفس‌زنان از راه‌پله بالا می‌آید. چادرش از باران خیس شده است.
سیما: *(ناگهان به ما)* حرفامو باور نکن. دیگه دارم همه رو از خودم می‌سازم. این که اون باز خیال می‌کنه حمیده. این که من روزنامه رو بهش می‌دم بخونه و اون درست همون خبر رو می‌خونه. این که باز از زخمِ صورتِ من می‌پرسه. همه‌ی گذشته رو دارم از خودم می‌سازم. چه فرقی می‌کنه. ما جمعی

خاطره‌مونو از دســت داده‌یم، جمعی هم استعداد داریم که یه مشت دروغ رو باور کنیم. چه فرقی می‌کنی کی دروغو بسازه، من، یا هر کس دیگه... یا کی دروغو به زبون بیاره، من، یا هر کس دیگه. تنها چیزی که یادمه. اون خوابه. اون خواب واقعیه. اما حتی اومدن تو این بار... اصلاً یادم نیست...

هاجر: *(بی‌تاب و بی‌قرار)* الهی بمیرم من برایِ تو. چی به سر خودت اُوردی دردت به سرم. آخه نمی‌گی این پابه‌ماهه. دق می‌کنه. کوچه‌به‌کوچه تو این زمهریرِ یخ‌بندون چه‌قدر آخه من دنبالت بگردم؟ دِ اگه موتورت این جلو نیافتاده بود، که فردا نشده، حلوامو باهاس می‌خوردی.

سیما: تو زنشی؟

هاجر: خدا بخواد!

مرد: *(ترسیده)* این می‌خواد منو بکشه. داره ذره‌ذره منو می‌کشه.

هاجر: ای خانم بگذر از سرِ تقصیراتش. گناهش چیه؟ کسی که رنگِ موی خواهرشو ندیده، خب چشمش افتاده به شــما. یه حالیش شــده. رفته تا خودِ حلقِ مارِ غاشیه و برگشــته. بعدم عینِ سگِ تاتوله خورده، پشیمون و صفیر و سرگردون. نه فکر کنین از این مردای دل‌نازکه‌ها. چماق می‌چرخونه به وقتش این هوا... اما چه بدونم چی شده. لابد فکر می‌کنه به خاطرِ خدا نبوده. واسه هوسِ خودش بوده. مرده دیگه خانم. شــماها اون‌جور لباس می‌پوشــین، دین و ایمونِ مردایِ ما رو می‌لرزونین. *(به مرد)* حالا این خودشه؟

سیما: کی خودشه؟ چی داری می‌گی؟

هاجر به زخمِ صورتِ سیما خیره می‌شود.

هاجر: خودشــی. به ولای علی خودشــی. من که شما رو ندیدم. اما گفت پاشــیده این طرف. یه حلالیت بطلب خیر سرت پاشو بریم. آخه منِ بخت‌به‌سنگ، منِ بخت سیاه با این بار تو شکمم تا کی باید جز تو رو بزنم؟

سیما: *(گیج)* چی داری می‌گی؟

مرد: این می‌خواد منو بکشه.

هاجر: هی وای! چه‌طور دلت می‌یاد؟ با دو تا بچه تو خونه، یکی هم توی راه این دنیا.

ســیما: *(ناگهان به ما)* یادم نیســت. اون لحظه رو فراموش کرده‌م. دم مطب واستاده بودم، منتظرِ حمید. با یه پالتویِ پشــمیِ قرمز. صدای موتور اومد. بعد هیچی نفهمیدم. جز این که می‌سوختم. اما این‌ها رو اون موقع نگفتم. تو واقعاً اون‌جا بودی. بزار ببینم یادم میاد که اگر بودی چی می‌گفتی؟ شاید داشتی می‌گفتی: «خب خانم جان حق بده به این.»

هاجر: خب خانم جان، حق بده به این. *(به ســر و ضعِ او اشــاره می‌کند.)* این‌طور لباس تن می‌کنی، میای کوچه خیابون. فکر می‌کنی همه فک و فامیلای خودتن که یه پاشون خارج باشه یا لندن و پاریس وســطِ زنای ســرلخت؟ خب مرده نمی‌تونه که نــگاه نکنه. اینو به تنِ شــما می‌بینه، اختیارش از دستش می‌ره. از یادِ خدا غافل می‌شه. از یاد بدبختا. از یادِ بیچاره‌ها. از یادِ منِ بخت‌به‌سنگ. من...

(به مرد) خودتم یه چیزی بگو دردت به سرم. *(به سیما)* بزار ما بریم خانم جان. ما رو حلال کن.

سیما: من نمی‌خوام بدونم. تو کی هستی، یا این کیه. هرکی هستین باشین. اما این ضربه خورده. نباید تکونش بدی. آمبولانس تو راهه. ممکنه کلش یه شوک باشه...

هاجر: دیدم موتورش وارو جلوِ در ساختمون بود. به خدا این بار همچی از خواب پرید که انگار اسپند رو آتیش. پرید رو موتورش. تا خودمو جمع کنم، یه تاکسی بگیرم... ده ساعت دور شهر می‌چرخیدیم. اول میدونِ گمرک. بعد اومد بالا طرفِ ولی‌عصر. دور میدون بگم صدبار چرخید. انگار موتور نبود، سوارِ باد بود به ولای علی... این بالاها رو که من اسم بلد نیستم. ولی هی اعیونی شد. استغفرالله از تو خونه‌ها چه صداهایی، چه صداهایی... هِروکِر، زن و مرد. درهم و برهم. تا این که گمش کردم...

هم زمان که هاجر حرف می‌زند، سیما رو به ما می‌کند و هم‌پایِ او حرف می‌زند.

سیما: *(به ما)* تو ور ور حرف می‌زنی یا نمی‌زنی، اون زخمی این‌جا خوابیده یا نخوابیده، اصلاً اون شب برف اومده یا نیومده، حمید منو آتیش زده یا نزده، هرچی که هست، فقط یادمه آخرشو. آخرش آروم بودم. آروم بودیم. تنها و آروم. یه چیزی ته دلِ منه. یه چیزی که نمی‌خوام بره. که نمی‌خوام بری. من دارم سیگار روشن می‌کنم. تو نبودی؟ از اولش نبودی، عینِ یه روحِ سرگردان با چادرِ سیاه و تو هنوز نیومده بودی. بعد از این بود که اومدی، اگر درست یادم باشه. فقط همین یادمه، اون خوابیده اون‌جا، من نشسته‌م این‌جا. دارم سیگار روشن می‌کنم. از کجا به این آرامش می‌رسیم؟ چه‌طوری به این آرامش می‌رسیم؟ اما می‌رسیم. اینا خیالاتِ من نیست. هست؟ خیالات من نیست که من از حمید براش گفتم. گفتم: «... با همه‌ی دیوونگی‌ش اما منو دو سال و نیم تحمل کرد. من دوستش داشتم. می‌تونستم باهاش زندگی کنم. اما بعد اون اتفاق زد به سرم. یه ورِ صورتم رفته بود، و همش فکر می‌کردم، تحمیلم بهش. تحمیلم. داره تحملم می‌کنه به زور. یه دوره آسایشگاه و قرص‌ها و... تا بالاخره رفت.» اون وقت اون گفت... یادمه که گفت: «پس من حمید نیستم!»

هاجر رفته‌رفته سکوت می‌کند و در میانه‌ی حرف سیما از پله‌ها پایین می‌رود. انگار اصلاً نبوده است.

مرد: پس من حمید نیستم.

سیما: نه! حتماً نیستی.

سیما یک سیگار را به سمتِ او می‌گیرد.

مرد: پس من کی‌اَم؟

سیما: معلوم می‌شه.

مرد: نه می‌خوام اون باشم، نه حمید. من کی‌اَم.

سیما: من از کجا بدونم؟
مرد: یه اسم بهم بده.
سیما: من اسم بهت بدم؟
مرد: یه اسم بهم بده.
سیما: که چی؟
مرد: یه اسم می‌خوام داشته باشم. فقط یه اسم.
سیما: *(می‌پراند)* امیر...
مرد: یه اسمِ دیگه.
سیما: سعید؟
مرد: یه اسمِ دیگه.
سیما: بازیِ لوسیه.

سیما می‌ایستد.

مرد: چرا واستادی؟
سیما: خیلی بازیه لوسیه.
مرد: اما هنوز یک عالمه اسم مونده که تو باهاش صدام نکرده‌یی. بیا بریم جلو.
سیما: نمی‌تونم.
مرد: فقط یه بار دیگه. بادقت بهم نگاه کن و یه اسم روم بذار که بهم بیاد.
سیما: چطوری می‌تونم یه اسم واست پیدا کنم در حالی که هیچی ازت نمی‌دونم.
مرد: یعنی وقتی پدر و مادرت داشتن روت اسم می‌گذاشتن، از گذشته‌ات چیزی می‌دونستن؟
سیما: فکر می‌کنی من مثلاً خیلی از اسمم خوشم میاد؟ سیما! خانم دکتر صورت!
مرد: اسم قشنگیه.
سیما: اسم احمقانه‌ایه. من یه فوج آدم می‌شناسم که اسمای احمقانه دارن. اسمای بی‌معنای دهن‌پرکن! عمه شیرین من از دیابت مرد. می‌دونی دیابت چیه؟
مرد: می‌دونم.
سیما: دختر عموم زیبا، زشت‌ترین موجودی بود که در تمام عمرم دیده‌ام. یه گودزیلای تمام‌عیار. یه دماغ این قدری داشت با یه خال گنده روش!
مرد: حمید چطور؟ اسمش بهش می‌اومد؟
سیما: نمی‌دونم! راستش ما تمام مدت در حال پنهان‌کاری بودیم. قرارمون این بود. هر کاری دل‌مون خواست بکنیم، هرجور رابطه یا خیانتی، بدون این که اون‌یکی خبردار بشه.
مرد: پس بیا اول به من یه گذشته بده، بعد برام روم یه اسم بذار.
سیما: چه جور گذشته‌ای؟

مرد: هر جوری که بخوای.

سیما کنار مرد می‌نشیند.

سیما: خب بذار ببینم! پدر و مادرت تو کوچیکی از هم جدا شده‌ن. مادرت تو رو بزرگ می‌کنه. تو و مادرت، تک‌وتنها توی یه خونه‌ی قدیمی، حوض با کاشی‌ای آبی و بوته‌های یاس و گلدونای گل شمعدونی...

مرد: *(انگار می‌کوشد به یاد بسپرد)* من و مادرم...

سیما: تو مدرسه شاگرد متوسطی هستی. اما همیشه تو دو تا درس نمره‌ی عالی می‌یاری. ادبیات و نقاشی.

مرد: *(به خاطر می‌سپرد)* ادبیات و نقاشی.

سیما: دوست نداری با بچه‌ها بازی کنی. ترجیح می‌دی بشینی توی اتاقت و تنهایی کتاب بخونی و شوکولات شیری بخوری.

مرد: کتاب و شوکولات شیری.

سیما: تو هشت‌سالگی دایره‌ی گچی قفقازی رو، روی صحنه می‌بینی و عاشق پرستار بچه‌هه می‌شی و از شدت عشق شبش تب می‌کنی.

مرد: دایره... گچی... قفقازی...

سیما: تو هفت‌سالگی برای اولین بار از مادرت درباره خدا می‌پرسی.

مرد: مادرم چی جواب می‌ده؟

سیما: یادت نمی‌یاد؟

مرد: یادمه! اما دلم می‌خواد تو بهم بگی.

سیما: مادرت می‌گه خدا مثل پدره. یه پدر جدی که نمی‌تونه کسی رو که به قانونش بی‌احترامی کنه ببخشه.

مرد: حرفشو قبول می‌کنم؟

سیما: اوایل از ترس این پدر ترسناک شبا جاتو خیس می‌کنی. اما بعد کم‌کم تصویر خودتو از خدا می‌سازی. مادر مهربونی که همه رو درک می‌کنه.

مرد: مادر مهربونی که...

سیما: تو ده‌سالگی آناکارنینا رو می‌خونی.

مرد: چی هست؟

سیما: یه رمانه... بعد تا سه روز بی‌وقفه به حال آنا گریه می‌کنی. تو سیزده‌سالگی همین طوری تصادفی رکوییم موتزارتو می‌شنوی و دیوانه می‌شی. بی‌اون که بدونی این موسیقی چیه یا مال کیه!

مرد: رکو... رکوییم... مونزارت؟!

سیما: موتزارت! بعدها سعی می‌کنی از موسیقی امروزی‌تر بیش‌تر سردربیاری. ولی هنوز رکوییم موتزارت دیوانه‌ت می‌کنه. هنوزم اگه بشنوی دیوانه می‌شی. احساس می‌کنم برای هر مرگی، این

قشنگ‌ترین بدرقه است.

مرد: خب؟

سیما: تو دوازده‌سالگی بوف کورو می‌خونی.

مرد: داستان بچه‌هاس؟

سیما: تا همین امروز چیزی نخوندی که این همه جدی باشه. همه بهت می‌گن به سن و سال تو نمی‌خوره کــه بوف کور بخونی، ولی تو گوش نمی‌کنی. عاشــق صادق هدایت می‌شــی. بــا این که کتاباش ممنوعه‌س و راحت گیر نمی‌یاد، همه رو پیدا می‌کنی و می‌خونی... اون قدر که شــبا خوابشــونو می‌بینی.

مرد: صادق... هدایت...

ســیما: کنار خونتون یه خونه‌ی کلنگی هســت. درســت شــب قبل از اون که خرابش کنن، نیمه شب، پا می‌شی می‌ری اون‌جا.

مرد: نیمه شب، یعنی الان.

ســیما: پا می‌شــی می‌ری اون‌جا و تمام دیوارا رو نقاشی می‌کنی. عکس تمام کسایی رو می‌کشی که فکر می‌کنی یه روز اون‌جا زندگی کرده‌ن.

مرد: فکر می‌کنم اون‌موقع شونزده سالمه.

سیما: دقیقاً! همون سال... نه! قبلش یعنی تو همون پونزده‌سالگی، همین طوری تصادفی از یه دست‌دوم فروشی هملتو می‌خری... دو هفته بعدش هملتو از حفظی! فکر می‌کنی هملتی. به همه چی شک می‌کنی. به مادرت، به دوستات، به خوردن و خوابیدن و زندگی کردن... می‌خوای خودت برای هر چیزی یه تعریف پیدا کنی. و یک سال طول می‌کشه تا از این بحران بیایی بیرون.

مرد: هملت... شک می‌کنم به همه چی...

سیما: بعد می‌افتی به شعرهای مولانا خوندن... سخته، اما ضربش، حسش، خیالش دیوانه‌ت می‌کنه. به زور مادرتو متقاعد می‌کنی که بری کلاس تار. با تارت عشــق می‌کنی. می‌خوای مدرسه رو ول کنی و مثل سیدارتا بزنی به کوه و بیابون... سیذارتا رو گفتم؟

مرد: نه!

ســیما: فکر کنم از همون ســیزده، چهارده سالگی شروع می‌کنی به هسه خوندن. تازه کتاباش اومده بازار و برات یه اتفاقه و هر چی هســه می‌خونی از دوســتات دور و دورتر می‌شی. اونا تو بچگی‌شون جا می‌مونن، ولی تو می‌پری. همه رو دوســت داری و برات مهم نیســت کسی دوستت نداشته باشه. می‌خوای برای همه خوب باشی. می‌خوای دنیا رو عوض کنی.

مرد: می‌خوام دنیا رو عوض کنم.

سیما: تو هفده سالگی یهو اهل سینما می‌شی. روزی هیوْده ساعت درس می‌خونی که کنکور قبول بشی و مادرتــو خوش‌حال کنی، ولی بعد که همه می‌خوابن تازه می‌شــینی به فیلم‌دیدن... دوتا، گاهی سه تا هرشب! از همه. ایرونی و خارجی... کیارستمی، برگمن، بیضایی، کیشلوفسکی، تارکوفسکی.

شبی که زندگی دوگانه‌ی ورونیکو می‌بینی، تا صبح توی خیابون راه می‌ری. از هیجانت کفشاتو از بالای پل عابر پیاده می‌اندازی تو خیابون.

مرد: چرا این کارو می‌کنم؟

سیما: گفتم! از شدت هیجان! از خوشی! از خیال این که ممکنه توی این شهر به این بزرگی یه هم‌زاد داشته باشی.

مرد: بعدش!

سیما خمیازه می‌کشد.

سیما: دیدی؟! خیلی عجیبه. به همین راحتی خوابم گرفت!

مرد: بعدش... بعدش... تو هفده‌سالگی...

سیما: توی هفده‌سالگی خداحافظ گری کوپرو می‌خونی و فکر می‌کنی از این قشنگ‌تر چیزی در عمرت نخونده‌یی. سال بعدش برای اولین بار عاشق می‌شی.

مرد: عاشق کی؟

سیما: یه دختر. اولین شعر زندگیتو براش می‌گی. بعد براش دو تا ماهی قرمز می‌خری و میندازیشون توی یه تنگ و شعر و تنگو می‌ذاری پشت در خونه‌ش. و می‌ری و دیگه هیچ‌وقت برنمی‌گردی. دختره رو هم دیگه نمی‌بینی.

مرد: چرا؟

سیما: می‌خوای عشق رو تو خودت ابدی کنی. نمی‌خوای با رابطه از بین ببریش. بد جور هنوز توی مولانا گیر کرده‌یی. هیچکی هم نمی‌تونه بکشدت بیرون.

مرد: برام بخونش.

سیما: چی رو؟

مرد: شعرمو برام بخون.

سیما: تو نوشتیش، من بخونمش؟!

مرد: من یادم نیست چی نوشتم. تو بخونش...

سیما: خب! بذار ببینم...

ماهی کوچکی مانده بر خاک تفتیده‌ی سرخ
تشنه،
سوخته،
پوستی بر استخوان.
آه ای دختر دشت‌های بی‌باران،
جهان سبز می‌شود،
سینه‌سرخ خفته، بیدار.

درخت مرده، پر بار
و چشمه‌ی خشکیده، جوشان
تنها اگر تو بباری
ای یگانه دختر دشت‌های بی‌باران!

مرد منقلب به سیما نگاه می‌کند.

مرد: حالا وقتشه برام یه اسم بگذاری. من هجده سالمه.

لحظه ای سکوت. سیما با دقت به مرد نگاه می‌کند.

سیما: فرهاد!

صدایِ روضه خوانی به گوش می‌رسد. سیما و مرد هر دو سکوت می‌کنند و با تعجب نگاه می‌کنند. هاجر دوان‌دوان با چادرِ خیس از برف سر می‌رسد و خود را به مرد می‌رساند.

هاجر: الهی بمیرم من برایِ تو. چی به ســر خودت اوردی دردت به ســرم. آخه نمی‌گی این پابه‌ماهه. دق می‌کنه. کوچه‌به‌کوچه تو این زمهریرِ یخبندون چه‌قدر آخه من دنبالت بگردم؟ دِ اگه موتورت این جلو نیافتاده بود، که فردا نشده، حلوامو باهاس می‌خوردی.

صدایِ آژیرِ آمبولانس از بیرون و صدای اف اف. نور می‌رود.

صحنه‌ی دوم

یــک ماه و نیم بعد. همان پاگرد. روی میز پاگرد ســفره‌ی هفت ســین چیده‌اند. نشــانه‌ی بهار و عید. هوا روشــن است و از پنجره‌ی کوچک آفتابی درخشــان به درون می‌تابد. پاگرد خالی است. شماره‌های آسانسور از یک، دانه‌دانه بالا می‌آید. درِ آسانسور گشوده می‌شود. زنی پوشیده در چادر سیاه بیرون می‌آید. زن، هاجر، جعبه‌ای مقوایی در دست دارد که محتویاتش پیدا نیست. به نسبت بارِ قبل شکمش برآمده‌تر است.

او به هر دو در نگاه می‌کند و سپس می‌رود به طرف مطب سیما. زنگ می‌زند. جوابی نیست. هاجر به در می‌کوبد. باز هم جوابی نیســت. هاجر روی صندلی می‌نشــیند به انتظار. چند لحظه بعد باز شــماره‌های آسانسور حرکت می‌کند. در آسانسور گشوده می‌شود و سیما خارج می‌شود. گل‌های بهاری در دســت دارد و لباســی به رنگ روشن بر تن. ســیما بدون آن که به هاجر توجهی بکند، مستقیم می‌رود طرف در. در می‌زند. کسی در را نمی‌گشاید. سیما با موبایلش شماره‌ای می‌گیرد.

ســیما: الو... علی‌آقا! وکیلی هستم. بالام! این منشی من کجاس؟ ساعت دوازده ظهره!... نه نمی‌خواد کلید

بیاری. کلید خودم تو ماشـــینه... *(به طعنه)* شما بهتره همون‌جا باشی مراقبت کنی کی می‌ره، کی میاد.

سیما دگمه‌ی آسانسور را می‌زند. هاجر پیش می‌رود. در تمام مدت مکالمه به جای زخم بر صورت سیما خیره نگاه می‌کند.

هاجر: خانم دکتر وکیلی؟

سیما: بله؟

هاجر: من می‌خواستم شما رو ببینم.

سیما: منشی‌ام هنوز نیومده. باید صبر کنید. الان برمی‌گردم ویزیتتون می‌کنم.

هاجر: راستش من مریض نیستم.

سیما: پس کی مریضه؟

هاجر: شوهرم مریضه.

سیما: شوهرتون؟ اما من دکتر زنانم... مگر این که... *(به چهره‌ی او خیره می‌شود)*...

هاجر: شوهرم تو بیمارستان بستریه.

سیما: شما خانمِ...؟

هاجر: من هاجرم. ببخشید ترو خدا... ببخشیدا... اشکالی نداره؟

سیما: چی؟

هاجر: یه چیزی بپرسم... یعنی... ببخشیدا... می شه بپرسم اون جای چیه رو صورتتون؟ اون‌دفعه اون‌قدر هول‌هولی شد که... ببخشید ترو خدا...

سیما: من شما رو می‌شناسم؟

هاجر: می‌شه بشینیم؟

سیما می‌نشیند. هاجر هم.

هاجـــر: خـــدا حفظتون کنه خانم. خدا از خواهری کمتون نکنه. عین برق و باد گذشـــت، وگرنه ما ممکنه دستمون خالی باشه، ولی یه مثقال معرفت دیگه تو خنزر پنزرمون پیدا می‌شه به خدا. یه جوری نگام می‌کنین که یعنی به جا نیورده‌ین...

سیما: بفرمایید...

هاجر: واقعیتش ابراهیمم الان بیمارســـتان روانیه... دردش به ســـرم همه‌چی یادش اومده! ولی یه مشکل دیگـــه داره. نمی‌تونـــه بخوابه. ده روزه نخوابیده. همین که چشماشـــو مـــی‌ذاره روی هم، کابوس می‌بینه. همشم یه کابوس. دکترا می‌گن. مشکلش واسه تنش نیست، حتی دیگه خودش بی‌ادبی نباشه، می‌ره دست‌به‌آب! چه‌بدونم دکترا می‌گن مشکل روحی / روانی داره. خدا به دور. این دیگه نوبره. به جون بچه‌هام قد ده ســـال تو همین ده روزه پیر شـــده... اون خواست بیام این‌جا شما رو

ببینم.

سیما هاجر را به تمامی به یاد آورده است. حالا با کنجکاوی به او نگاه می‌کند.

ســیما: آهان! بعله!بعله! حاش چطوره؟ من چند بار زنگ زدم بیمارســتان، ولی گفتن از اون‌جا هم رفته. نمی‌دونستم بازم بستری شده. من می‌تونم کمکی بکنم؟

هاجر: نمی‌دونم. والله! اون همه‌ش کابوس یه زنو می‌بینه. یه زن که یه زخم رو صورتشه!

سیما معذب زخم صورتش را زیر شالش می‌پوشاند.

هاجر: بعدم از درد از خواب می‌پره. انگار سر خودش این بلا اومده.

سیما: چه بلایی؟

هاجر: این زخم شما... مال چیه؟

سیما: یه چیزی پاشیده تو صورتم.

هاجر: اسید؟

سکوت. هاجر و سیما هر دو معذبند.

هاجر: رو موتور سیکلت بود؟

سیما: (گیج) آره!

هاجر: چه قیافه‌ای... یعنی چه شکلی بود؟

سیما: نمی‌دونم! زمستون بود. کلاه پشمی‌شو کشیده بود تا روی دماغش.

هاجر: بعدش...؟ بعدش چی شد؟

سیما: بعدش من دیوونه شدم، شوهرم ازم طلاق گرفت!

هاجر: خدا بهتون صبر بده... اون، یعنی من...

سیما: نه! لطفا هیچی نگو. اصلاً نباید درباره‌ش حرف می‌زدیم. اونم حالا که بی‌خودی این‌قدر حالم خوبه!

سکوت.

سیما: تو چه‌طور؟ با شوهرت خوبی؟ اذیتت نمی‌کنه؟

هاجر: عمر و جونمه خانم.

سیما: پس دیگه من چی کار می‌تونم براش بکنم، که تو نمی‌تونی؟

هاجر جعبه را به سیما می‌دهد.

سیما: این چیه؟

هاجر: ابراهیم خواســت بدمش به شــما. ابراهیم خیلی مرد با معرفتیه. خیلی بــا محبته خانم دکتر. اون

بیرون هرچی که هســت، تو خونه دلش می‌شه قدِ قُمری. شما هم خیلی خانم خوبی هستی. شما هم خیلی با محبتی. من شرمنده‌ام... حلالش کنین.

ســیما بسته را می‌گشاید. داخلش یک تنگ ماهی قرمز است. سیما تنگ را بیرون می‌آورد و روی میز می‌گذارد. کنار هفت سین.

سیما: قشنگه!

هاجر: ناقابله...

هاجر دست‌دست می‌کند.

سیما: بازم چیزی هست؟

هاجر: اون شب... اون شب که ابراهیم اومد پیشِ شما...

سیما: خب؟

هاجر: من می‌خوام بدونم، اگه فضولی نباشه... خب آخه من زنشم.

سیما: چی رو می‌خوای بدونی؟

هاجر: چی شــد؟ چی گفتین؟ ابراهیم چی گفت؟ تاحالا نشده بود ابراهیم این همه‌وقت با یه زنِ غریبه... خب خودتون که می‌دونین چه جور آدمیه...

سیما: چرا از خودش نمی‌پرسی؟

هاجر: دکترا می‌گن ســین‌جیمش نکنم. می‌گن واســه سرش خوب نیســت. اونم که لام تا کام... ولی من می‌خوام بدونم. یعنی اگر اشکالی نداره.

سیما: کنجکاویِ زنانه؟

هاجر: *(دســت‌پاچه)* من فقط می‌خوام بهش کمک کنم. بعدِ اون‌شــب یه‌جور دیگه شده. یه آدمِ دیگه شده انگار... حالا اگه شــما گرفتارین باشــه واســه بعد. ببخشــید تورو خدا خانم دکتر. خدا از خواهری کمتــون نکنه. تا همین‌جاشــم به خدا مدیونیم. بــه‌ابوالفضل و میثمم گفتم کــه ما مدیونِ خانم دکتریم. اینم بیاد، چشم و گوشش باز بشه بهش می‌گم که ما مدیونِ شماییم.

هاجر پرحرفی‌کنان می‌رود طرفِ آسانسور.

سیما: بیا بشین...

هاجر: نه به خدا! دیگه مزاحم نمی‌شم.

سیما: بیا بشین بهت می‌گم. هاجر گفتی؟

هاجر: با اجازه‌تون.

هاجر باز می‌نشیند.

سیما: نمی‌دونم چه‌قدرش یادمه. اون‌قدر مرورش کرده‌م که یادم نیست کجاهاش رو خودم ساخته‌م، کجاهاش واقعی بوده. بعضی‌وقتا فکر می‌کنم همش خیالایِ منه. اما این که تو این جایی، الان، یعنی حتماً یه جاهاییش هم واقعی بوده. یادمه من مهمونی بودم... برف بود. برفِ وحشتناک. تا زانو تو برف. در ورودی نیمه‌باز بود. داشتم با تلفن حرف می‌زدم. با شوهر سابقم... داشتم به نظرم بهش می‌گفتم: «گوش کن. یه ساعته داری ور می‌زنی، من خفه‌خون گرفته‌م. حالا نوبت توئه که خفه‌خون بگیری. توِ عوضیِ الکی‌خوش. تو پستِ مزخرف...»

نور می‌رود.

تولیدی عروس خانم

سوسن رحیمی

سوسن رحیمی فارغ‌التحصیل رشته‌ی ادبیات نمایشی در سال ۱۳۷۰است. او فعالیت هنری خود را از سال ۷۰ با گروه «هنر» آغاز کرد. وی از سال ۷۴ به فعالیت در بخش تئاتر خیابانی به عنوان نویسنده و کارگردان مشغول شد که نمایش‌های خیابانی big bang ، نقل هفت خوان، شـاه دزد وزیر، داسـتان زندگی از آن جمله است. از نمایش‌نامه‌های او می‌توان به آن‌هایی که فرشـته نیسـتند، تولیدی عروس خانم، دختر چوپان، شـاهزاده‌ی عاشـق، فال‌گیر و لحظه‌های خاص اشاره کرد. او هم‌چنین نویسنده‌گی چندین بخش از سـریال‌های تلویزیونی خانه، محله، مدرسـه و چهار فصل و این یک دادگاه نیست را برعهده داشته است.

آدم‌ها:
سیما
اعظم
فریبا
ملیحه
محبوبه
کامران

صحنه‌ی یک

*صحنـه یک کارگاه دوخت لباس عروس اسـت. چندین لباس عروس و دامـاد بر تن آدمک‌ها در اطراف صحنه اسـت. سـه لته بزرگ عکس از یک عروس یک داماد و یک عکس از یک عروس و دامـاد در انتهای صحنه قرار دارد. چندین لباس عروس روی میزها ناتمام اسـت. اعظم‌خانم زنی حدوداً ۵۰ سـاله مشغول تمیز و مرتب‌کردن کارگاه اسـت. زیر لب با خود ترانه‌ی **گل اومد بهار اومد** را زمزمه می‌کند. سـیما دختری ۲۵ سـاله از انتهای صحنه وارد می‌شود و به اعظم‌خانم که در حـال خـود است نگاه می‌کند. صدایش را کلفت می‌کند و با لهجه‌ی اکبرآقا (صاحب کارگاه) بلند رو به اعظم‌خانم:*

سیما: باز چه خبره اعظم‌خانم؟

اعظم‌خانم از جا می‌پرد و با دستپاچگی به طرف سیما برمی‌گردد. سیما با دیدن قیافه‌ی اعظم‌خانم بلند می‌خندد.

سیما: چی شده اعظم‌خانم؟ *(با لهجه)* باز فیلِت یاد هندوستان کرده؟
اعظم: خدا بگم چه‌کارِت کنه دختر. دلم ریخت.
سیما: چیه فکر کردی اکبرآقاس؟
اعظم: دلم اومد تو دهنم دختر.
سیما: نترس بابا. اون کی این‌موقع روز اومده این‌جا که این دومین بارش باشه.

کاپشنش را در می‌آورد و کیفش را آویزان می‌کند.

اعظم: چه می‌دونم. ما که شانس نداریم یهو دیدی مثل اجل معلق از راه رسید.
سیما: چی از این بهتر. شاید دلش به حال این دل تنها سوخت و یه فکری به حالتون کرد.
اعظم: وا! پناه بر خدا. نصیب گرگ بیابون نشه.
سیما: بیچاره اکبرآقا. اگه بفهمه زارزار گریه می‌کنه.
اعظم: چت شده اول صبحی؟ زده به سرت؟!
سیما: نه بابا. امروزم مثل همه‌روزهای دیگه.
اعظم: نه والا. تو امروز یه چیزیت می‌شه.
سیما: مست کرده‌م.
اعظم: چی خورده‌ی؟
سیما: هوای بهاری. این هوا آدم رو مست می‌کنه. وقتی فکر می‌کنم که تو هوای به این خوبی باید تمام روز رو تو این دخمه سر کنم. می‌خوام سرم رو به دیوار بکوبم.
اعظم: راست می‌گی. این روزها هوا خیلی خوب شده. همه‌جا بوی بهار می‌آد.
سیما: ولی سهم ما از این هوای خوب و بهار چیه؟

فریبا دختری ۲۲ ساله وارد می‌شود. حرف‌های سیما را شنیده. با ژستی غمگین و شاعرانه جلو می‌آید.

فریبا: سهم من
آسمانی‌ست که آویختن پرده‌ایی آن را از من می‌گیرد.
سلام قناری‌های غمگین.
سیما: سلام قناری شاد.
اعظم: سلام خیلی سرحالی!
فریبا: مال بهاره.
اعظم: این بهارم بد بلایی شده. هوایی‌تون کرده.
سیما: معلومه کی صبح داشت برای خودش دِلی دِلی می‌کرد.
فریبا: به‌به. چشمم روشن. خبرائیه؟

اعظم: *(می خندد.)* نه بابا. به قول شما مال بهاره.

به سراغ میز سماور می‌رود که در گوشه‌ایی است و می‌خواهد چایی دم کند.

ســیما: خدا عمرت بده. یه چایی دم کن که بخوریم و بتمرگیم ســر کارمون که این حرفا برا فاطی تنبون نمی‌شه.

فریبــا: آره بابا. بریم ســر کارمون که یه وقت خدایــی نکرده، زبونم لال، روم به دیــوار، پولــای اکبرآقا از گلومون مفتی پائین نره.

ســیما: *(با لهجه‌ی اکبرآقا)* هــه، مگه دروغ می‌گم. این‌جا باید کار کنید وگرنه این‌جا به کســی مفتی پول نمی‌دن.

فریبا: *(لپ سیما را می‌کشد.)* نه اکبرآقاجون. کی گفته دروغ می‌گی جیگر.

سیما: اَه برو گمشو کثافت. حالم رو به‌هم زدی.

فریبا: وا... بی‌ذوق. الان اگه اکبرآقا این‌جا بود از خوش‌حالی غش می‌کرد.

سیما: آره بابا، اصلاً جیگرش رو به سیخ می‌کشید و برات کباب می‌کرد.

فریبا: جیگر چیه؟ *(باژستی تئاتری و اغراق‌آمیز)* من قلب او را می‌خواهم و خون گرمش ر ا تا خود را سیراب کنم.)

*مثل دراکولا به سیما حمله می‌کند. سیما جا خالی می‌دهد.)***سیما:** هش بابا. عوضی گرفته‌یی.

اعظم: خون اکبرآقا که خوردن نداره. می‌میری.

فریبا: آخر من یک خون‌آشام ناامیدم که می‌خواهم خود را بکشم و چه چیز بهتر از خون اکبرآقا.

حریصانه لب‌هایش را به هم می‌مالد.

اعظم: لا اله... بیچاره اکبرآقا.

ملیحه دختری ۲۶ ســاله درحالی‌که کلاسوری زیر بغل دارد با عصبانیت وارد می‌شود. و زیرلب به کسی فحش می‌دهد.

ملیحه: مرتیکه کثافات عوضیه آشغال...

همه به او نگاه می‌کنند.

اعظم: وا! با کی هستی؟

ملیحه: *(عصبانی)* سلام.

فریبا با ژستی داش‌مشتی جلو می‌رود.

فریبا: چی شده خانم دانشجو؟ کی بهت چپ نگاه کرده؟ بگو همین‌جا شکمشو سفره کنم و جیگرش رو

برات به سیخ بکشم. کی آبجی؟ تو فقط لب تر کن. لبتو.
سیما: اَه... تو امروز خیلی کثافت شده‌ی‌ها. همش گیر می‌دی به جیگر و لب و دهن این و اون.
فریبا: دِا آبجی بگو این غیرت جوش اومده الان بالا می‌زنه کار دست داشِت می‌ده‌ها.
ملیحه: *(فریبا را پس می‌زند.)* برو فریبا اصلاً حوصله ندارم‌ها.
فریبا: وای همین اخمِته که همه رو کشته. حالا بنال ببینیم چی شده باز؟
سیما: خب معلومه. حتماً باز یه عاشق سینه‌چاکِ دیگه.
اعظم: باز کسی دنبالت افتاده بود؟
ملیحه: آره. از در خونه که اومدم بیرون مثل کَنه ولم نکرد.
فریبا: خوش‌تیپی این حرفا رو هم داره دیگه.
سیما: حالا یارو آدم حسابی بود؟
فریبا: اگه آدم حسابی بود که دنبال ملیحه نمی‌افتاد.
اعظم: همه‌ش مال این مانتوی کوتاهه.
ملیحه: می‌گی چه‌کار کنم اعظم‌خانم؟ پول ندارم مانتوِ نو بخرم.
فریبا: بابا خدا بده شانس. نمی‌دونم چرا پایین مانتوی من نسوخت که کوتاهش کنم و خوش‌تیپ بشم.
ملیحه: به خدا اون‌موقعی که مانتوم بلند بود سوپورهای شهرداری هم نگاهم نمی‌کردن.
فریبا: حالا چی شد؟ قرار گذاشتین؟
ملیحه: آره حتماً.
فریبا: همنیه دیگه که تا حالا روی دست بابات مونده‌یی.
ملیحه: آخی. تو رو می‌بینم که خواستگارات پاشنه‌ی در خونه‌تون رو کنده‌ن.
فریبا: من یکی برای خودم دارم آبجی. تو غصه‌ی خودتو بخور.
سیما: *(به فریبا)* شاید هم واقعاً باید غصه‌ی تو رو خورد.

فریبا شکلکی در می‌آورد.

ملیحه: زدی تو ذوق بچه‌ی مردم.
فریبا: حالا می‌بینی که کی باید غصه‌ی کیو بخوره.
اعظم: انشاالله که هیچ‌کس غصه نمی‌خوره.
فریبا: دمت گرم اعظم‌خانم. حالا یه چایی بده که با این نونای عملەخفه‌کن خیلی می‌چسبه. *(به ملیحه)* می‌خواستی به یارو بگی ترم آخر دانشگاهی و داری روی تزت کار می‌کنی و وقت نداری.
ملیحه: هه هه هه با مزه.
اعظم: زود بخورین‌ها. ده دقیقه دیگه بیش‌تر نمونده.
فریبا: ای بابا. اعظم‌خانم. بذار از گلومون پایین بره.

همه سر میز مشغول خوردن می‌شوند. چند لحظه بعد دختری ۱۷ ساله (محبوبه) بی‌صدا وارد

می‌شود و دم در می‌ایستد. اول کسی متوجه او نمی‌شود. دختر سینه‌اش را صاف می‌کند. همه به طرف او بر می‌گردند. دختر با لهجه صحبت می‌کند و معلوم است که تازه از شهرستان آمده است.

محبوبه: *(خجالتی)* سلام.
اعظم: *(بلند می‌شود.)* سلام. بفرمائید.
محبوبه: این‌جا تولیدیِ عروس‌خانمه.
اعظم: بله. کاری داشتین؟
محبوبه: من قراره از این به بعد این‌جا کار کنم.

همه به طرفش برمی‌گردند و او به همه سرتکان می‌دهد. و با لبخند و خجالت سلام می‌دهد.

محبوبه: *(به اعظم‌خانم)* پدرم با اکبرآقا صحبت کرده‌ن.
اعظم: اسم شما چیه؟
محبوبه: من محبوبه هستم.
اعظم: *(انگار به یاد می‌آورد.)* آره حالا یادم اومد. تو که قرار بود هفته‌ی پیش بیای.
محبوبه: بله شرمنده‌م. مادرم حالش خوب نبود. نتونستم... اما از امروز دیگه هرروز می‌آم.
اعظم: خوش اومدی. بفرما.

محبوبه جلو می‌رود.

اعظم: بچه‌ها یه هم‌کار جدید. محبوبه از این به بعد با ما کار می‌کنه.
ملیحه: بیچاره.
سیما: خوش اومدی.
محبوبه: مرسی.
فریبا: بفرما صبحونه.
محبوبه: نوش جان. خورده‌م. شما بفرمایید.
فریبا: چند سالته؟
محبوبه: هیوْده.
فریبا: از کدوم شهرستان اومدی؟
سیما: بازجویی می‌کنی؟
فریبا: به تو چه؟ می‌خوام بدونم.
محبوبه: اشکالی نداره. از اردبیل.
ملیحه: چطور دلت اومد شهر به اون قشنگی رو ول کنی بیای این خراب‌شده؟
محبوبه: ما تو یکی از دهات اطراف شـــهر بودیم. مادرم مریض شـــد. برای معالجه‌ش مجبور شـــدیم بیایم تهران.

اعظم: اکبرآقا می‌گفت از فامیلـاشونی.
محبوبه: از فامیلـای خیلی دور. خدا عمرشون بده. خیلی لطف کردن به من کار دادن.

سیما و فریبا به هم نگاه می‌کنند و پوزخندی می‌زنند.

فریبا: *(به مسخره)* پیش باد.
اعظم: بهت گفته‌ن این‌جا چه‌کار باید بکنی؟
محبوبه: هر کاری باشه می‌کنم.
ملیحه: *(به متلک)* چه دختر زرنگی!
محبوبه: *(غمگین)* ما دیگه پول‌مون برای مریضی مادرم تموم شده. من باید کار کنم.
سیما: *(ناراحت به ملیحه نگاه می‌کند.)* غصه نخور. ایشالا که مادرت زود خوب می‌شه. ما این‌جا روی لباسای عروس کار می‌کنیم. مرواریددوزی، سنگ‌دوزی، گل‌دوزی...
فریبا: خلاصه یه کاری می‌کنیم که وقتی شـاه‌دوماد عـروس‌خـانـم رو تو این لباسـا می‌بینه هوش از سرش می‌پره و به جای عروس خانم محو لباسش می‌شه.

محبوبه می‌خندد.

فریبا: خب این برای عروس خانمای بی‌ریخت خیلی خوبه. مگه نه؟

چشمکی به محبوبه می‌زند.

سیما: پس یادمون باشه لباس تو رو خیلی قشنگ بدوزیم.
فریبا: من چه با لباس چه بی‌لباس ...
ملیحه: بی‌ریختی.
فریبا: جیگرم.
سیما: سیخی چند؟

فریبا پشت چشمی نازک می‌کند و با بی‌اعتنایی به آن‌ها سر میزش می‌رود.

سیما: *(به محبوبه)* بیا... چند روز دیگه به همه‌چی عادت می‌کنی.
اعظم: تا حالا خیاطی کرده‌یی؟
محبوبه: من گل‌دوزی بلدم.
اعظم: خوبه. بشین پیش سیما یادت می‌ده چکار کنی.
محبوبه: دست شما درد نکنه.

همه سـر کارهای‌شـان می‌روند. اعظم‌خانم صندلی برای محبوبه می‌آورد و کنار سیما می‌نشیند. سـیما کار را برایش توضیح می‌دهد. همه مشـغول می‌شوند. صحنه کم‌کم تاریک می‌شود و فقط

سیما در نور است. از قاب وسط در انتهای صحنه داماد (کامران) از قاب بیرون می‌آید، بسیار خوش‌پوش و دل‌نشین است. به طرف سیما که نشسته و کار می‌کند می‌آید.

کامران: سلام.
سیما: *(با خوش‌حالی)* سلام. خوش‌تیپ!
کامران: چه‌طوری؟
سیما: وقتی تو این‌جا پیشمی خیلی خوبم.**کامران:** من همیشه پیش توأم.

سیما لبخندی می‌زند.

کامران: هم‌کار جدید براتون اومده؟
سیما: آره... بیچاره باید کار کنه.
کامران: چه اشکالی داره؟ همه کار می‌کنن.
سیما: ولی اون فقط هیوْده سالشه.
کامران: تو خودت از چندسالگی کار کرده‌ی؟
سیما: پونزده.

کامران لبخندی می‌زند. سیما به چهره و لبخند او خیره مانده که ناگهان نور صحنه می‌آید. کامران دیگر نیست و سیما سوزن‌دردست در فکر فرو رفته است. محبوبه سیما را صدا می‌زند.

محبوبه: ببخشید سیما خانم.
سیما: *(انگار رشته افکارش پاره شده باشد.)* بله؟ چی شده؟
محبوبه: ببخشید. این‌جاش رو چکار کنم؟

صحنه تاریک می‌شود.

صحنه‌ی دو

همه دور شهربانو خانم زن اکبرآقا که روی صندلی نشسته جمع‌شده‌اند. محبوبه سر میز نشسته و کار می‌کند. زن گریه می‌کند.

اعظم: بس کن بابا. این‌قدر خون تو جیگر خودت نکن. چه ارزشی داره؟
شهربانو: خدا به زمین گرم بزنتش. خدا ازش نگذره که این‌قدر منو اذیت می‌کنه.
فریبا: آخه شهربانوخانم این‌طوری که کار درست نمی‌شه.
شهربانو: می‌گی من چکار کنم؟
فریبا: خب ازش شکایت کن.

شهربانو: آخه منِ مادرمرده که دردم یکی‌دوتا نیست. کجا برم؟ یه زنِ بی‌سواد و هیچی‌ندون که دستش از همه‌جا کوتاهه.

ملیحه: بالاخره که چی شهربانوخانم. می‌خوای تا آخر عمرت بسوزی و بسازی؟

شهربانو: به خدا قد این دختر که بودم دو تا بچه تو بغلم بود و هر تا پر سرم نمی‌شد. منو برداشت آوُرد این‌جا تو این شـــهر خراب‌شـــده از همه خانواده‌م دورم کرد. هیچی نگفتم. نذاشـــت عروسی یکی از خواهر برادرهام برم. نذاشـــت برم خوندن‌نوشـــتن یاد بگیرم. خدا بکشـــتت مرد. چه‌قدر ظلمت گنده‌س. اسمت رو به سنگ سیاه بکَنن.

ناگهان صدای اکبرآقا به گوش می‌رسد که شهربانو را صدا می‌زند. شهربانو هول شده و می‌خواهد جایی پنهان شود، اما جایی پیدا نمی‌کند. دوباره اکبرآقا محکم‌تر صدایش می‌کند و او به اجبار و تسلیم به بیرون می‌رود و بعد صدای کتک‌خوردن و جیغ وگریه‌ی او را می‌شنویم. محبوبه ترسیده به صدای آن‌ها گوش می‌کند. بقیه هم متأثرند ولی انگار به این وضع عادت کرده‌اند.

همه سر میزهای‌شان برمی‌گردند.

سیما: همیشه همین‌طوره. پشتش زبونش‌درازه ولی جلوش مثل موشه.

محبوبه: اینا چرا این‌قدر با هم دعوا دارن؟

سیما: شهربانوخانم می‌گه اکبرآقا زیر سرش بلند شده.

فریبا: کک به تنبونش افتاده.

ملیحه: سر پیری و معرکه‌گیری.

اعظم: لا اله... شماها که چیزی نمی‌دونین چرا گناهشو می‌شورید؟

فریبا: کی گفته گناهه اعظم‌خانم؟ تا چهارتاش، هم حلاله، هم ثوابه.

همه می‌خندند.

محبوبه: بیچاره شهربانوخانم.

ملیحه: خدایا از گناهان ما بگذر.

محبوبه: آخه ما چه گناهی کرده‌یم ملیحه‌خانم؟

ملیحه: ما در حق هم‌جنسای خودمون خیلی خیانت می‌کنیم.

فریبا: من هی‌چوقت در حق هم‌جنسای خودم خیانت نمی‌کنم خانم فیلسوف.

سیما: منم نمی‌کنم.

ملیحه: همه‌مون می‌کنیم. شـــب و روز می‌شـــینیم این‌جا و چشـــمامونو کور می‌کنیم. هی به این لباسای ســـفید ســـوزن‌می‌زنیم. گل و بوته روشـــون می‌اندازیم. سنگ‌دوزی‌شـــون می‌کنیم و خلاصه این لباســـای کثافت رو هر روز یکی قشنگ‌تر از قبلی آماده می‌کنیم. تا دخترهای جوون بیچاره اونارو بپوشن و بدبخت بشن.

سیما: بدجوری دچار یأس فلسفی شده‌یی.
فریبا: *(ناگهان سوزن در دستش می‌رود.)* آخ. آهِ یکی از اون دخترهای بیچاره منو گرفت.
ملیحه: من که حالم از این لباسا به‌هم می‌خوره.
محبوبه: ولی اینا خیلی قشنگن ملیحه‌خانم.
ملیحه: و فریبنده. گول این همه لطافتو قشنگی‌شون رو نخور دخترجون.**محبوبه:** ولی عروسا تو روز عروسی‌شون با این لباسا خیلی خوش‌گل می‌شن.
فریبا: مثل فرشته‌ها می‌شن.
محبوبه: بله، مثل فرشته‌ها.

فریبا می‌خندد و چشمکی به سیما می‌زند.

سیما: *(به محبوبه)* این حرفا رو زیاد جدی نگیر.
فریبا: آره جونم. اینا همه‌ش حرفِ مفته. به قول معروف گربه دستش به گوشت نمی‌رسه می‌گه بو می‌ده.
ملیحه: حالا هر چی دل‌تون می‌خواد بگین.
اعظم: این حرفا چیه می‌زنی ملیحه‌جان؟!
ملیحه: همنیه دیگه اعظم‌خانم. خیلی از دخترا فقط برای این‌که این لباسای کوفتی رو بپوشن ازدواج می‌کنن.
اعظم: نه مادر. ازدواج شتریه که بالاخره در خونه هر کسی...
فریبا: می‌رینه... نه ببخشید می‌شینه.

سیما یکی از لباس‌ها را به بدن خود می‌گیرد و به بقیه نشان می‌دهد تا گل‌دوزی روی آن را ببینند.صحنه تاریک می‌شود. تنها محدوده سیما روشن است که ایستاده و با لباس عروسی در دست. کامران جلو می‌آید و به او نگاه می‌کند.

کامران: خیلی بهت می‌آد.

سیما به کامران نگاه می‌کند و لباس را از جلوِ سینه‌ی خود بر می‌دارد.

سیما: شاید ملیحه راست می‌گه. این رنگ سفید و گُلای ظریف و پولکای رنگی آدمو وسوسه می‌کنه.
کامران: مطمئنم وقتی اینو بپوشی خیلی زیبا و خواستنی می‌شی.
سیما: حالا حتماً باید بپوشمش؟
کامران: *(می‌خندد)* تو از چی می‌ترسی؟
سیما: از این‌که... از این‌که... *(می‌خندد)* نمی‌دونم.
کامران: نمی‌خوام از هیچ‌چیزی بترسی.

صحنه‌ی سه

*محبوبه لباس عروس پوشـــیده و جلوِ آیینه ایســـتاده و محو تماشای خود است.***اعظم:** *انشاالله یه روزی برای خودت لباس عروسی برش کنم.*

محبوبه از این حرف، هم خوش‌حال می‌شود و هم خجالت‌زده، و با لبخند سرش را پایین می‌اندازد.

محبوبه: مرسی اعظم‌خانم. دست‌تون درد نکنه.

فریبا وارد می‌شود و نگاهی به آن می‌اندازد.

فریبا: به به. چشمم روشن! این‌جا چه خبره؟
سیما: خبر خوش. محبوبه عروس شده.همه می‌خندند.
فریبا: ای شـــیطون‌بلا! تو که خیلی مظلوم و ســـربه‌زیر بودی. به این زودی کیو تور کرده‌یی؟**محبوبه:** *(با خنده)* نه فریباخانم. سیماجون شوخی می‌کنن.
فریبا: پس بگو ببینم این کارها برای چیه؟
اعظم: خواستم ببینم لباس چه‌طور شده؟
فریبا: تو تن محبوبه خانم که عالیه.
ملیحه: بیچاره اون عروسی که می‌خواد اینو بپوشه.
فریبا: باز شروع شد.**ملیحه:** ناراحتی گوشاتو بگیر.

فریبا شکلکی برای او در می‌آورد.

فریبا: اعظم‌خانم یادت نره لباس منو باید شما بدوزی‌ها.
اعظم: حتماً. تو دست به کار شو...**فریبا:** همین‌روزها خبرت می‌کنم.
سیما: خبریه؟
فریبا: می‌شه.
ملیحه: بالاخره؟
فریبا: نزدیکه.

اعظم‌خانم لباس را در تن محبوبه بررسی می‌کند.

اعظم: پس برم دنبال پارچه.
فریبا: خوش‌گل بخری. تو قیمتمش هم اصلاً دست‌ودلت نلرزه.

اعظم‌خانم می‌خندد. دوباره به محبوبه نگاه می‌کند.

اعظـــم: این لبـــاس یه چیزی کـــم داره الان می‌آم.اعظم‌خانم می‌رود.**محبوبه:** *(به فریبا)* شـــما می‌خواین

ازدواج کنین؟
ملیحه: این یه چندسالی هست که می‌خواد ازدواج کنه.
سیما: ولی هنوز نتونسته طرف رو خر کنه.
ملیحه: چرا بابا... شده. فقط باید پالون رو روش بندازه و افسارش رو دست بگیره.
فریبا: هه هه هه. با نمکا. *(به محبوبه)* اینها رو ول‌شون کن. همه‌ی این حرفا رو از روی حسودی می‌زنن.
محبوبه: حالا واقعاً می‌خواین ازدواج کنید؟
فریبا: آره. من واقعاً می‌خوام ازدواج کنم و خودم رو از این سیاه‌چال بکشم بیرون.
ملیحه: مواظب باش از چاله در نیای بیفتی تو چاه.
فریبا: نه. من مثل یوسف مصری از چاه درمی‌آم و به طرف خوش‌بختی می‌رم.
محبوبه: نامزدتون چه‌طوریه؟
فریبا: نامزد چیه؟ ما که هنوز نامزد نشده‌یم.
محبوبه: *(با تعجب)* نشده‌ین؟ پس چه‌طوری...؟
فریبا: ما هنوز دوستیم.
محبوبه: آخه شما گفنین که می‌خواین ازدواج کنید.
فریبا: اَه تو چه‌قدر خنگی! خب آره می‌خوام باهاش ازدواج کنم. ولی همین اول کاری که نمی‌شه حرف ازدواج رو زد. طرف رم می‌کنه.
محبوبه: رم می‌کنه؟!
ملیحه: آره بابا طرف خیلی چموشه.
فریبا: *(بلند می‌خندد.)* ببین مرد جماعت رو باید اول حسابی نرمش کنی. یه کار کنی که اگه یه روز تو رو نبینه دق کنه. باید حسابی اونو به خودت وابسته کنی تا بالاخره به این نتیجه برسه که بدون تو نمی‌تونه نفس بکشه.
محبوبه: شما همه‌ی این کارا رو کرده‌ین!؟
فریبا: خب معلومه.
محبوبه: چه طوری؟... تو رو خدا بگین.
سیما: ول کن فریبا خانم. چشم‌وگوش بچه‌ی مردم باز می‌شه خوب نیست.
فریبا: خب باز بشه. چه بهتر. بالاخره که چی؟ تا آخرش که نمی‌تونه یه دختر شهرستانیِ خجالتی بمونه.
ملیحه: شاید بخواد بمونه.
فریبا: ما این‌جا، همین تو یه پپه رو که داریم برای هفت پشتمون بسه.
محبوبه: وای ملیحه خانم تو رو خدا بذار بگه.
ملیحه: دست بردار محبوبه جون. همه‌ش چرت و پرته. بیش‌تر از این‌که اون خر این باشه این خر اونه.
فریبا: گفتم که، تو حسودیت می‌شه. چون خودت تا حالا عرضه نداشته‌یی یکی رو تور کنی.
ملیحه: شاید هم نخواسته‌م.

فریبـــا: آره جـــون خودت. تو گفتی و منم باور کردم. هرکی بگه بدش می‌آد زر زده. هر کی هم بگه نداره، یا خالی بسته یا عرضه نداشته. خـب ملیحه خانم تو جز کدومشونی؟

ملیحه: هیچ‌کدوم. من خودم انتخاب می‌کنم.

فریبا: *(پوزخندی می‌زند.)* با این بدسلیقگیت بهتره بذاری انتخابت کنن.

سیما: بسه دیگه تمومش کنید.

محبوبه: *(به سیما)* شما چی سیماخانم، شما تا حالا کسی رو تور کرده‌ین؟

همه به سیما نگاه می‌کنند که مانده است چه بگوید.

سیما: من؟... خب...

محبوبه: خب؟

فریبا: خب؟

ملیحه: خب؟

سیما: خب، منم یکی رو برای خودم دارم.

ملیحه: واقعا؟!

سیما به تایید سر تکان می‌دهد.

فریبا: *(هیجان‌زده)* بدجنس. چرا تا حالا رو نکرده‌یی؟

سیما: پیش نیومد.

فریبا: ترسیدی ازت بقاپیمش؟ حالا اسمش چیه؟

سیما: اسمش؟... کامران.

فریبا: دمت گرم بابا. پس تو هم اهل حالی.

ملیحه: راست می‌گی؟

فریبا: معلومه. اون که مثل تو خالی‌بند نیست.

محبوبه: چه شکلیه سیما خانم؟

ملیحه: چه جور آدمیه؟

فریبا: خوش‌گله؟

همه‌ی صحنه به جز محدوده‌ی ســیما تاریک می‌شــود. کامران جلو می‌آید لب‌خندی به لب دارد. و روبه‌روی سیما می‌نشیند.

ســیما: اون قدبلنده و چهارشونه‌س. با موهای مشکی لَخت. خیلی مهربون و خوبه. تنهایی‌های منو خیلی قشنگ پر می‌کنه. قابل اعتماده و...

محبوبه: چشماش چه رنگیه؟

سیما: نگاهش خیلی گرمه.
فریبا: *(سوتی می‌کشد.)* چه تیکه‌ایی! این‌که مثل شاهزاده‌های تو قصه‌هاس.
ملیحه: کجا باهاش آشنا شده‌یی؟
سیما: همین دور و برا.
ملیحه: چه‌طوری بدجنس؟
سیما: یه روز بارونی تو خیابون خیس شده بودم. بعد اون اومد جلو و چترش رو گرفت روی سرم.

کامران چتری را که در دست دارد را باز می‌کند و روی سر سیما می‌گیرد.

فریبا: چه عاشقانه!
کامران: شما حسابی خیس شده‌ین.
سیما: من؟صحنه روشن می‌شود. کامران نیست.
محبوبه: آره، شما تا حالا کسی رو به قول فریبا خانم تور کرده‌ین؟
سیما: *(می‌خندد.)* نه‌بابا. من جز دسته‌ی بی‌عرضه‌هام.

اعظم‌خانم وارد می‌شود.

اعظم: این چه‌طوره بچه‌ها؟

همه به طرف او برمی‌گردند و به او که یک کلاه بزرگ عروس روی سرش دارد نگاه می‌کنند.

محبوبه: وای چه‌قدر قشنگه!

صحنه‌ی چهار

همه به کار مشغولند. چند لحظه بعد سیما کلافه سر بلند می‌کند.

سیما: وای کور شدم. مرده‌شور این لباسا رو ببره.
اعظم: پاشو یه چای برامون بریز و اون چشماتو یه استراحت بده.

سیما بلند می‌شود و به طرف میز سماور می‌رود.

ملیحه: راستیا... ما اگه کور بشیم کی جواب می‌ده؟
فریبا: *(با لهجه‌ی اکبرآقا)* چشمت کور، می‌خواستی نیای این‌جا کار کنی. مگه زورت کرده بودن؟

ملیحه دلخور به فریبا نگاه می‌کند.

فریبا: من نگفتم. اکبرآقا گفت.
ملیحه: ببخشید اکبرآقا به پولش احتیاج دارم.

فریبا: *(با لهجه‌ی اکبرآقا)* می‌خوای بری دانشجاه؟
ملیحه: آره اکبرآقاجون، شاید این‌جوری از شر شما خلاص شدم.
فریبا: *(با لهجه‌ی اکبرآقا)* مجه من می‌ذارم ملی‌جون. تو مثه گلی، ناز و خوش‌جِلی، هیچی نمی‌خوام ملی وقتی با منی.
ملیحه: *(با خنده)* اَه، نکبتی.
سیما: حالا، از کی تا حالا شما زبون اکبرآقا شده‌ین؟
فریبا: اختیار دارین. منو اکبرآقا مثل یک روح در دو بدنیم.
سیما: بیچاره اکبرآقا.
محبوبه: یعنی چی؟
فریبا: یعنی بعضی وقتا فریبا این‌جا نیس. اکبرآقاس و ایشون از زبون من صحبت می‌کنن.
اعظم: وا پناه بر خدا!
سیما: همینو کم داشتیم.
ملیحه: می‌گم بعضی‌قتا نگاهات یه طورهایی می‌شه.
محبوبه: چه‌طوری می‌شه؟
ملیحه: هیز می‌شه. آدما رو سانت می‌زنه.
فریبا: *(با لهجه‌ی اکبرآقا)* گناه من چیه ملی‌جون. خیاط‌جماعت کارش سانت‌زدنه دیجه. به‌خصوص که زنونه‌دوز هم باشه که دیگه خیلی حال می‌ده. *(با صدای خودش)* راست می‌گه بیچاره. تقصیری نداره. تازه هروقت کسی رو سانت می‌زنه تبارک‌الله احسن‌الخالقین از دهنش نمی‌افته.

به طرف ملیحه می‌رود.

فریبا: *(با لهجه‌ی اکبرآقا)* تبارک‌الله... تبارک‌الله اح‌اح‌احسن‌الخالقین.
ملیحه: برو گمشو حالمو به‌هم زدی.
فریبا: *(با لهجه‌ی اکبرآقا)* بیچاره مردی که این نصیبش بشی.
سیما: *(به شوخی)* چرا اکبرآقا؟
فریبا: *(با لهجه‌ی اکبرآقا)* آخه دست بهش نزده‌یی رم می‌کنه.

محبوبه بلند می‌خندد. فریبا به طرف او می‌رود.

فریبا: *(با لهجه‌ی اکبرآقا)* تو چه‌طوری محبوبم؟
محبوبه: نه فریبا خانم. اکبرآقا خیلی مرد خوبیه. تو رو خدا پشتش این‌طوری حرف نزنین.

همه از این حرف ساکت می‌شوند و به هم نگاه می‌کنند.

محبوبه: اگه اون نبود ما نمی‌تونستیم این‌جا مادرمو تو بیمارستان بخوابونیم. خیلی به ما کمک کردن.

همیشـــه می‌آن خونه‌مون و حاله مادرومو می‌پرســـن. به بابام خیلی کمـــک می‌کنن. هر دفعه که می‌آن خونه‌مون یه چیزی برامون می‌آرن.

اعظم: اینا شوخی می‌کنن محبوبه‌جون جدی نگیر.

محبوبه: می‌دونم اعظم‌خانم.

اعظم: اگه این شوخیا هم نباشه که همه‌مون این‌جا دق می‌کنیم.

فریبا: آره بابا... *(با لهجه‌ی اکبرآقا)* من ناراحت نمی‌شم محبوبه خانم. بذار هر چی می‌خوان بگن.

محبوبه: ولی به‌خدا راست می‌گم. اکبرآقا مرد خیلی خوبیه.

فریبا: بر منکرش لعنت محبوبه جون. یه‌وقت نری اینا رو بذاری کف دستش. همه‌مون بدبخت می‌شیم.

محبوبه: نه فریبا خانم. من هیچ‌وقت همچین کاری نمی‌کنم.

سیما: محبوبه دختر خیلی خوبیه. *(به فریبا)* یه‌ذره ازش یاد بگیر.

فریبا: چشم.

ملیحه: شما با اکبرآقا فامیلین؟

محبوبه: بله. یه فامیلیه دور با مادرم اینها دارن. وقتی اومدیم این‌جا هیچ‌کس رو نداشتیم. بابام اومد پیش اکبرآقا تا الان هم هر کمکی از دســـتش بر اومده به ما کرده. به من و بابام کار داده. یه خونه هم برامون اجاره کرده...

اعظم: خدا خیرش بده.

سیما: ببین فریبا دیگه پشتش حرف نزن.

فریبا: منِ بدبخت! لال شم دیگه چیزی بگم.

ملیحه: ولی بی‌شوخی اصلاً فکرشم نمی‌کردم اکبرآقا هم‌چین آدمی باشه.

محبوبه: چرا؟

ملیحه: آخه قیافه و رفتارش یه جوریه.

اعظم: همه آدمای خوب که خوش‌گل نیستن.

محبوبه: من عکسای جوونیِ اکبرآقا رو دیده‌م. اتفاقاً تو جوونی قیافه‌شون خیلی خوب بوده.

ملیحه: پس ما بد شانسیم که پیریاش نصیب ما شده.

همه می‌خندند.

فریبا: مثلاً می‌خواستی تورش کنی؟

ملیحه: آره برای تو.

فریبا: تو فکر خودت باش که سرت بی‌کلاه نمونه.

سیما: پس این حرفا چیه که پشتش می‌زنن که می‌خواد زن بگیره؟

فریبا: خب حتماً اینم ماله خوبیِ بیش از حدشه دیگه. می‌خواد خیرش به یه زن دیگه هم برسه.

اعظم: نه، فکر کنم برای بچه‌س.

ملیحه: اون که دوتا دختر داره.
سیما: آها، پس پسر می‌خواد.
محبوبه: بابام می‌گه همین نداشتن پسر و این‌که پشتش خالیه اکبرآقا رو پیر کرده.**فریبا:** پسر پسر قند عسل. پس قضیه اینه.
سیما: دلم به حال شهربانوخانم می‌سوزه.
اعظم: آره خیلی بدشانسی آوُرده.
ملیحه: جدا هیچ‌کس نمی‌دونه چه بلایی سرش می‌آد. مثلا شهربانوخانم اصلاً فکرش رو هم نمی‌کرد که یه هم‌چین بد شانسی‌ای بیاره.
اعظم: دنیا همینه. مگه من نبودم؟ یه روز بهترین خیاط این شـــهر بودم. ولی حالا باید تو این زیر زمین سر کنم. هی... منم از این دنیا خیری ندیده‌م.
ملیحه: خیلی سخته اعظم‌خانم من اصلاً تحملش رو ندارم.
اعظم: انشاالله که تو شانس می‌آری و یه شوهر خوب و خوش‌گل و مهربون گیرت می‌آد و از این زیرزمین خلاص می‌شی.
ملیحه: نه اعظم‌خانم من حتماً می‌رم دانشگاه.
اعظم: انشاالله. توکل کن به خدا.
محبوبه: شما دانشگاه می‌رین؟
فریبا: نه بابا یه چند ساله پشت درش دخیل بسته ولی هنوز دانشگاه نطلبیدتش.
محبوبه: خوش به حال‌تون من تا پنجم بیش‌تر نخونده‌م.
فریبا: حالا کی گفته آدم حتماً باید بره دانشگاه؟
ملیحه: فقط با دانشگاه می‌تونی خودت رو از این سیاهچال بیرون بکشی تو این دنیا برا خودت یه چیزی بشی.
فریبا: نخیر. هزار کار دیگه هم هست؟
ملیحه: مثلاً؟
محبوبه: شما چکار می‌کنید؟
فریبا: من روز و شب نقشه می‌کشم.**محبوبه:** نقشه؟!
فریبا: آره جونم، نقشـــه می‌کشـــم که چکار کنم تا همیشـــه برای طرفم تازه باشـــم. مثلاً امروز چه لباسی بپوشـــم. چه‌طوری آرایش کنم. مردا خیلی به این چیزها حساســـن. اگه بخوای باهاشـــون یه جور باشی زودی ازت خسته می‌شن.
اعظم: هرکی ندونه می‌گه تاحال سه چهارتاشونو زیر خاک کرده‌یی.
فریبا: *(می‌خندد)* نه اعظم‌خانم برای این‌که این چیزها رو بدونی اصلاً لازم نیست سه چهارتاشونو زیر خاک کنی. فقط باید زرنگ باشی.
محبوبه: آخه چه‌طوری؟

فریبا: این دیگه جز اسراره.
محبوبه: فریباخانم نامزدتون، نه ببخشید دوستتون چه‌کاره‌س؟ اون هم خیاطه؟
فریبا: واه خدا نکنه. حالم از هر چی خیاط و نخ و سوزنه به‌هم می‌خوره.
محبوبه: خب چه‌کاره‌س؟
فریبا: آرشیتکته.
محبوبه: یعنی چی؟
ملیحه: یعنی بنا. خاک جابه‌جا می‌کنه.
فریبا: *(به ملیحه)* خفه شو. *(به محبوبه)* اون برای ساختمونا و بیلدینگ‌ها نقشه می‌کشه.
محبوبه: *(با تعجب)* بیلدینگ‌ها! راست می‌گی؟
فریبا: دروغم چیه؟
سیما: بهش گفته‌یی کجا کار می‌کنی؟
فریبا: نه. مگه مثل تو خنگم.
ملیحه: پس از حالا داری بهش دروغ می‌گی.
فریبا: تو دیگه ساکت باش خودت داری به عالم و آدم دروغ می‌گی.
ملیحه: من به کسی دروغ نمی‌گم.
فریبا: پس اون کلاسور چیه می‌زنی زیر بغلت از خونه می‌زنی بیرون؟

ملیحه چیزی نمی‌گوید. سیما به فریبا چشم‌غره می‌رود.

فریبا: تو بگو. آخه کدوم مهندس خری می‌آد با یه دختر که مثل بندانگشتی توی لونه‌ی موش کور نشسته و سوزن می‌زنه دوست بشه؟ این دروغا فقط برای اینه که نمی‌خوام از دستش بدم.
سیما: حالا اگه یه روز فهمید که بهش دروغ گفته‌یی چی؟
فریبا: غصه‌ی اونو نخور، اگه منم که اون تا آخرش نمی‌فهمه.
محبوبه: فریباخانم عکسشو دارین؟
فریبا: آره.
محبوبه: نشون‌مون بدین.
فریبا: نه، نمی‌شه.
محبوبه: تو رو خدا فریبا خانم.
سیما: نترس نمی‌خوریمش. نشون بده.
فریبا: باشه.

از کیفش عکسی در می‌آورد و به آن‌ها نشان می‌دهد.

ملیحه: این‌که جای بابای منه.

اعظم: چند سال از تو بزرگ‌تره؟
فریبا: ۲۱سال.

همه با تعجب به او نگاه می‌کنند.

فریبا: پس چی؟ من اصلاً از این پســرهای فنچول قرطی خوشــم نمی‌آد که امروز دل‌شون این‌جاس فردا یه جای دیگه. مرد باید پخته باشه تا بتونه آدمو جمع‌وجور کنه.
ملیحه: این به درد اعظم‌خانم می‌خوره.
اعظم: ازدواج کرده؟

همه به جز فریبا می‌خندند.

ملیحه: چیه اعظم‌خانم جدی گرفته‌یی؟

فریبا عکس را با حرص از دست آن‌ها می‌گیرد و داخل کیفش می‌گذارد.

فریبا: مسخره‌ها. شما همیشه همه‌چیز رو به مسخره می‌گیرین. از شما دیگه انتظار نداشتم اعظم‌خانم.
اعظم: نه فریبا جون من جدی گفتم. آخه یه مردی به این ســن محاله تا حالا ازدواج نکرده باشــه. گفتم یه‌وقت اگه زنی چیزی داشته باشه برای تو بد نشه.
فریبا: زن داشــته. طلاق داده. دوتاهم بچه داره. ولی با همه‌ی این حرفا من دوســتش دارم و نمی‌خوام از دستش بدم. این تنها شانس من تو زندگیمه که خودمو یه جوری بالا بکشم.

همه ساکت می‌شوند. فریبا به ملیحه نگاه می‌کند.

فریبا: چیه؟ بگو دیگه. می‌دونم الان یه حرف تو گلوت گیر کرده. قورتش نده بگو.
ملیحه: من... من فکر می‌کنم لیاقت تو بیش‌تر از اینیه که خودتو علافش کرده‌یی.
اعظم: خوش‌به‌حال اون مرد. انشالله خودم لباس عروسیت رو می‌دوزم.

صحنه تاریک می‌شــود فقط محدوده سیما روشن اســت. کامران از قاب در می‌آید تا پیش سیما بیاید ولی سیما دستش را به علامت توقف جلو می‌برد.

سیما: نه.

صحنه‌ی پنج

همه به‌جز ملیحه سر میز صبحانه هستند.

محبوبه: ملیحه‌خانم چرا نیومد؟ همیشه سر وقت این‌جا بود.
سیما: نمی‌دونم. دیر کرده.

فریبا: حتماً یکی تورش کرده. *(می‌خندد)*

سیما: کی؟ ملیحه؟

اعظم: نه‌بابا، ملیحه اهل این حرفا نیس.

فریبا: خنگ خدا فکر می‌کنه اگه نره دانشـــگاه می‌میره. *(به محبوبه)* همیشـــه یه کلاسور زیر بغلش می‌زنه که همه فکر کنن خانم می‌ره کلاس کنکور.

سیما: خدا کنه امسال قبول بشه.

فریبا: تاحالا دیده‌یی چه‌طوری تو خـیابون راه می‌ره؟

سیما: فریبا!

فریبا بلند می‌شـــود و ادای ملیحه را که بســـیار سربه‌زیر راه می‌رود به مسخره در می‌آورد. محبوبه می‌خندد.

اعظم: خب ملیحه دختر سربه‌زیریه. مگه بده؟

فریبا: معلومه بده اعظم‌خانم. پس فکر کردی آخدا این دوتا چشم قشنگ رو برای چی به ما داده؟

اعظم: معلومه. داده که باهاش ببینیم.

فریبـــا: د همین دیگه. قربون دهنت. داده که ببینیم. دید بزنیـــم و از دیدن زیبایی‌های آقایون خوش‌گل حض بصر ببریم. بهشون چشمک بزنیم و بعد...

سیما: مسخره.

فریبا: اسم آقاتون اکبره.

سیما: *(چیزی به طرفش پرت می‌کند.)* برو گمشو.

محبوبه: من خیلی از این فریباخانم خوشم می‌آد. خیلی شوخن.

فریبا: شـــوخ چیه؟ اینا همه‌ش درس زندگیه. اگه می‌خوای به سرنوشـــت این و اون ملیحه‌ی خنگ دچار نشی به حرف آبجیت گوش کن. وِالّا اکبرآقا هم گیرت نمی‌آد.

اعظم: این‌قدر پشت صاحب‌کارتون حرف نزنین.

فریبا: آخ الهی که من فداش بشم. راستی ازش خبری نیست.

سیما: چیه دلت براش تنگ شده؟

فریبا: آره خیلی.

سیما: حتماً دنبال سور و سات عروسیشه.

فریبا: آخه کدوم دختر خری حاضر شده با اون ازدواج کنه؟

سیما: از ایالات متحده که براش پست نکرده‌ن و حتماً از یه کوره‌دهی یا همچین جایی رفته گیرش اُورده.

اعظم: عبرت شما دوتا.

سیما: که چی؟

اعظم: هیچی. می‌گم اگه شما هم همین‌طور بخواهید بمونید چیزی بهتر از این گیرتون نمی‌آد.

سیما: کی گفته مگه مجبوریم ازدواج کنیم؟
اعظم: بالاخره که چی؟ دختر باید ازدواج کنه تا آخرش که نمی‌تونه بیخ ریش ننه باباش باشه.
فریبا: من که یکی برای خودم دارم. شما غصه‌ی بقیه رو بخورین.
سیما: خب وقتی خوبش پیدا نمی شه.
اعظم: خوبش چه‌جوری باید باشه؟
فریبا: خب معلومه. خوش‌گل، خوش‌تیپ، خوش‌اخلاق، پول‌دار...
سیما: *(می‌خندد)* ای. یه همچین چیزهایی.
فریبا: بی‌گمان روزی ز راهی دور
می‌رسد شهزاده‌ایی مغرور
می‌خورد بر سنگ‌فرش کوچه‌های شهر
ضربه‌ی سم ستور بادپیمایش...
محبوبه: راستی سیماخانم شما چرا تا حالا ازدواج نکرده‌ین؟
سیما: در مورد من فرق می‌کنه.
فریبا: آها از آسمون نازل می‌شه؟
سیما: نه از زمین سبز می‌شه.
اعظم: بالاخره این‌قدر این دست و اون دست می‌کنی تا دیگه کار از کار می‌گذره.
سیما: من الان خیلی راحتم، مگه مرض دارم خودمو تو هچل بندازم.
فریبا: ولی من در اولین فرصت از این‌جا می‌رم.
سیما: خوبه. ولی مواظب باش.
فریبا: *(شروع به خواندن می‌کند.)* کوچه تنگه بله، عروس قشنگه بله...

محبوبه از خواندن فریبا به ذوق آمده. اعظم‌خانم به او نگاه می‌کند.

اعظم: انشالله یه روز هم برای تو.

محبوبه خجالت زده سرش را پایین می‌اندازد.

سیما: خدا از دهنت بشنوه اعظم‌خانم.

مردی از بیرون اعظم‌خانم را صدا می‌زند. اعظم‌خانم می‌رود.

سیما: یعنی کیه؟
فریبا: حتماً دوست‌پسر اعظم‌خانمه. می‌خواد امشب باهاش قرار بذاره.
امشب چه شبی‌ست
شب مراد است امشب...

سیما: اَه، خفه شو فریبا.

اعظم‌خانم بر می‌گردد.

سیما: چی شده اعظم‌خانم؟ چرا این‌قدر دمق شدی؟
اعظم: ملیحه تصادف کرده.

همه به طرف او بر می‌گردند.

فریبا: چی؟
محبوبه: وای خدا مرگم بده.
سیما: کی بود زنگ زد؟
اعظم: نمی‌دونم. یه آقایی بود گفت که ملیحه بهش گفته زنگ بزنه و بگه چی شده.
فریبا: خیلی ناجوره؟
اعظم: پاش شکسته.
سیما: بیچاره ملیحه.
فریبا: حالا نگفته کی می‌آد سرِ کار؟
اعظم: گفته چند روز دیگه.
محبوبه: آخی. حتماً خیلی ناراحته.
سیما: اون طفلک هم از همه‌ی ما بدشانس‌تره.
فریبا: با پای شکسته چه‌طوری می‌خواد بیاد سر کار؟
سیما: اگه سرشم بره می‌آد. تو که می‌دونی چه‌قدر به این کار احتیاج داره.
فریبا: آره. راست می‌گی.
سیما: *(با عصبانیت)* اه چه دنیایی! هرچی سنگه مالِ پای لنگه.

صحنه تاریک می‌شود فقط محدوده‌ی سیما روشن است. کامران جلو می‌آید.

کامران: تو چته؟**سیما:** من هیچی. فقط دیگه از این وضع خسته شده‌م. عقم می‌گیره. وقتی به خودمون نگاه می‌کنم. تمام روز تو این خراب‌شده باید سوزن بزنیم. همه‌مون اینجا گیر کرده‌یم. بعضی‌وقتا فکر می‌کنم بهتره آدم فقط فکر خودش باشه تا این‌که همه‌ش برای دیگران باشه و دائم احساس کنه زندگی رو باخته. مـــن می‌ترســـم کامران. می‌ترســـم از این‌که یه روز از بابام بدم بیاد که دارم بهترین روزهای عمرم رو براش می‌زارم. بعضی وقتا این مسئولیت لعنتی مثل افسار خر رو دوشم سنگینی می‌کنه.
کامران: خب این‌طور نباش. سعی کن برای خودت زندگی کنی. فقط برای خودت.
سیما: ولی بابام...

کامران: چرا می‌خوای بی‌خود به پای دیگران بسوزی؟

ســیما: مجبورم. اون کســی رو جز من نداره. نه زنی، نه پسری. اون مثل یه بچه کوچولوئه و منم مثل یه مادر ازش مراقبت می‌کنم.

کامران: مادر؟

ســیما: آره همون موجود مقدســی که بهشــت زیر پاشــه و بالاتر از عشـــق اون هیچ‌جا پیدا نمی‌شه. و فداکاریــش بی‌مانند. لعنت به این مزخرفات. فداکاری، فــداکاری. دیگه حالم از این کلمه به هم می‌خوره. همه می‌خوایم ادای آدمای فداکار رو دربیاریم حتی به بهای زجر کشیدن خودمون.

سیما: تو نمی‌تونی این‌همه سختی رو به تنهایی به دوش بکشی. بذار کمکت کنم. خودتو به من بسپار.

سیما به طرف کامران می‌رود. ***سیما:*** *هیچ‌وقت منو تنها نذار کامران. هیچ‌وقت.*

صحنه تاریک می‌شود و لحظه‌ایی بعد دوباره روشن می‌شود. کامران نیست. سیما در حالتی است که انگار کسی را در بغل گرفته است. صحنه تاریک می‌شود.

صحنه‌ی شش

اعظم‌خانم، محبوبه و سیما در کارگاه هستند. محبوبه به لباسی که در دست دارد نگاه می‌کند.

محبوبه: خوش‌به‌حال دختری که این لباس رو می‌پوشه.

سیما: *(می‌خندد)* چرا؟

محبوبه: خب معلومه شوهرش خیلی دوستش داره که هم‌چین لباسی براش می‌خره.

اعظم: انشاالله خودم یه لباس از این قشنگ‌تر برای عروسیت می‌دوزم.

محبوبه: دست شما درد نکنه اعظم‌خانم. ولی فکر نکنم من هیچ‌وقت نتونم ازدواج کنم.

سیما: چه‌حرف‌ها! مگه تو چیت از دخترای دیگه کم‌تره؟

محبوبه: آخه من یه دختر شهرستانی، با یه مادر مریض و یه پدر پیر. اصلاً کی به من نگاه می‌کنه؟

اعظم: این حرفا نیست دخترجون. همه‌ش قسمته. دعا کن قسمتت خوب باشه.

محبوبه: من که هر روز نا امیدتر می‌شم.

سیما: ای بابا! تو که هنوز سن و سالی نداری. پس ما چی بگیم؟

محبوبه: آخه تو دِه ما همه‌ی دخترای هم‌سن من ازدواج کرده‌ن و یکی دوتا هم بچه دارن.

سیما: حالا که تو دِه خودتون نیستی. این‌جا خیلی فرق داره. اتفاقای دیگه‌ای ممکنه برات بیفته. اتفاقای خوب.

اعظم: آره مادر توکل کن به خدا.

سیما به ساعتش نگاه می‌کند.

سیما: پس چرا فریبا نیومد؟ ساعت از ده هم گذشت. دلم شور می‌زنه
اعظم: نمی‌دونم. نکنه برای اونم اتفاقی افتاده باشه.

در همین لحظه فریبا با قیافه‌ایی در هم و ساکت وارد می‌شود.

فریبا: *(گرفته)* سلام.
اعظم: سلام. رسیدن به‌خیر.
سیما: پس چرا این‌قدر دیر اومدی؟ همه‌مون نگران شدیم. گفتیم نکنه تو رو هم مثل ملیحه چشم زده‌ن.

محبوبه می‌خندد. فریبا چیزی نمی‌گوید.

سیما: فریبا! اتفاقی افتاده؟

فریبا ساکت است و بارانی‌اش را در می‌آورد. محبوبه جلو می‌رود و با همدلی به فریبا نگاه می‌کند.

محبوبه: فریبا خانم چی شده؟ چرا این‌قدر ناراحتی؟

ناگهان فریبا زیر گریه می‌زند. همه از این حالت شوکه شده‌اند و دور او جمع می‌شوند.

اعظم: وا! چی شده دخترجون؟ تو که ما رو جون‌به‌لب کردی.

از حالت فریبا، بغضْ گلوی محبوبه را می‌گیرد.

محبوبه: وای سیماخانم تو رو خدا... *(او هم گریه می‌کند)*

سیما کنار فریبا می‌نشیند و دستش را پشت او می‌گذارد.

سیما: فریبا چی شده؟ آخه چته؟
فریبا: *(با گریه)* هیچی. بذارین به حال خودم بمیرم. دست از سرم بردارین.
اعظم: آخه چی شده دختر؟ یه کلام بگو ما هم بفهمیم.
فریبا: من خیلی بدبختم اعظم‌خانم. خیلی.
اعظم: نه خدا نکنه فریباجون. آخه برای چی؟
محبوبه: *(با گریه)* نه فریباخانم. شما دختر خیلی خوبی هستین. تو رو خدا این‌طوری حرف نزنین.
سیما: با دوستت حرفت شده؟

فریبا با گریه به تأیید سرتکان می‌دهد.

فریبا: بینمون به‌هم خورد.
سیما: آخه چرا؟

فریبا: برای این‌که... برای این‌که *(گریه می‌کند)* نمی‌خواد به موقعیتش لطمه بخوره.
سیما: چه لطمه‌ایی؟
فریبا: می گه اگه هم‌کارهاش بفهمن با من دوســته براش بد می‌شــه. می‌گه بهتره این دوســتی رو تموم کنیم. چون به نفع هیچ‌کدوم‌مون نیست.
اعظم: لا اله... مگه شما نمی‌خواستین ازدواج کنید؟

گریه فریبا دوباره بیش‌تر می‌شود.

سیما: چه بهتر. اون لیاقت تو رو نداره.
فریبا: ولی من همه‌ی زندگیم رو برای اون گذاشتم. بــراش هــمه‌کار کردم. وقتی مادر می‌خواست براش مادر بودم ، وقتی یه زن می‌خواست براش یه زن بودم ، وقتی یه دختر شیطون می‌خواست براش بودم. اون هر کاری خواسته با من کرده ولی حالا... همه‌چی رو می‌خواد تموم کنه.
اعظم: هرکاری؟

فریبا با تکان دادن سر جواب مثبت می‌دهد. اعظم‌خانم لب می‌چیند و پشت دستش می‌زند.

فریبا: اگه جونمم بخواد براش می‌دم، ولی تحمل جدایش رو ندارم.
اعظــم: مادرجون تو چقدر ســاده‌ایی! این چه حرفیه می‌زنی؟ حــالا مگه قحطی مرد اومده که تو دلت رو به این خوش کرده‌یی؟ این جور مردها گرگ بارون دیده‌ن. منتظر یه دختر بی‌شــیله‌پیله مثل تو هستن که بدبختش کنن.
فریبا: ولی من دوستش دارم. اعظم‌خانم نمی‌تونم فراموشش کنم.
اعظم: چرا می‌تونی.
سیما: باید بتونی.
فریبا: آخه چه‌طوری؟
سیما: *(درمانده)* من نمی‌دونم. ولی یه طوری باید این کار رو بکنی. به خاطر آینده‌ت.

فریبا دیگر چیزی نمی‌گوید و فقط گریه می‌کند. اعظم‌خانم جلو می‌رود و او را در بغل می‌گیرد.

اعظم: ای مادر... انگار جوونیای خودم رو دیدم.
محبوبه: شما؟!
اعظــم: آره مــادر. منم یه موقع دلم برای یکی می‌زد و حاضر بودم هر کاری براش بکنم. منم مثل تو فکر می‌کردم تو دنیا فقط همون یه مرده که می‌تونه منو خوش‌بخت کنه.
سیما: اون کی بود؟
اعظم: صاحب کارگاهی که توش تازه کارم رو شــروع کرده بودم. من یه دختر پونزده‌ســاله بیش‌تر نبودم. ولی اون زن و یه بچه داشــت. این‌قدر تو گوشــم حرفای قشنگ خوند، این‌قدر دور و برم رو گرفت

که نفهمیدم چه‌طوری عاشقش شدم و خودمو بهش سپردم.

فریبا: یعنی شما هم؟

اعظم: آره مادر جون. و تا بفهمم که چی شده... دیگه خیلی دیر شده بود.

سیما متأثر از حالت اعظم‌خانم با چشم‌های گریان به اعظم‌خانم نگاه می‌کند. تمام صحنه به جز محدوده‌ی سیما تاریک می‌شود. کامران جلو می‌آید و مهربان به او نگاه می‌کند.

سیما: این خیلی ظلمه. مگه نه؟

کامران: شاید.

سیما: *(معترض)* چی می‌خوای بگی؟

کامران: *(آرام)* می‌خوام بگم اونا خودشون این‌طور خواسته‌ن. مگه نه؟

سیما: نه، اونا نخواسته‌ن که این‌طور با احساسات‌شون بازی بشه. پس اعتماد چی می‌شه؟

کامران جلو می‌آید و می‌خواهد به سیما نزدیک شود ولی سیما خود را پس می‌کشد.

کامران: تو می‌ترسی؟

سیما: آره.

کامران: از من؟ من هیچ‌وقت به تو خیانت نمی‌کنم.

سیما: چرا؟

کامران: چون من ساخته‌ی ذهنه توأم. تو منو از اون قاب کشیدی بیرون و عاشق خودت کردی تا لحظه‌های تنهاییت رو پر کنم. تا برای غم‌هات غصه بخورم و تو شادی‌هات بخندم. حلا بذار کنارت باشم. خودتو به من بسپار تا همه‌چیز رو فراموش کنیم.

به سیما نزدیک می‌شود. سیما عقب می‌رود.

سیما: نه. نباید بعضی چیزها رو فراموش کرد.

کامران: تو باید شجاع باشی.

سیما: شجاع؟

کامران: برای این‌که بتونی فراموش کنی باید شجاع باشی. برای اینکه بتونی به من یا حتی خودت اعتماد داشته باشی باید شجاع باشی. مثل فریبا.

سیما: ولی اون یه احمقه.

کامران: تو چی هستی؟ یه ترسو که از ترس این‌که احساساتش خراب نشه حاضره تنها بمونه. فریبا... همون فریبای احمق که تو می‌گی، حداقل این‌قدر شجاعتش رو داره که برای چیزی که دوست داره جلو بره. ولی تو حتی از خیال خودت هم وحشت داری. من جای تو بودم به فریبا و اعظم‌خانم حسودیم می‌شد.

کامران می‌رود و سیما غمگین به او نگاه می‌کند. صحنه روشن می‌شود. سیما به فریبا نگاه می‌کند.

سیما: حالا می‌خوای چه‌کار کنی؟
فریبا: من دوستش دارم.
سیما: یعنی هنوز هم؟
فریبا: نمی‌خوام از دستش بدم.

سیما به اعظم‌خانم نگاه می‌کند که مشغول پروو لباس به تن محبوبه است، ولی چهره‌اش غمگین و افسرده است.

سیما: پس باید بهاش رو هم بدی مثل اعظم‌خانم.
فریبا: هرکاری لازم باشه می‌کنم.
سیما: *(لبخندی غمگین می‌زند.)* بهت حسودیم می‌شه.

صحنه‌ی هفت

سنگ‌دوزی لباسی که دست محبوبه بود کامل شده، اعظم‌خانم به لباس نگاه می‌کند. فریبا ساکت در جایش نشسته و کار می‌کند و سیما هم کنار دست اعظم‌خانم است.

اعظم: خیلی قشنگ شد.
محبوبه: فکر نمی‌کردم بتونم به این تمیزی کار کنم.
سیما: خیلی خوب شده.

محبوبه لباس را جلوِ سینه می‌گیرد و در آیینه به خود نگاه می‌کند.

محبوبه: دلم می‌خواد اینو تو تن عروسی که می‌پوشدش ببینم. می‌ذارین قبل از بردنش یه دور بپوشمش؟
اعظم: آره مادر، هر چقدر دیگه خواستی تنت باشه.

در همین موقع ملیحه با پای شکسته و عصا و یک جعبه شیرینی در دست، وارد می‌شود و بسیار شاد و سرحال است.

ملیحه: سلام. مهمون نمی‌خواین؟

همه به طرف او بر می‌گردند.

ملیحه: سلام، من اومدم.

سیما با خوش‌حالی جلو می‌رود و با او روبوسی می‌کند و کمکش می‌کند تا لباس‌هایش را در بیاورد.

سیما: سلام. تو کجایی؟
ملیحه: زیر سایه‌ی شما.

ملیحه جلو می‌رود و با همه روبوسی می‌کند. فریبا هم به طرفش می‌رود و او را می‌بوسد.

فریبا: سلام خوبی؟
ملیحه: من خوبم. ولی مثل این‌که تو اصلاً خوب نیستی.
فریبا: نه چیزی نیست.
اعظم: دختر تو که ما رو حسابی نگران کردی.
ملیحه: نه بابا چیزی نبود. به خیر گذشت.
سیما: مثل این‌که زیاد هم بد نشده پات شکسته. شیرینی اُورده‌ی.
ملیحه: بد چیه؟ خیلی هم خوب شد.
اعظم: چی می‌گی دختر؟ زده به سرت؟
اعظم: پناه بر خدا.
سیما: خب تعریف کن ببینیم چی شده؟
ملیحه: باور نمی‌کنید من دانشگاه قبول شده‌م.
سیما: چی؟!

ملیحه: باور کن راســت می‌گم. دیروز اسم آخرین سری قبول شده‌ها رو اعلام کردن. روزنامه گیرم نیومد مجبور شــدم برم پارک شهر خود ســاختمون روزنامه. وقتی اسمم رو دیدم باورم نمی‌شد. این‌قدر هول شدم که نفهمیدم چکار می‌کنم با یه ماشین تصادف کردم.
(با هیجان) راننده اومــده بــود بــا نگرانی به من نگاه می‌کرد ولی من مثل دیوونه‌ها فقط می‌خندیدم.
فریبا: *(ناباور)* یعنی تو الان...
ملیحه: دیگه دانشگاه منو طلبید. اینم روزنامه‌ش. مدرک معتبر.

از کیفش روزنامه‌ایی درمی‌آورد و به همه نشان می‌دهد. فریبا جلو می‌رود و ملیحه را می‌بوسد.

فریبا: تبریک می‌گم.

همه دوباره او را می‌بوسند. ملیحه درِ جعبه شیرینی را باز می‌کند و به همه تعارف می‌کند.

سیما: این بهترین خبری بود که تو این چند وقت شنیده‌م.
ملیحه: آره خودمم همین‌طور.
اعظم: اینها همه قسمته. قسمت تو هم این بوده. انشاالله که همه خوش‌بخت بشن.
محبوبه: انشاالله.
فریبا: بازم می‌خوای سرکار بیای؟

ملیحه: تا آخر ماه می‌آم تا حقوقم رو بگیرم.
سیما: دیگه می‌تونی با کلاسور واقعی از خونه بیایی بیرون.

ملیحه و سیما می‌خندند. فریبا بلند می‌شود و برای رفتن آماده می‌شود.

فریبا: من امروز باید زود برم.
اعظم: دخترجون، این چندمین باریه که وسط روز داری می‌ری. کـــارِت رو از دســـت می‌دی‌ها.
فریبا: به جهنم. *(با بغض)* اصلاً مرده‌شوره همه‌چیزو ببرن.

خارج می‌شود.

ملیحه: فریبا چشه؟
سیما: با طرفش به هم زده.
ملیحه: چرا؟

سیما شانه بالا می‌اندازد.

ملیحه: معلوم بود این دوستی عاقبت خوشی نداره.
محبوبه: طفلک خیلی ناراحته.
اعظم: می‌ترسم کار دست خودش بده.
سیما: نه، فکر نکنم. اون خیلی سرسخته.
اعظم: ولی بی‌تجربه‌س.
سیما: حالا تجربه به دست می‌آره.
ملیحه: کاش می‌شد براش کاری کرد.
سیما: تو که اونو می‌شناسی. نمی‌خواد هیچکس تو کارش دخالت کنه
ملیحه: بهتره آدم هیچ‌وقت عاشق نشه.
محبوبه: چرا؟! عشق که خیلی قشنگه.
ملیحه: ولی خیلی سخته.
محبوبه: عیب نداره. سختی‌هاش هم قشنگه.
سیما: *(با شیطنت به محبوبه)* حرفهای تازه می‌شنوم.

محبوبه خجالت زده می‌خندد.

اعظم: اونم کم‌کم داره عوض می‌شه. برای خودش خانمی می‌شه.
سیما: کاش همه‌مون بتونیم اون چیزی که دل‌مون می‌خواد بشیم.
ملیحه: *(می‌خندد)* من الان همین حس رو دارم. دارم اون چیزی می‌شم کـــه هـــمیشه دلم می‌خواست

باشم. انگار آروم گرفته‌م.

سیما: چه‌قدر خوبه که بالاخره یکی از ما آروم گرفت.

ملیحه: من تو اوجِ نا امیدی بودم و این اتفاق برام مثل یه معجزه بود.

سیما: *(می‌خندد)* فکر می‌کنم همه احتیاج به معجزه داریم.

ملیحه: من دیگه مطمئنم برای هر کســی یه روز اتفاق می‌افته. *(به ســیما)* برای تو *(به محبوبه)* برای تو. برای همه.

صحنه به جز محدوده‌ی ســیما تاریک می‌شــود. تنها تابلوِ عکس کامران روشــن است. سیما جلو می‌رود و به او نگاه می‌کند. کامران لب‌خند می‌زند توری که در دســت ســیما اســت را روی ســر ســیما می‌اندازد و او را به داخل قاب دعوت می‌کند. ســیما وارد قاب می‌شود. به هم نگاه می‌کنند و می‌خندند.

صحنه تاریک می‌شــود و دوباره که روشــن می‌شود سیما سر جایش نشسته با توری که در دست دارد بازی می‌کند و به عکس کامران نگاه می‌کند. مــحبوبــه تــور را از دســت سیما می‌گیرد و روی سرش می‌گذارد و در آینه به خود نگاه می‌کند.

محبوبه: کاشکی مادرم این‌جا بود منو می‌دید.

اعظم‌خانم مادرانه به او نگاه می‌کند و می‌خندد. محبوبه به طرف عکس کامران می‌رود.

محبوبه: خدا کنه شوهرم این شکلی باشه.

سیما و ملیحه به هم نگاه می‌کنند و می‌خندند.

صحنه‌ی هشت

همه به جز محبوبه در صحنه هستند. اعظم‌خانم با ناراحتی زیــاد گــریه می‌کند و پشت دستش می‌زند. بقیه نیز متأثر از او بغض کرده گریه می‌کنند.

فریبا: اعظم‌خانم تو رو خدا شما یه کاری کنید.

اعظم: خدا منو بکشه. که هیچ کاری از دستم بر نمی‌آد.

سیما: چه‌طور اون مرتیکه تونست با این دختر اینطور رفتار کنه؟

اعظم: من هیچی نمی‌دونســتم. من می‌خواســتم بعد از این کار که یه پولی گیرم می‌آد از محبوبه برای پسرم خواستگاری کنم.

ملیحه: چقدر براش سخته. اون چه‌طور قبول کرد؟

سیما: به خاطر پدرمادرش.

فریبا: اون مرتیکه اونا رو مدیون خودش کرد. تمام اون خوش‌خدمتیا هم برای این روز بود. کثافت.
ملیحه: طفلک، تا روز آخر هم بهش چیزی نگفته‌ن. دور از چشمش همه‌چی رو بریده‌ن و دوخته‌ن.
فریبا: من اگر جای اون بودم یا خودمو می‌کشتم یا فرار می‌کردم.

در همین موقع محبوبه در لباس کامل عروس با تاج و تور از پشت یکی از قاب‌ها هم‌راه شهربانوخانم که سعی می‌کند خود را خوش‌حال نشان بدهد وارد می‌شود. محبوبه از شدت غم و اندوه نگاهش بی‌حالت شده است. شهربانو او را می‌چرخاند و به اعظم‌خانم نشان می‌دهد.

شهربانو: چه‌طوره اعظم‌خانم؟ قشنگ شده؟

همه‌ی آن‌ها با دیدن محبوبه زیر گریه می‌زنند. اعظم‌خانم بیش‌تر از همه گریه می‌کند و به طرف محبوبه می‌رود.

اعظم: طفلک بیچاره‌م. الهی قربونت برم.
شهربانو: اعظم‌خانم گریه نکن. اینم گریه‌اش درمی‌آد. از صبح تا حالا مجبور شده‌م چند بار سرخاب سفیدابش رو تکمیل کنم.
فریبا: شهربانو خانم دست از سر این دختره بیچاره بردار.
شهربانو: به تو چه؟ تو سر پیازی یا ته پیاز؟
فریبا: من سر پیازم یا ته پیاز؟ تو می‌خوای از ترس اون شوهر آشغالت این دخترم مثل خودت بدبخت کنی.
شهربانو: بروبابا فضول قاشق‌نشسته.
فریبا: یه قاشق‌نشسته‌ایی نشونت بدم.

به شهربانو حمله می‌کند. و محبوبه را به زور از او جدا می‌کند و به طرف دیگر می‌برد.

شهربانو: *(معترض)* ببین اعظم‌خانم کم از دست اکبرآقا می‌کشم اینم داره کلفت بارم می‌کنه. *(نگران)* الان رأی دختره رو می‌زنه‌ها.

اعظم سعی می‌کند شهربانو را آرام کند. ***فریبا:*** *(به محبوبه) محبوبه قبول نکن. باور کن هنوزم دیر نشده. اگه تو نخوای هیچ‌کس نمی‌تونه مجبورت کنه.*

محبوبه: نه فریبا خانم... من مجبورم... به خاطر مادرم... بابام...
فریبا: مرده‌شوره همه‌شون رو ببرن. این چه پدر مادریه که دارن دخترشونو می‌اندازن تو دهن گرگ؟
شهربانو: خب ننه بابای خودشن. به تو چه مربوط؟ شاه می‌بخشه شاه‌قلی نمی‌بخشه.
محبوبه: ولی اکبرآقا... خیلی به ما کمک کرده.

فریبا: به جهنم. *(گریه می‌کند.)* تو رو خدا یکی جلوِ این کار رو بگیره. این خیلی ظلمه.

ملیحه به طرف فریبا می‌رود و می‌خواهد او را آرام کند.

ملیحه: آخه فریباجون از دست ما که کاری بر نمی‌آد.
سیما: ای کاش می‌شد کاری کرد.
محبوبه: این مدتی که من اینجا بودم خیلی بهم خوش گذشت. شماها خیلی مهربون بودین... به قول اعظم‌خانم هر کسی یه قسمتی داره.
فریبا: نه. قسمت تو این نیست. تو لیاقتت خیلی بیش‌تر از ایناس.
محبوبه: فریباخانم من شمارو خیلی دوست دارم، شما خیلی شاد و مهربون هستین. خدا کنه دوباره با نامزدتون آشتی کنید تا باز هم مثل همیشه شوخی کنید و بخندید.

فریبا گریه می‌کند.

سیما: محبوبه‌جون ما هیچ‌وقت تو رو فراموش نمی‌کنیم. هروقت احتیاج به کمک داشتی می‌تونی روی ما حساب کنی.
محبوبه: ممنون.
ملیحه: محبوبه‌جون... اصلاً نمی‌دونم چی باید بگم... *(گریه می‌کند.)*

شهربانو با منقل اسفند جلو می‌آید و محبوبه را اسفند می‌کند.

شهربانو: بابا، چیه همه‌تون آبغوره گرفته‌ین به جای این‌که یه دعای خیر در حقش بکنین. ناسلامتی داره عروس می‌شه. اللهم صل علی محمد... *(به اعظم‌خانم)* و آل محمد اعظم‌خانم.

محبوبه انگار که توان خود را از دست داده است روی صندلی می‌نشیند.

محبوبه: شما راست می‌گفتین سیماخانم. اکبرآقا یه دختر از یه ده‌کوره گرفت.
سیما: ولی من منظورم...
محبوبه: حالا می‌فهمم چرا از وقتی اومده‌یم این‌جا بابام دیگه تو چشمای من نگاه نمی‌کنه. انگار که یه‌طوری همه‌ش از نگاه من فرار می‌کرد. چرا از قبل به من چیزی نگفتن؟
شهربانو: *(با دسته گلی دوباره کنار محبوبه می‌آید.)* چه فرقی می‌کنه دخترجون؟ حالا فهمیدی. *(می‌خواهد فضا را شاد کند)* چه دسته‌گل قشنگیه، مگه نه اعظم‌خانم؟ *(دسته‌گل را به محبوبه می‌دهد.)*
اعظم‌خانم فقط ماتیکش مونده. *(*
به لب‌های محبوبه ماتیک می‌زند و در حالی‌که می‌خواهد خود را شاد نشان دهد گریه می‌کند.)
محبوبه: *(به شهربانو نگاه می‌کند.)* ولی من اصلاً نمی‌دونم چه‌کار باید بکنم.

شهربانو از خجالت با گریه روبرمی‌گرداند.

محبوبه: اعظم‌خانم، من حالا چه‌کار باید بکنم؟

اعظم: *(اشک‌هایش را پاک می‌کند.)* باید صبور باشی. باید مثل کوه تحمل داشته باشی و به خدا توکل کنی.

فریبا: *(با پرخاش)* اعظم‌خانم، بسه دیگه.

سیما: فریبا!

فریبا: آخه هرچی می‌شه می‌گه توکّل کن به خدا توکّل کن به خدا. انگار کشکه و خدا نشسته پای دهن ما. اگه این توکل‌ها فایده‌ایی داشت الان وضع خودش این‌طوری نبود.

اعظم: خب چی بگم؟ چه‌کار کنم؟ من که کار دیگه‌ای از دستم برنمی‌آد. اگه همین یه تکیه‌گاه رو هم نداشته باشم که دیگه از غصه می‌میرم دخترجون.

فریبا: نه اعظم‌خانم، تو خودت رو گول می‌زنی. حالا هم داری همین رو به این دختر بیچاره یاد می‌دی. که چی بشه؟

اعظم: که زنده بمونه.

فریبا: فایده‌ی این زندگی پردرد چیه؟ فایده‌ی این‌که همه‌ش بخوای برای دیگران زندگی کنی چیه؟ پس خودمون چی می‌شیم؟ ماها که فرشته نیستیم. آدمیم. احساس داریم. جوونیم. یه دنیا برای خودمون آرزو داریم. نگاش کن اعظم‌خانم. نگاش کن. توی این لباس که تو گل و پولک و تور غرقه، مثل یه گله بازنشده پژمرده شده. جواب این رو کی می‌ده؟ *(با حمله به شهربانو خانم)* جواب این رو کی می‌ده؟

شهربانو: وا! هند جگرخواره ها. هی از اعظم‌خانم سؤال‌پرسش می‌کنی که چی بشه؟ همون کاری که باباآدم و ننه‌حوا انجام دادن. اینم باید بره سر خونه زندگیش.

فریبا دوباره به شهربانو حمله می‌کند.

فریبا: خفه می‌شی یا خودم خفه‌ت کنم زنیکه...

شهربانو: اوه چه دخترترشیده‌ایی‌ها، عقده‌ی شوهر نکردنشو سر من خالی می‌کنه.

بهم می‌پرند، سیما گوش‌هایش را می‌گیرد. صحنه تاریک می‌شود به جز محدوده‌ی سیما. سیما به دور و برش نگاه می‌کند. اما کسی نیست.

سیما: *(باصدایی ضعیف)* کامران... کامران... کجایی؟ چرا مثل همیشه این‌جا نیستی تا شادم کنی یا دلداریم بدی؟ کامران بیا و منو برای همیشه از این‌جا ببر. این‌جا هواش برای نفس‌کشیدن خیلی تنگه. دارم خفه می‌شم.

ناگهان انتهای صحنه روشن می‌شود و کامران در انتهای صحنه دیده می‌شود. سیما ناباور به آن‌جا نگاه می‌کند. بلند می‌شود و به طرف او می‌رود. تصویر مرد ضد نور است.

سیما: دیگه نرو. دیگه هیچ‌وقت منو تنها نذار. بهم قول بده.

کامران دستش را به طرف سیما دراز می‌کند. ناگهان صحنه روشن می‌شود، شهربانو در حال بردن محبوبه است. سیما عقب می‌رود و به بقیه نگاه می‌کند. محبوبه بلند می‌شود و به کارگاه و بچه‌ها نگاه می‌کند. شهربانو او را اسفند می‌کند. و روی سرش گل می‌ریزد. محبوبه با همه روبوسی می‌کند و با شهربانو می‌رود. لحظاتی سکوت سنگین بر صحنه حکم‌فرما می‌شود و بعد فریبا کیفش را برمی دارد و آماده رفتن می‌شود.

فریبا: من دیگه نمی‌تونم این‌جا بمونم.

ملیحه: صبر کن منم می‌آم. گور بابای حقوقم. دیگه حالم از این‌جا به‌هم می‌خوره.

هردو خارج می‌شوند. سیما به عکس کامران نگاه می‌کند لباس‌هایش را می‌پوشد و کیفش را برمی‌دارد.

سیما: شاید یه روز یه جایی دیدمت. ولی این‌جا دیگه نه. *(می‌خواهد خارج شود که چشمش به اعظم‌خانم می‌افتد که تنها نشسته و غمگین است. به طرفش می‌رود و شانه‌اش را می‌فشارد.)*

من دارم می‌رم اعظم‌خانم. تو نمی‌آی؟

اعظم: نه من جایی رو ندارم.

سیما: منم ندارم. با هم یه جایی رو پیدا می‌کنیم. این‌جا مثل یه قبره که دیگه حتی رؤیاهای آدمم توش پا نمی‌ذاره. من دیگه نمی‌تونم این‌جا بمونم.

اعظم: من نمی‌تونم دوباره از نو شروع کنم. تو برو. مواظب خودت باش.

سیما لحظه ایی مکث می‌کند و بعد می‌رود. صدای ترانه‌ی مبارک باد در صحنه شنیده می‌شود. صحنه تاریک می‌شود.

پایان

۸۲/۴/۲۲

چند برش کوچک از کیک تولد الیاس

مسعود هاشمی‌نژاد

مسعود هاشمی‌نژاد متولد ۱۳۶۵ است. وی مدرک کارشناسی خود را در رشته‌ی مهندسی جامـــدات دریافت کرده اســت. از نمایش‌نامه‌های او می‌توان به دیوارنوشـــته، مثبت من، چشـــم‌ها، مرد مصلوب به گاو مرده، رؤیای شیشـــه‌ای، گرفتار سکوت در آنتراکت، چند برش کوچک از کیک تولد الیاس اشـــاره کرد. وی علاوه بر نمایش‌نامه‌نویســـی به کارگردانی در تئاتر نیز می‌پردازد.

آدم‌ها
دختر جوان
پسر جوان
آقای روزنامه‌نگار
همسر روزنامه‌نگار
آقای دکتر
خانم دکتر

صحنه: سه طبقه از یک آپارتمان با دکوراسیونی یکسان و اندکی تفاوت که هر طبقه را مجزا می‌کند.

اول

/تاریکی/

پســـر: متأسفانه فکر می‌کنم هنوز دوســـم داری وگرنه نامه‌هات این‌قدر نمی‌تونست روم تأثیر بذاره. چرا بهم زنگ نزدی؟ می‌دونی چند وقته صداتو نشنیده‌م من تا کی باید مامانمو از توی چند خط نامه ببینم؟ اگه عکسات نبود قیافه‌تو یادم می‌رفت ای کاش تو هم اندازه‌ی من حوصله داشتی

/نور می‌آید. پسر جلوِ دوربینی نشسته./

تو هم می‌تونی یه فیلم از خودت واســـه من بفرســـتی. اون مرتیکه چیکار می‌کنه؟ بی‌خودی اخم نکـــن مـــن خیلی وقته بابا ندارم اونم همین‌طور. فکر می‌کنـــه. نمی‌خواد میان‌جیگری کنی. من مطمئنم اون هیچ کدوم از این فیلمایی که واسه‌ت می‌فرستم نگاه نمی‌کنه وگرنه یه کاری می‌کرد

بیام پیشت. مثه اینکه یادتون رفته یه پسری هم این‌جا دارین. من خسته شدم می‌فهمی؟ فقط خودمـــم و خـــودم، تو چی می‌فهمی من چی می‌گم، یه روز تو زندگیت تنها نبوده‌یی، نبوده‌یی که بفهمی، شـــما دو نفری فرار کردین. ببین مامان خوب گوش کن. من دیگه بچه نیستم. می‌فهمم که اون مرتیکه هیچ تلاشـــی نمی‌کنه که من کارم درست بشه پس خودم دست‌به‌کار شدم. شاید از این فیلم زودتر برســـم. یه نفرو پیدا کردم که از مرز ردم کند. می‌دونســـتم اگه بگم، واسه‌م پولِ این کارو نمی‌فرســـتین، واســـه همین چند مدتیه پس‌انداز کردم، من به زودی میام پیشتون فقط امیدوارم اونور بهم خوش بگذره وگرنه اون روی سگم بالا می‌آد اونوقت...

/دختر از چند دیالوگ قبل وارد شده./

دختر: اونوقت چی؟
پسر: */دست پاچه/* تو این‌جا چیکار می‌کنی؟
دختر: */اشاره به دوربین /* تو چیکار می‌کنی؟ */می خندد/*
پسر: چطوری اومدی تو؟

دختر دســـته کلیدی به پسر نشان می‌دهد. ***پسر:*** */در حالی که دوربین رو قطع می‌کند./ تو هنوز کلید داری؟*

دختر: مگه قرار نداشته باشم؟
پسر: من از همون اول با این که تو کلید داشته باشی مشکل داشتم. از امروز نداری. بدش من!
دختر: بیا حالا انگار چه تحفه‌ای هست.
پسر: خوبه آدم قبل از اومدن خبر بده.
دختر: نشنیدم کسی بخواد بره خونه خودش خبر بده.
پسر: هر وقت اجاره‌ی اینجا رو دادی می‌شه خونه‌ی خودت.
دختر: کلید خونه دست هر کسی باشه خونه‌شه. این قانونه اوله چتربازیه.
پسر: حالا که نیست. خوش اومدی.
دختر: اصلاً قیافه‌ت به آدمای جدی نمی‌خوره.**پسر:** دارم جدی می‌گم اصلاً حوصله‌تو ندارم.
دختر: اَه اَه حالم به‌هم خورد.
پسر: می‌خوام تنها باشم.
دختر: یه‌جور میگی انگار مزاحمم.**پسر:** الان آره.
دختر: یعنی چی؟ داره حالم بهم بر می‌خوره.
پسر: پس تا بیش‌تر به شخصیتت توهین نشده برو.
دختر: تو داری رسماً منو می‌اندازی بیرون!
پسر: اگه جای تو بودم می‌رفتم.

دختر: خوش باشی.

/دختر می‌رود. پسر نفس راحتی می‌کشد. دسته کلید را روی میز می‌اندازد و به آشپزخانه می‌رود./دختر دوباره وارد می‌شود. اطراف را می‌پاید. به دوربین مشکوک است می‌رود و فیلم دوربین را در می‌آورد.پسر از آشپزخانه وارد می‌شود. دختر را که می‌بیند از ترس فریاد می‌زند./

دختر: دیدم حالت بده ترسیدم تنهات بذارم کار دست خودت بدی.
پسر: چطوری اومدی تو؟
دختر: با کلید.
پسر: مگه کلیدو ندادی به من؟
دختر: اون کلید تو بود!
پسر: کلید من دست تو چیکار می‌کنه؟**دختر:** دیشب؟!
پسر: دیشب چی؟
دختر: حق داری یادت نیاد. خیلی زیاده روی کردی.
پسر: ولی تنها اومدم خونه.
دختر: آره تنها اومدی! تو دیشب تنهایی تا توالتم نمی‌تونستی بری.
پسر: تو منو رسوندی!
دختر: پس فکر می‌کنی کلیدتو دزدیدم؟
پسر: باشه، قبول لطف کردی. حالا اومدی این‌جا بگی که من دیشب خراب بودم.
دختر: فکر نمی‌کنی چیزی رو یادت رفته. ما باید بریم یه جایی...
پسر: ببین گفتم که اصلاً حوصله ندارم.
دختر: باشه. اگه حوصله نداری نیا ولی بعداً خودت جواب ماندانا رو بده.
پسر: وای جشن تولد ماندانا‌س؟
دختر: هوم...
پسر: پاک یادم رفته بود.
دختر: */دو جعبه کادو از کیفش درمی‌آورد./* می‌دونستم، واسه همین کادوی تو رو هم گرفتم زود باش آماده شو.
پسر: برو بگو مریضم. بگو حالم بده نمی‌تونم بیام.**دختر:** من نمی‌تونم دروغ بگم.
پسر: ببخشید شب بود نشناختمتون مریم مقدس.
دختر: خودت می‌دونی که ماندانا الان چقدر حساسه. می‌دونم همه‌ش تقصیره مهرانه ولی حالا کاریه که شده، اون الان می‌خواد دورش شلوغ باشه. اگه نیای خیلی بهش برمی‌خوره، اون‌وقت دیدی یه دفعه رفت پیش سعیدی گفت بهت فشار بیاره خونه رو خالی کنی! می‌فهمی که...
پسر: بره بگه. منو از چی می‌ترسونی؟
دختر: خودت می‌دونی اگه این آشنای ماندانا نبود هیشکی حاضر نبود بهت خونه بده که هر شب توش

مهمونی بگیری و بریز و بپاش...

پسر: همچنین کار شاقی هم نکرده. سعیدی دندونش گیرکرده پیش ماندانا.

دختر: در هر صورت به نفعته بیای. /*به اتاق می‌رود*/

پسر: کجا می‌ری؟ به جون تو حالم خوب نیست.

دختر: /*از اتاق*/ جون خودت.

پسر: یه روز می‌خوام مال خودم باشم نمی‌شه؟

دختر: /*با کاورکت و شلوار وارد می‌شود.* / بیا بپوش.

پسر: اینا چیه؟

دختر: پفکه! خوب معلومه لباسه.

پسر: می‌دونم ولی من نمی‌آم.

دختر: سعیدی، خونه، مهمونی...

پسر: /*با اکراه*/ بدش من /*از اتاق*/ آخه کی تو تولد کت‌وشلوار می‌پوشه؟

دختر: پسرهای با شخصیت /*چند لحظه سکوت*/ راستی داشتی چیکار می‌کردی؟

پسر: /*از اتاق*/ چی رو؟

دختر: این دوربینو می‌گم.

پسر: /*با عجله وارد می‌شود.*/ هیچی.

دختر: دکمه‌هاتو نمی‌بندی؟

پسر: می‌بندم.

دختر: داشتی فیلم بازی می‌کردی؟

پسر: /*متزلزل*/ آره فیلم بازی می‌کردم.

دختر: واسه چی؟

پسر: می‌گم برات.

دختر: تا نگی نمی‌آم.

پسر: گیر دادی‌ها...

دختر: می‌خوام بدونم.

پســر: می‌دونی... چیزه... یعنی چطوری بگم... مامانم گفته اگه اســتعداد داشته باشم شاید یه گروه هنری واسم دعوت‌نامه بده. قرار نبود تا قطعی شه به کسی بگم.

/*دختر می‌خندد.*/

پسر: به چی می‌خندی؟

دختر: تو فقط می‌تونی راز بقا بازی کنی! /*می خندد.*/

پسر: مسخره. بریم دیر شد.

دختر: /*درحال رفتن*/ پس فیلم هم بازی می‌کنی؟
پسر: بس کن.

/دختر می‌خندد. بیرون از خانه/

صدای دختر: عجب سوژه‌ای. امشب کلی می‌خندیم. فیلم بازی می‌کنی؟ /*می‌خندد.*/
صدای پسر: اَه کلیدو جاگذاشتم.
صدای دختر: یه امضا می‌دی؟
صدای پسر: وایسا برم بیارم.
صدای دختر: ما مخلص هنرمندا هم هستیم. /*می‌خندد.*/

/پسر وار می‌شود. کلید را از روی میز بر می‌دارد. دوربین نظرش را جلب می‌کند. دوربین را بررسی می‌کند، فیلم را نمی‌یابد./

صدای دختر: کجا موندی پس؟
پسر: /*خیره به روبه رو*/ اومدم.

/نور می‌رود./

دوم

/زن همسر روزنامه‌نگار روی کاناپه نشسته است و جعبه‌ای دکوری در دست دارد. مرد با دو فنجان وارد می‌شود./

زن: کاملش کردی؟
مرد: آره.
زن: پنج تا جای خالی داشت؟!
مرد: توی این یه ماه، تا وقت خالی پیدا کردم می‌زدم به کوه.
زن: ذهنت خیلی مشغول بوده!
مرد: شاید داشتم از فکر کردن فرار می‌کردم!
زن: ولی من خوب فکر کردم. فرصت خوبی بود. واقعاً باید بابت پیش‌نهادت تشکر کنم.
مرد: این اتفاق به‌زودی می‌افتاد ولی ما زودتر فهمیدیم و به خودمون وقت دادیم.
زن: خُب؟!
مرد: خُب چی؟
زن: /*می‌خندد.*/ مثل زوج های قبل از ازدواج شده‌یم.
مرد: چطور؟

زن: تو موقع پیش‌نهاددادن هم تردید داشتی.
مرد: الان تردید دارم؟
زن: این‌طور به نظر می‌رسه.
مرد: تو مطمئنی؟
زن: از چی؟
مرد: تصمیمی که گرفته‌یی؟!
زن: مگه تو می‌دونی که من چه تصمیمی گرفتم؟
مرد: نه. /*سکوت*/
زن: نمی‌خوای بگی؟
مرد: موافقم.
زن: باجی؟
مرد: جدایی.
زن: /*جا می‌خورد.*/ ما الان هم جدا از هم زندگی می‌کنیم.
مرد: قانونی /*سکوت*/ تو نظر دیگه ای داری؟
زن: منظورم اینه که فکر می‌کردم این فرجه‌ی یه ماهه رو به خودمون داده‌یم که یه راه‌کار جدید داشته باشیم.

مرد: واضح حرف بزن! چی می‌خوای؟ اگه بخوایم دوباره... ما باید سر خیلی چیزها به توافق برسیم.
زن: این تصمیم قطعیته؟ جدایی رو می‌گم!
مرد: آره ولی اگه تو مشکلی داری می‌تونیم حلش کنیم.
زن: نه. همه‌چیزها خیلی منطقیه، مثه وقتی که شروع کردیم فقط بنی...
مرد: فکر کنم بنیامین پیش من بمونه بهتر باشه.
زن: در ایـن مورد تو نمی‌تونی تصمیم بگیری. فکر می‌کنم واسـه همیـن می‌خوایم بریم دادگاه وگرنه ما خیلی‌وقته از هم جداییم.
مرد: باید بگم از لحاظ قانونی بنیامین پیش من می‌مونه!
زن: فکـر نمی‌کنـی داری زود قضاوت می‌کنی؟ می‌خوام بدونم از نظـر قانونی که تو می‌گی بنی پیش تو می‌مونه یا مادرت؟
مرد: منظورت چیه؟
زن: اون الان کجاسـت؟ توی این یه ماه اخیر کجا بوده؟ فکر نمی‌کنم مادرت دوس داشـته باشه یه پسره دیگه رو بزرگ کنه چون توی این یکیش که اصلاً موفق نبوده.
مرد: من به تنهایی نیاز داشـتم، باید فکر می‌کردم واسـه همین ترجیح دادم پیش مادرم باشم، ولی تا ابد قرار نیست اون‌جا بمونه.
زن: دیروز مدرسه‌ش بودم، می‌گفتن افت شدیدی تو درساش دیده می‌شه. اینو می‌دونستی؟

مرد: اون بچه‌ی حساســیه، فکــر می‌کنی تا حالا نفهمیده که ما داریم چه بلایی ســرش میاریم؟ معلومه این‌طوری می‌شه ولی من درستش می‌کنم.

زن: تو حتی نمی‌دونستی کلاس چندمه، اونوقت می‌خوای چی رو درست کنی؟

مرد: من دارم وقتمو خالی می‌کنم. این‌طوری بهتر می‌تونم تربیتش کنم.

زن: منظورت چیه؟ تو میگی بنی بی‌تربیته؟

مرد: دیشب تو ظرف تخم مرغ تف کرد. این چیزیه که تو این هشت سال بهش یاد داده‌یی.

زن: اون نمی‌تونه تخم مرغ بخوره.

مرد: چرا؟

زن: دکتر براش قدغن کرده!

مرد: چرا به من نگفتی؟

زن: اون موقع مشغول جستار در فلسفه‌ی غرب بودی. تو حتی نفهمیدی کی بزرگ شد. کی رفت مدرسه ولی حالا می‌گی می‌خوای پیش تو بمونه. خیلی احمقانه‌س.

مرد: ببین اگه گفتم که یه ماه دور از هم باشیم واسه این بود که دیگه حوصله‌ی این جروبحث‌های الکی رو نداشتم من از لحاظ قانونی حق دارم برای اون درخواست کفالت کنم و این قانونه که مشخص می‌کنه حق با کیه. فکر می‌کنم خیلی واضح منظورمو گفتم دیگه نمی‌خوام چیزی بشنوم!

زن: دیگه نمی‌خوای چیزی بشــنوی. دیگه نمی‌خوای چیزی ببینــی. فکر می‌کنی داری با کارمندای اون روزنامه‌ی مسخره‌ت حرف می‌زنی. این‌جا تو رئیس نیستی.

مرد: واقعاً متأســفم، فکر می‌کردم تو این یه ماه پی به اشــتباهاتت می‌بــری ولی تو کوچک‌ترین تغییری نکرده‌یی.

زن: توقع داشــتی چی ازم بشــنوی؟ بگو، نه ببخشید دستور بده، دوس داشــتی بگم اشتباه کردم؟ دوس داشتی بگم بیا بازم کنار هم بمونیم؟

مرد: خوشحالم که اینو نشنیدم.

زن: توی این یه مورد خاص باهات موافقم، ما باید جدا بشــیم. به‌خاطر بنی اصرار دارم که این کار زودتر انجام بشه.

مرد: اگه بنی نبود تو چطور می‌خواستی کاراتو توجیه کنی؟ به‌خاطر بنی تا حالا تحملت کردم، به‌خاطر بنی کوتاه اومدم به‌خاطر بنی ازت جدا می‌شم. بس کن. شهامت داشته باش بگو به خاطر خودم کردم. بگو همیشه بنی رو بهونه می‌کردم که خود خواهی‌مو پنهان کنم.

زن: این‌جا صفحه‌ی روزنامه نیســت که بتونی نظرات شخصی خودتو لابه‌لای کلمات قایم کنی. تو هرطور دوس داری فکر کن ولی جای دیگران فکر نکن! اصلاً واســهم مهم نیست که از تو بشنوم که تا به حال چطور به نظر می‌رسیدم، یا اینکه داشتم تظاهر می‌کردم. من هرچی بودم یه مادر خوب بودم این واسهم کافیه!

مرد: و من یه پدر بد/مکث/ آره تو یه مادر خوب بودی، تو، آره تو، تویی که یه‌شب‌درمیون نبودی، تویی

که توی اون رادیوی کوفتی یا داری واســه مردم شــعر می‌خونی یا داری نصیحتشون می‌کنی که چطور رفتار کنن که زندگی‌شون از هم نپاشه!

زن: پس تو با کار من مشکل داری؟

مرد: با شرایط کاری تو مادر خوب بودن سخت‌ترین کار دنیاس.**زن:** اون موقع که تصمیم گرفتیم بچه‌دار بشیم من تو رادیو بودم و جنابعالی بودین که بیکار بودین.

مرد: آره توی رادیو بودی و من بیکار، ولی بعدش چی؟ می‌دونی که ما به کار تو نیازی نداشتیم.

زن: من عاشق کارم بودم و هستم. پول واسه‌م اهمیت نداشت.

مرد: و عاشق آقای سردبیر.

زن: منظورت چیه؟

مرد: تو کل این سال‌ها تو هیچ‌وقت با هیچ سردبیر دیگه‌ای کار نکردی.

زن: تو معلوم هســت چت شــده؟ تو اینطوری نبودی!**مرد:** اگه چیزی به روت نمیاوُردم واسه این بود که زندگی‌مو دوس داشتم. تو رو دوس داشتم.

زن: تو دیوونه شده‌یی؟

مرد: نمی‌تونی بگی بهش فکر نمی‌کرده‌یی. مدام حرفشو می‌زدی، همیشه سر میز غذا حرف اون بود.

زن: ولــی اون یه تعریف ســاده بود از محیط کارم. تو نمی‌تونی بگــی چون ازش حرف می‌زده‌م بهش فکر می‌کرده‌م.

مــرد: تا امروز همین فکرو می‌کردم. من نمی‌تونســتم در موردش صحبت کنــم. اگه حرف می‌زدم تو در موردم چی فکر می‌کردی؟

تو قبول نمی‌کردی کارتو ول کنی. از این مطمئنم.

زن: از چــی مطمئنی؟ چرا همیشــه جای دیگران تصمیم می‌گیری؟ تــو هیچ‌کدوم از این حرفارو به زبون نیــاوردی، ولی حــالا داری از عکس‌العمل من بعد از شــنیدن این حرفا، صحبــت می‌کنی؟ واقعاً احمقانه‌س.

مرد: بس کن دیگه. تو انقدر خودخواه بودی که زجر کشیدن منو ندیدی همه چیزو نباید گفت.

زن: ندیــدم، آره ندیدم فکر می‌کنی چقدر کنار هم بودیم تو حتی روزهای تعطیل هم خونه نبودی /*جعبه دکوری را بر می‌دارد.*/

مرد: به اون دست نزن.

زن: چیه؟ می‌ترسی بشکنمش.**مرد:** بدش من. /*جعبه را از زن می‌گیرد.*/

زن: آره بگیرش قایمش کن. ســند خودخواهی‌تو قایم کن. تا حالا ســنگای توشــو شمرده‌یی؟ وقتی که تا وقت گیر می‌آوردی توی کوه بودی، وقتی بعد از ظهرهای جمعه با یه ســنگ مســخره واســه این کلکسیون مسخره‌ت بر می‌گشتی خونه من چطور باید زجر کشیدنتو می‌فهمیدم. این سنگا نصف تعداد دفعاتیه که من و بنی رو توی خونه تنها گذاشته‌یی و رفته‌یی پی خوش‌گذرونی خودت.

مــرد: خوش‌گذرونی /*پوز خند می‌زند*/ من فرار می‌کردم، مــن برای حفظ این زندگی لعنتی فرار می‌کردم،

چون برای تو احترام قائل بودم چون دوسِّت داشتم.

زن: این سنگا رو هم دوس داری نه؟ حتماً منم باید مثل اینا یه کلکسیون شخصی واسه‌ت می‌بودم، دوس داشتی منم حبس کنی نه؟

مرد: اینطور نیست من به آزادی تو احترام می‌ذاشتم.

زن: همین طوره، تو فقط تظاهر می‌کنی که واسه من احترام قائلی الکی ادای آدمای آزاداندیش رو درنیار تو همه‌ی این سال‌ها بهم شک داشته‌یی، هیچ‌وقت اینطوری نشناخته بودمت / *می‌خواهد برود.* /

مرد: ما دیگه هیچ وجه‌اشـــتراکی با هم نداریم. تنها چیز مشـــترک بنیامینه که دادگاه تکلیف‌شو مشخص می‌کنه.

زن: ای کاش مشکل ما فقط بنی بود.

مرد: منظورت چیه؟

زن: هیچی./ *زن می‌رود. مرد می‌ماند. نور می‌رود.* /

سوم

/ آپارتمـــان دکتر. خانم دکتر (زن) و آقـــای دکتر (مرد) در صحنه حضور ندارند، تنها صدای آن‌ها شنیده می‌شود. /

مرد: آخه کجا داری می‌ری؟

زن: ولم کن بذار برم.

مرد: تو معلوم هست چت شده؟ بیا تو آروم شدی برو.

زن: الیاس داره می‌میره می‌فهمی.

مرد: اگه تو جلوجلو نکشیش نمی‌میره، بیا تو... بیا!

/ مرد زن را تا داخل آپارتمان همراهی می‌کند. زن را می‌نشاند. سعی در آرام کردن زن دارد. /

مرد: فقط می‌گی می‌خوام برم کجا می‌خوای بری، ها؟

زن: / *بر می‌خیزد.* / بذار تا دیر نشده برم.

مرد: / *زن را می‌نشاند.* / کجا بری؟ الیاس که تو CCU ئه.

زن: پیش الیاس نمی‌رم.

مرد: کجا می‌ری؟ مگه جای دیگه‌ای هم هست!

زن: اون پیرزنه.

مرد: کدوم پیرزنه؟

زن: / *بلند می‌شود.* / واسه‌ت توضیح می‌دم.

مرد: بس کن دیگه. من نباید بدونم کجا می‌خوای بری؟

زن: دیر می‌شه ها!

مرد: واسه‌م توضیح بده خودم می‌رسونمت.

زن: الیاس داره می‌میره، اونوقت تو از من توضیح می‌خوای؟

مرد: خودتم می‌دونی تا مردن خیلی مونده.

زن: می‌خوام برم پیش پیرزنه ازش دعا بگیرم.

مرد: کدوم پیرزنه؟ دعا چیه؟ تو حالت اصلاً خوب نیست ها.

زن: تو بخشمون یه بیمار دیالیزی بود حالش خیلی بد بود جفت کلیه‌هاش از کار افتاده بود. دکتر شمس تخمین زده بود سه روز بیش‌تر دووم نمیاره.

مرد: یه لحظه آروم باش ببینم چی می‌گی.

زن: روز دوم مـادرش اومد بالا سـرش از ایـن پیرزنای عجیب‌غریب بود. یه برگه دعا گذاشـت زیر بالش پسرش و یه تسبیح بزرگ گرفت دستش و شروع کرد به خوندن یه چیزی که هر چی سعی کردم نفهمیدم چیه!

مرد: این مزخرفا چیه می‌گی!

زن: می‌دونی روز سوم چی شد؟ / *با هیجان* / باور کردنی نبود سطح اوره خونش به شدت اومده بود پایین، یکی از کلیه‌هاش سالم سالم بود و اون‌یکی یه نارسایی کوچیک داشت که با یه عمل ساده خوب می‌شد مادرش می‌گفت مطمئن بوده همچین اتفاقی می‌افته.

مرد: اگه مدارک پزشکی‌تو ندیده بودم، باورم نمی‌شد که یه پزشکی.

زن: می‌خوام برم سراغش.

مرد: چی؟!

زن: یه دعا می‌گیرم برای الیاس با یه تسبیح بزرگ تا خوب نشده بالا سرش تکون نمی‌خورم.

مرد: می‌فهمی چی می‌گی؟ تو یه پزشـک متخصصی.**زن:** مرده‌شور پزشکی و تخصصو ببرن که نمی‌تونه الیاس منو خوب کنه.

مرد: تو الان احساساتی هستی الیاس خوب می‌شه.

زن: چطوری خوب می‌شه؟ ها؟ بگو دیگه؟... امروز تولدشه... چرا تو همچین روزی...

مرد: من تو بانک جهانی مغز استخوان درخواست دادم.

زن: آره درخواست دادی، دیدم، خودم اونجا بودم، یک به هفت هزار و پونصد.

مرد: حداقل این یه احتماله پزشکیه خرافات نیست.

زن: پزشکی هم یه جور خرافاته. وقتی بانک جهانی مغز استخوان می‌گه احتماله وجود مغز استخوانی که بشه به الیاس پیوند زد تو کل کره‌ی زمین یک به هفت هزار و پونصده چه چیزی غیر از خرافات ما رو امیدوار نگه داشته که می‌تونیم اون مورد پیوندی رو پیدا کنیم.

مرد: امید به معجزه.

زن: معجزه همون کاری بود که اون پیرزن برای پسرش کرد.

مرد: باید خوشـحال باشـیم که حداقل یک مورد از بین هفت هزار و پونصد تا کِیس مغز استخوان وجود

داره کــه بتونیم به الیاس پیوندش کنیم، باید خدا رو شــکر کنیم کــه یک مورد از ده هزار یا چه می‌دونم صد هزار نیست.

زن: باشه تو بگرد دنبال اون یه مورد ولی من نمی‌تونم این‌جا بشینم / *می‌خواهد برود.* /

مــرد: کجا می‌خــوای بری؟ واقع‌بین باش هنــوز راه‌های زیادی وجود داره اون‌وقت تــو داری از یه دعای مسخره حرف می‌زنی؟

زن: وقتی یه دعا وجود داره که می‌تونه یه آدم دیالیزی رو خوب کنه حتماً یه دعا هم واسه سرطان خون وجود داره.

مرد: باورم نمی‌شه تو داری این حرفا رو می‌زنی. چرا این وضعیتو درک نمی‌کنی؟

زن: چی رو باید درک کنم؟ این که باید چشــم‌به‌راه روش‌های نوین درمان باشــمو کاری نکنم؟ می‌دونی آخرش چی می‌شه؟ الیاس می‌میره.

مرد: ببین می‌دونم تو شوکه‌ای. خوب منم جاخورده‌م ولی این کاری که تو می‌کنی فقط انرژی خودمونو می‌گیره.

زن: تا ابد اینجا بشینیم هم هیچ اتفاقی نمی‌افته. / *می‌خواهد برود.* /

مرد: بشین... منطقی باش... با توام... این کارا هیچ‌چیزی رو حل نمی‌کنه.

زن: بذار برم... برو اونور... خواهش می‌کنم. / *فریاد.* / به من دست نزن.

مرد: آروم باش.

زن: / *با جیغ و داد سعی در رفتن دارد.* / نمی‌خوام آروم باشم، بذار برم لعنتی، الیاس می‌میره برو اونور./ *مرد سیلی می‌زند.* /

/ زن جا می‌خورد. به ناگاه آرام می‌شــود. روی کاناپه می‌افتد، مرد می‌ماند. تلفن زنگ می‌زند، ولی آن‌ها توجهی ندارند، تلفن روی پیغامگیر./

صــدای یــک مرد: الو... آقای دکتــر، خونه اید... خانم دکتر... الو... الو... الیاســو یادتــون رفته. منظورمو می‌فهمید؟... شما الیاسو فراموش کرده‌ین... الو... اَه... / *تلفن قطع می‌شود.* /

/ مرد به تلفن خیره است. زن به روبه‌رو. نور می‌رود. /

چهارم

/ آپارتمان پسر، دختر در صحنه و پسر در آشپز خانه /

دختر: تموم نشد؟

پسر: / *از آشپزخانه* / الان تموم می‌شه.

دختر: من گشنه‌م نیست ها!

پسر: / *پسر از آشپز خانه* / همیشه همینو می‌گی، ولی آخر سر منم می‌خوری. / *با ماهیتابه‌ی داغ وارد می‌شود.* / اینم از پیش‌نهاد ویژه‌ی سرآشپز.

دختر: توش چی ریخته‌یی؟
پسر: هزار بار خورده‌یی تازه داری می‌پرسی؟ نترس نمی‌کشتت.
دختر: هیچ‌وقت دقت نکرده بودم.
پسر: چون معمولاً داشتی حرف می‌زدی / *می‌خندد. دختر سکوت می‌کند.* / چیه؟ پکری؟
دختر: چیزیم نیست.
پسر: اَه، نون یادم رفت بیارم. / *دختر به آشپزخانه می‌رود.* /
پسر: قارچ و فلفل دلمه‌ای و کرفس به اضافه‌ی مخلوطی از سبزی‌جات و یه تخم‌مرغ آب‌پز و البته...| دختر با چند نان باگت وارد می‌شـــود. |**پســـر:** و البته یه مقداری ادویه که جزءِ فوت کوزه‌گریه / *مشغول خوردن می‌شود.* / یه لقمه بزن تا داغه، سرد شه گربه هم نمی‌خورتش.
دختر: میل ندارم.
پسر: خودم یه‌دونه واسه‌ت تو یاهو درست می‌کنم. / *می‌خندد. دختر سکوت می‌کند.* / چقدر بی مزه بود.

/ *سکوت* /

پسر: از ماندانا چه خبر.
دختر: ازش خبر ندارم
پسر: مگه می‌شه تو از ماندانا خبر...
دختر: اومدم با هم حرف بزنیم.
پسر: مگه قبلاً می‌اومدی چیکار کنیم؟
دختر: جدی.
پسر: جدی؟
دختر: مسخره‌بازی در نیار.
پسر: باشه جدی.
دختر: پاسپورتت چی شد؟
پسر: / *لقمه به گلوی پسر می‌پرد.* / حرف جدیت این بود؟
دختر: اصلاً افتاده‌یی دنبالش؟
پسر: بدون پایان خدمت سخته. طول می‌کشه می‌فهمی که!
دختر: پس بابات چه غلطی می‌کنه؟
پسر: اون که هفته به هفته پول می‌فرسته.
دختر: واقعاً خانواده‌ی مزخرفی داری.
پسر: قربونت برم.**دختر:** اصلاً به فکرت نیستن. اصلاً چرا نمیان ایران یه سری بهت بزنن؟
پسر: نمی‌تونن عزیزم. می‌دونی که!
دختر: بابات تحت پیگرده. مامانت که می‌تونه بیاد.

پســـر: مثه این‌که پای اونم گیره، میدونی چقدر ملک به نامشـــه. مثه این‌که با هم سر ملتو کلاه گذاشته‌ن ها. آقا و خانم اسمیث.

دختر: من واسه خودت می‌گم. بالاخره اونام آرزو دارن.

پسر: آرزوی چی؟

دختر: بالاخره مراسم پسرشونه!

پسر: مراسم چی؟

دختر: عروسی رو می‌گم.

پسر: / *می‌خندد.* / خوب، بود آفرین.

دختر: ما که حالاحالاها نمی‌تونیم بریم تا پاسپورتتو بگیری...

پسر: خب، حالاحالاها هم قرار نیست عروسی کنیم.

دختر: ولی ما به‌زودی عروسی می‌کنیم.**پسر:** کی می‌گه؟

دختر: من.

پسر: جدی؟

دختر: آره.

پسر: جدی؟!**دختر:** آره!**پسر:** باشه عروسی می‌کنیم کِی اونوقت؟ / *می‌خندد.* /

دختر: من با مامانم حرف زدم. گفتم که به این زودیا نمی‌تونیم بریم. اونم گفت پس همین‌جا یه مراســـم جمع‌وجور می‌گیریم. ببین فامیلـا رو نمی‌گیم فقط دوســـتامون. مراســـمو خونه‌ی ما می‌گیریم یه مهمونی جمع و جور و باحال، آخر هفته‌ی بعد چطوره؟

پسر: آره خوبه.

دختر: فقط امروز باید آماده باشـــی بریم خرید. من واســـه‌ت کت و شـــلوار دیده‌م، اصلاً می‌خوام لباســـتو خودم انتخاب کنم. به شهروز گفته‌م واسه عکس بیاد. حالا که بابات اینا نمی‌تونن کنارمون باشن، چند تا عکس باحال واسه‌شـــون می‌فرســـتیم. از بابت پذیرایی هم خیالت راحت باشه مامانم استاد مهمونی‌گرفتنه می‌دونی که خونه‌ی ما هرهفته مهمونیه.

پسر: چطوره بعدِ مراسم، پشت ماشینمون قوطی ببندیم بریم ددر!

دختر: خیلی عالیه آفرین به سفر فکر نکرده بودم.

پسر: فیلم رمانتیک زیاد نگاه می‌کنی ها.

دختر: اینا همه‌ش پیش‌نهاد مامانمه.

پسر: عجب! مامانت این مشاوره‌های ارزشمندو در مورد مراسم عروسی داد؟

دختر: آره چطور؟

پســـر: مامانت اگه عرضه داشـــت توی دوتا ازدواج قبلی‌ش موفق می‌شـــد که الان مجبور نباشد هر هفته مهمونی بگیره و یه سری زن پروتز کرده و دماغ سربالا رو بریزه خونه‌ش.

دختر: خوبه مامان‌بابای تو هم همچنین تعریفی نیستنا. آقا و خانم اسمیث!

پسر: خُب خیلی خوش گذشت.
دختر: فردا میام با هم بریم خرید.
پسر: تو مثه اینکه جدی گرفته‌یی.
دختر: معلومه.
پسر: چی داری می‌گی واسه خودت.
دختر: همینایی که شنیدی.
پسر: من آمادگی‌شو ندارم.
دختر: آمادگی نمی‌خواد. نمی‌خوای بری مسابقات جهانی که! یه مهمونیه ساده‌س. هزار بار هم با هم رفته‌یم.
پسر: این مسخره‌بازیا رو تموم کن. نگاه نکن دارم می‌خندم ها.
دختر: ببین گریه هم کنی ما مجبوریم با هم عروسی کنیم.**پسر:** هیچ اجباری نیست. من از این سبک زندگیم لذت می‌برم. هر وقت خسته شدم خبرت می‌کنم عروسی کنیم.
دختر: ما الان بیش‌تر از یه ساله که با هم زندگی می‌کنیم، من از بلاتکلیفی خسته شده‌م.
پسر: این دلیل نمی‌شه که ما با هم عروسی کنیم.
دختر: دلیلت چیه؟ بگو که چرا نباید...
پسر: باید آمادگی‌شو داشته باشم یا نه!
دختر: اینا همه‌ش بهونه‌س.
پسر: چه بهونه‌ای؟
دختر: تو می‌خوای بری، نه؟
پسر: کجا؟
دختر: پیش مامانت.
پسر: خُب این چیزه جدیدیه؟
دختر: این‌که می‌خوای تنها بری جدیده / *فیلم را از کیفش در می‌آورد به پسر نشان می‌دهد.* /
پسر: اول این‌که اصلاً کار درستی نیست که آدم وسایل شخصی دوستاشو برداره، دوم این‌که گفتم که فیلم قصه‌ش چیه!
دختر: داری دروغ می‌گی.
پسر: تو دوس داری اینطوری فکر کن!
دختر: چطوری دلت اومد تنهایی بری؟
پسر: بس کن دیگه، فقط داری مزخرف می‌گی. گفتم که، اون فیلم یه شوخی بود.
دختر: ولی من جدی‌ش گرفته‌م.
پسر: هر طور راحتی.
دختر: ببین، الان مامانم کاملاً در جریانه. من همه‌چیزو براش گفتم و اینم بدون که نمی‌تونی منو تنها

بذاری.

پسر: تو که با مامانت قرار مراسمم گذاشته‌ی، ولی دوس دارم بدونم اگه بخوام ولت کنم چطوری می‌خوای جلومو بگیری.

دختر: تو این کارو نمی‌کنی.

پسر: مگه فیلمو ندیدی. من دارم می‌رم. تنهایی تو رو هم ول می‌کنم.

دختر: اگه من حامله باشم...**پسر:** چی؟

دختر: آزمایش داده‌م.

پسر: خُب... دیگه چی؟... من شبیه الاغم. حتما دوقلوئه نه؟

دختر: هنوز جوابش نیومده.

پسر: شوخی بی‌مزه‌ای بود.

دختر: امیدوارم اینطور باشه.

/ نور می‌رود. /

پنجم

/ آپارتمان روزنامه‌نگار. مرد وارد می‌شود. کوله‌ای به دوش دارد. خسته است. روی کاناپه ولو می‌شود. کوله را باز می‌کند. سنگی از آن خارج می‌کند. جعبه‌ی دکوری را پیش می‌کشد. نگاهی به تلفن می‌اندازد. پیغامگیر را می‌زند. /

صدای زن: سلام ما باید صحبت کنیم. می دونم که خونه‌ای گوشیو بردار. تو دچار سوءتفاهم شده‌یی شاید بشه هنوز حرف زد. منم مقصرم. شاید باید بیش‌تر بهت توجه می‌کردم. کی ببینمت همون جای همیشگی؟ اگه خونه نیستی به محض این‌که این پیغامو شنیدی زنگ بزن.

/ مرد پوز خندی می‌زند و به آشپزخانه می‌رود. در میان پیغام بعدی با یک فنجان باز می‌گردد. /

صدای زن: سلام... یعنی می‌خوای بگی بازم نیستی؟ ببین من می‌دونم تو خیلی ناراحتی، ولی همیشه حرف زدن همه چیزو حل می‌کنه. شاید تو تصمیمتو گرفته‌یی ولی داری اشتباه می‌کنی ما می‌تونیم باز کنار هم باشیم یه اتفاقی افتاده که باز مارو بهم وصل می‌کنه. حتی اگه تو تصمیم قعطی گرفته‌یی می‌تونی حرفامو بشنوی. کی ببینمت همون جای همیشگی؟ بهم زنگ بزن.

مرد: آره حتما بهت زنگ می‌زنم.

صدای زن: */ برآشفته /* سلام. فکر می‌کردم خونه‌ای! فکر می‌کردم از فرط ناراحتی گوشیتو خاموش کرده‌یی، ولی مثل همیشه احمق بودم. دیروز اومدم خونه، چه خوبه که هنوز کلید دارم. دیدم که کوله‌پشتیت نیست، الان داری از چی فرار می‌کنی؟ ولش کن مهم نیست. یه سَری به آلبوم عکسامون بزن دیگه هیچ اثری از من تو هیچ کدوم از عکسا کنارت نیست ازت متنفرم.

/ مرد به خنده می‌افتد. /

مرد: خوب بود.**صدای زن:** */ برآشفته /* نمی‌دونم چرا باز بهت زنگ می‌زنم. دیروز رفتم جای همیشگی دوتا قهوه سفارش دادم، ولی موقع بیرون رفتن یک فنجون دست نخورده بود. نباید می‌رفتم جای همیشگی، نباید دوتا قهوه سفارش می‌دادم، نباید بهت زنگ می‌زدم، نباید وقتی که گفتی که یک ماه از هم جدا زندگی کنیم قبول می‌کردم. نباید وقتی مارو تو خونه تنها می‌ذاشتی اعتراض نمی‌کردم، نباید بچه‌دار می‌شدیم، نباید به پیش‌نهادت تو جای همیشگی جواب مثبت می‌دادم، نباید باهات رابطه‌ای رو شروع می‌کردم که به اینجا ختم شده، نباید وقتی تازه از دانشکده اومده بودی واسه تنظیم اخبار ازت خوشم می‌اومد، نباید باهات بیرون می‌اومدم، نباید باهات در مورد همه‌چیز حرف می‌زدم، به‌جز زندگی روزمره نباید وقتی واسه اولین بار رفتیم جای همیشگی دو تا قهوه سفارش می‌دادم، نباید... */ به گریه می‌افتد. /*

/ مرد جعبه‌ی مجموعه‌ی سنگش را باز می‌کند و سعی دارد سنگ جدید را در جعبه جای دهد./

صدای زن: این آخرین باری که بهت زنگ می‌زنم. اینو مطمئن باش. اینطور که معلومه خیلی بهت خوش می‌گذره. این‌که تو به من شک کرده‌یی اصلاً مهم نیست، این که من انقدر دوستِ داشتم و بهت اعتماد داشتم که وقتی شبا تا دیروقت تو دفتر روزنامه می‌موندی در حالی که منشی‌ت هم اون‌جا بود و من هیچ اعتراضی نداشتم مهم نیست، این‌که تو همیشه بهترین مقاله‌ها در مورد زنان می‌نویسی مهم نیست. مهم اینه که من حامله‌ام */ جعبه‌ی سنگ‌ها از دست مرد می‌افتد. /* مهم اینه که سعی کردم بهت بگم، ولی نذاشتی، مهم اینه که من کلکشو می‌کَنم.

/ صدای منشی تلفن مبنی برپایان پیام‌ها. /

/ مرد مستأصل است. تلفن را بر می‌دارد و شماره می‌گیرد. /

مرد: الو... الو... اگه خونه‌ای گوشی رو بردار... من امروز رسیده‌م... ببین باید باهات حرف بزنم... خونه‌ای؟... خواهش می‌کنم... امیدوارم دیر نشده باشه...|نور می‌رود.|

ششم

/ آقای دکتر و خانم دکتر هر دو روی کاناپه نور کم به تلویزیون نگاه می‌کنند./

مرد: اینجا چند سالشه؟
زن: سه سال و نه ماه.
مرد: چقدر دوست داشتنیه.
زن: فکر نمی‌کنی دیوونه شده‌یم؟
مرد: چرا؟

زن: من دلم می‌خواد برای الیاس گریه کنم ولی نمی‌تونم. اشـک تو چشـمام خشـک شده. اون الان روی تخت بیمارسـتانه و روزبه‌روز داره ضعیف‌تر می‌شـه. یه ناشـناس مدام زنگ می‌زنه و می‌خواد یه چیزی بهمون بگه که ما رو می‌ترسونه اونوقت ما نشسته‌یم داریم فیلم بچگیاشو نگاه می‌کنیم!

مرد: تو داری جفتمونو داغون می‌کنی.

زن: می‌خوای تو این وضعیت بخندم؟

مرد: حتی اگه گریه کنی وضع بهتر می‌شه.

زن: / *بغض کرده*/ می‌خوام یه چیزی بهت بگم.

مرد: بازم یه داستان مسخره.

زن: اون بیمار کلیوی که امیدی به زندگیش نبود...

مرد: یه بار گفتی مادرش یه کاری کرد که خوب شد.

زن: تو روز سوم حالش هیچ فرقی نکرد نه بهتر شد نه بدتر ولی روز چهارم خوب شده بود و هیچ علائمی از بیماری تو وجودش نبود.

مرد: سطح اوره خونش پایین اومد بود و هزار مزخرف دیگه. همه اینا رو برام گفته‌یی.

زن: من بهت دروغ گفتم اون هیچ‌وقت خوب نشـد. روز پنجم که همه فکر می‌کردن حالش خوب شـده و می‌خواسـت از بیمارستان مرخص شـه حالش بهم خورد همه‌ی علائم حیاتیش رفت... / *مکث* / کلکش کنده شد. / *گریه می‌کند.* / من بهت دروغ گفتم.

مرد: اصلاً مهم نیست.

زن: من بهت دروغ گفتم. اینطوری به خودم قوت قلب می‌دادم. دوس داشتم منم مثه مادر اون بیمار کاری برای الیاس بکنم. دوس داشتم الیاس برگردنه خونه. دیروز تولدش بود. آخه چرا تو همچین روزی باید اتفاق بیفته.**مرد:** تو پاک عقلتو از دست داده‌یی.**زن:** آره من عقلمو از دست دادم، ولی واسه تو سر جاشه، مثه همیشه چی رو می‌خوای ثابت کنی؟ می‌خوای بگی الان مثل همه‌ی این سالـا منطقی هستی؟ می‌دونی چیه آقای دکتر! من از اولم حالم از این منطق الکی تو بهم می‌خورد.

مرد: می‌فهمی چی داری می‌گی؟ این دعوا هیچ چیزو درست نمی‌کنه، الیاس الان روی تخت بیمارستانه، اون‌وقت تو داری از ویژگی‌های اخلاقی من حرف می‌زنی؟ دیگه خستم کردی بس که ضعیفی.

زن: ما چقدر واسـه‌ش وقت گذاشـتیم؟ چرا نمی‌فهمی این اتفاق تقصیره ما بوده، اون‌وقت تو می‌گی من ضعیفم؟ تو همه‌ی این سـالـا نفهمیده بودیم الیاس سـرطان داره. این واسـه یه زوج متخصص افتضاحه! باید بهت بر بخوره نبایدم حوصله داشته باشی که قضاوت بشی!

مـرد: خنده‌داره، تو با این حال خرابـت داری نقش قاضی و هیئت‌منصفه و رو هم‌زمان بازی می‌کنی! از کجا باید می‌فهمیدیم. تو همه‌ی درسای پزشکی‌تو یادت رفته. اون سرما نخورده که ما بفهمیم. می‌فهمی؟!

زن: می‌تونستیم بفهمیم. اگه واسه الیاس وقت می‌ذاشتیم. اگه جفتمون بالا سرش بودیم. مشکل تو اینه که فکر می‌کنی من تو رو مقصر می‌دونم. ما جفتمون مقصریم. اگه اون شیفت‌های احمقانه‌ی ما نبود، اگه بیش‌تر کنارش بودیم، می‌تونسـتیم زودتر بفهمیم نه الان که بیماری اونقدر پیشرفت کرده که

داره لیاســو از پا می‌اندازه، وقتی که این بیماری لعنتی لحظه‌لحظه داشــت پیشرفت می‌کرد ما تو اتاق عمل داشتیم جون یه آدم دیگه رو نجات می‌دادیم، بدون این‌که بدونیم بچه‌مون داره می‌میره.

مرد: بس کن این حرفای مسخره رو.

زن: اینا حقیقته.

مرد: من نمی‌خوام بشنوم.

زن: تو ضعیفی. می‌ترســی چون هیچ کاری ازت بر نمیاد. ما باید یه کاری بکنیم. تو اگه می‌ترســی خودم دست‌به‌کار می‌شم.

مرد: آره فکر کن می‌ترســم، ولی گریه کردن و زدن حرفای که هیچ دردی رو دوا نمی‌کنه نمی‌تونه جون الیاس رو نجات بده.

/تلفن زنگ می‌زند زن و مرد هر دو می‌ترسند تلفن را بردارند، پس از چند لحظه تلفن روی پیغام گیر می‌رود. /

پیغامگیر: آقای دکتر اگه خونه‌اید گوشــی را بردارید. این‌جا یه مشــکلی هست که شما می‌تونین حلش کنید، به الیاس مربوط می‌شه. شما الیاس رو فراموش کرده‌اید. منظورمو می‌فهمید؟ خانم شما یه کیکی برای دیروز ســفارش داده بود برای الیاس قرار بود که شــما بیاید کیک رو بگیرید. اگه این پیغام رو شنیدید زودتر بیاید ممنونم.

مرد: فقط همینو کم داشتیم.

زن: */ گریان /* ما حتی کیک تولد پسرمون یادمون رفته.

مرد: دیگه حوصله‌ی شــنیدن ندارم. توقع داشــتی تو این وضعیت یادمون باشــه. حتماً باید واسه‌ش تولد هم می‌گرفتیم.

زن: */ چیزی کشف کرده. /* آره آره خودشه.

مرد: چی می‌گی؟

زن: ما باید واسه الیاس تولد بگیریم.

مرد: */ می‌خندد. /* دیوونه.

زن: چرا ما فکر می‌کنیم نیست؟ ما باید باورکنیم اون هنوز زنده‌س، ما باید تولد بگیریم. من می‌رم کیک رو بگیرم.

مرد: احمق نباش چه تولدی؟

زن: خواهش می‌کنم. این تنها خواسته‌ی منه. ما واسه الیاس جشن می‌گیریم. دعا می‌کنیم با هم از مهمونا می‌خوایم واسه الیاس دعا کنن.

مرد: چی می‌گی کدوم مهمون همه می‌دونن که الیاس تو بیمارستانه می‌خوای مضحکه بشیم؟

زن: مهم نیســت کی بیاد اصلاً همین همســایه‌ها رو دعوت می‌کنیم */ لباس می‌پوشــد. /* بجنب. تا من برم کیک رو بگیرم همسایه‌ها رو جمع کن. تولد پسرمونه زود باش.

/زن می‌رود/

مرد: کجا می‌ری؟ / *می‌ماند روی کاناپه می‌افتد.* / ما خل شده‌یم.

/ نور می‌رود. /

هفتم

/ نور می‌آید. دکتر و روزنامه‌نگار در آپارتمان دکتر. /

دکتر: این خواســته‌ی زنمه، می‌دونم احمقانه‌س، ولی اون به همین چیزهای احمقانه دلخوشــه، ببخشید که وقتتونو گرفتم.
روزنامه‌نگار: ما هیچ‌وقت کنار هم نیستیم.

/ صدای خانم دکتر و دختر /

خانم دکتر: بیا تو دختر جون یه جشن کوچولوئه زیاد وقتتو نمی‌گیره.
دختر: من کار دارم خانم.

/خانم دکتر با کیک وارد می‌شود. در حالی که دست دختر جوان را می‌کشد./

خانم دکتر: سلام / *به روزنامه‌نگار* / شما باید همسایه‌ی طبقه‌ی پایین باشید. خیلی خوش اومدین.
دختر: می‌شه بذارین من برم من منتظر کسی‌ام.
دکتر: معلوم هست چت شده. بذار بره / *به دختر* / من معذرت می‌خوام.
خانم دکتر: / *به دختر* / عزیزم دوستت که خونه نیست به جای این‌که تو راه‌پله بشینی چند دقیقه‌ای رو مهمون ما باش. دوستت که اومد می‌گیم بیاد بالا. بشین دخترم.
دختر: آخه.
خانــم دکتر: آخه نداره، ما امروز واســه الیــاس تولد می‌گیریم و دعا می‌کنیم زودتر حالش خوبه بشــه، بشین.| دختر می‌نشیند، خانم دکتر به آشپز خانه می‌رود تا وسایل جشن را آماده کند. |
روزنامه‌نگار: / *به دختر* / منتظر کی هستی؟
دختر: نامزدم خونه نیست. طبقه‌ی اول...
روزنامه‌نگار: دیشب وسایلشو جمع کرد رفت.
دختر: چی؟!
روزنامه‌نگار: آخر شب که داشتم برمی‌گشتم خونه دیدم وسایلش توی راه‌پله‌س. بهت نگفته؟
دختر: / *بغض‌آلود* / نه. اون نمی‌تونه این کارو بکنه. حتما اشتباه می‌کنید. / *بلند می‌شود که برود.* /

/ خانم دکتر با کیک و ۹ شمع روشن روی آن وارد می‌شود./

خانم دکتر: بازم که بلند شدی... بشین.
دختر: آخه.

/ خانـــم دکتر آهنگ تولدت مبارک را می‌خواند هیـــچ کس همراهی نمی‌کند. خانم دکتر کیک را روی میز می‌گذارد و همان طور که می‌خواند چراغ ها را خاموش می‌کند، تنها نور شمع در صحنه اســـت. صدای خانم دکتر رفته‌رفته می‌لرزد. بغض می‌کند حالا همه با هم با بغض و گریه با خانم دکتـــر همراهی می‌کنند و «تولدت مبارک» را می‌خوانند، بغض همه می‌ترکد و همه آرام‌آرام گریه می‌کنند. شمع ها دانه‌دانه خاموش می‌شوند. /

/ در تاریکی صدای همسر روزنامه‌نگار از رادیو شنیده می‌شود. /

/ موسیقی /

صدای همسر روزنامه‌نگار: سلام... سلام... سلام...

صبح دل‌انگیز پاییزیتون بخیر
صبح همه اونایی که تصمیم گرفته‌ن امروز رو با انرژی و نشاط شروع کنن بخیر.
صبح همه پدرا و مادرا بخیر صبح دانش‌آموزان دانشجوها کارمندان و راننده‌ها...
وخلاصه صبح همه‌ی مردم پر تلاش سرزمین ایران عزیز به خیر باشه انشاالله.

/موسیقی/

آخ آخ آخ هر کاری می‌کنی بیدار نمی‌شه؟ خوب بذار بخوابه لابد خوابش میاد دیگه... آها مدرسه داره؟!
خوب راست می‌گی باید بیدار شه پس همین الان که حرفای من تموم شد تهیه‌کننده یه موسیقی خوش‌گل پخش می‌کنه، صدای رادیو رو کم‌کم زیاد کن بقیه‌ش با من.

/ موسیقی شروع می‌شود و اوج می‌گیرد در بین موزیک گوینده صبح بخیر می‌گوید. /

صبحتون به خیر و شادی

/ ادامه‌ی موسیقی /

دیدی بیدار شد حالا تا دست و روش می‌شوره، صبحونشو می‌خوره، با هم تو این هوای بارونی به یک موسیقی پاییزی گوش می‌دهیم راستی... صبح همه‌ی کوچولو ها بخیر...

/موسیقی پخش می‌شود و در تاریکی ادامه می‌یابد./

دور از دسترس اطفال نگهداری شود

بر اساس طرحی از *محمدرضا قلی‌پور*

فرشته فرشاد

فرشته فرشاد متولد ۱۳۶۲ تهران است. وی مدرک کارشناسی ارشد خود را در رشته‌ی ادبیات نمایشی از دانش‌کده‌ی هنر و معماری دریافت کرده است. از نمایش‌نامه‌های او می‌توان به ال می‌را، لعنت بر کسی که در این مکان...، سگ‌لرزها اشاره کرد. فرشاد علاوه بر نمایش‌نامه‌نویسی به بازی‌گری در تئاتر نیز می‌پردازد که می‌توان به بازی در نمایش‌های در انتظار خون و مخالف‌خوان، نفت و خاک، آن‌ها نشانی شدند، مُشت مُشت خاک بود که هوا می‌رفت و حرف‌ها اشاره کرد.

آدم‌ها:
صابر
سوری
خسروی
اخوان

یک

صابر: می‌گم ساعت شیش عصر.

سوری: نه‌خیر، سرِ ناهار، کمِ کم ساعت دو.

صابر: ساعت دوونیم تازه سهراب میاد خونه.

سوری: مدرسه نرفته بود.

صابر: سوری، نذار جلوِ اینا هرچی از این دهن بی‌صاحاب من میاد بیرون، بارت کنم.

سوری: مگه کسرت می‌شه؟ مگه بارم نمی‌کنی مثل الاغ، جلوت زانو بزنم بگم غلط کردم؟

صابر: تو فقط جرأت داری حرف بزن. حرف بزن.

سوری: خوب داری نقش اون آگاهی‌چیو بازی می‌کنی. چی بود اسمش؟ آها! خسروی! آقا خسروی! داره نقش تو رو بازی می‌کنه، خوبم بازی می‌کنه.

صابر: سوری...

سوری: خودِ حروم لقمه‌ت بهتر می‌دونی. می‌گی یا بگم؟ جلوِ آگاهی‌چی جرأت می‌خوام چی کار؟ *[مکث]* صابر.

صابر: خیله خوب... من مطب نرفتم اصلاً.
سوری: نمی‌پرسم.
صابر: نمی‌خواد بپرسی، می‌گم خودم. سرِ خاک.
سوری: تو چهارساله اصلاً از بابای زمین‌گیرت نمی‌پرسی خرت به چند من، چه برسه...
صابر: دلم می‌خواست به اون پیرزنم یه سر بزنم اما...
سوری: هه، من تمام درزای نامردت رو می‌شناسم.
صابر: ننه‌ی دکتر رفت به رحمت خدا، وقت نشد بگم، واسه این که یکی دیگه رو جام نیاره، گفتم خودی نشون بدم. رفتم باهاش سرِ خاک، اما سوری، خیلی طول کشید، مطمئنم ساعت شیش بود.
سوری: اگه حواست پرت نبود، دکتر نمی‌خواست یکی دیگه رو جات بیاره.
صابر: شیش.
سوری: دو، کور شم اگه دروغ بگم، ما داشتیم ناهار می‌خوردیم، یادت نیست؟
صابر: شاید ناهارو ساعت شیش خوردین.
سوری: صابر، این کله‌ی میگرنی‌مو می‌کوبم به دیوار از دستِ تو.
خسروی: خانوم! بذار توضیحشو بده.
صابر: ببین سرهنگ...
خسروی: سرگرد.
صابر: سرگرد، ببین ساعتو. ساعت شیشه. اون موقع هم مثل الان، رسیدم خونه، ساعتو نگاه کردم. شیش بود.
خسروی: این ساعت که خوابه آقا.
صابر: خوابه؟
سوری: هه، واقعاً که.
خسروی: همیشه سهرابو تو مدرسه می‌بردی؟
صابر: آره، بله.
خسروی: چرا اون روز نبردی؟
صابر: من گفتم نبردم؟
خسروی: بردی؟
صابر: بردم.
خسروی: تو بازپرسی گفتی نبردم.
صابر: بردم، اما حالش بد شد، برگردوندمش خونه.
خسروی: قبلاً که یه چیز دیگه گفتی.
صابر: اَه، از بس می‌پرسین، نه یه بار، نه دو بار، صد بار، خوب آدم قاطی می‌کنه دیگه.
خسروی: چرا اون روز سهرابو مدرسه نبردی؟

صابر: چون ننه‌ی دکتر مرده بود.
خسروی: دکتر؟
سوری: صاب‌کارش. تو مطبش کار می‌زد.
خسروی: می‌زد؟
سوری: قرار بود یکی دیگه رو بیاره جاش.
خسروی: یعنی چی کار می‌زد؟
صابر: کار، عینک، با دستگاه، شیشه رو جفتِ فریم می‌کنم، می‌شه عینک.
سوری: عینک می‌شد، الان که دیگه نه. کار، پِرتی زیاد می‌داد این آخرا. از بس حواس پرته. اگه حواسش یه کم جمع بود، اون‌وقت...
صابر: سوری! آخه حواسم پرتِ چی بود؟ زرِ اضافه چرا می‌زنی؟ مگه کم گذاشتم واسه شما دو تا؟ حواسم پرتِ سهراب بود. غیرِ اینه؟ نمی‌دونی تو؟
سوری: بچه‌م چیزیش نبود. یه کم مریض بود فقط.
خسروی: این اواخر مریض شده بود؟
صابر: به دنیا که اومد...
سوری: عین دسته‌ی گُل، دو کیلو و هفتصد، کور شم اگه دروغ بگم.
خسروی: ساعت چند از مدرسه تعطیل می‌شد؟
سوری: بگو، بگو، لاشخورِ عوضی، بگو.
صابر: سوری...
سوری: سوری و درد، درد، درد.
خسروی: اسم مدرسه‌ی سهراب چیه؟
صابر: مدرسه‌ی سهراب؟ گُل‌ها.
خسروی: مدیرش کی بود؟
صابر: یه چیزایی می‌پرسین سرگرد! تو بازپرسی...
خسروی: جواب بده.
صابر: خانومِ... خانومِ جنگجو.
خسروی: مردِ گُنده! چرا دروغ می‌گی؟ اصلاً مدرسه‌ی گُل‌ها دانش آموزی به اسم سهراب باقری نداره. مدیرشون جنگجو نیست. مگه درآوردن راست و دروغ حرفای شما واسه ما کاری داره؟
سوری: لال شدی؟ مدرسه، ها؟ می‌بردیش مدرسه، لاشخور؟ مدرسه‌ش زیرِ زمین بود، ها؟ عوضی! دکتر مدرسه رو معرفی کرده بود؟ نگفتی می‌فهمم حواس‌پرت؟ سرگرد! بچه‌ی نازنینمو کرده تو زیرزمین. صبح به صبح تو زیرزمین زندانی‌ش می‌کرده، ظهر بـه ظهر درش می‌آورده می‌یاورده خونه، می‌گفت مدرسه بوده. بچه‌م... بچه‌م...
صابر: سوری، بذار...

سوری: اسم منو به اون زبونِ لجنت نیار.
صابر: اون بچه‌ی منم بود.
سوری: تو پدری؟
صابر: می‌ترسیدم بره بیرون مریض‌تر شه.
خسروی: از کجا فهمیدی سهراب تو زیرزمینه؟
سوری: سرِ ظهر، زیرِ کوکو رو که خاموش کردم، دیدم صدای تَق و توقِ قابلمه می‌یاد.
خسروی: تو زیرزمین قابلمه هست؟
سوری: نه.
خسروی: پس چه‌جوری صدای قابلمه شنیدی؟
سوری: صدای شیشه بود.
خسروی: زیرزمین پنجره داره؟
سوری: نه، شیشه‌های ترشی شیکسته بود.
خسروی: شیشه‌های ترشی! بعد چی شد؟
سوری: فکر کردم گربه گیر افتاده تو زیرزمین، اعتنا نکردم، بعد دیدم صدای سهرابه، می‌گه مامان... رفتم آوردمش بالا، بچه‌م...
خسروی: آوردیش کجا؟ نشون بده.
سوری: همین‌جا. از در اومدم، بغلش کرده بودم، گذاشتمش زمین. بوسیدمش. اومدم تو آشپزخونه سفره رو آوردم، بعد غذا رو. براش لقمه گرفتم. چند تا لقمه که خورد، صابر اومد.
خسروی: چند وقته سهراب مدرسه می‌ره؟
سوری: زیرزمین.
صابر: از اولای مهر.
خسروی: حدود یه ماه، چه‌طور شما متوجه نشدی سهراب تو زیرزمینه؟
سوری: من سرِ کار می‌رفتم. صبح ها سرِ کوچه یه مغازه‌ی فتوکپی صحافی بود، تایپ می‌کردم. اون روز صاحب مغازه یه پایان‌نامه‌ی ریاضی آوُرد، گفت قبلیه پُرِ غلط بود، ازت راضی نیستم، اگه یه مشتری دیگه اعتراض کنه، باید بری. گفتم باشه. تازه تایپ یاد گرفته بودم آخه. بیست صفحه که تایپ کردم، دو تومن داد. گفتم ریاضیه، صد و پنجاه حساب کن برگی، گفت پررو شدی، دعوامون شد. زدم بیرون از مغازه، اومدم خونه.
خسروی: بسیار خوب، بعد از این که سهرابو تو زیرزمین دیدی، متوجه زخم یا کبودی روی بدنش نشدی؟
صابر: واستا بینم، زخم یا چی‌چی؟ یعنی من زدم بچه مو ناکار کردم؟ حالیت هست چی می‌گی؟ سرگردی یا هر کسی که هستی باش! من هر چقدم نامرد باشم، می‌یام اون بچه‌ی مریضو بزنم؟ بچه‌ی خودمو؟

اخوان: کسی که بچه‌شو تو زیرزمین حبس کنه، نمی‌تونه کتکش بزنه؟
سوری: اصلاً واسه چی بردیش زیرزمین؟ ها؟
صابر: تو دیگه ساکت.
خسروی: جوابِ منو ندادی خانوم.
سوری: ها؟ چیز! نه، سالم بود.
خسروی: صابر که اومد، چی شد؟ دعواتون نشد؟ حرفی؟ درگیری‌ای؟
سوری: نه، نمی‌خواستم ببینمش.
خسروی: تو چی؟ چی کار کردی وقتی سهرابو دیدی؟
صابر: اولش زبونم بند اومده بود. بعد هر چی با سوری حرف زدم، جوابمو نداد. من... سوری... من... نمی‌خواستم بچه‌ها تو کوچه و خیابون سهرابو اذیت کنن. سهراب، سهراب... سوری ورداشت پارچ و لیوان و بشقاب و تمام چیزای رو میزو زد شیکست، اومدم نزدیکش، دستشو گرفتم، دستمو پس زد، زد تو گوشم، زد... تو... گوشم...
سوری: من هیچی نشکستم. تو حواست پرته. تو زدی گلدونو شیکستی، بعدم زدی تو گوشم. منم دوییدم تو حموم. سهرابم بردم.
صابر: چرا دری‌وری می‌گی؟
سوری: دری‌وری تویی حواس‌پرت. چشای کورتو واکُن.
خسروی: کاسه‌بشقابا که رو میزه. این ریزه‌های شیکسته‌ی گلدونه که رو زمینه.
صابر: گلدون؟ این گلدونه؟
خسروی: چرا صابر که اومد، دوییدی تو حموم؟
سوری: ترسیدم.
خسروی: خوب، چرا نرفتی تو اتاق؟
سوری: بوی ترشی می‌داد سهراب. زده بود شیشه‌های ترشیو شیکسته بود. می‌خواستم تمیزش کم. *[مکث]* جای دیگه‌ای به عقلم نرسید. کور شم اگه دروغ بگم.
خسروی: بعد؟
سوری: دوشو باز کردم.
خسروی: برو تو حموم. همینایی که گفتی انجام بده. از پذیرایی اومدی تو حموم؟ نرفتی تو اتاق حوله برداری؟
سوری: نه، حوله‌ها تو حمومه. اگرم بیرون بود، تو اون موقعیت که دیگه نمی‌تونستم برم حوله بیارم.
خسروی: خُب؟
سوری: دوشو باز کردم، آب داغ. عصبی بودم، بچه‌م سوخت. از زیرِ دوش بردمش کنار، آبِ سردم باز کردم. زدم زیرِ آواز.
خسروی: تو اون موقعیت چطوری آواز خوندی؟ راستشو بگو.

سوری: من صد بار اینا رو گفتم، تو بازپرسی...

خسروی: بگو، الانم بگو.

اخوان: قربان، همسایه‌ها شهادت دادن که حدود دو، دو و نیم صدای آوازِ خانومو شنیدن.

خسروی: می‌دونم سروان. بذار بگه.

سوری: بچه م ترسیده بود. می‌خواستم نترسه. می‌خواستم فکر کنه هیچی نیست. زدم زیر آواز، یه آوازِ شاد. *[کمی می‌خواند.]* صابون زدم به تنش و یه شامپو هم به سرش، آبش کشیدم، حوله‌شو تنش کردم.

صابر: بس کن سوری. بچه رو با لباس فرستادی بیرون. لباسشم سرخابی بود.

اخوان: لباسای سهراب گوشه‌ی حموم گوله شده...

خسروی: آقای اخوان! تو گزارش چه پارچه‌ای ذکر شده؟

اخوان: جنس پارچه، حوله‌س.

خسروی: بعد که حوله‌ی سهرابو تنش کردی، چی شد؟

سوری: بعدش... صابون رفت زیرِ پام، سُر خوردم، سرم خورد به کفِ حموم، دیگه هیچی یادم نیست. تا... تا اومدم بیرون و دیدم بچه‌م... داره تو آتیش می‌سوزه.

خسروی: قبل از این که زمین بخوری، از تو حموم با صابر حرف نزدی؟

سوری: نه.

صابر: نه؟

سوری: صبر کن. چرا! انگار یه چیزی گفتم، اما دقیقاً یادم نیست.

صابر: تو نگفتی به جون سهراب ازت طلاق می‌گیرم؟

خسروی: انقد داد نزن آقا...

صابر: این آخه یه چیزایی رو نمی‌گه، بعد می‌گه کور شم اگه دروغ بگم. کوری بهتر از زبونِ درازیه.

خسروی: روده‌درازی نکن. بگو ببینم بعدش چی شد؟

صابر: چی بگم دیگه؟ خونه‌خراب شدم رفت. دیگه چی بگم؟

خسروی: بقیه‌ش؟ سهراب چه جوری آتیش گرفت؟... بگو.

صابر: بقیه نداره دیگه. سوخت. چرا دست از سرم ورنمی دارین؟ دارم دیوونه می‌شم از دست شماها. چند بار بگم؟ چقد بگم؟ دیگه چی بگم؟ بچه‌م دود شد رفت هوا، اون‌وقت شما به جای این که دل‌داری بدین، هی نمک می‌پاشین به زخم آدم. ولم کنین دیگه بابا.

خسروی: ایجاد انحراف در روند پیگیری پرونده، عدم هم‌کاری با پلیس. دادن اطلاعات کذب. می‌خوای اینارَم بنویسم تو پرونده‌ت؟

سوری: راست می‌گه من گفتم ازت طلاق می‌گیرم اما جونِ سهرابو قسم نخوردم.

[سکوت]

خسروی: الکل مصرف می‌کنی؟
صابر: نه.
خسروی: پس شیشه‌ی الکل واسه چیه؟
صابر: الکل واسه سهرابه، نافش چرک می‌کرد هِی، سوری می‌زد به نافِ سهراب.
خسروی: پس کو؟
صابر: نمی‌دونم.
خسروی: تو لیست ثبت شده از بررسی اولیه‌ی صحنه‌ی جرم، یه شیشه‌ی الکل ذکر شده. کجاست؟
صابر: شاید بچه‌های شما ورش داشتن.
خسروی: می‌دونی داری با کی حرف می‌زنی؟ یعنی بچه‌های ما الکل مصرف می‌کنن؟ منظورت اینه؟ ها؟ راستشو بگو! چی کارش کردی؟
اخوان: الکل پیش بچه‌های ماست قربان.
خسروی: یعنی چی سروان؟
اخوان: بردنش انگشت‌نگاری.
خسروی: پس چرا من گزارش انگشت نگاریو ندارم؟ خوب... چیه نتیجه؟
اخوان: مخدوشه.
خسروی: مخدوشه؟ مگه می‌شه؟ مخدوشه یا پاک شده؟
اخوان: واضح نیست.
خسروی: امکان نداره. بده ببینم. یعنی چی؟
اخوان: قربان، اگه سهل‌انگاری باشه، انگشت‌نگاری مسئوله، نه من.
خسروی: ساکت! *[نگاهی به ساعت]* خوب، به اندازه‌ی کافی وقت داریم. آره. از اول شروع می‌کنیم. سهراب چه‌جوری آتیش گرفت؟
صابر: نکبت می‌دونی چیه؟ نکبت اون چیزیه که من توشم، مثل سگ، مثل سگ، خدا گواهه.
سوری: تو خدا هم می‌شناسی مگه؟
صابر: دهنتو ببند.
سوری: نبندم چی می‌شه؟
صابر: می‌گم دهنتو ببند زنیکه. قدِ یه گاو که تو مزرعه شخم می‌زنه، کار کرده‌م و سگ دو زده‌م، واسه چندرغاز که زندگی این زن و اون بچه‌ی مریض بچرخه. نمی‌چرخید. به زور می‌چرخید. نمی‌فهمین چی می‌گم، نمی‌فهمین. آره، من حیوونم. کُشتم. بچه‌مو آتیش زدم. الکل ریختم روش. کبریت زدم به جونش. واسه این که زجر نکشه، راحت بشه، راحت شد. از شرِ این مریضی، از شرِ آدما، از شرِ همسایه‌ها، از شرِ تو، از شرِ من. کُشتمش بچه مو. من کُشتم. می‌خواستم نباشه. نباشه بهتره. نیست شد. سوخت.
خسروی: بگیرینش اینو.

اخوان: واستا، واستا.

[خسروی و اخوان، صابر را می‌گیرند.]

اخوان: صحنه رو چرا به‌هم می‌ریزی؟
خسروی: این‌جا صحنه‌ی جرمه، دیگه خونه‌ت نیست.
صابر: این‌جا خونه‌مه، همیشه خونمه، خونه‌م بوده، شما کردینش صحنه‌ی جرم.

دو
صابر: ساعت شیش عصر.
سوری: نخیر، سرِ ناهار، کمِ کم ساعت دو
صابر: چرت نگو سوری
سوری: کور شم اگه دروغ بگم. زنگ زدن، فکر کردم تویی، درو وا کردم. بعدش دوباره زنگ زدن، این دفعه تو بودی. از پنجره دیدم اون قبلیه مأمور گاز بوده.
صابر: آره، وقتی اومدم خونه، دمِ در مأمور گاز واستاده بود کنتر می‌نوشت.
سوری: خوب دیگه، ساعت دو بود.
صابر: چی می‌گی آشغال پاشغال؟
خسروی: سروان اخوان، بگو بچه‌ها از اداره‌ی گاز استعلام بگیرن، ساعت ثبت کنتر این نشونی رو دربیارن.
اخوان: چشم قربان.
صابر: جناب سرگرد من دروغی ندارم بگم. ساعت شیش بود.
خسروی: موقعی که این اتفاق افتاد کجا بودی؟
صابر: توالت.
خسروی: این‌جوری می‌گی ازت شاهد نخوام؟
صابر: نه به جونِ بچه‌م.
خسروی: شما کجا بودی؟
سوری: ها؟
خسروی: خانوم، با توأم، موقعی که این اتفاق افتاد کجا بودی؟
سوری: مگه نگفتم؟ مگه نفرستادینم پزشک قانونی؟ بیهوش افتاده بودم کف حموم.
خسروی: کف حموم افتاده بودی؟
سوری: لیز خورده بودم. اینْ جاشه دیگه.
خسروی: چرا زنتو می‌زنی، ها؟
سوری: سرگرد! من...
خسروی: شما ساکت، نمی‌خواد چیزی بگی. اخوان! خانومو ببرش اون‌ور.
صابر: من نزدمش اصلاً.

خسروی: زنتو ترسوندی؟ چرا بهش گفتی حرف نزنه؟ بگو ببینم، چرا زدیش؟
صابر: چه‌قد بهت دادن دروغ بگی؟ دروغ‌گو! کور شی که انقد دروغ می‌گی.
خسروی: سهرابم همین طوری می‌زدی، آره؟ جواب بده.
صابر: من رو کسی دست بلند نکردم.
خسروی: دوباره می‌پرسم، چرا زنتو زدی؟
صابر: زنیکه‌ی دهن‌لَق. زنا همه‌شـــون همینن. دســـت کنی تو دماغت، یه‌ســـاعت نشده از این زری خانومِ همسایه گرفته تا اون خلیل دوچرخه‌ساز همه می‌دونن.
سوری: آخه این زنا رو خیلی خوب می‌شناسه. عینکم که زن و مرد نمی‌شناسه.
خسروی: واسه چی روش دست بلند کردی؟ بحث یه‌دفعه دودفعه نبود، همیشه می‌زدیش، آره؟
صابر: نه بابا، یه دفعه بود به مولا. نمی‌خواســـتم بره تایپ. گفتم هرجوری هست خودم خرجیو درمی‌یارم. بشین تو خونه. گفت اونی که تو درمی‌یاری، خرجی نیست، پولت شک داره. منم یه دونه خوابوندم تو گوشش.
خسروی: کِی بود؟
صابر: همون روز بعد این‌که از سر قبر ننه‌ی دکتر برگشتم.
خسروی: چرا نمی‌خواستی بره تایپ؟ با کارش مشکلی داشتی؟
صابر: ای بابا! انگار باید یه شیپور بگیرم دستم دودور دودور کنم.
خسروی: جواب بده.
صابر: نمی‌خواستم بره.
سوری: نمی‌خواست برم چون مریضه. فکر می‌کنه همه مثل خودشن. چون بهم شک داره.
صابر: ساکت شو سوری.
سوری: مگه غیر اینه؟ مگه عربده‌کشی راه نداختی تو محل آبروی آقا جابری رو بردی؟
صابر: اسم اون مردتیکه رو نیار، می‌یام لِهِت می‌کنما.
سوری: لِهَم کرده‌یی قبلاً.
خسروی: چرا نگفتی شوهرت زدتت که دیگه نرفتی تایپ؟
سوری: این همین‌جوری بدبخته. می‌گفتم بدبخت‌ترش می‌کردم که چی؟
خسروی: جریان این آقای جابری چیه؟
سوری: همون که تایپ می‌کردم واسش. یه بار زنگ زده بود بگه تایپ آورده‌ن...
صابر: زنگ زده بود بگه تایپ آورده‌ن؟ سه ساعت پشت تلفن باهاش فک می‌زدی، زنگ زده بود بگه تایپ آورده‌ن؟ به بهانه‌ی تایپ می‌رفتی اون‌جا معلوم نیست چه غلطی...
سوری: خودت معلوم نیست چه غلطی می‌کردی با اون دِلی جونت. آقا خسروی شما اگه منشی صاب‌کارت اسمش دلارام باشه، به جای این که فامیلشو صدا کنی، می‌گی دلی جون؟... فکر می‌کنه همه مثل خودش حتماً یه غلطی می‌کنن. اون‌وقت می‌زنه دستِ منو ناقص می‌کنه. به خدا هنوز که هنوزه،

ظرف که می‌شورم، اتو که می‌کنم، غذا که درست می‌کنم، دادم درمی‌یاد از درد.

صابر: تو مگه غذا هم بلدی درست کنی؟

خسروی: پس همیشه می‌زدت. اون روز قبل از این که بیای خونه و بزنیش، کجا رفته بودی؟

صابر: کجا رفته بودم؟ سر قبر ننه‌ی دکتر.

خسروی: *[موبایش را به او می‌دهد.]* شماره‌شو بگیر.

صابر: شماره‌ی کیو؟

خسروی: شماره‌ی ننه‌ی دکترو.

اخوان: ننه‌ی دکتر که شماره نداره. خوب شماره‌ی دکترو بگیر دیگه.

صابر: واسه چی؟

خسروی: می‌گم بگیر.

[صابر شماره می‌گیرد.]

خسروی: بده من. الو... اسمش چیه؟

صابر: نادر مروستی.

خسروی: دکتر نادر مروستی؟ *[به صحبت با تلفن ادامه می‌دهد.]*

اخوان: چرا گفتی ساعت شیش اومده‌یی خونه؟

صابر: چون ساعت شیش بود.

اخوان: دروغ نگو. فکر کردی واسه ما کاری داره که بفهمیم ساعت چند بوده؟

صابر: ساعت چند بوده؟

اخوان: تو دو، دو و نیم اومده‌یی.

صابر: نه، شیش بود. قشنگ یادمه.

اخوان: استعلام گرفتیم از شرکت گاز. مأمورشون دو، دو و نیم اومده.

خسروی: *[موبایلش را قطع می‌کند.]* دو، دو و نیم. خیله خوب سروان، ممنون. چرا گفتی شیش؟

صابر: فکر می‌کردم شیش بوده.

خسروی: چرا فکر می‌کردی شیش بوده؟ بالا بودی؟

صابر: بالا چیه؟ این حرفا چیه؟ چرا هر اراجیفی که به دهنتون می‌یاد، می‌بندین به من؟ چرا دست از سرم ور نمی‌دارین؟ صد بار کشوندنم بازپرسی، پونصد تا سؤال تکراری رو هِی می‌پرسن، هی می‌پرسن. حالا آوُردینم این‌جا، باز هی می‌پرسین، هی می‌پرسین. بابا آدم قاطی می‌کنه دیگه. حواس نمی‌مونه دیگه. آوردینم تو خونه‌ی خودم، هی صحنه‌ی جرم، صحنه‌ی جرم می‌کنین، بابا من به اندازه‌ی کافی بدبختی کشیده‌م. بچه‌م هم که...

خسروی: شلوغ نکن. ساکت.

صابر: باشه، باشه، ساعت دو بوده؟ خُب دو بوده. خوبه؟

خسروی: می‌دونستی شوهرت اعتیاد داره؟
سوری: نه.
خسروی: بعد از این که زدت، چی کار کردی؟
سوری: مانتو، روسری‌مو پوشیدم، رفتم پایین. می‌خواستم برم. یه صدایی شنیدم. فکر کردم گوشمه داره سوت می‌کشه، می‌سوخت آخه. بعد دیدم سهرابه. زوزه می‌کشید مامان، مامان. برگشتم درِ زیرزمینو وا کردم. سهرابم بود. بغلش کردم، بردمش بالا. بچه‌م چشاش کاسه‌ی خون شده بود. اگه نمی‌رفتم تایپ، زودتر می‌فهمیدم. حیوونِ کثیف! چه جوری دلت اومد بچه‌مو تو زیرزمین حبس کنی؟
خسروی: می‌دونستی شوهرت اعتیاد داره؟
سوری: آره.
خسروی: چه جوری زدیش؟

[سکوت]

خسروی: سروان، بیا این‌جا. *[خطاب به صابر]* بزن.
صابر: نه.
خسروی: خانوم. شما بیا. *[خطاب به صابر]* بزن... بهت می‌گم بزن.
صابر: نمی‌تونم.
خسروی: پس اون‌موقع چه‌جوری زدی؟

[سکوت]

خسروی: مواد چی مصرف می‌کنی؟
صابر: من... مواد مصرف...
خسروی: مادرِ دکتر پنج ساله که مُرده. سه ماهه تو رو انداخته بیرون. واسه چی انداختت بیرون؟ فهمید با منشیش رابطه داری؟
صابر: چرا حرف می‌ذارین تو دهنم؟ من کِی همچین چیزی گفتم؟ اون توهم داره یه چرتی پَروند.
خسروی: پس چی؟ به خاطر اعتیادت؟
صابر: آره، آره، آره. کور شی ایشالا سوری. فهمید، بیرونم کرد.
خسروی: تو این مدت چی کار می‌کردی؟
صابر: هیچی، دربه‌دری، بدبختی.
خسروی: چرا سهرابو می‌زدی؟
صابر: ای بابا. من کِی گفتم زدمش؟
خسروی: می‌دونی حکم کودک آزاری چیه؟ اونم کودک آزاری ای که منجر به قتل بشه. واسه چی بچه‌تو

تو زیرزمین زندانی می‌کردی؟ ها؟

سوری: می‌گفت بچه رو می‌برم سرِ کار. عینک که می‌زنم، واسته پیشم، نگاه کنه. صدای دستگاهو دوست داره. خوش‌حال می‌شه. ساکت می‌شینه. سرصدا نمی‌کنه...

صابر: چی کار می‌کردم؟ می‌بردم مواد پخش کردنمو ببینه؟ تا آخر عمرش نبینه بهتره.

سوری: *[بغض می‌کند.]* عمرش؟ عمرش که رفت دیگه. *[می‌گرید.]*

صابر: سوری! می‌بردمش سرِ کار تا مردم مسخره‌ش کنن؟ بگن مونگول؟ بگن عقب‌مونده؟ چند بار زری خانوم تو راهرو دیدش، جیغ زد، در رفت؟ انگار جن دیده پدرسگ. چند بار بچه‌ها از پشت بوم داد زدن دیوونه، دیوونه.

سوری: تو که بلد بودی، یه ماسک اسپایدر من می‌کشیدی رو صورتش که کسی نبینه بچه‌م... بچه‌م خیلی هم سالم بود. تو بهزیستی می‌گفتن هوشش خیلی خوبه. می‌گفتن بهترینه تو بچه‌های این‌جا.

صابر: خوبه بهزیستیو صدقه سرِ دکتر یاد گرفتی، بچه دو تا آدم دید اون‌جا. وگرنه تا معلوم شد چشاش از هم دوره و انگشتاش کوتاهه، می‌کردیش تو اتاق و هر کی می‌اومد دیدنش، می‌گفتی خوابه. خالت هم که دیگه نتونستی جلوشو بگیری و بچه رو دید، گفتی به فامیلای صابر رفته، همه‌شون این شکلیَن، مخصوصاً مامانش، مو نمی‌زنه.

خسروی: خانوم! گفتی سرت چی شده؟ چرا باندپیچیه؟ مطمئنی شوهرت نزده؟

سوری: نه، نزده. کور شم اگه دروغ بگم. خوردم زمین. گفتم که.

خسروی: کجا؟

سوری: چند بار بگم؟ همون روز سهرابو که از زیرزمین آوردم بالا، بردمش حموم. پام سُر خورد افتادم زمین، سرم خورد کف حموم.

خسروی: اخوان! مگه خانوم پزشکی قانونی نرفته؟

اخوان: چرا قربان.

خسروی: جواب؟

اخوان: یه جسم سنگی هفت یا هشت ضربه به سرش اصابت کرده.

خسروی: یعنی ممکنه هفت هشت بار خورده باشی زمین، آره؟

[سکوت]

خسروی: چیزی پیدا کردی؟ سنگی، آجری؟

اخوان: نه.

خسروی: کجاست؟ برو بیار.

سوری: کور شم اگه دروغ بگم، خوردم زمین، بیهوش شدم انگار، یادم نیست.

خسروی: سروان، برو تو حمومو خوب بگرد.

[اخوان می‌رود.]

خسروی: الکل هم مصرف می‌کنی؟
صابر: نه به مولا!
خسروی: پس این چیه؟
سوری: مال ناف بچه‌س.
خسروی: چرا این‌جائه؟
اخوان: *[می‌آید.]* سنگ‌پا خونیه قربان.
خسروی: خونشو بدین آزمایشگاه.
سوری: نمی‌خواد.
خسروی: نمی‌خواد؟
سوری: می‌گم.
خسروی: خیله خوب. سهراب چه جوری آتیش گرفت؟
سوری: آتیشِ سیگارِ باباش.
خسروی: آتیشِ سیگار. آها. خُب. تو تو حمومی و سهراب آتیش گرفته. صدای داد و بیداد بچه رو نشنیدی؟ چرا زودتر نیومدی بیرون؟
سوری: تا شنیدم اومدم.
خسروی: چرا نبردیش دکتر یا به اورژانس زنگ نزدی؟
سوری: مطمئنم مُرده بود.
خسروی: از کجا مطمئنی مرده بود؟
سوری: *[مکث، بغض می‌کند.]* یه مادر می‌فهمه.
خسروی: *[عروسکی را به سوری می‌دهد.]* برو تو حموم و هر چی می‌گی اجرا کن.
سوری: سهرابه؟ *[می خندد.]* سهرابه.
خسروی: زود باش. توضیح بده.
سوری: سهرابو که آوُردم بالا، بردمش حموم. می‌خواستم دوتاییمون خلاص بشیم، از دست این زندگی، از دست صابر، از دست نگاهای یواشکی همسایه‌ها. بچه‌مو یه جوری نگاه می‌کردن انگار گاو شاخداره، یا از مریخ اومده. این همه بچه‌ی عقب مونده، مگه چیه؟ آدمه دیگه. حالا خدا چی می‌خواسته بهم بگه که یه همچین بچه‌ای بهم داده، نمی‌دونم، نفهمیدم، اما خودش گواهه که واسش کم نذاشتم. اما دیگه بریدم. دیگه به این‌جام رسیده بود. اگه تو زیرزمین حبسش می‌کرد، یعنی نمی‌خواستش. منم صابرو نمی‌خواستم. خسته شدم بس که نشئه می‌کرد حواسش می‌رفت اون بالاها، یا خمار می‌کرد زورش به من و این بچه می‌رسید. می‌زد، می‌شکست، فحش می‌داد. گفتم جفتمون خلاص شیم از دستش. اومدیم این‌جا تو حموم. دوشو وا کردم. الکلو ریختم رو خودم و سهراب. کو شیشه‌ی الکل؟

خسروی: خانوم! نشون بده، نمی‌خواد که واقعاً آتیش بزنی.

ســوری: اومدم کبریت بزنم، کبریت نمی‌زد. خیس شــده بود. خواســتم برم بیرون فندک بیارم... بچه مو دیدم که چطوری کز کرده بود گوشه‌ی حموم و داشت شعری که بهش یاد داده بودمو می‌خوند... توپ سفیدم قشنگی و نازی، حالا من می‌خوام برم به بازی، بازی چه خوبه با بچه‌های خوب، بازی می‌کنیم با یه دونه توپ... دلم لرزید. پشیمون شدم، فرستادمش بیرون. رفتم زیر دوش. بعد اومدم بیرون، دیدم بچه‌م داره می‌ســوزه تو آتیش. اولش خواســتم بســوزه. بعدش سریع پشیمون شدم. بغلــش کردم بردم تو حموم زیرِ دوش. اما... قلبش نمی‌زد، نمی‌زد. صابر نشســته بود نگاه می‌کرد و می‌خندیــد. بالا بود، بالای بالا، خیلی بالا. گندش همه‌ی زندگیمونو لجنی کرد. لعنتی! گفتم یه کاری می‌کنم فکر کنن کار اون بوده. دستشو کشیدم رو شیشه‌ی الکل. اومدم تو حموم. دوشو وا کردم. زدم زیر آواز که همسایه ها بشنون، شهادت بدن من تو حموم بوده‌م. با سنگ‌پا کوبیدم تو سرم، هی کوبیدم. چشام سیاهی رفت، بی‌هوش شدم، واقعاً بی‌هوش شدم.

سه

صابر: می‌گم ساعت شیش عصر

سوری: نخیر، سر ناهار، کمِ کم ساعت دو.

صابر: آلزایمر گرفته‌یی؟

سوری: کور شم اگه دروغ بگم.

صابر: سوری! تو چه‌ت شده؟

سوری: اعصاب منو خاکِ شیری نکن صابر.

صابر: آها! سوری! ما خواب بودیم تو اتاق. جناب سرگرد، اصلاً از اتاق که اومدیم بیرون، دیدیم این‌جوری شده.

خسروی: یعنی هیچ سر و صدایی نشنیدین؟

سوری: نخیر، ما داشتیم ناهار می‌خوردیم.

خسروی: چی می‌خوردین؟

سوری: چی می‌خوردیم؟ صابر چی داشتیم ناهار؟

اخوان: ظرفای غذا که شسته‌س.

خسروی: کی ظرفا رو شست؟

سوری: صابر.

خسروی: مطمئنین؟

[سکوت]

خسروی: اصلاً اون روز ناهار خوردین؟

سوری: آره، کشک‌بادمجون.

صابر: نه، یتیمچه.
سوری: نه بابا، یادت نیست؟ کشک‌بادمجون خوردیم.
صابر: نه، انگار نخوردیم. اون روز اصلاً ناهار نخوردیم سوری.
خسروی: چی کار می‌کردین؟ نه خواب بودین، نه ناهار می‌خوردین.

[سکوت]

خسروی: مأمور گاز می‌گه هر چی زنگ زده، درو وا نکرده‌ین.
صابر: اصلاً کسی زنگ نزد.
خسروی: خونه نبودی، تازه رسیده بودی، ازت هر چی پرسیده، غیرعادی جواب می‌دادی. دنبال یه چیزی می‌گشتی تو کوچه، چیزی گم کرده بودی؟
صابر: چند بار باید جواب پس بدم؟
خسروی: سیگار چی می‌کشی؟
صابر: بهمن.
خسروی: این بسته زِست مالِ توئه؟
صابر: کجا بود؟
خسروی: تو سطل آشغال.
صابر: *[مکث]* آره، مالِ منه.
خسروی: تو وقتی سیگار می‌کشی، سیگارا رو ماتیکی می‌کنی؟ *[مکث]* تو جاسیگاری دو مدل سیگاره، تعدادشم زیاده. *[مکث]* سروان اخوان!
اخوان: بله قربان.
خسروی: ته سیگارا رو بده آزمایش بزاق بگیرن.
اخوان: قربان، ولی... آزمایش...
خسروی: حرف نباشه. ببر بده آزمایشگاه.
سوری: بسته‌ی زست مالِ منه.
خسروی: سیگار می‌کشی؟ دیگه چی می‌کشی؟ شماها اون روز با هم بودین. یه کاری کرده‌ین.
صابر: نه جناب سرگرد.
خسروی: شماها با هم مواد مصرف می‌کنین، آره؟
سوری: مواد که... اصلاً...
صابر: با هم نه، من مصرف می‌کنم.
خسروی: چیزایی که پنهون می‌کنین، خرجش یه آزمایشه. وقت تلف نکنین.
صابر: گفتم که جناب سرگرد...
خسروی: سروان! این دو تا رو ببر، بندازشون تو بازداشتگاه.

صابر: آخه... جناب سرگرد...

خسروی: یه‌روز اون‌جا باشین معلوم می‌شه. اصلاً آزمایشگاه لازم نیست.

سوری: آره، منم مواد مصرف می‌کنم.

صابر: سوری!

سوری: صابر رفت بیرون مواد بگیره. خیلی طول کشید. انگار گمش کرده بود. منم داغون بودم. وقتی رسید اصلاً نفهمیدم چه جوری زدم. خیلی خمار بودم. همیشه سهرابو می‌بردیم تو زیرزمین، بچه‌م نبینه چی‌کار می‌کنیم. اون روز اِنقد داغون بودم که سهرابو نبردیم. طفلک همین‌جاها می‌چرخید واسه خودش.

خسروی: چرا صابر نبردش؟

سوری: اونم بدتر از من.

خسروی: لباسای چرک مالِ توئه، آره؟

سوری: تو حموم؟

خسروی: آره.

سوری: آره.

خسروی: اون موقع چی کار می‌کردی؟

سوری: حموم بودم دیگه.

خسروی: مطمئنی؟

سوری: کور شم اگه دروغ بگم، از زری خانوم، این طبقه‌بالاییمون بپرسین. حتماً صدای آوازمو زیر دوش شنیده.

خسروی: تو چی کار می‌کردی؟

صابر: دوباره رفتم بیرون یه کم خرت و پرت بخرم.

خسروی: این شیشه‌ی الکل چیه؟

صابر: من رو سهراب الکل ریختم.

خسروی: جواب انگشت نگاری می‌گه اثر انگشت خانوم رو شیشه بوده.

سوری: شیشه‌ی خالی رو از سهراب گرفتم. اصلاً توش الکل نبود.

خسروی: بچه با الکل آتیش گرفته.

سوری: من ازش گرفتم، ترسیدم بخوره، بعد دیدم هیچی توش نیست.

خسروی: الکل واسه چی دست بچه بود؟

سوری: چه می‌دونم، لابد داشته باهاش بازی می‌کرده... آخه من خوردم زمین تو حموم، تو حال خودم نبودم، گشتم اما بتادین نبود. رفتم لباسامو پوشیدم، دیدم شیشه‌ی الکل دست سهرابه شیشه رو ازش گرفتم، یه کم زدم به سرم.

خسروی: تو که گفتی شیشه‌ی الکل خالی بوده.

سوری: اول پر بود. دوباره که ازش گرفتم، دیدم خالیه.
اخوان: بچه الکل رو ریخته رو خودش. تو چه مادری هستی که نفهمیدی بچه‌ت خودشو غرق الکل کرده؟
سوری: من اصلاً حالم خوب نبود.

[سکوت]

خسروی: کجا آتیش گرفت؟ نشون بده.
صابر: این‌جا.
خسروی: تو که گفتی بیرون بودی.
صابر: رفتم، بعد زود اومدم.
خسروی: چه جوری آتیش گرفت؟
سوری: سیگارم خورد بهش.
صابر: سوری! دیوونه شده‌یی؟ سیگارِ من خورد بهش.
خسروی: کجا بودین؟ هرجا بودین، همون‌جا واستین.

[صابر و سوری هر کدام جایی می‌ایستند.]

خسروی: می‌تونستین یه پتو بندازین روش، خاموشش کنین.
صابر: انداختیم.
اخوان: مگه انداختن یه پتو رو بچه چقد طول می‌کشه؟ نزدیکشم که بودین. چرا زودتر خاموشش نکردین؟
صابر: پتو رو پیدا نمی‌کردیم. پتوها رو داده بودیم خشک‌شویی.
اخوان: پس چه جوری پتو انداختین روش وقتی پتو نداشتین؟
صابر: یه دونه پیدا کردیم بالأخره.
خسروی: پزشک قانونی می‌گه سهراب ساعت سه و نیم سوخته. شما ساعت هفت زنگ زدین به اورژانس. تو این فاصله چی‌کار می‌کردین؟
صابر: ما... ما... ساعت هفت به خودمون اومدیم. موندیم چی کار کنیم. *[مکث]* تازه نقشه کشیدیم چی کار کنیم. سوری... سوری داد و هوار راه انداخت. قرار شد یکیمون گردن بگیره.
سوری: اون یه بچه‌ی معمولی نبود. اون یه عقب‌مونده بود. یه تیکه گوشت که از همه‌چی عقب مونده بود. از حرف زدن، از راه‌رفتن، نشستن، خوردن، فکرکردن. بچه‌م بود، پاره‌ی تنم بود، خونم بود، اما دیگه خسته شده بودم ازش. غذا که می‌خورد، برنجا رو می‌پاشید همه‌جا، هم خونه رو گُه می‌گرفت، هم کله‌شو. یه بار تو چرت بودیم که دیدیم نیست. فکر کردیم گم شده. رفتیم بیرون، تا میدون اصلی رفتیم. دیدیم واستاده وسط میدون آواز می‌خونه. مردم دورش جمع شده بودن، کلی پول خورد ریخته بودن دورش. می‌دونی یعنی چی؟ تا حالا دور بچه‌ت پول خورد ریخته‌ن؟

[می‌گرید.] تو کوچه، تو قوم‌وخویش، بچه‌ها بهش می‌گفتن زنجیری...

صابر: ننه‌باباهاشونم که بچه نبودن، نگاهاشون داد می‌زد زنجیری، زنجیری.

سوری: بچه‌م دیوونه نبود. یه کم فقط عقب، افتاده بود. شاید اگه کمکش می‌کردیم، جلو می‌افتاد.

صابر: تو حالِ خودمون نبودیم.

سوری: تو حالِ خودمون نبودیم.

صابر: اصلاً سهرابو نمی‌دیدیم که داره می‌سوزه.

سوری: می‌دیدیم بدبختیامون داره می‌سوزه، داشت خنده‌مون می‌گرفت. سهراب نبود که می‌سوخت، بدبختیامون بود که می‌سوخت و دود می‌شد.

صابر: می‌دیدیم که یه باری از زندگیمون داره کم می‌شه.

سوری: سهرابو ندیدیم که بسوزه... می‌شه یه سیگار به من بدین؟ تو رو خدا. یه سیگار به من بدین.

[همه‌جا پرمی‌شود از دود.]

شمس‌الاماله

سهراب حسینی

سهراب حسینی متولد ۱۳۶۳ در تهران است. او عمدتن شعر می‌نویسد و هر از چندگاهی پژوهش می‌کند. دو نمایش‌نامه‌ی کوتاه به نام‌های یک پرده تا همیشه و شمس‌الاماله را برای شرکت در مسابقه‌ی نمایشنامه‌نویسی send your play نوشته است؛ که شمس‌الاماله درواقع بخشی از تحقیق و تجربه‌ی او در زمینه‌ی زبانِ محاوره‌ی تهرانِ قجری‌است. سهراب حسینی هم‌چنین سردبیری دو مجله‌ی مقام موسیقایی (فصل‌نامه‌ی موسیقی حوزه‌ی هنری) و گذر (دوماه‌نامه‌ی هنری خانه‌ی هنرمندان ایران) را در کارنامه‌ی خود داشته است.

*اشاره: جشن‌واره‌ای برگزار شد در دو روز؛ نهم و دهم آذرماه ۱۳۹۱ خورشیدی. جشنواره‌ی نمایش‌های تک‌نفره؛ با همّت گروه تئاتر پارین، به سرپرستی و مدیریتِ بهزاد مرتضوی. جشن‌واره‌ای با حضور جوانان و بعضن هنرجویانِ رشته‌ی تئاتر، که بی‌ادّعا، بی‌امکانات و تشریفات و فرمایشاتِ متداول، اما مستقل و بسیار امیدبخش، که به فرجامی خوش رسید. چهار اثرِ برگزیده به بختِ اجرای عموم رسیدند و یک نمایش‌نامه انتخاب شد برای انتشار در فصل‌نامه‌ی کانونِ نمایش‌نامه‌نویسانِ خانه‌ی تئاتر، که به لطفِ سردبیرش، محقّق شد. ما، به عنوانِ هیأت داورانِ این جشنواره‌ی مستقل، نمایش‌نامه‌ی **شمس‌الاماله** را از میانِ ده اثری که در مرحله‌ی نهایی روی صحنه رفتند، به‌دلیلِ پردازشِ زبان، پرداختِ نوی قصّه در نگارش تک‌گویی‌نویسی، و طنّازی‌های شایسته در این اثر، برگزیدیم و اکنون به انتشار می‌رسد؛ تا شما هم از لذتِ خواندنِ آن، بی‌نصیب نمانید.*

هیأتِ داوران: علی‌اصغر دشتی. امیرکاوه آهن‌جان. محمدصادق ملکی. روزبه حسینی

در پنجاه سال حکومت ناصرالدین شاه، سوءقصدهای فراوانی به جان او شده است. این روایت خوانشی پارودیک است، از یکی از همین سوءقصدها؛ که توسط امیرآخور سلطنتی طراحی شده. هر چند با دفع توطئه، شاه جان سالم به در می‌برد، اما نقل است که بسیار وحشت‌زده شده است.

ـ تاریخ ـ

صحنه: یک کاناپه؛ محل جلوسِ پادشاه. پادشاهی شکم‌گنده با ردایی سرخ و تاجی بلند.

شاه: با این همه جلالی که از جبروتِ ما پیداست، این‌چنین در قدم‌گاهِ نوکران‌مان منترِ مُشتی مَلَنگ شده‌ایم و این افاضه‌ی موسوم به وصیّت را ممهور به خونِ شصتِ دستِ چپ‌مان مرقوم می‌کنیم، *(شصتِ دستِ چپ‌اش را رو به تماشاچیان می‌گیرد)* تا حالا که دشمن به پشتِ دربِ‌هایِ کاخِ صدارتِ ما رسیده است و عنقریب است که به اندرونی دخول کند و دَمار از ما درآورد، در پیشگاهِ شاهدان، تام و تمام، به کرده‌ها و نکرده‌های‌مان شهادت داده باشیم؛ که چیزی به

شـــهادت‌مان باقی نمانده. هرچند که در این دیارِ دریوزه، جز خدا و خودمان ـ که ســـایه‌ی او هستیم ـ کسی از اصلِ نیّتِ خیرِ ما باخبر نیست. هرچه می‌کشیم از طبعِ بلندِ خودمان است. نوکری را که مسئولِ جمع‌آوری یونجه و نظافتِ چراگاه بود، از سرِ رأفت آن‌قدرِ عزّت تپاندیم که طرف احترامِ تملقِ اُمرای ما شـــد. مار در آســـتین پروراندیم. حالا علیه ما شـــورش کرده. کَپی‌اُقلی حامبال! از بی‌عرضگیِ سگان‌مان است که شغال در کاهدان‌مان بچه زاییده. حالا هم زخمی کاری به زهدانِ ذاتِ اقدسِ ما وارد آورده. هر چند به هر ترتیب این لکّه‌ی ننگی‌ســـت بر دامنِ پاکیزه‌ی ما، اما آقایان: *(به حالتِ ســـخنرانی)* ما خیانت دیده‌ایم؛ اگر نه از پسِ پدرمان نبودیم اگر آن شکم‌باره‌ای را که در حق ما شرارت کرده و به تختِ شاهی ما نظر انداخته، از بیضـــه نمی‌آویختیم. *(صدای‌اش کم‌کـــم فرومی‌افتد.)* از همان اول طالعِ ما نحس بود. در عنفوان جوانی خوابی دیدیم که در آن یک شمایلِ شوریده اما خوش‌پوش ـ که بعدها معلوم‌مان شد پدرجدّ مرحوم‌مان بوده ـ مسئولیتِ خطیرِ اداره‌ی بخشی از زمین را به ما محول کرد. ما هم چون که زیرا پدرمان پادشـــاه بود، ابتدا با یک کودتای فُسفریِ کم‌رنگ او را کنار زدیم و امورِ عمارت را به دســـت گرفتیم. تا آمدیم خودمان را کشـــف کنیم و زمینه‌ی بروز اســـتعدادهای ذاتی‌مان را فراهم کنیم، مشـــاورِ ارشـــدِ ما در امرِ اندرون ـ یعنی مادرمون ـ مریض‌احوال شد. طولی نکشید تا آن شترِ معروفی که در امثله آمده، خوابید روی مادرِ ما؛ لطفِ روزگار، بی‌پدر بودیم، مادرمرده هم شـــدیم. آدمِ بخت‌برگشـــته را عروسِ نر به حجله‌اش حواله می‌کنند. ولی ما ایســـتادیم و ایســـتادگی کردیم. کلی پیش‌رفت در دورانِ ما حاصل شـــد. توپ اختراع شد، خریدیـــم. یال‌وکوپال احتیاج آمد، خریدیم. جنگ‌افزار ســـاختیم. لشـــکر آماده کردیم. ســـفر کردیم. بچه آوردیم. مملکت را چنان ســـفت چســـبیدیم که ارزنی از لای انگشتان‌مان بیرون نریخت. راســـت می‌گفت آن فرســـتاده‌ی خاقانِ چین که مملکت‌داری در این حدّ هم خوب نیســـت. به مُـــرده که رو بدهی کفن‌ش را خـــراب می‌کند. به خر که بـــال بدهی، باید منتظر تاپاله‌های یک‌منی هم باشـــی که از آســـمان به ســـرت می‌افتد. همه آن‌ها که تحتِ لوای ما لمیده‌اند و در چراگاهِ ما چریده‌اند، حالا دُم درآورده‌اند. *(به ســـمتی رو می‌کند.)* جنابِ میرکزاز! شـــما که شاعرِ دون و دردکشیده‌ای هســـتید، در این دربار بیش از لیاقتِ‌تان سهم نگرفتید؟ تمـــام آن‌چـــه محمود قرار کرده بود و به فردوســـی نداد، ما بی قرار به شـــما مرحمت کردیم. نکردیـــم؟ بـــاز از خود درآمدید و برگشـــتید و یه‌وری پشـــتِ ما گفتید صاحب‌قرانِ مســـتبدِ عاشق‌پیشـــه‌ی خون‌ریزِ شاعرمسلک! خاک بر فرقِ سرت عجوزه‌ی عاجز! تو تنها نیستی. همه آن‌ها که در نوکریِ ما از دیگران پیشـــی گرفته بودند، امروز مُفلسِ کاســـه‌لیسِ ســـفره‌ی آن ســـفاک‌اند. تفـــو بر تو ای چرخِ گردون، تفو! *(دســـتمالی درمی‌آورد و فیـــن می‌کند.)* یک بار قرار کردیم مواجب‌بگیران بنشینند و درباره‌ی ما ـ آن هم در حضورِ خودمان ـ با هم دایلوگ کنند. شبیه خارج. انتقاد را هم آزاد گذاشتیم. یکی عرض کرد نظامی که تخمِ امنیت نکارد، اضطراب درو می‌کنـــد. دیگری گفت مملکت را باید مردم اداره کنند و اعلی‌حضرت نظارت کنند. یکی

از آزادی بیان گفت و یکی از لزوم مشارکت مردم در اداره‌ی مملکت. *(شیشَکی می‌بندد.)* همه را شـــبانه گردن زدیم! خُدعه کرده بودیم که حرفِ مستی‌شـــان را در هوشـــیاری بزنند. فقط شَـــرم‌الحضور را که حرفِ حکیمانه‌ی جالبی زد و عینِ عبارت را از بَر کردیم گردن نزدیم. اما چـــون انتقـــادش بابِ مزاج‌مان نبود لقب‌اش را به شُـــرب‌الحضور تغییر دادیم! گفت: روی پای خودتان هم که می‌نشـــینید، خواب می‌رود؛ روی ســـرِ مردم نشسته‌اید و انتظاری جز اعتراض دارید. حرفِ ارزانی‌ست. اما با واژگانِ زیبایی تزیین شده. عجب نیست؟ این مردم نمی‌فهمند که هر چه دارند از ماســـت. هی شـــیهه می‌کشند: «ما که چیزی نداریم». حالی‌شان نیست که همین هم از ماســـت. ما حتا آخرِ عمری ـ به پیش‌نهادِ مباشران ـ اهلِ فنِ گفت‌وگو شده‌ایم. و این در نظامِ شاهیِ ما ـ که دستگاهِ فرمان‌برداری‌ست ـ کم رونقی در امورِ فاخرِ دُموکراسی نیست. مگر همین را نمی‌خواست آن مردکه‌ی جُلمبرِ جان جاک روسو. که این ملتِ مردم‌آزار، تنبانِ همایونی را با بلغورِ اراجیفِ او بیرق کرده‌اند. حســـب‌المقرر چند طاقه شـــال و شـــمایلِ رنگینِ منقوش به تصویرِ با اُبهتِ خودمان، دو سه تخمه برلیانِ اعلا، دو جین باروی الماس در صندوقچه‌ی نقره‌فام و ســـه تن ـ یا نفر ـ بانوی تازه‌رســـیده و آماده‌ی بهره‌برداری، که سپرده بودیم ملک‌خاتون ـ بالانشینِ اندرون ـ رسمِ اُلفت به ایشان بیاموزد تا نشر و حشرِ شبانه‌ی ما را پاســـخ بگویند، با چند رشـــیدِ رعنای پیاده روانه کردیم به قرارگاه دشمن؛ همراهِ نامه‌ای به مهرِ جیبِ ما مزین. گفتیم این ســـند، حُسنِ صداقتِ ما. ما از درِ دوستی درآمدیم؛ حالا حقیر شـــرف‌یاب شوید به مذاکره. کفایت نکرد. مردکه‌ی اُزگلِ بدسلوکِ چس‌دماغ، تنش می‌خارید از همـــان اول بـــرای نزاع. هزاران ســـوار و پیاده بســـیج کرده بود که مـــا را بنماید. *(از خودش می‌پرســـد.)* به چه وعده داده این‌ها را؟ *(دســـت‌ها را به پشـــت گره می‌کند و متفکرانه قدم می‌زند.)* مِلکُم مواجب‌بگیرِ کم‌لیاقت هم افتاده دنبالِ دُمِ این هم‌مسلکانِ مشروطه. خلاصه آب‌انبارمان به دســـتِ یزید افتاده. *(به طرفی سرمی‌چرخاند و با صدای بلند)* آهای! شَنیع‌الدوله! به این جانورِ ناجـــور از قولِ ما بگو به انـــدازه‌ی امثالِ تو فهمیدگی داریم. تواریخ و ســـیَر هم خوانده‌ایم. از اوضـــاع ملوکِ غیر هم آگاه‌ایم. آبِ گرمابه مفتِ فاضلاب اســـت، از چیـــزی بگویید که بیَرزد. می‌دانیم که ترقّی مملکت بســـته به آزادی‌ست. اما گاماس گاماس. *(فریاد می‌کشد.)* حیوان! به مردمِ نادانِ آزادی‌دادن، مُماسِ رهاساختنِ عنانِ اوباش است. تیغ در کفِ زنگیِ مست وانهادن اســـت. اَمن و آســـایشِ مملکت را به خطر انداختن است. مخصوص، به او بگو از مالشِ بیضه‌ی بالانشینانِ دیارِ فرنگ، چیزی عایدِ ملعونِ وطنی نمی‌شود. خاصه اگر ما نخواهیم. آن‌ها دربِ دیگ را برای گربه باز می‌کنند، بعد سگ‌شـــان را رها می‌کنند. اجازه‌ی روزنامه ندادیم که در آن بر علیه ما با هر ناکســـی گاب‌بندی کنید. حالا هی عریضه مشق کنید که ما در بده‌بستان با دولِ متصل و منفصل ضعیفیم. شما را چه به علمِ سیاست؟ هر کاری اهل‌ش را می‌خواهد. مگـــر همین ما نبودیم که بـــا دولتینِ علیّه‌ی روس و فرانس طرحِ رفاقت ریختیم؟ مگر همین ما نبودیم که با مُلکتِ بهیّه‌ی بریتانیا تجارتِ ســـودآور کردیم؟ دو ســـه وجب خاک دادیم و

خروارها اجناس و اسلحه‌ی جنگی گرفتیم. شاید اگر می‌ماندیم، روزی با همان اسلحه‌ها به همان خاک‌ها حمله می‌بردیم و آن‌ها را هم پس می‌گرفتیم. استراکچرِ جنگی از این پیشرفته‌تر؟! *(سر می‌چرخاند.)* کجایید قُمپُزالممالک؟ هوشِ صدارت از این بیش‌تر؟ تکنیکِ سیاست‌ورزی از این عالمانه‌تر؟ ما زیرپوستی عمل می‌کنیم. برای همین شما نمی‌فهمید. به کوری چشمِ نااهلان و بی‌قیدان، دولتِ اعتبارمان بر مَرکبِ اقتدار پابرجاست. صدارتِ ما بر حسبِ حوصله رو به توسعه است و بحمدالله رشدِ عیوباتِ مملکتی سیرِ نزول به خود گرفته و در این دیار که ملکِ طلقِ ماست، هر چیزِ خوب رو به فزونی‌ست. حالا این عریضه‌نویسانِ منبرنشین هی لافِ غلط می‌زنند. شما که علی‌الدَوام ادعای صدارت می‌کنید، علی‌الحساب اثباتِ نوکری کنید. *(نفس عمیقی می‌کشد.)* دلگیر نباشید فخرالفروزش! ما شما را از مخصوصانِ خود می‌دانیم. بیایید این‌جا *(روی تخت می‌نشیند.)* کنارِ ما چنباتمه کنید، ما گیسوانِ شما را نوازش کنیم و شما غزل‌های روانِ ما را زیرِ لب زمزمه کنید. تفاهم از این بیش‌تر؟ *(دوباره رو به جمعیت)* ما که هیچ بو از زناشویی نبردیم؛ از بس که زنبارگی کردیم. هه! دیشب آن توله‌ی تازه‌وارد ـ همان صیغه‌ی سوگولیِ صیغل‌خورده‌ی سیزده‌ساله ـ که به تازگی در حرم‌سرای همایونی ورود کرده، فنّ تازه‌ای را روی ما پیاده کرد که از سرِ صبح تا به الان، دردِ ستونِ فقرات اَمان‌مان را بریده. دیگر چه فرمایش کنیم؟ طبیبِ فرنگی‌مان می‌گوید در ولایتِ غرب به این قبیل ابداعات می‌گویند پوزیسیون! ما که این‌قدر خوش‌مان آمد که اگر اُپوزیسیون هم بود با همه شاهی‌مان می‌پذیرفتیم. *(رو به کسی)* مستشارالمشورت! اسمِ آن فیلسوفِ ژرمن که سبیل‌هایش به ما شباهت برده چه بود؟ عرض کرده بود به سراغِ زنان که می‌روید قبل از هر کاری ایشان را با شلاق بزنید. یا یک همچین چیزی. حالا تازیانه پیشکش. ما زنانِ خودمان را محضِ تنوع در مزاجِ زوجین ـ که از افاضاتِ فرویتِ روان‌پریش است ـ گازِ یواشی می‌گیریم اوقات‌شان تلخ می‌شود. چه قِسم پادشاهی هستیم ما؟ پادشاهانِ پیش از ما زنانِ رعیّت را در حضورِ صاحبان‌شان اَنگولک می‌کردند، دم نمی‌زدند؛ ما یک بیشگونِ آرام از زنانِ خودمان نمی‌توانیم بگیریم. *(قهقه‌ای بلند می‌زند.)* یادش به خیر آن شبی را که با ماکسِ اژدها یک‌هو واردِ حمامِ زنانِ حرم‌سرا شدیم! چه جیغ‌هایی کشیدند. چه تفریحِ طربناکی بود. حالیه هفتادهزار زن به زنایِ ذوالعنانِ ما حلال شوند، این غائله را به یک ساعت صدارت نمی‌دهیم. باز از هر پستو کوسِ آهسته می‌شنویم که اعلی‌حضرت مشربش به معاشرت با زنان زیاد است. خوب ما به ظرافتِ این جنسِ لطیف مشتاقیم؛ اما محتاج نیستیم. *(آه عمیقی می‌کشد.)* این مشاوران ما هرجور مشورت به ما باید می‌دادند به دشمن دادند. مدتی‌ست بر سرِ نزاعِ تنباکو، قلیانی در ملأ عام نکشیدیم. حیفِ این هوا نیست؟! ما که در علمِ اَنظار چکیده‌ی دورانیم و در طریقتِ خلوت خلاصه‌ی شاهان، این همه مراعاتِ مردم می‌کنیم، حالا که به پشتیبانی‌شان ملزوم هستیم، معلوم نیست کدام دَرَک رفته‌اند. همین پیشِ پای شما به کاردارِ دیوانِ عالی امنیت‌مان فرمودیم این مردم نااهل‌اند. نه این که فقط پای ما ـ که شوکتِ

شـاهی‌مان در شـش قاره بر زبانِ اجنبی‌سـت ـ نیاسـتاده باشـند؛ این‌ها پای خودشان هم نمی‌ایسـتند. این مردم با جمشـیدِ جم که نخستین پدرِ ما بود چنین کردند؛ ما که تنها یکی از فرزندانِ فرزانه‌ی ایشانیم! بودور که واردی. این مملکت امانت است دستِ ما. *(با صدای بلند)* به خدا اگر نبود حُسنِ انجامِ وظیفه، اگر نبود نیابتِ تامِ پدرجدّمان، اگر نبود میلِ به پیشرفتِ این دسـتگاه، اگر نبود وسوسـه‌ی نامِ نیک، باقی عمر را صَرفِ صِرفِ سلامتِ خود می‌کردیم. پدرِ مهربان‌مان ـ که رحمت‌های خدای بر او باد ـ از بابِ نصیحت به ما می‌گفت: «مردم طفلِ صغیرند و تو کفیلِ ایشـانی. مبادا خود را پای دشـواریِ کم‌فهمیِ این ملت مصون از خدمت فرض کنی. این‌ها اگر فهمیده بودند که رعیّت نبودند. باید دست‌شان را یک‌به‌یک بگیری و تا ساحلِ سلامت به مقصد برسانی. هر کسی هم حرفِ مفتی زد، همان‌جا به ساحل که رسیدی سـرش را زیرِ آب می‌کنی! درسِ عبرتی هم می‌شـود برای آیندگان. مسـئولیت مصونیت بر نمـی‌دارد. برای همین هم هسـت که هر فسـادی کـه در پایتختِ این مُلـک ظهور کند، ما خودمان شخصاً و رأساً تشریف‌فرمای تماشا و قضاوت می‌شویم. باقی شهرها و روستاها را هم نوکران‌مان رتق‌وفتق می‌کنند. می‌دانیم رؤیای کوخ‌نشـین‌ها زیارتِ یک‌بار جمالِ ماست. حالا اگر پا داد یک‌چند سفرِ دورِهمی هم می‌رویم. اما این سرزمینِ پهناور هزاران سلطانِ سرکرده در قشون دارد. ما که نباید ستونِ فقرات‌مان از یک ستونِ «تایمس» لندن بلرزد. هر چه مالیاتِ ملت که محضِ سُرخی و سلامتِ ما با گشاده‌رویی ارسال شده را با فراخ‌دستی به تنخواهِ خزانه علاوه کرده‌ایم که صرفِ قمیشِ قشون شود؛ تا تماشای آن حتا لرزه بر اندامِ این کومپانی‌های سـاختِ اسلحه بیاندازد. *(سـر به زیر می‌اندازد و به طرفی راه می‌افتد.)* بی‌چاره دَمَربانو، سوگولیِ قدیمی‌مان. مرضِ لاعلاج گرفته. علتی در سـینه‌اش بروز کرده، تخته‌بندِ زمین شده. سه ماه اسـت می‌خواهیم شـرف‌یابِ عیادت شویم فرصت نمی‌شـود. حضرتِ حق خودش می‌داند با این‌جور بندگانِ پاکیزه‌اش چگونه تا کند. غریقِ رحمت انشاالله! *(نفس عمیقی می‌کشد.)* ای‌بابا! متألـم شـدیم. کاش کُنجی بود که در آن پناه گیریم و باقیِ عمر را عبادت کنیم. گوشـه‌ای زاویه‌ای درگاهی جایی. فی‌المجلس سـپرده‌ایم یک تکه از شـمالِ ایران را علف‌کاری کنند و مقبره‌ی مقبولی برای‌مان هوا کنند، تا پس از سـفر به سـرای دور، ملتِ مشتاقِ زیارتِ قبرِ ما از ارتفاعِ لطیف و هوای آسـوده بهره‌مند باشـند. کاری‌سـت که می‌شـود. به قـولِ ناپلیون ـ هم‌پیاله‌ی ما در بلادِ کفر ـ شاه برای پس از مرگ‌ش هم نسبت به رعیّت مسئول است. اما افسوس! این ابرازِ مسئولیت را هر پادشاهی بلد نیست. ما هم که بلدیم از تأمل و تورّقِ تاریخ اسـت. کجاسـت بیهقی که به‌جاست باشد و تاریخِ انسان را نه از ازل، که از ما بنویسد. مفهومِ تـازه‌ای به معنـای آدمیّت عـلاوه کرده‌ایـم. *(آهِ عمیقی می‌کشـد.)* حالتِ افسـرده‌ای داریم. مَقعدالممالک هم نیست که کمی بساطِ طرب فراهم کند برای ما. *(ضرب‌آهنگ گفتارش نم‌نمک کُند می‌شـود.)* این قِسـم که ما اندیشـناکِ امورِ فخیمِ مملکت‌ایم، فلاطونِ فلسفه هم از پای می‌افتد. عجب روزگارِ بی مروّتی‌ست. *(به یک طرف نگاه می‌کند.)* ا... . تو این‌جایی؟ بیا مِلی‌جان

کنارِ ما بنشـــین. ملیجک به این نازک‌طبعی نوبَر اســـت. الحق که دُردانه‌ی شـــاهی‌مان لعبتِ پسندیده‌ای‌ســـت. بیا این‌جا. *(پهنِ مبلمان می‌شـــود.)* دنیا همین استکانِ چایی‌ست که در عصرِ پاییـــزیِ تالارِ برلیان صرف می‌کنیم. همین برگی‌ســـت که در بوران از درخت می‌افتد. همین بارانی‌ســـت که عطرِ خاک را بلند می‌کند. همین رودی‌ســـت که می‌گذرد. آب را گل نکنیم. *(خمیازه می‌کشد.)* حضورِ مأنوسِ شما هم برای ما مثلِ قندِ پهلوی چای است. ما همه تنها سفر می‌کنیم. دیگران منظرِ این سفرند. حالا که بارِ گرانِ تجربه بر گُرده‌های ما سنگینی می‌کند، رســـالتِ ما هم تمام شده. جخ ساعتی لحظه‌ای ســـالی...، چه توفیر می‌کند؟ *(دراز می‌شود.)* ما بنـــدگانِ بی‌قدریم. هرچه طالع‌مان در چلیپای کواکب و کهکشـــان پنهان کرده باشـــد، قرانِ نحسِ آن در زندگی‌مان نمایان می‌شود. چاره‌ای نیست؛ هر کسی باید در سایه‌ی خود بیارامد. *(به خواب می‌رود؛ صدای خرناس و خُر و پُف.)*

دوازدهِ اردی‌بهشت نودویک

ملاقات در بام

رسول نظرزاده

رسول نظرزاده نویسنده، منتقد و پژوهش‌گر متولد ۱۳۵۱ مشهد است. وی مدرک کارشناسی ارشد خود را در رشته‌ی کارگردانی سینما از دانش‌کده‌ی سینما تئاتر دانش‌گاه هنر دریافت کرده است. او هم‌اکنون عضو کانون ملی منتقدان تئاتر ایران و عضو انجمن نویسندگان و منتقدان سینمای ایران است. از وی تاکنون مقاله‌ها و نقدهای تئاتری و سینمایی بسیاری در مطبوعات به چاپ رسیده است. کتاب‌هایی که تاکنون از وی به چاپ رسیده یا چاپ می‌شوند شامل تن پوشی از آینه ساخت مایه نمایش‌های ایرانی در آثار بهرام بیضایی ـ انتشارات روشنگران، فرهنگ واژه‌های نمایش‌های ایرانی ـ انتشارات افراز، کتاب سه جلدی نسل اول نمایش‌نامه‌نویسان زن ایرانی انتشارات افراز (زیر چاپ)، مجموعه‌ی ۱۲داستان کوتاه با عنوان سایه بر دیوارهایی که رو به آفتابند (آماده‌ی چاپ)، پژوهش دوره‌ی قاجار در آثار علی حاتمی (آماده‌ی چاپ) است.

نقش‌ها:
مرد جوان
زن مسن
دختر جوان
مرد همسایه
رفتگر
صدای زن رهگذر

بالای پشت بام یک آپارتمان چندطبقه. تهران.

جوانی روی پشت بام می‌آید، آهسته به طرف لبه‌ی پشت بام می‌رود و به پایین نگاه می‌کند. خستگی در حرکاتش پیداست. دورتر صدای شهر و ساختمان‌ها پیداست. جوان چشم‌هایش را می‌بندد. دست‌هایش را ازهم بازمی‌کند و پاهایش به لبه‌ی پشت بام نزدیک می‌شود. صدای مادارانه‌ی زنی مسن انگار به نجوا از گذشته به گوش می‌رسد. یک آن جوان چشم‌هایش را باز می‌کند و به صدا گوش می‌دهد:

صدای زن: کجایی؟ کجا رفته‌یی؟ باز چشم منو دور دیده‌یی؟

انگار جوان به رؤیا فرورفته و صدای کودکی‌اش را می‌شنود. سربرمی‌گرداند.

زنی مسن روی پشت بام می‌آید.

زن مسن: خدا بگم چه‌کارت کنه که منو هی می‌کشونی بالا هی پایین. باز رفتی بالای پشت‌بوم تیرغیب‌خورده!؟ باز چشم منو دور دیدی جیم شدی؟ چه‌قدر باید با این پاهای علیل دنبالت

بدوم. دیگه جونم به لبم رسیده. حالا باز... *(چشمش به جوان می‌افتد)*اِ؟ وای! خدا مرگم بده! مواظب باش نیفتی پســرم! ببخشین من شما رو... من که حریفش نمی‌شم به خدا. صبحونه‌نخورده فلنگو می‌بنده. نمی‌دونم کجا می‌ره. از وقتی اون خدا بیامرز سرشــو گذاشــت زمین ـ که هر چی خاک اونه عمر شما باشه ـ این بلاگرفته شده بلای جون من. خوشش می‌یاد منو دنبال خودش بکشونه. گفتم «تو خونه‌ی مردم یا بالای پشت بوم نروا!» باز می‌ره. می‌ترسم بالاخره کار دست خودش بده. نمی‌دونم الان تو کدوم سوراخ‌ســنبه‌ای قایم شــده. اگه خدای‌نکرده زبونم لال یه‌بار گم بشه چی؟ یه‌بار از بالای پشت بوم... *(پایین را نگاه می‌کند)* وای... خدابه‌دور. نمی‌دونم بدون اون چی‌کار کنم... هی من باید جاکفشــی روبذارم. هی اون بندازه. با این ســن و سال! مهمونی‌ها منو از خجالت آب می‌کنه. مدام نکن، نرو، نریز. صددفه گفتم جلوِ دیگرون خودتو گدا نشــون نده. یه بار گرفتنش و دســت و پاشو بستن، می‌خواستن با یک چوب... خوب‌شد من رسیدم. یه‌بار ده روز گذاشت رفت. آب شــد رفت تو زمین. نیامد که نیامد. نمی‌دونین من چه حالی داشــتم! می‌گفتم یعنی می‌شــه یه‌بار دیگه ببینمش؟! انگار چیزی گم کرده باشــم شــده بودم سرگردون کوچه و خیابونا. شبا دَر رو نیم‌باز می‌ذاشــتم شــاید برگرده. یه روز داشتم غذا می‌پختم ســهم اونم جدا گذاشته بودم که دیدم ای بابا! وایســتاده وسط اتاق! اِ ،تو کِی اومدی که من نفهمیدم؟ انگار نه انگار... منم به روش نیــوُردم. گفتم حالا که خودشــو به کوچه‌ی علی‌چپ زده منم بــه روش نیارم. حالا ببین امروز باز چه‌طور منو زابه‌راه کرده؟ پشــت‌بوم به این بلندی !!!؟ آخه اومده‌یی این بالا چی‌کار؟! اِ اینا‌ها. نیگا نیــگا کجا رفته؟ «چرا حرف تو گوشِــت نمی‌ره؟» آقا شــما می‌تونی کمک کنــی؟ بی‌زحمت. من نمی‌تونم... نترس نترس کوچولو، آقا اومده کمکت کنه. دستتو بده من! بده به من! آها! بیا. خسته شــده بودی؟ از من ســیر شدی؟ دیگه منو دوس نداری؟ نکنه برا خودت کسی رو پیدا کرده‌یی نا قلا! اگه این آقا نبود که بیرون‌بیا نبودی... مزاحم وقت آقا هم شــدیم! سرتونو درد آوردم. شما کار داشتید من وقتتونو گرفتم... فقط بی‌زحمت دَرو پشت سرتون ببندین این دوباره نیاد بالا. خیر از جوونیت ببینی ایشاالله.

زن مســن جانوری کوچک و عجیب را که به دُمش زنگوله بســته بغــل می‌کند و در حال نوازش کردن می‌رود و همین‌طور با او در راه پله‌ها حرف می‌زند. جوان دســت‌هایش را در جیب می‌کند و به موهایش دست می‌کشد و بار دیگر به لبه‌ی پشت بام نزدیک می‌شود. نفس عمیقی می‌کشد. دختری با گوشی موبایل به سرعت بالای پشت بام می‌آید.

دختــر: *(بــا صدای بلنــد و عصبی)* این کارو نکن. گوش کن بهت چی می‌گم! گــوش بده! با این کار چی رو می‌خوای ثابت کنی؟ با کی داری لج می‌کنی؟ فکر کرده‌یی کسی دلش به حال تو سوخته؟ گفتم ککــم نمی‌گزه. هر غلطی می‌خــوای بکنی بکن. خُل مالیاتی! فکر کرده‌یی این‌جوری چیزی عوض می‌شــه؟ من دلم واسه تو نمی‌ســوزه؟ دل هیچکی نمی‌ســوزه. آره... می‌رم حالمو می‌کنم. جون خودت آره من یه‌شبه پشیمون و واله و شیدات می‌شم. حالا برفرض هم قبول کردم فکر کرده‌یی

با توِ عوضی چه گندی به زندگی‌مون می‌زنیم؟ اصلاً می‌خوام زن یک خرپول بشم به تو چه. دست خودمه. بعدش چی می‌شه؟ *(شمرده‌شمرده)* «من هیچ نسبتی با تو نداشتم.» پای منو بی‌خود وسط نکش. هیچ‌کس نمی‌تونه ثابت کنه. اصلاً هم این‌جوری نیس. اَه! دیوونه‌ی زنجیری!...

دختر قطع می‌کند. دست به پیشانی می‌گیرد. نگران می‌شود. چشمش به جوان می‌افتد. به چیزی فکـر می‌کنـد و زیر لب حرف می‌زند، ناخنش را می‌جَوَد. بعد فکری به مغزش می‌رسـد، به طرف جوان می‌آید.)

دختر: آقا شـما می‌تونید یه کمکی به من بکنید؟ اون رفته بالای پشـت بوم می‌خواد خودشـو... به خدا! می‌ترسم... الان بالای پشت بومه. اگه واقعی باشه و بلایی سر خودش بیاره!...

جوان سکوت کرده است.

دختر: ببینین من دوباره شـماره می‌گیرم شـما بگید تازه از خارج اومده‌ییـد... مطمئنم اون به حرفتون گوش می‌ده اگه اینو بگید...

جوان: ... من نمی‌دونم چی باید بگم...

دختر: فقط باهاش حرف بزنید همین... با حرفای گنده!... برمی‌گرده... *(شماره می‌گیرد. گوشی بوق می‌خورد و وصل می‌شود. دختر گوشی را به جوان می‌دهد.)* خواهش می‌کنم...

جوان در کار انجام‌شده قرار گرفته، گلویش را صاف می‌کند.)

جوان: اِ... سلام...

جوان: ... من...

دختر او را تشویق به حرف زدن می‌کند.

جوان: من... می‌خواستم یه چیزی بهتون بگم. من بله تازه از خارج اومدم... بله بله... اومدم. می‌خواستم بگم منم... می‌خواسـتم همین چند وقت پیش خودمو از بالای پشـت بـوم... جدی می‌گم گوش کنین بعد هر کاری خواستین بکنین... رفتم بالای پشت بوم. گفتم تا ده می‌شمرم و پرواز می‌کنم. رفتم عقب و تا ۷ که شـمردم دیدم توی آسـمون جلوِ چشام شاخه‌های درخت شاه‌توت همسایه که تا لب پشت بوم بالا اومدن مث هدیه‌ی آسمونی داره تاب‌می‌خوره، می‌رقصه. تا حالا از نزدیک این‌جوری اونارو نگاه نکرده بودم. اول تابستون بود با خودم گفتم. بذار یه‌کم توت بخورم برا مردن حالا وقت زیاده. از شاخه‌هاش آویزون شدم و یه شکم سیر شاه‌توتِ قرمز خوردم. همه سر و لباسام قرمز شـده بود... همسـایه‌هام اومدن منو که دیدن گفتن برا ما هم بتکون... برا اونام تکوندم. اونام یه شکم سیر شاه‌توت قرمز خوردن. لبا و لباساشون پر ازرنگِ قرمز شده بود...

دختر با دست‌هایش به علامت پیروزی اشاره می‌کند که ادامه بده.

جوان: اینارو بعدها تو یه فیلم هنری هم دیدم. اِ توهم دیده‌یی؟ تقلبیه؟! زیر درختانِ زیتون؟! کیارستمی؟ خب شـــاید... چه عیبی داره؟ مثل اینکه تو هم اهل فیلم هنری هســـتی ها؟ به نظرم همین... چه عیبی داره گاهی زندگی شبیه فیلما باشه. همیشه که نمی‌شه فیلما شبیه زندگی بشه... حالا خیلی دخترهای باحال‌تر هم برات پیدا می‌شه سخت نگیر!

دختر جامی‌خورد و کمی کلافه می‌شود.

جوان: غصه نخور. این نشد یکی دیگه... یادت باشه برا مردن همیشه وقت هست...

دختر گوشی را می‌گیرد.

دختر: الو... آره با ســـواده... حالا تو بیا پایین بعد با هم حرف می‌زنیم. آره شـــاه‌توتم می‌خوریم... بیا پایین وگرنـــه فکر می‌کنم داری تهدیدم می‌کنی. چراکه نه؟!... نیم‌ســـاعت دیگه اون‌جام *(گوشـــی را قطع می‌کند.)*

دختر با لبخند به جوان می‌نگرد و به سوی او می‌رود.

دختر: این فیلمو به منم بدین ببینم. واقعاً توی اون فیلم یک آدم رفته بود بالای پشـــت بوم؟یا از خودت ساختی؟...

جوان: آره... مهم اینه که حالا اون دیگه نمی‌پره.

وقتی امتنای جوان را می‌بیند، حواسش را پرت می‌کند.

دختر: چه جالب... خیلی ماه بود. *(حرف جوان را تکرار می‌کند)* «بالاخره فیلم هنری هم به یک دردی خورد» زحمت کشیدین. طبقه‌ی سوم تشریف دارین دیگه؟

جوان: چهارم.

دختر: برم تا این باز خودکشی نکرده...

دختر می‌رود. جوان لبخند روی لبانش می‌ماند. درختی نیست. صدای قدم‌های عجولانه‌ی دختر. ســـکوت است و صدای بی‌اعتنای شهر از دور. چهره‌اش از حالت صحبت با دختر خالی و به حالت اولیه باز می‌گردد. می‌خواهد باز لبه‌ی پشـــت بام برود که از یکی از طبقات کســـی انگار او را صدا می‌زند.

صدا: آقا! ببخشید! شما که اون بالایی؟

جوان: من؟

مرد: بله، می‌شـــه یک لطفی به حال من بکنید؟... می‌شـــه اون دیش سمت چپ‌تونو کمی به سمت راست بچرخونین. خیلی آروم. بارسلونا و چلسیه آنتنه خوب نمی‌گیره لامصب.

جوان به خود می‌آید و می‌رود یکی از دیش‌های سمت راست را می‌چرخاند.

مرد: نه یک کم بیش‌تر، آروم...

جوان باز می‌گردد و باز دیش را کمی می‌چرخاند.

مرد: ببینم کدوم دیشـــو می‌چرخونی؟ ای بابا! نکنه اشـــتباهی دیش مردمو خراب کردی؟ دیش من کمی زنگ زده، سمت چپیه، آلانه که سر و کله‌ی صاحبش پیدا بشه. مگه اهل فوتبال نیستی؟

جوان می‌رود و دیش زنگ زده را کمی دست می‌زند.

مرد: آها مثل این‌که کمی بهتر شـــد. دســـتت درد نکنه. برو ببین حال کن الان نیمه‌ی دومه. یک‌یکَن. از دست می‌دی ها؟ عزّت زیاد.

جوان به پایین نگاه می‌کند. مردی با شتاب بالای پشت‌بام می‌آید با لباس ورزشی و غرغر کنان.

مرد: نمی دونم کدوم نامرد از خدابی خبری دیش صاب‌مرده‌ی مارو باز انگولک کرده! باز کُلُهُم سیستم ما ریخته بهم. یا پا می‌ذارن رو سیماش که قاطی می‌کنه یا کورَن پاشون مدام به تریش قبای دیش ما می‌گیره! غلط نکنم کار، کار این پیرزن فضول هاف‌هافوی طبقه سومه. خودشو نمی‌تونه جمع و جور کنه. تاحالا ده بار تنظیمش کرده‌م به خدا، باز ریختنش به‌هم، اونم وسط صوت جمیل خانم مرضیه! شما ندیدین اون خواهر مادر... *(رو به جوان)* تو ندیدی کسی به دیش ما نیگا چپ کنه؟

جوان: نه.

مرد نشسته و با حالت عصبی به سیم‌های دیش ور می‌رود.

مرد: اگه جوون نبودی و خوش‌مرام، می‌گفتم کار، کارِ خودِ نالوطیته! اما من طرف جوونام. جوونا رو عشق است! باقی مملکتو فاتحه... دیگه بخاری از کسی بلند نمی‌شه. همه خوابن. *(به وسط پاهایش اشاره می‌کنـــد.)* همه رواز دم انگار اخته کرده‌ن. دیگه کســـی حال نداره... می‌گـــی نه همین الان برو تو خیابون تو روز روشـــن یک بی‌ناموسی بکن. اگه صدا از کسی دراومد؟ آخه از این خیابونا و آدما!... *(به دیش ور می‌رود.)* این شبکه‌های داخلی هم که بیش‌تر آدمو اخته می‌کنن. همه‌ش مرگ‌ومیر و عزاداری و اخبار... باز همین چارتا شـــبکه‌ی اونوره که یه حالی به آدم می‌ده. نگفتی؟ دانش‌جوی طبقه‌ی سومی دیگه؟ گفتی چی خونده‌یی؟

جوان: فلسفه.

مرد: ول کن بابا! *(غر می‌زند.)* فلسفه!... خیلی سخت می‌گیری پس؟ آره؟ کجا؟

جوان: چی کجا؟

مرد: کدوم اکابری رفته‌یی؟

جوان: دانشگاه تهران.

مرد: اوه اوهه. بینم راســـتی تو هم ُتو این شـــلوغیای دانشـــگاه تهران بودی؟ همونی که با چماق افتادن به

جون جوونا؟!

جوان: نه دقیقاً.

مرد: یعنی چی دقیقاً؟

جوان: من اون روزا رفته بودم مسافرت...

مرد: تونمیری عینهو فیلمِ «زِد». دیده‌یش؟ تازه دی‌وی دیش اومده. با کیفیتِ آس. نشنیدم چی گفتی؟

جوان: ندیدم.

مرد: عینهو همون فیلم. یک عده چماق به‌دست افتاده‌بودن به جونِ دانشجوها. دِ بزن. رئیس‌شونو همون اول می‌زنن تو ملاجش. اینجا. ماریا ولونته؟ *(با دست نشان می‌دهد.)* حالا بگو چرا زدن تو ملاجش؟! آها! تا مرکز گیر دادنشو از کار بندازن. گرفتی؟ گفتی حالا کی فلسفت تموم می‌شه؟

جوان: تمو م می‌شه...

مرد: درسات تموم شد جوون از داداشت بشنو! فلنگو ببند. حروم می‌شی. یک کم پول و پله جور کن یا باباهه رو رنگ کن از این خراب‌شـــده بزن بیرون. این‌جا چیزی به آدم نمی‌ماســـه. این‌جا ما همه داریم دور خودمون می‌چرخیم. تا آخرش حمالیه و خر رنگ‌کردن. عشق و حال و درس و مشق و پخـــش و ایمون همه اونوره. این‌جا ما همو گرفتیم تا کســـی ازمون جلـــو نزنه! برادر من اوایل انقلاب هم‌سن تو بود. زیاد گردوخاک می‌کرد! اعلامیه و شب‌نامه و روزنامه... یه‌پا دست به قلم. یک کوه کتاب خونده بود. بعد که بگیر رو ببند شـــد، پول جور کردیم فرستادیمش اونور. کانادا. جونم برات بگه حالا اون‌جا هم چتربازیشـــو داره هم سیاکاریشـــو. کتابم سیا می‌کنه. کسی تخم داره بگه بالا چشـــت ابرو. حالا ما موندیم این‌جا چی؟ شـــده‌یم تخم دو زرده! صب تا شـــب مثل اســـب عصاری دور خودمون می‌چرخیم. یک عمر ســـگ‌دو بزن و قسط و قرض و کرایه و غرغرو نفرین زن‌وبچه... پولم در نیاری باید بشی اتولِ فلان دسته و چماق‌دار... اصلاً زن و زنبیل این‌جا یعنی ما چون بلد نیســـتیم زندگی کنیم می‌ریم زن می‌گیریم. ســـر خودمونو شیره می‌مالیم. دو تا آدم دیگه رو هم به زوردنبال خودمون می‌کشـــونیم. سرتو که بالا بیاری می‌بینی عمرت رفته. بیســـت سال. سی ســـال! مثل آب خوردن. دویدی و به هیچ‌جا نرســـیدی. اگه زرنگ باشی ازت یک خونه می‌مونه و یک زن ناراضی و بچه‌ی فراری. آخر ســـر هم همه می‌ذارن و می‌رن و باید ریق رحمتو ســـر بکشـــی. ریش خودتو بچسب جوون. کسی تو این دور و زمونه دلش واسه من و تو نســـوخته. کم‌کم می‌شی عین اونا. یا بی‌خاصیت یا لاشـــخور! ردخور نداره. هرجورشو بگیری باخته‌یی. گرفی چی می‌گم؟ باز انگار رفتم بالا منبر. *(می‌رود لب پشـــت بام)* فری! فری! بابا ببین این بی‌صاحاب مرده اومد یا نه؟!

صدایی دخترانه: نه بابا.

مرد: نه‌خیر به این زودی‌ها درست‌بشو نیس. باید ممد رو بیارم میزونش کنه. کاره خودشه. *(دارد وسایلش را جمع می‌کند.)* حالا چرا اومدی رو پشـــت بوم؟ زاغ‌ســـیای کسی رو چوب می‌زدی؟ *(می‌رود لبه‌ی پشـــت‌بام به پنجره‌ی خانه خود چشـــم می‌دوزد.)* مطمئن باش از این‌جاهم که شـــهر رو نیگا کنی باز

چیزی میزون نمی‌شـــه. *(به اطراف نگاه می‌کند.)* این‌جا چیز به‌دردبخوری پیدا می‌شـــه آدم خودشو نفله کنه؟ ما رفتیم جوون، یا حق.

مرد وسایلش را جمع می‌کند و می‌رود. جوان می‌ماند. سرش را پایین می‌آورد و به فکر فرو می‌رود. لبه‌ی پشت بام می‌آید. صدای لهجه‌داری از پایین او را صدا می‌زند.

صدا: آهای جوون!؟

جوان جواب نمی‌دهد.

صدا: با توأم. مگه کری؟
جوان: بله.
صدا: اون بالا چی‌کار می‌کنی؟!
جوان: وایستادم.
صدا: وایستادی؟! نکنه می‌خوای خودتو بندازی پایین؟
جوان: فرض کن این‌جوریه. به تو مربوطه؟
مرد: تو بی‌خود کرده‌یی خودتو بندازی پایین. مگه شهرِ هرته؟
جوان: فرض کن شهرِ هرته. به تو چه اصلاً؟
مرد: به من چه مربوطه؟! مرد حسابی خودتو می‌اندازی تُو پیاده رو کثیف می‌شه، لک می‌شه. جمع کردنت نصف روز ما رو از کار و زندگی می‌اندازه. مردم جمع می‌شن. مکافات داره. می‌گن تو منطقه‌ی من هی آدما خودشونو می‌ندازن. اون‌وقت امتیاز من کم می‌شه.
جوان: امتیاز تو؟!
مـــرد: پس چی؟! دفعـــه‌ی قبل یکی از بالا اون خونه اون‌طرفی خودشـــو انداخت پایین ســـرش روی این موزاییک‌ها پاشیده شد. یه‌هفته آب گرمم نبود پاک نمی‌شد، گربه‌های محله از همه‌جا جمع شده بودن این‌جا. مردم شکایت کردن. می‌خوای خودتو بکُشی برو اون‌طرف پشت بوم خودتو بنداز.
جوان: چه فرقی می‌کنه؟
مرد: اونجا منطقه‌ی ایوبه. خودش می‌دونه. ببین از سر این کوچه تا اون سرش منطقه‌ی منه، هر آشغالی این‌جا بیفته مسئولش منم. من باید جواب بدم. بازرس می‌یاد ناهوا سرمی‌زنه امتیازت کم می‌شه. امتیازت که کم بشـــه می‌فرستنت جاهایی که عرب نی انداخت. شلوغ پلوغ. ماشین شهرداری هم تـــو کوچه‌هاش نمی‌ره مجبـــوری زباله‌ها رو با فرقون کم‌باد و پنچـــر یکی‌یکی خودت جمع کنی، اون‌وقـــت شـــونه‌هات از زور زیاد می‌افته. باد فتـــخ می‌گیری... بعدم فقط کافیـــه گزارش بده این منطقه محله‌ی کثیفیه که تو روح آدما تأثیر بد می‌ذاره آدما خودشونو یکی‌یکی از بالای پشت‌بوما می‌ندازن پایین...
جوان: چه ربطی داره؟

مرد: من نمی‌دونم آقاجان! می‌خوای خودتو بندازی برو اون سمت پشت بوم، منطقه‌ی ایوب... کوچه‌ی بن‌بسته. کسی هم نمی‌بینه. راحت کارتو بکن. این‌جا مملکت قانون داره. همین‌طوری که نمیشه. تو به فکر خودتی. فکر کرده‌یی همین‌طوری خودتو می‌اندازی و راحت می‌شی؟ نمی‌فهمی چهار تا آدم زن و بچه دار رو بدبخت می‌کنی؟ بعدم اون ایوب بی‌چشم‌ورو تا چشم منو دور می‌بینه زباله‌هاشو یواشکی می‌ریزه تو منطقه‌ی من. این به اون در. ببین قبل از این‌که خودتو بندازی این چند ماهه ماهیانه‌تو داده‌یی یا نه؟ این‌جا مملکت قانون داره. الکی که نیس. اول تسویه‌حساب کن بعد هر کار خواستی بکن... باز خوش‌به‌حال تو که می‌تونی اقلاً خودتو راحت کنی. ببین می‌خوای آمبولانس زودتر بیاد یک کم بیش‌تر بذار روش؟

جوان: *(کمی دل‌خور)* خیلی خب! *(کمی پول از جیب بیرون می‌آورد.)* برا چند ماهت بسه. بگیر باد نبره. *(پول را مچاله می‌کند و می‌اندازد.)*

یکی از همسایه ها از بلند حرف زدن آنها پنجره را باز می‌کند.

همسایه: چی شده بابا جان؟

رفتگر: هیچی آقاجان... *(پول مچاله شده را بر می‌دارد و می‌شمارد. رو به همسایه)* هیچی نشده بابا. بروُ تو شما. *(رو به جوان)* حالا برو اونور راحت کارتو بکن تا رئیس‌مون سروکله‌ش پیدا نشده. برو...

جوان می‌رود آن‌طرف پشت بام و پایین را نگاه می‌کند. نفس بلند می‌کشد اما انگار چیزی توجه‌اش را به خود جلب کرده.

جوان: اِ اِ مواظب باش حاج‌خانوم! پشت سرت؟! اون‌جا؟

صدای جیغ زنی از پایین: آی وای ی؟! آی خدا! آی ی کیفمو بردن؟! کیفمو بردن! آی ی!

جوان انگار از بالا می‌بیند که دزد در حال دویدن است، می رود لب پشت بام قبلی.

جوان: آهای ایوب! اسمت چی بود؟ آقای شهرداری؟!

رفتگر: چیه؟ چی می‌گی بابا؟ تو که هنوز خودتو نینداخته‌یی؟

جوان: اونو بگیر؟ داره فرار می‌کنه؟ دزده، داره می‌ره تو کوچه بن‌بست! بگیرش!

رفتگر: چی؟ کی؟ ببینم کجا داره می‌ره؟

جوان: **(می‌رود لب بام قبلی و با صدای بلند گرا می‌دهد)** داره می‌ره تو کوچه بن بست. بدو راهشو ببند. رفت تو کوچه. دور می‌زنه حالا وقتشه. بگیرش! نذار بره؟ آها؟ نگهش دار! همون‌جا نگهش دار! دو نفری! وایستا تا بیام!

صداهایی از پایین: اِ کجا؟ دزدی می‌کنی‌ها؟!

صدای دیگر: کجا؟ مگه ولت می‌کنم؟ فکر کرده‌یی به همین راحتیه؟

جوان: *(می‌رود گوشه‌ی پشت بام)* آهای حاج خانم! برو تو کوچه بغلی گرفتنش، پولاتو پس بگیر. تو کوچه بن بست!

صدای زن از دور: اِ گرفتنش؟ خدا از دهنت بشنوه! این کوچه؟ این‌جا؟

جوان: بله وسط کوچه! همون‌جا! *(حالا انگار با خود حرف می‌زند.)* ماشاالله! چه سرعتی! اووخ نزنش حاج خانوم، اِ بابا! اوخ.

صدای زن: نامسلمونا! پول جهیزیه دخترمو می‌زنی؟ چه خاکی به سرم می‌ریختم؟ پدرت رو درمی‌یارم. بی‌پدرمادر!

جوان: *(با خود)* یکی اینو بگیره بابا؟! اوخ!

صدای رفتگر: فکر کرده‌یی شهر هرته؟ این مملکت قانون داره. فک‌کرده‌یی این‌جا جنگله؟ این همونه که مدام تو منطقه من آشغال می‌ریخت ها! آشغال! چرا نمیری با این گردن‌کلفتی کار کنی؟ منم ندارم، برم دزدی کنم؟ بی‌غیرت!... ببریمت کلانتری پدرت رو در بیاریم!...

صداها و همهمه اندک اندک دور و محو می‌شود. آن‌ها دور می‌شوند. همه چیز انگار رؤیا بوده است. کم‌کم همه‌جا ساکت می‌شود. سکوت. جوان به خود می‌آید دورپشت بام می‌چرخد. غروب شده و تک و توک چراغ‌های شهر از دور پیداست. دست روی سر می‌گذارد. به لبه‌ی پشت بام می‌رود. صدای دور بوق ماشین‌ها. به فکر فرو می‌رود. بغض می‌کند. صدای موسیقی و خنده‌ی ماشینی با ضبط بلند که از کوچه‌ی پایین می‌گذرد. دیگر صدای کسی نیست. صدای دور هواپیمایی از بالای سر او که باز محو می‌شود. جوان به دورشدن هواپیما نگاه می‌کند و آه می‌کشد. در پشت بام نیمه‌بسته است و پنجره‌های دوردست با سایه‌های گذرنده. موبایلش را در می‌آورد و نگاه می‌کند و سپس آن را به وسط پشت بام می‌اندازد. کسی به او زنگ نمی‌زند. هیچ‌کس نمی‌آید. لب پشت بام می‌ایستد. نمِ چشم‌هایش را پاک می‌کند. چشم‌هایش را می‌بندد. دستهایش را از هم باز می‌کند. صلیب می‌زند... صدای شهر از دوردست اوج می‌گیرد.

نواختن قطعه‌ای دل‌نواز از شوپن با پیانو

سیاوش حیدری

سیاوش حیدری متولد ۱۳۷۰ است. وی هم‌اکنون دانش‌جوی رشته‌ی مدیریت دانش‌گاه است. او نمایش‌نامه‌نویسی را با شرکت در کلاس‌های نمایش‌نامه‌نویسی جلال تهرانی آغاز کرده و نمایش‌نامه‌ی نواختن قطعه‌ای دل‌نواز از شوپن با پیانو جزو سه اثر برگزیده‌ی دومین دوره‌ی مسابقه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی سندیورپلی در موسسه‌ی فرهنگی هنری مکتب تهران است.

آدم‌ها:
یارحسن
پوریاهادی

پیانویی بزرگ در وسط صحنه قرار دارد. لپ‌تاپ و تلویزیون هم در صحنه دیده می‌شود.

پوریاهادی: سیمنه قرمز بود یا آبی؟
یارحسن: آبی بود.
پوریاهادی: سیمنه قرمز بود.
یارحسن: آبی بود.
پوریاهادی: سیمنه آبی برای نیترگیلیسیرین بود. سیمنه قرمز جرقه را می‌زد که چاشنی شعله‌ور گردد.
یارحسن: سیمنه آبی بود. من قشنگ می‌دانم.
پوریاهادی: آن باری هم که در پیانو جاساز کرده بودیم باز سمینه قرمز بود تو آبی را وصل کردی بمب در وسط کوهستان انفجار کرد.
یارحسن: می‌خوای زنگ بزنم رئیس را بپرسمش؟
پوریاهادی: ما به رئیس زنگ نمی‌زنیم. رئیس هسته که به ما زنگ می‌زنه. قانون اول. قانون دوم: رئیس هسته که به ما زنگ می‌زنه ما به رئیس زنگ نمی‌زنیم.
یارحسن: نور را بنداز این‌ور
پوریاهادی: پیانو را چه‌جوری به بالای کوهستان حمل می‌کنن؟
یارحسن: خر و قاطر را تا خرخره مشروب می‌خورانیم. بارشان می‌زنیم
پوریاهادی: خرو قاطر زیر بار می‌خوابانن. سنگین هسته. رودخانه در راه داریم.

یارحسن: می‌برند. خرو قاطر نتوانستند خودمان می‌بریم.
پوریاهادی: ما نمی‌میریم یارحسن. ما پیر نمی‌شویم. مرگ برای ما نیست. ما تازه جاودانه خواهیم شد.
یارحسن: ما دراکولا نیستیم. خدا نگهدارت باشه.
پوریاهادی: انتهای چشـانی که زده شود نیترگیلیسـیرین در لوله آزاد می‌شوه به خط که رسید سیمنه قرمز جرقه را ایجاد می‌کنه. من این را می‌دانم چون تو می‌دانی یارحسن.
یارحسـن: گلنار در جنگل میان بز و گوسـفندها تنهاسـت. دلم هوایش را کرده. گدازه از درونم تنوره می‌کشه.
پوریاهادی: بلند شـو یک دوش آب سـرد بگیر. دو دور تسـبیح بگردان. حواسـت جمع سـیمنه باشد کلیدهای پیانو قاتی نشوند. من حافضه‌ام ضعیف هسته.
یارحسـن: گلنار میان بز و گوسفندها تنهاسـت. آن‌جا تجاوز زیاد رخ می‌دهه. یک قبضه سلاح گذاشتم پیشش گفتمش پاکی‌ات را از دست دادی نارحت من نباش خود را خلاص کن.
پوریاهادی: خدا حفظت کنه. علی یارت این پیانو را کمک بده برش گردانیم.

پیانو را بر می‌گردانند.

یارحسن: تو دلت هوای زنت را نکرده؟
پوریاهادی: من مادرم دیروز در بستر مرد.
یارحسن: یا خدا! نور به قبرش بباره. پیرزن قلبه خشی داشت.
پوریاهادی: آن مادرم که هنوز زنده هسـته. این مادرم دوم راهنمایی بود. به مکتب می‌رفت پدرم هم با آچار گوساله بر سرش ضربت زد. ما به همه گفتیم از دستش ول شد.
یارحسن: یاخدا! چطور از دستش ول شد؟
پوریاهادی: ای بابا سیمنه سبزم که داریم!...
یارحسن: می‌خوای زنگ بزنم رئیس را بپرسمش؟
پوریاهـادی: قانون اول: ما به رئیس زنگ نمی‌زنیم. رئیس هسـته به ما زنـگ می‌زنه. قانون دوم: رئیس هسته که به ما زنگ می‌زنه. ما به رئیس زنگ نمی‌زنیم. تو این را یادت نرفته چون من یادم هسته.
یارحسن: می‌گویم یک زنگی بزنم...
پوریاهادی: چه کره‌قاطری هستی تو یارحسن! می‌گویمت ما به رئیس زنگ نمی‌زنیم.
یارحسن: ای ادرارم بر قیافت! رئیس گه کی هسته! آن گلنار پتیاره را می‌گویم دلم تنگش شده! اعصابم را نا خش می‌کنی! گلنارم را فحشش دادم. فدایش شوم. نه. ناراحت نباش. ببخش گلنارم.
پوریاهادی: یک رأس گراز اگر با من همدستی می‌کرد به جای تو یارحسن علی گواه است الآن پیانو دم خانه سرهنگه حی و حاظر آماده انفجار بود.
یارحسـن: اعصابم را ناخش می‌کنی. اعصابم را ناخش نکن. دوتایی بمب را جاسـاز می‌کنیم. کمک هم هستیم برادر. یک چایی می‌خوری دم بذارم؟

پوریاهادی: سایه‌ات همیشه بالا سر خانواده‌ات باشد. گلومان خشکیده. سیمنه بنفشم که این زیر بود.

یارحسن بیرون می‌رود.

می‌گویم کدامین مادربه‌خطا رئیس را گفته من بمب بلد هســتم نصبه کنم نمی‌دانم. سگ به قبر پدر خشــنم خندید!... آن بروشــور را به داخل بیاور ببینم ســیمنه بنفش را بر کدام سولاخی فرو کنم؟
تن لشــش را نظاره کن! تو پیانو باید جســاز می‌کردیم؟... در تاری گیتاری... فلوتی. سرهنگ تا در آن بدمد دهنش اذت می‌شود.

یارحسن با دو استکان چای و دوربین هندی‌کم وارد می‌شود.

پوریاهادی: بروشــور را آوردی؟ یک سیمنه مشکی پشت سیمنه سبز بود. بیا دوتایی این را سرهم کنیم وقتمان ذیغ است جان یارحسن.
یارحسن: بیا چای‌ات را بزن سرد نشه حالا. افسره که اکنون خانشان نیست.
پوریاهادی: این ســیمنه مشــکی. این سیمنه قرمز. این سیمنه سبز. این سیمنه آبی. این سیمنه بنفش. این سیمنه زرد... سیمنه زردو همین الانه دیدم. آقا من این کاره نیستم به علی!
یارحسن: می‌گن خانه داره نوک کوه... شیفت شبش هر یه ساعت به یه ساعت نگهباناش عوض می‌شوند. نظرپرداز گفته سه تا سگ آن‌جا بودن قد گوزن! نزدیک بود دنبال‌شان کنن... نظرپرداز خودش را خیس کرده بود ما به همه گفتیم دویده عرق کرده.
پوریاهادی: این سیمنه قرمز جرقه ایجاد می‌کنه مشتعل می‌گردد. این سیمنه آبی آب را رها می‌کنه این سیمنه مشکی سدیم را داخل آب حل می‌کنه. این سیمنه سبز نیترگیلیسیرن موجوده را در لوله آزاد می‌کنه این سیمنه زرد... سیمنه مشکی چه می‌کرد؟
یارحسن: فیلم هم باید بگیریم.
پوریاهادی: فیلم گه چیسته؟ بابا این سیمنه‌ها همه قاتی شد آن نور را بگیر این ور ببینم! آن باری هم که در ماشــین کنترلی پســر رئیس مجلس بمب را جاساز کردیم. ماشین کنترلی عدل آمد به زیر مکان رفقا... مکان رفقا در آسمان به تکه‌های ریز تجزیه شد. ایندفعه گند بزنیم رئیس گند می‌زند به سر و رویمان.
یارحسن: فیلم هم باید بگیریم بر روی وب سایت آپلود کنیم.
پوریاهادی: کمک بده.

هر دو پیانو را به‌زحمت به حالت اولیه برمی گردانند.

یارحسن: مدتی است فکری ذهنم را مشغول کرده.
پوریاهادی: خیر باشد. چیسته؟

یارحسن: روده‌های رئیس را با چاقو پاره کنیم.
پوریاهادی: سخت هسته.
یارحسن: ها... راست می‌گویی.
پوریاهادی: سلاح کمری‌ات را به همراه داری؟
یارحسن: ها. این‌جا در شلوارم پنهان هسته.
پوریاهادی: اول من می‌زنم سپس نوبت توست. پوشیدی که؟
یارحسن: ها. از شب پیش با آن خوابیدم که بر تنم آسان شود.
پوریاهادی: *(اسلحه‌ای را بیرون می‌آورد.)* خش هسته. چیزی نیسته. نفس‌ات را حبس بکن. آرام. آرام. هش...
یارحسن: ایسته کن! ایسته کن!
پوریاهادی: چیسته؟
یارحسن: از این‌که بر تنم محکم جا خش کرده باشه یقین لازم ندارم... دقیقه‌ای صبر کن چک‌اینگ انجام دهم... محکم استه. برو.
پوریاهادی: *(دوباره نشانه می‌گیرد.)* هراس بر دل راه نده. نفس‌ات را حبس کن. دقیقه‌ای بیش نمی‌کشه.
یارحسن: ایسته کن! ایسته کن!
پوریاهادی: ذیغ وقت داریم یارحسن اذیت‌مان نکن!
یارحسن: صدای شلیک می‌رود بیرون. اتاق آن‌وری‌های متل این‌وری‌های متل همنگان می‌شنوند مشکوک می‌شوند. دندان برجگر بگذار من با لپ‌تاپم یک تصنیفی پِلی کنم
پوریاهادی: تصنیف در لپ‌تاپ ریخته‌ای؟
یارحسن: ها پوریاهادی. تک تاک هسته. ام جی هسته. بابک جهانبخش هسته. مارک آنتونی هسته. مارک آنتونی آوازه‌خوانی هسته هر زمان می‌خواند صداش مرا یاد گلنارم می‌اندازه که چقدر شبیه جنیفر لوپز می‌باشد.
پوریاهادی: مارک آنتونی گِی هسته. نیسته؟
یارحسن: یاخدا! چه کس گفته است؟
پوریاهادی: من شنیدم گی هسته. با آن پسره هسته که فوتبال خیلی خش بازی می‌کنه.
یارحسن: یاخدا! یعنی به گلنار تجاوز کرده‌ن؟
پوریاهادی: تصنیفت را بگذار شب شد. این سیمنه‌ها همین‌طور لخت و عور ریخته‌ن کف زمین.

یارحسن آهنگی از مارک آنتونی را با لپ‌تاپ پخش می‌کند.

پوریاهادی: نفس‌ات را حبس کن. *(نشانه می‌رود.)*
یارحسن: ایسته کن! ایسته کن! ایسته کن! جان یارحسن!
پوریاهادی: اگر بر مادر پاکدامنت ناسزا دهم آزرده خاطر می‌شوی؟

یارحسن: نزدیک هسته.

پوریاهادی: چه می‌گویی؟

یارحسن: فاصله‌ات نزدیک هسته. برو عقب‌تر... عقب‌تر... یک سانت دیگر عقب‌تر... آن تفنگ هسته... من آدم هستم. گراز شکار نمی‌کنی که...

پوریاهادی: *(عقب‌تر می‌رود.)* نفس‌ات را حبس کن. راســت بایســت. دستت را از مقابل مردانگی‌ات بردار. آماده‌ای؟

یارحسن: ایسته کن! ایسته کن!

پوریاهادی شلیک می‌کند.

یارحســن: آآآآآخ !... به کجا زدی؟... آاااه! نه خوبم گلنار. خوبم. خشــم. استرس نگیر. برای بچه‌مان ضرر دارد. نه چیزی نشده؟

پوریاهادی: سلاح کمری‌ات را به بیرون بکش.

یارحسن: ایناها! نظارش کن. چیزی نشده تو خودت را بیهوده ناراحت می‌کنه. آسوده باش.

پوریاهادی: هوی هوی! مرتیکه‌ی شیزوفرنی! سلاحت را به بیرون بکش در ذیغ زمانیم.

یارحســن: یک مقداری اعصابت ناخش هســته... *(اسلحه‌اش را بیرون می‌کشد.)* آماده‌ای؟... نفَست را حبس کن که من ایسته نمی‌کنم. *(شلیک می‌کند.)*

پوریاهادی: آآی ! نمک‌به‌حرام ایسته کن من نفسم را حبس کنم...

یارحسن: چه‌ات شد پوریاهادی؟... خش هستی؟... به کجایت خورد؟

پوریاهادی: گلنار!

یارحسن: چه گفتی؟ هم اکنون اسم که را گفتی؟ *(نشانه می‌رود.)*

پوریاهادی: به معدم خورد؟... بر جگرم خورد؟... بر مثانه‌ام اصابت کرد؟

یارحسن: گلنار کدام گهی بود بر زبان آوردی؟ *(شلیک می‌کند.)*

پوریاهادی: وووو! وو! وووو! نزن به پیانو!

یارحسن: بار آخرت باشد نام گلنار را بر زبان می‌آوری!

پوریاهادی: می‌خواهی هنوز ســیمنه‌ها را وصل نکریدم بمب را به هوا بفرستی؟... رئیس ترتیب گلنار تو و مادر منو خودمان و همه را یک‌جا می‌دهد.

یارحسن: می‌گویم... تو نیز چون من مدام تصور تجاوز بر زنت را نداری؟

پوریاهادی: من زنی ندارم.

یارحسن: بر مادرت؟

پوریاهادی: مادر من مرد.

یارحسن: بر آن مادرت. که قلب خشی داشت.

پوریاهادی: به آن مادرم تجاوز نشده بود من اینجا نبودم.

یارحســن: ها راستی می‌گویی. می‌گویم بلند شو این فیلم‌مان را بگیریم من ذوق دارم از آن ماسک‌ها بر چهره بزنم.
پوریاهادی: این‌جا سوراخی چیزی نیست درش کارمان را انجام دهیم؟
یارحسن: در همین پیانو خود را راحت کن. من می‌روم ماسک‌ها را بیاورم *(بیرون می‌رود.)*

پوریاهادی بلند می‌شود به پشت پیانو می‌رود و ادرار می‌کند.

یارحسن با ماسکی کشیده بر سر وارد می‌شود.

یارحسن: داشتم فکر می‌کردم من در پشت پیانو بنشینم گویی مشغول نواختنش هستم تو در پای پیانو رو به دوربین پیغام را بخوان.
پوریاهادی: این پیانو به یک دردی مان خورد. من پوریاهادی هستم. Happy during his pissing
یارحسن: اسید اوره با نیترگیلیسیرین واکنش نده باز عین آن دفعه بمب بر روی کوهان شتر انفجار کند.
پوریاهادی: نه آن باری که خود را در بمب راحت کردم دست‌ساز نبود الکتریکی بود اتصالی کرد.

یارحسن دوربین را آماده‌ی ضبط‌می‌کند و پوریاهادی ماسکش را بر سر می‌کشد.

یارحسن: یاخدا! عجب تیپمان خش شده! باورم کن سرهنگه فیلم را که ببیند خودش را خیس می‌کنه.
پوریاهادی: پرچم رئیس را بزن پشت سرمان.
یارحسن: پرچم رئیس را فراموش کردم ولی روسری گلنار را با خود دارم.

پوریاهادی یارحسن را نگاه می‌کند.

یارحسن: خب قشنگ که هسته... می زنیم پشت سرمان...

پوریاهادی نگاهش می‌کند.

یارحسن: آن‌طور مرا ننگر... فراموشم شد... خیلی دلت بخواد روسری گلنار.
یارحسن: *(به پشت پیانو می‌رود.)* چراغ دوربین که رو.. .چه کار کردی؟ یک تانکر پیاده کردی این‌جا که؟... چطور تاب آوردی این همه زمان؟... چراغ دوربین که روشن شد آماده بودی آغاز کن.
پوریاهادی: *(روبه دوربین)* آقایان...
یارحسن: ایسته کن! ایسته کن! ایسته کن!
پوریاهادی: چه مرگت هسته باز تو؟!
یارحسن: بگذار من پیغام را رو به دوربین بخوانم... جان یارحسن. قول داده‌ام بعداً به گلنار نشان دهم.
پوریاهادی: گم‌شو به این ور بیا...

یارحسن و پوریاهادی جاهایشان را عوض می‌کنند.

یارحســن: *(در پای پیانو تکیه می‌دهد.)* یا خدا!... شــره کرده به پای پیانو... مِن‌بعد موالت را برو بعد به سر مأموریت بیا.

پوریاهادی: بر ادرار من انقدر خرده نگیر...

یارحســن: *(روبه دوربین)* آقایان و ســایر موجودات... به باشــگاه خش آمدی... قانون اول باشگاه که خیلی سریع عرض می‌کنم این هسته که ما به رئیس زنگ نمی‌زنیم رئیس هسته که به ما زنگ می‌زنه. قانون دوم باشگاه این است که رئیس هسته که به ما زنگ می‌زنه ما به رئیس زنگ نمی‌زنیم... اما قانون سیُّم باشگاه بسیار عجیب هسته... قانون چهارم باشگاه می‌گوید که همیشه نواختن قطعه‌ای از شوپن با پیانو روح انسان را تعالی می‌بخشد و بر گوش دل‌نشین می‌آید هم‌چنین درونیات انسان را از بند تن آزاد می‌کند و به... آسمان پرتاب می‌کنه... قانون پنجم باشگاه بیان می‌دارد که همیشه در نظر داشته باشیم قانون چهارم باشگاه وجود دارد... این‌ها را رئیس به ما گفته... عرضی نیست... جز اینکه ما اینجا تنها هستیم... و فقط ما هستیم که این را می‌دانیم... خش بود؟... خش گفتم؟... گلنار ببینه زهلش آب می‌شود فدایش شوم.

پوریاهادی: دوربین را باید قطع می‌کردی؟

یارحسن: چیسته؟

پوریاهادی: این حرف‌هایی هم که زدی الآن ضبط شد با پیغام.

یارحسن: ها... این اشکالی برش نیست... بچه‌های ادیت خودشان پیغام را ترمیم می‌کنند، سپس بر وب سایت می‌گذرند.

پوریاهادی: می‌گویم من در خشــکتم همیشه عکس یکی از این استارهای خارجی را نگه می‌دارم... الآن نمی‌دانم کیســته در تنبانم... *(عکســی را از شــلوارش بیرون می‌آورد.)* کِیت وینسلت هسته... اگر این آدامس در دهانم را *(آدمســی را ازدهانش بیرون می‌آورد.)* بر پشــت این عکس بچسبانیم بعد عکس را بچســبانیم گوشه‌ی آینه‌ی مستراح رئیس... آدامس با سیمنه‌ای که به چاشنی بمب پشت آینه وصل هســته ارتباط برقرار می‌کنــد آن وقت رئیس که می‌رود صورتــش را اصلاح کند همین‌که چشمش به عکس کِیت وینسلت بیافته مادرش به جلوش چشمانش می‌آید...

یارحسن: اشکالش بر این است که رئیس صورتش را اصلاح نمی‌کند.

پوریاهادی: راستی می‌گویی... بیا... بیا این‌جا بمب را سر هم کنیم. سیمنه زرد چه کار می‌کرد؟... سیمنه قرمز که احتراق ایجاد می‌کنه. سیمنه مشکی سدیم را در درون لوله آزاد می‌کنه. سیمنه سبز به سیمنه قرمز باید اتصال پیدا کند یا با بنفش... بگو یارحسن تو می‌دانی چون من می‌دانم.

یارحســن: مــن فقط می‌دانم در جنگل خطر تجاوز بســیار تهدیدبرانگیز هســته... مــدام گلنار را مقابل چشــمانم می‌بینم که لباس‌هایش بر تن پاره گشــته و زلف‌های آشفته‌اش در باد تکان می‌خورد... صحنه‌ی بسیار دهشتناکی است... نمی‌دانم بر مادرت همچین تصوری داشتی تابه حال یا نه؟

پوریاهادی: مادرم زلف‌هایش را تراشیده است.

یارحسن: مادر من هم زلف‌هایش را تراشیده است... می‌گویم یک اِسکاپیی با گلنار بروم از دلهر به درآیم.

پوریاهادی: یارحســن! قانون اول و دوم باشــگاه را که نیازی نیست یادآوری کنم، اما قانون سیم باشگاه بســیار عجیب هسته... قانون چهارم باشگاه می‌گوید که هیچ یک از اعضا حق ندارد با معشوقه‌اش اسکایپ برود... قانون پنجم باشگاه بیان می‌دارد در نظر داشته باشیم همیشه قانون چهارم باشگاه وجود دارد. من پوریاهادی هستم. Always reminding the rules

یارحســن: خب آن لپ‌تاپ که آن‌جا عین لش افتاده!... ســگ به قبر پدر رئیس!... من مدام صدای گلنار در ســرم می‌پیچد که می‌گوید نه نه! رحم کنید!... من در شــکمم نوزادی نزدیک به زایمان دارم... نه! دســتان را از روی پاهایم کنار بکشید! نه نه! لباسش را ول کنید! گم شوید! *(اسلحه‌اش را بیرون می‌کشد و شروع می‌کند به شکلیک کردن.)* متجاوزین! دست به پاهایش نزنید!

پوریاهادی: پیانو! پیانو!

یارحسن دست از تیراندازی برمی‌دارد.

یارحسن: من می‌توانم یک اسکایپی باهاش بروم؟

پوریاهادی: من پوریاهادی هستم. The one is fucking scared

یارحســن: *(به طرف لپ‌تاپ می‌رود و هدفونی را بر ســرش می‌گذارد.)* می‌خواهی هنگام معاشقه‌ی کلامی ما این‌جا باشی؟

پوریا هادی: اسلحه‌ات را در غلافت فرو کن.

پوریاهادی بیرون می‌رود.

یارحسن: *(با گلنار از طریق لپ‌تاپ حرف می‌زند.)* ها... جان. سلام گلنار... خب هستی خش هستی؟... بهت تجــاوز نکــردن؟... یقین داری؟... چه پیراهــن قرمز گلداری به تن کرده‌یی... ها اگر این ســینه‌ی مــن یک بمب دست‌ســاز بود آن لباس قرمز تو به قول پوریاهــادی جرقه ایجاد می‌کنه منفجرش می‌کرد... نه پوریاهادی که نیســته. بهش گفتم ترکم کند می‌خواهم با عشــقم تنها باشــم... توهم چیســته؟ به جان گلنار واقعا هســته. الآن در اتاق بغلی می‌باشــد. صداش نمی‌کنم چون باز گیر می‌دهــه می‌گویــد قوانین باشــگاه را زیر پا گذاشــته‌م. می‌گویم گلنار... وب‌کمــت را دقیقه‌ای به زیر تختت می‌بری؟... نه صرفاً چیک‌اینگ انجام می‌دهم... بســیار عالی... آن زیر تختت هســته؟... به داخل کمد هم ممکن اســت ببری؟... چراغ وب‌کمت را روشــن کن تاریک هســته من چیزی نمی‌بینم... این‌گونه بهتر شد... آخی! از این البسه‌ات خاطره‌ی خشی داشتم. چقدر دوست می‌دارم وقتی بر تنت می‌پوشی نه نه! الآن نه! این‌جا عوض نکن!... پوریاهادی هر لحظه شاید از راه برسد... گلنارجان... وب‌کمت را داخل یخچال نمی‌شود ببری؟... سیمنش نمی‌رسد نه؟... کار است دیگر... اکنون وب‌کم را بر روی مانیتورت بگذار آن تخم چشمانت را ببینم... بسیار زیبا هسته... نه. برگرد چشمانت را می‌خواهم ببینم. ما در مأموریت حق معاشقه نداریم. حالا قونین باشگاه را سر فرصت برایت باز می‌گویم. گلنار یک شعری برایت گفته‌م می‌خواهم برایت بخوانم... بخوانم؟... گفته است

که: یازده ســپتامبر چشــمان توســت / ... خش بود؟ خش ات آمد؟... هایکو بود. این صدای مارک آنتونی اســت پلی کرده‌یی؟... ای جانم... اتفاقا ســاعتی پیش به یاد تو همین آهنگ را گذاشــته بودیم با پوریاهادی به هم شــلیک می‌کردیم. جایت بســیار خالی بود. نه دیوانه نشدم... بزها خش هستن... مادر چی؟... در این فاصله به تو تجاوز نکردن؟ *(ناگهان اسلحه‌اش را بیرون می‌کشد.)* دستاتو بگیر بالا! دســتاتو بگیر بالا! دســتات بالا!... ای جانم... زهلت که آب می‌شود بسیار بسیار جذاب‌تر می‌شوی... زیبایی در چشمان وق‌زده‌ات دوچندان می‌شود... گلنار وب‌کم را بر روی لبانت بگذار... نه جان یارحسن!... عشوه نیا الآن پوریاهادی ظاهر می‌شود... اذیت‌مان نکن... نیترگیلیسیرنِ درونم به جوشــش آمده... *(خم می‌شــود و لپ‌تاپ را می‌بوسد.)* ای جان... مانیتور طعم شلیل به خود گرفته است... چه شد؟... خب برو درو واز کن... دیگر سفارش نکنم... سلاح را دم دستت بگذار بهت تجاوز کردن راحت بیابیش... ببین گلنار... گلنار! آمدی؟... متجاوزین را نکشی... یک دانه گوله بیش‌تر در تفنگ نیست... ها. خود را بکش. مراقب خودت باش... بدرود. *(یارحسن بار دیگر لپ‌تاپ را می‌بوسد.)* طعم شلیلش هنوز باقی است... لبانش آخر کار دستش می‌دهد.

پوریاهادی: *(وارد می‌شــود.)* می‌گویم اگر عکس کِیت وینسلت را در کاسه مستراح رئیس بچسبانیم آنگاه آدامس با چاشــنی بمبی که درون کاســه کار گذاشته شده است اتصال پیدا می‌کند سپس رئیس که می‌خواهد آب بگیرد تا چشمش به عکس بیافتد روزگارش به گه کشیده می‌شود.

یارحسن: اشکال دیگری این‌جا وارد است.

پوریاهادی: آن چیسته؟

یارحسن: رئیس آب نمی‌گیرد.

پوریاهادی: بابا من نمی‌توانم این بمب را سر هم کنم! این همه سیمنه داره! دشوار هسته.

یارحسن: دوشواری؟... دوشواری نداره که... پیانو را برگردان...

هر دو به زحمت سعی می‌کنند پیانو را برگردانند اما در وسط راه خسته می‌شوند و بر پیانو تکیه می‌دهند.

یارحسن: یک احساسی به من می‌گویند این پیانو جان دارد.

پوریاهادی: چه می‌گویی؟

یارحسن: احساس می‌کنم بر وزنش اضافه می‌کند... سبک‌تر بود پیش‌تر.

پوریاهادی: اگر جان داشت بر ادرار من خرده می‌گرفت.

یارحسن: من هم که جان دارم بر ادرار تو نمی‌توانم خرده بگیرم.

پوریاهادی: این یارو سرهنگه... ساعت شش صبح رفقای ما رو سینه‌ی دیوار بر تیر می‌بنده ساعت شش عصر در خانه‌اش پیانو می‌نوازد؟

یارحسن: اشکالش چیسته؟

پوریاهادی: یک جوری است.

یارحسن: من هم صبح ماشین‌های کنار خیابان را می‌ترکانم شب جوش‌های پشتم را. البته گاهی اوقات اعتراف می‌کنم هنگامی که گلنار... گوش‌هایت را بگیر.

پوریاهادی: چه شده؟

یارحسن: گوش‌هایت را بگیر.

پوریاهادی گوش‌هایش را می‌گیرد.

یارحسن: مقدار زیادی ماتیک بر لبانش می‌مالد من نمی‌دانم چرا یاد خون می‌افتم دلم به هم می‌خورد... بـه خودش الکـی گفتم به خاطر هیجان زیاد اسـت اسـتفراغ می‌کنم... اکنون دسـتت را بردار *(دست‌های پوریاهادی را برمی‌دارد)*... من چرا استفراغ می‌کنم؟

پوریاهادی نگاهش می‌کند.

یارحسن: خب نشنیده‌ای.

پوریاهادی: باز به جایی گند زدی؟

یارحسن: چیزی نیست. هراس بر دلت راه نده.

پوریاهادی: داشتم اندیشه می‌کردم کاش می‌شد قبل ترکیدنش یک بار پیانو زدنش را می‌شندیم.

یارحسن: پوریاهادی!... مثل این که لازم است بار دیگر چیزی را به تو یادآوری کنم... قانون اول باشگاه: ما به رئیس زنگ نمی‌زنیم، رئیس هسته که به ما زنگ می‌زنه. *(به گوشی پوریاهادی اسم ام اس می‌آید.)* قانون دوم باشـگاه: رئیس هسـته که به ما زنگ می‌زنه ما به رئیس زنگ نمی‌زنیم... اما قانون سیّم باشـگاه بسیار عجیب هسته *(حواسش به گوشـی پوریاهادی جمع می‌شود که مشغول نگاه‌کردن چیزی است.)* قانون چهارم باشگاه می‌گوید که... این مادر توست یا گلنار؟

پوریاهادی: مادر من است با گلنار.

یارحسن: آن که آن گوشه لبخند به لب داره رئیس هسته؟

پوریاهادی: ها...

یارحسن: **الآن** سر آن مرد قوی هیکل به کدام طرف است؟

پوریاهادی: آن پای مادر من است... سر مرد قوی هیکل بر زانوی گلنار توست.

یارحسن: بسیار جالب می‌باشد... همچین حرکتی را پیش‌تر ندیده بودم.

پوریاهادی: در این برهوت بیابان چرا؟... در خانه‌ای طویله‌ای جایی...

یارحسن: دلیلش چیست؟... رئیس هسته دارد رو به ما دست تکان می‌دهد *(یار حسن دستش را تکان می‌دهد.)*

پوریاهادی: در خشـتک توئه گوسـاله شنود کار گذاشـته بودند... تمام حرف‌هایی که در خصوص ترور رئیس زدی شنیده شده.

یارحسن: من نگفتم تو گفتی!

پوریاهادی: من گفتم یعنی تو گفتی.

یارحسن: تو مطئن هستی سر مرد قوی‌هیکل همان است که گفتی؟ چون به خیالم آن اصلن سر نیست

پوریاهادی: بسیار جالب می‌باشد... رئیس هم شیوه‌های عجیبی برای تهدید کردن دارد.

یارحسن: پیر زن قلب خشی داشت. مادرت را می‌گویم.

پوریاهادی: *(تلفنش را قطع می‌کند.)* من پوریاهادی هستمinflamed the sense of rejection

یارحســن: *(ســرش را نزدیک به تنباش می‌برد و حرف می‌زند.)* رئیس ما را ببخشــیییید!... صدایم می‌آید؟ *(به تنبانش گــوش می‌دهــد.)*... رئیس!... بمب تقریباً آماده اســته... می‌شــونی؟... داریم در پیانو جاســازش می‌کنیم... سحرنشــده تکه‌های سرهنگه در آسمان غوطه‌ور اســت... رئیس، دیگر تکرار نمی‌شود... من و پوریاهادی دوستتان داریم *(به تنبانش گوش می‌دهد.)* زنده‌باد رئیس *(به تنبانش گوش می‌دهد.)* تمام!... به نظرت شنید؟

پوریاهادی بیرون می‌رود.

یارحسن: به کجا می‌روی؟

پوریاهادی: می‌روم قاطرها را از اسطبل بیرون آورم... تو هم فیلم‌مان را بر وب‌سایت آپ کن.

یارحســن به ســراغ دوربین می‌رود و فیلم را بر روی تلویزیون پخش می‌کند. در فیلمی که پخش می‌شود تنها یارحسن درحال حرف زدن است. پوریاهادی وجود ندارد.

یارحسن: پوریاهادی! پوریاهادی! پوریاهادی!

پوریاهادی: چیسته؟

یارحسن: یک بار دیگر فیلم بگیریم.

پوریاهادی: چرا؟

یارحسن: یک بار دیگر فیلم بگیریم.

پوریا هادی: چه شده؟

یارحسن: در فیلمی که گرفتیم تو نیستی. یک بار دیگر فیلم بگیریم

پوریاهادی: چطور ممکن هسته؟

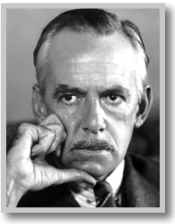
یارحســن: می‌گویم... دیگر فکر نکنم گلنار بخواهد فیلمی که قولش را دادم ببیند... این بار تو ماســک بر سر کن پیغام را بخوان.

هر دو ماســک‌ها را دوباره ســر می‌کنند. یارحسن در پشت پیانو می‌نشــیند و پوریاهادی در پای پیانو تکیه می‌دهد.

پوریاهادی: *(روبه دوربین)* آقایان و سایر موجودات...

نور می‌رود.

مه



یوجین اونیل **برگردان: معین محب‌علیان**

آدم‌ها:
شاعر
مرد تاجر
زن کشاورز لهستانی
کودکی مرده
افسر سوم نیروی دریایی
تعدادی ملوان

زمان: اکنون

صحنه: قایق نجات کشـــتی مسافربری ســـرگردان در آب‌های سرزمینی نوظهور شناور است. مِهی عمیق بر دریای آرام ســـایه افکنده است. اثری از وزش باد نیست و تلاطم امواج دریا به‌ندرت قابل رؤیت است. سطح آب علارغم ظاهر آرامش شبح‌گونه و غیرواقعی است. سکوتی تهدیدآمیز همراه با مه فضا را پرکرده. ســـه نفر در قایق در پس‌زمینه‌ای خاکســـتری از بخار آب دیده می‌شـــوند. دو نفر از آن‌ها در نیمکت پاروزن قایق کنار هم نشسته‌اند. دیگری سخت در گوشه‌ی قایق کز کرده. صورت هیچ‌کدام‌شان دیده نمی‌شود. کم‌کَمک روز در حال شروع‌شدن است و به مرور گرگ‌ومیش گنگ پگاه بر دریا ســـیطره می‌اندازد. با تابناک‌شـــدن روز و تکان‌تکان‌خـــوردن قایق در مه، غلیظ ظاهری زیبا از اقیانوس قابل مشاهده است.

صدای مرد: *(شاد و فرز البته منوط به وضعیت)* کاش زودتر روز بشه. کم‌کم داره سرد می‌شه. تو چه طوری؟ *(جوابی نمی‌شـــنود. صدایش را بالا می‌برد، ترســـی از سر تنهایی درونش جوانه می‌زند.)* گفتم سلام. هنوز نخوابیده‌ای؟ درست می‌گم؟

صدای مرد دیگری: *(از اولی واضح‌تر، شفاف، آرام و بی‌سرو صدا با صدایی غم‌انگیز)* نه بیدارم.

صدای اولی: *(خاطر جمع)* فکر کردم هفت پادشاه خواب می‌بینی. چند دقیقه پیش خوابیدم ،چشام دیگه بیش‌تر از این باز نمی‌موندن، وقتی بیدار شدم نمی‌دونستم کجام. این فلاکتو فراموش کرده بودم.

صـــدای دومی: خوش‌به‌حالت که می‌تونی بخوابی. آرزوم اینه که خوابم ببره، بتونم همه چی رو فراموش کنم.

صـــدای اولی: ولش کـــن. بهش فکر نکن. فایده‌ای نداره. دل و جرئت داشـــته بـــاش! مطمئنم که از این بدبختی جون ســـالم به‌در می‌بریم. من دلم روشـــنه. تو می‌دونی که چه‌قدر از ضربه‌زدن ما به اون کشتی قراضه می‌گذره. اون کشتیو ما داغون کردیم. درسته؟

صدای دومی: همین‌طوره.

صدای اولی: اگه یادت بیاد بی‌ســـیم یه‌ســـره داشـــت ویز ویز می‌کرد و یکی از افسرا می‌گفت ما دائماً در حال دریافت پاسخ از کشتی‌های هم‌جوار برای کمک هستیم. قطعاً یکی از اونا ما رو نجات می‌ده.

صدای دومی: تو این مه؟

صـــدای اولـــی: به محض طلوع خورشـــید مه هم رفتنیـــه. از این مه‌ها زیاد دیدم .جاهـــای مختلف. مثلاً ساحل کانکتیکات تو کشورم البته نه به این غلیظی. چیزی تقریباً شبیه به این مه اما همه‌شون با پیداشدن سروکله‌ی خورشید بساطشونو جمع می‌کنن می‌رن.

صدای دومی: فراموش کردی ما الآن نزدیک کرانه‌ی اصلی هستیم، قلب مه.

صدای اولی: *(با خنده‌ای همراه با کمی دلهره)* باید بگم تو هم‌سفر سرحالی نیستی. چرا به طرف صاف آب نگاه نمی‌کنی؟ *(مکثی طولانی .اولی ســـخت در حال فکر کردن به گفته‌ی دومی است.)* کرانه‌ی اصلی؟ هوووم. باشه من که هراسی ندارم.

صدای دومی: اصلاً نمی‌خواهم اوضاع رو از چیزی که هست خراب‌تر کنم. کورسویی از امید دارم که در نهایت نجات پیدا می‌کنیم اما زیاد آدم متوقعی نیستم.

می دونی چرا؟ چون اگر زیاد دلتو خوش کنی وقتی که به هر دلیلی شکســـت خوردی اون موقع طعم شکست خیلی تلخ‌تر می‌شه.

صدای اولی: شاید حق با تو باشه. اما من چاره‌ای ندارم جز این که خوش بین باشم.

صدای دومی: دیروز رو یادته وقتی که نتونستیم صدای هیچ کشتی‌ای رو بشنویم چه‌قدر دمق و افسرده بودی؟! امروزم درست مثل دیروزه مگه این‌که مه بره. بنابراین دلتو زیاد صابون نزن.

صدای اولی: تو هم این مسئله رو یادت رفته که دیروز آفتاب تو آسمون نبود. امروز آفتاب دربیاد اوضاع عوض می‌شه.

صدای دومی: *(با لحنی خشـــک)* بااین وجود امکانش هســـت خورشیدو نبینیم. درباره‌ی اتفاقی که نیُفتاده نمی‌شه نظر داد.

صدای اولی: *(بعد از مکث)* باید اقرار کنم دیروز بعد از اون اتفاق وحشتناک حس ناامیدی داشتم.

صدای دومی: *(به آرامی)* منظورت ماجرای مردن اون بچه‌س؟

صدای اولی: *(غمگین)* آره با خودم می‌گفتم این زن بایســـتی تا آخر عمرش خون دل بخوره. آه! غم‌انگیز

بود گریه‌های اون و مه. بدجوری حالمو گرفت. دورتادور ابداً صدایی شنیده نمی‌شه.

صدای دومی: وحشـــتناک‌ترین چیزی بود که تا حالا دیده یا شنیده بودم. هرگز فکر نمی‌کردم ماجرایی تو این دنیا این‌قدر غم‌انگیز باشه.

صدای اولی: قطعاً این‌قدر بود که همه‌رو غم‌زده و شـــوریده کنه. از اینا گذشـــته لباسام خیس بودن و از سرما دندونام تو دهنم تلق‌تلق می‌کردن. می‌تونی تصور کنی که چه‌قدر اون‌لحظه خوش‌حال بودم *(قُر می‌زند.)* البته الآنم خشک خشک نیستن ولی یه‌خورده گرم ترم.

صدای دومی: *(بعد از مکثی طولانی)* پس تو فکر می‌کنی که مرگ کودک وحشتناک بود؟

صدای اولی: *(با تعجب)* البته که بود. چه‌طور؟ مگه تو این‌طور فکر نمی‌کنی؟

صدای دومی: نه.

صدای اولی: اما همین یه دیقه پیش گفتی...

صدای دومی: من داشتم درباره‌ی اندوه و ناامیدی یک مادر صحبت می‌کردم. اما مرگ نسبت به کودک مهربون بود. مرگ اونو از سالیان خرحمالی تلخ، جون‌کندن بر سر چرک و دربه‌دری نجات داد.

صدای اولی: نمی‌دونم باهات موافقم یا نه؟! چیزی که من می‌دونم اینه که تو این دنیا هرکی یه سهمی داره، سهم ما شده کار زیاد. سهم ما شده جون‌کندن و مشقت زیاد.

صدای دومی: فرصت اون کودک بیچاره چی بود؟ بیمار، زار و نزار از داشـــتن ســـوءتغذیه کوچ‌کردن به اتاقی بوگندو و در خانه‌ای اســـتیجاری یا اســـکان در آلونکی پلشت در روستایی محقر. زندگی چه گلی به ســـرش زده بود که با ازراه‌رســـیدن مرگ کلبه‌ی ســـرد روحش، گلستان بشه ها؟ اگه اون حداقل توانایی و هوش کودک مهاجر خانواده‌ی لهســـتانی رو داشت اوضاش این‌جور نبود؟ درسته یا نه؟

صدای اولی: خب آره درسته.

صـــدای دومی: اگه می‌تونســـتی به زندگی بـــرش گردونی این کارو در حقش می‌کـــردی؟ و جداً تلاش می‌کردی خزان زندگی‌شو با بهار عوض کنی؟ غم مادرشو کم می‌کردی؟

صدای اولی: *(با تردید)* وقتی از این زاویه بهش نگاه می‌کنم ـ شاید نه

صـــدای دومی: نقطه‌نظـــر دیگه‌ای وجود نداره. کودک مادرزادی بیمار بود. بیماریش که تنها بعضی افراد مهم می‌تونن از دستش خلاص بشن.

صدای اولی: منظورت چیه؟

صدای دومی: منظورم فقره. مهلک‌ترین و شایع‌ترین مرض‌ها .

صدای اولی: *(متعجب)* آره درسته. به نظر می‌رسه فقر بیماری واجب و فراگیری شده که به‌ندرت راه‌حلی براش پیدا می‌شه.

صدای دومی: بارها شده که بی عدالتی روحمو تو زندگی زخمی کرده.

صدای اولی: من زندگیو خوب می بینم. بعید می‌دونم در صورت توانایی هم، دست به عوض کردنش می‌زدم.

صدای دومی: مثل آدم حسابیا حرف می‌زنی. حدس می‌زنم تو زندگیت آدم موفقی هستی. این طور نیس؟

صـــدای اولی: *(خوش‌حال)* خب آره. یه جورایی موفقم. تو برهه‌ای از زندگیم پول کلونی به جیب زدم. اما اصلاً کار آسونی نبود بهت می‌گم.

صدای دومی: منافع خوبی داشتی درسته؟ تحصیلات، جیبی برای خوردن ،خونه‌ای تمیز و این‌جور چیزا؟

صدای اولی: دبیرســـتان هم رفتم. البته هم‌زمان چیزای دیگه‌ای که گفتی رو داشـــتم. مردم جامعه من اون‌چیزی رو که تو می‌گی فقیر نبودند اما قطعاً پول‌دار هم نبودن. چرا می‌پرسی؟

صدای دومی: اگه زندگی تو درســـت مثل اون کودک با معلولیت جســـمانی شـــروع می‌کردی، به همین اندازه موفق و خوش‌حال می‌بودی؟

صـــدای اولی: *(بی‌خبرانه)* اه نمی‌دونم. حـــدس زدن درباره‌ی احتمال وقوع حوادث چه فایده‌ای داره؟ من که ضامن چگونگی زندگی و بدبختی بقیه نیستم.

صدای دومی: فرض کن مسئولی؟

صدای اولی: چی؟

صدای دومی: منظورم این‌که ما ـ آدم‌های موفق جامعه ـ مسئول بداقبالی و فلاکت دیگر اعضای جامعه هستیم. دوروبر مصیبت می‌بینیم و بهش توجه نمی‌کنیم. آیا به نظرت ما کمی در این باره مسئول نیستیم؟ تا حالا بهش فکر کردی؟

صدای اولی: *(آزرده)* نه الآنم اصلاً قصد ندارم بهش فکر کنم.

صدای دومی: *(آرام)* متوجهم. هکوبا درست از اون موارده و تو باید براش گریه کنی.

صدای اولی: *(مبهوت)* هکوبا؟ آهان منظورت اون زنه، تو نمی‌تونی منو به ســـنگ‌دلی محکوم کنی. من تا حالا برای هیچ‌کس تو زندگیم این‌قدر متأســـف نشـــده بودم که برای اون شدم. از آخرین غروب تا حالا هیچ حرفی نزده؟ خوابیده؟ می‌تونی ببینیش؟ تو بهش تو قایق نزدیک‌تر از منی .

(کم‌کم هوا شـــروع به روشن‌ترشدن کرده است اما مه هم‌چنان غلیظ است. صورت‌های دو مرد در قایق به‌ســـختی قابل دیدن هستند. یکی چهره‌ای گرد، با فکی بزرگ و صورتی تراشیده و دیگری چهره‌ای بیضی‌شکل با چشمان درشت مشکی، سبیل و موهای مشکی دارد که در عقب سرش به هم بســـته شده‌اند. فردی کز کرده در گوشـــه‌ای از قایق قطعاً زن است با یک بازویش صورتش را پوشانده است. او در بغلش چیزی شبیه به بقچه‌ای از لباس های سفید گرفته است.

مرد تاریک: *(صدای دومی اســـت که در قایق نزدیک به زن نشســـته اســـت به طرف زن برمی‌گردد.)* اون خیلی آرومه. باید خواب باشه. امیدوارم همین طور باشه. زن بیچاره.

مرد دیگری: کمی خواب در هم‌چین لحظاتی واقعاً نعمت بزرگیه.

مرد تاریک: هنوز تو بغلش سفت داردش. *(به جای قبلی‌اش برمی‌گردد و به مرد دیگری نگاه می‌کند.)* حدس می‌زنم تو...

مـــرد دیگری: *(به وجد آمده)* می‌بخشـــی صحبت رو قطع می‌کنم. متوجه شـــدی نور داره چه جوری می

شه؟تا قبل این‌که به طرفم برگردی متوجه نشده بودم. الآن می‌تونم چهره‌تو ببینم اما چند دقیقه پیش حتی نمی‌تونستم بگم بلند هستی یا سبزه.

مرد تاریک: آخ اگه این مه بساطشو جمع کنه...

مرد دیگری: داره کم‌کم زحمتو کم می‌کنه. باش و ببین. خوش‌بینی من بهت ثابت می‌شـــه آها داشـــتی چی می‌گفتی؟

مرد تاریک: داشتم می‌گفتم به نظر می‌رسید تو این زن و هرگز توکشتی ندیده بودی.

مرد دیگری: نه من تو اتاق مخصوص سیگار کشیدن بودم و اکثر اوقات ورق بازی می‌کردم. از ملوانی هیچ چیزی نمی‌دونم... به آب و دریا هم زیاد اهمیتی نمی‌دم، فقط به خاطر پافشـــاری زن و دخترام به اروپا سفر کردم. بی دل و دماغ بودم. نه آقا، تو نمی‌تونی با زوزه‌ی گرگ شبانه و پیر رو فریب بدی. این یه ضرب‌المثل قدیمی تو کشـــور منه. من تاجر پاک و روراســـت هســـتم و هرچه از کارم دورتر می‌شـــم نارضایتیم بیش‌تر می‌شه. تجارتمو از صفر شـــروع کردم و مثل بچه‌ام ازش مراقبت کردم. دیدنش بهم لذت می‌ده. دوست ندارم ثروتم به دست نااهلان بیفته. برای مسافرت، گشت‌وگذار تو نیویورک زپرتی برام کفایت می‌کنه *(به‌طور چشـــم‌گیری مکث می‌کند. منتظر شنیدن تأیید اصول میهن پرســـتی‌اش اســـت. مرد تاریک، ســـاکت است و او کمی ســـرد ادامه می‌دهد.)* ازم پرسیدی زنه رو دیدم یا نه؟فکر نمی‌کنم، چون هرگز به کابین ارزان‌قیمت نرفتم. می‌دونم که بعضی از مسافرای دست اول اون‌جا رفتن اما من زیاد کنجکاو نبودم. عینهو سوراخی کثیف می‌مونه این‌طور نیست؟

مرد تاریک: خیلی هم بد نیست بخشی از اوقات خوبمو اون‌جا گذروندم.

مردتاجـــر: *(بـــا فکی بلند، چهـــره‌ای چاق با نقاطی طاس بر روی ســـرش خنـــده‌ای نخودی می‌کنـــد.)* در نقش صلح‌جویانه‌ت ها؟!

مرد تاریک: نه، چون به نظرم مردم تو کابین ارزون‌قیمت خیلی جالب‌تر به نظر می‌اومدن. من صلح‌جو نیستم لااقل در در فضای حرفه‌ایش.

مرد تاجر: می‌شه بگی مشخصاً تو چه خطی هستی؟

مرد تاریک: من نویسنده هستم.

مرد تاجر: فکر می‌کردم داشتی چیزهایی از سر دل دل‌سوزی می‌گفتی. وقتی اون نظرات سوسیالیستی رو از زبونت شنیدم،متوجه شدم که تاجر نیستی *(با قطعیت)* نظری زیبا، جامعه‌نگرانه، اما غیرعملی هرگز اتفاق نمی‌افته، همه‌ش توهمه.

مرد تاریک: من جامعه‌گرا نیستم، فقط مدافع حقوق بشر هستم. فردی انسان‌گرا، همین.

مرد تاجر: می‌شه بپرسم تو کدوم شاخه از نوشتن قلم می‌زنی؟

مرد تاریک: من شعر می‌نویسم.

مرد تاجر: *(با لحنی از نشـــان این‌که شـــعرا و دیوانه‌های بی‌آزار اشـــتراکات زیادی با هم دارند)* بله متوجهم پولی توش نیست درسته.

شاعر: درسته.

مــرد تاجر: *(بعد از مکثی طولانی)* شــمارو نمی‌دونم ولی شــکم من داره غار و غــور می‌کنه. اون جعبه‌ی بیسکوییت ترد نزدیک شماس؟

(شاعر زیر نیمکت جاپارویی را نگاه می‌کند و جعبه‌ای از بیسکوییت‌های دریایی را درمی‌آورد. مرد تاجر بیسکوییت‌ها را برمی‌دارد و ملچوملوچ کنان می‌خورد.)

مرد تاجر: اصلا فکر نمی‌کردم این قدر خوشمزه باشن. نمی خوری؟

شاعر: نه من گرسنه نیستم. فکر اون زن بیچاره اشتهامو کور کرده. هرروز اونو در حال بازی‌کردن با پسر کوچیکش تو اتاق کابین نگاه می‌کردم، پسری که الآن مرده، فکر کنم تنها بچه‌ای بود که داشت. مرگ اون پســر کمرشــو خم کرده. زندگی اون الآن چه شکلی می‌شه وقتی که درست داره تاوان بردگی شــو می‌ده. روزگار چه‌قدر ظالمه. چرا منو به جای اون پســر با خودش نبرد؟ منی که نه خانواده‌ای دارم نه دوستی که برام ضجه بزنه و نه هراسی از مردن دارم.

مرد تاجر: *(با دهان پر)* تو خیلی مسائلو بزرگ می‌کنی. درست مثه شعر می‌مونه. احتمالاً اون زودتر از تو همه‌چیزو فراموش می‌کنه همه‌چی از یاد آدم می‌ره اگه ما آدما فراموشی نداشتیم زشتی‌های دنیا چه جوری می‌شد؟ *(مشتی دیگر از بیسکوییت‌های دریایی را برمی‌دارد و مشغول خوردن می‌شود. شاعر با نفرت از او روی برمی‌گرداند.)* وقتی بهش فکر می‌کنی چیزهای جالبی به ذهنت خطور می‌کنه اصلاً چی شد که ما تو این قایق دور هم جمع شدیم؟ چه جوری شد که اون زن اومد تو این قایق؟چه جوری شــد که تو این قایق هیچ پارویی نیســت در حالی که غذا برای خوردن هست؟ یادت میاد که قایق نجات به اندازه کافی بود و وقتی که زن‌ها و بچه‌ها رو از کشــتی درآوردن، من به یکی از قایقا رفتم؟ ما داشتیم پارو می‌زدیم. اون لعنتی به خاطر سوراخش بایستی حتماً غرق شده باشه. نزدیک بود کار دستمون بده.سر و صدای قایقای اطرافمونو شنیدم و تلاش کردم به طرفشون شنا کنم اما تو مه گیر افتادم. همین‌جور الکی دست‌وپا می‌زدم که این قایقو پیدا کردم تو و اون توش بودین. چیزی که می‌خوام بدونم اینه که...

شاعر: توضیحش آسونه تا حالا شده این‌قدر افسردگی کلافه و کوفته ات کنه که مرگ تنها راه خلاص‌شدن باشه؟

مرد تاجر: به ندرت اما این چه ربطی به...

شــاعر: اجازه بده گوش کن می‌فهمی. من احساسم این‌جوری بود خسته و کسل و در انتظار مرگ. وقتی کشــتی آسیب دید این جسم آســیب‌دیده نزد من خودشو مبارک جلوه داد، راه حلی که دنبالش می‌گشــتم بهم چشــمک زد. با کشــتی به اعماق آب می‌رفتم و او بخش کوچولوی زمین که منو می‌شناختن با خودشون می‌گفتن که مرگ طرف، برحسب تصادف بوده.

مرد تاجر: *(از تعجب خوردنش را فراموش می‌کند.)* منظورت اینه که می‌خواستی...

شاعر: آره می‌خواستم بمیرم بنابراین تو کابین خودمو قایم کردم که احیاناً افسرای دریایی پیدام نکنن. بعد از این‌که همه رفتن بیرون اومدم و رفتم رو عرشه اصلی صدایی از گوشه‌ی تاریکی شنیدم دنبال صدا رفتم. دیدم این و زن و بچه‌ش گوشــه‌ای افتاده‌ن. چه‌جوری اون‌جا بودن نمی‌دونم! اون خودشــو ازم

پنهون کرد شـــاید ترسیده بود که ممکنه بچه توسط مهاجرای وحشی از پا دربیاد در هر حال این‌جا بود و طوری عاشـــقانه به کودکش مهر می‌ورزید که دلم نیومد بزارم بمیره دوروبرو نگاه کردم، دیدم این قایق نجات پایین کشـــتی گذاشـــته شده و همین‌جور تو آب تاب می‌خوره پارو هاشو برده بودن... احتمالاً برای قایقایی با پاروهای بیش‌تر. زنو متقاعد کردم که با هم بریم تو قایق و قایق رو تو آب ول کردن. یکی از طنابا رو به قایق بستم و دو طنابی که اونو نگه داشته بودنو قطع کردم. بعدش قایقو راه انداختم. نسیم ملایمی می‌وزید که آروم‌آروم مارو از کشتی در حال غرق شدن، درآورد انداخت تو این مه. دست‌دست‌کردن و تماشای مُردن زن خیلی وحشت‌ناک بود .ما در اعماق دریا گیر افتاده بودیم.

مرد تاجر: *(یواش خودش رو از کنار شاعر کنارمی‌کشد.در درونش به یقین می‌رسد که شباهت شاعرها و دیوانه‌ها واقعیت دارد.)* امیدوارم فکر خودکشی از سرت پریده باشه.

شـــاعر: پریده... آره قطعاً... همه‌ی این اتفاقا رو به فال نیک می‌گیرم. موهبتی که بهم می‌گه ناخوشی‌های گذشته توی همون گذشته چال شده، اما آینده به‌تر از ایناس.

مرد تاجر: اینم راهی برای حرف زدنه. خرافات بعضی وقتا جواب می‌ده.

شاعر: اما اگه می‌دونستم بعد از این‌که اون زنو نجات می‌دم، چه مصیبتی می‌خواد تحمل کنه، می‌ذاشتم با غرق‌شدن کشتی راحت بشه.

مـــرد تاجر: بیش‌تـــر از این بهش فکر نکـــن چاره‌ای نداشـــتی. مونده ام دلیل مرگ بچـــه چی بود؟ فکر کردم خوابه، بعدش یهو صدای ســـرفه و خون بالا آوردن و خفگی... یک دقیقه بعدشـــم جیغ‌زدن وحشتناک زن. تا آخرین لحظه‌ی عمرم اون جیغ ها از خاطرم نمی‌ره.

شـــاعر: بچه،خودش، مادرزادی کم‌بنیه و ضعیف بود. حدس می‌زدم ترس و اضطراب باعث بروز تشنجش بشه. وقتی رفتم بینم ماجرا از چه قراره مُرده بود.

مرد تاجر: *(در مه کم‌کم نمایان می‌شـــود.)* خوبه داره واضح‌تر می‌شـــه. وقتشه که خورشید طلوع کنه... اگه خورشیدی در کار باشه.

شاعر: *(ناراحت)* دیروز همین موقع‌ها بود که دوست کوچولوی ما بار سفرشو بست.

مرد تاجر: *(بادلواپســـی به شـــخص مچاله شـــده در گوش هی قایق نگاه می‌کند. حالا که هوا روشـــن‌تر شده است بقچه‌ای از لباس‌های ســـفیدش را با کودکی ۴ و۵ ســـاله با اندامی لاغر چهره‌ای رنگ پریده و موهای مشکی فرفری عوض می‌کند. جســـدش همانند تکه چوبی، خشـــک شده اســـت و به دور شالی سفید پیچیده شده است. چشمان بازش مات و بی حالت هستند)* بهتره دیگه درباره‌ش صحبت نکنیم، ممکنه بلند شه و باز توی قایق جیغ و داد راه بندازه... حوصله شو ندارم.

شاعر: اون انگلیسی متوجه نمی‌شه.

مرد تاجر: *(ســـرش را تکان می‌دهد.)* اون فهمیده که ما داشـــتیم درباره‌ی بچه‌اش صحبت می‌کردیم. مادرا غریزه‌ای دارن که وقتی حرف بچه‌هاشون میاد وسط، می‌دونن چی به چیه. این قضیه تو خونواده خودم چند بار بهم ثابت شده.

شاعر: تو تاحالا بچه‌تو از دست دادی؟

مرد تاجر: نه خدا رو شکر.
شاعر: تو خدا رو شکر می‌کنی، اگرچه خودت چند دقیقه پیش گفتی زود فراموش می‌کنی.
مرد تاجر: تو متأهل نیستی؟ درسته؟
شاعر: نه.
مرد تاجر: حدس می‌زدم *(به مزاح)* شما هنرمند جماعت بیش‌تر دنبال فرعید تا اصل. چندتا داری؟
شاعر: *(سؤالش را نشنیده می‌گیرد. انگاری متوجه نمی‌شود. به مه خیره شده است و با لحنی شگفت‌انگیز می‌گوید)* شنیدی؟
مرد تاجر: چیو شنیدم؟
شاعر: همون لحظه که داشتی حرف می‌زدی، به نظرم صدا ی سوت کشتی رو شنیدم.

(هر دو سخت گوش شان را تیز می‌کنند. بعد از لحظه‌ای، صدای سوت دوباره می‌آید البته ضعیف و پراکنده در سطح آب.)

مرد تاجر: *(شدیدًا ذوق‌زده شده)* به جان خودم صدای کشتیه.
شاعر: از دفعه‌ی قبل نزدیک‌تر به گوش می‌رسید باید تو همین مسیر ما باشه.
مرد تاجر: آخ اگه این مه سگی یک دقیقه نبود....
شاعر: امیدوار باشیم که می‌ره.منظورم اینه که ما بیش‌تر از این که بخوایم نجات پیدا کنیم خطر بدبختی رو به جون خریدیم. اونا تا یه قدمی‌شونو نمی‌تونن ببینن.
مرد تاجر: دیوانه چرت نگو *(عصبانی)* می‌تونیم عربده بزنیم یا صدایی از خودمون دربیاریم.
شاعر: الآن صدامونو نمی‌شنون، مگه وقتی بهمون نزدیک شدن. *(صدای سوت کشتی شنیده می‌شود)* هوا چه سوزی داره! همین‌جوریه یا این که من سردمه؟
مرد تاجر: نه منم سردمه. همین پنج دقیقه پیش مثل سگ از سرما می‌لرزیدم. کاش حداقل پارو داشتیم. می‌تونستیم پارو بزنیم خودمونو گرم کنیم.
شاعر: ش‌ش‌ش. هیس! صدا رو شنیدی؟
مرد تاجر: چی؟ سوت؟ یک دقیقه پیش شنیدمش.
شاعر: نه، این دفعه فرق می‌کنه. صدا صدای آبه. اون‌جا، می‌شنوی؟

(صدای آبی که از اطراف صخره می‌آید، به‌طور واضح در آب شنیده می‌شود.)

مرد تاجر: آره می‌شنوم. چی می‌تونه باشه؟ این‌جا که آبی به‌جز آب زیر قایق نیست *(با لرزه)* بر...ر...ر...ر اما هر چی هست سرده.
شاعر: اون زن بیچاره وقتی بلند شه، از سرما یخ می‌زنه. *(کتش را درمی‌آورد و به گوشه‌ای از قایق می‌رود و آن را دور زن می‌پیچد.)*
مرد تاجر: صدا هر دقیقه بلندتر می‌شه اما هیچی نمی‌تونم. ببینم لعنت به این مه!

(صدای آب روان، لحظه‌به‌لحظه واضح‌تر می‌شود. صدای متناوب سوت کشتی هم شنیده می‌شود. به‌نظر می رسد کشتی در حال نزدیک‌شدن به آن ها است.)

شـــاعر: *(هنوز در جای زن نشســـته است.)* شاید به خشکی رسیدیم اما بعید می‌دونم ما این‌قدر مسیرو اومده باشیم.

مرد تاجر: *(با لحنی ترسیده)* خدای من اون چیه؟

(شاعر به سرعت اطراف را نگاه می‌کند. جسمی بزرگ و سفید از میان مه مستقیماً نزدیک به قایق، در حال حرکت اســت. قایق به طرفین جابه‌جا می‌شــود و با ضربه‌ای آرام ســر جایش برمی‌گردد. مرد تاجر، خودش را تا طرف دیگر قایق عقب می‌کشــد تا تعادل قایق را حفظ کند. قطرات آب با افتادن به دریا، به دور و بر پرتاب می‌شود.)

شـــاعر: *(به توده سفید اطراف شــان نگاه می‌کند)* یخچال! *(به طرف مرد تاجر بر می‌گردد.)* سفت جاتو بچسب! چشم چپ کنی تو آبی، نترس. شانسمون گرفته، آرومه وگرنه تیکه‌بزرگه بیخ گوشمونه.

مرد تاجر: *(مطمئن از این‌که حجمی که در دریا دیده اســت، آب و یخ هســتند و به وســط قایق می‌رود و با کنایه می‌گوید.)* به نظرم منظورتو گرفتم به زودی یخ می‌زنیم.

شـــاعر: *(دست‌هایش را به هم می‌مالد.)* ســرده. این یخچال چه‌قدر بزرگه! خدایا، دستی برسون مسیر قایق رو منحرف کنیم.

(قایق به لبه‌ی یخچال گیر می‌کند. تلاش می‌کنند تا قایق را تکان بدهند. کمی جابه‌جا می‌شــود اما دوباره سر جایش میان یخچال شناور می‌شود.)

مرد تاجر: هو.....ف دستام داره یخ می‌زنه.

شاعر: بی‌خودی زور نزن قایق خیلی سنگینه. به یخ‌ها هم که نمی شه دست زد. *(صدای بلند کشتی، درون مه می‌پیچید. حالا صدا خیلی نزدیک به آن‌هاســت.)* خدای من فکر این جا شــو نکرده بودم. *(ناراحت پشت به تاجر می‌نشیند.)*

مرد تاجر: فکر چیو نکرده بودی؟

شـــاعر: *(با هیجان)* کشـــتی، رفیق، کشتی و خطری که در کمینشه. فکرشو بکن اگه به این غول بی‌شاخ و دم بخوره، قبل از این که بخوان قایق نجاتا رو بندازن تو آب، غرق می‌شه.

مرد تاجر: کاری از دست ما ساخته اس؟ می‌خوای وقتی بهش نزدیک می‌شن داد و هوار راه بندازیم؟

شاعر: محض رضای خدا این کار و نکن! شاید یکی از قایق‌های نجات بخواد بیاد این‌جا، بازمونده‌ها رو از قایق برداره ببره. اگه صدایی بشنون، گمون می‌کنن این صداها برای کمکه. اون‌موقع سریع میان به این مسیر. اگه زندگی اونا برات پشیزی ارزش داره، هیچ صدایی از خودت در نیار.

مرد تاجر: *(تقریباً ناله می‌کند)* اما اگه از وجود ما با خبر نشن ممکنه ما رو رد کنن و هرگز خبر دارم نشن.

شاعر: *(جدی)* می‌تونیم بمیریم. اما نمی‌تونیم به خاطر خودمون زندگی بقیه رو به خطر بندازیم.

(مرد تاجر هیچ پاســخی نمی‌دهد اما در چهره‌اش نگاهی خشــن و سرد می‌گذرد. مکثی طولانی. ســکوت، توسط صدای گوش‌خراش سوت کشــتی شکسته می‌شود. هر دو کمی نگران می‌شوند و چشمان‌شان را برای دیدن کشتی که از میان مه رقیق می‌آید، باز باز می‌کنند. سکوت چنان عمیق اســت که صدای چرخش پره‌های موتور کاملاً شــنیده می‌شــود. این صدا به تدریج کم می‌شود و سوت بعدی نشان از فاصله گرفتن کشتی از آن‌ها است.)

مرد تاجر: *(عصبانی)* داره می‌ره، نمی‌خوام با نظرات احمقانه ی تو، این‌جا بمیرم.

(در مسیر کشتی بلند می‌شود. دستانش را دور دهانش جمع می‌کند و به آن ها شکلی همانند بلند گو می‌دهد. شاعر از جا بر می‌خیزد و جلو دهان تاجر را می‌گیرد تا مانع تقاضای کمک او شود.)

شاعر: بزدل احمق انتظارشو داشتم.

(مــرد تاجــر تلاش می‌کند تا با تکان دادن قایق به طرفین، خودش را آزاد کند اما در نهایت لبه‌ی قایق می‌نشیند. سپس شاعر او را رها می‌کند. مرد تاجر دهانش را باز می‌کند طوری‌که می‌خواهد فریاد بزند اما شــاعر با مشــتش که تهدیدآمیز جمع شده اســت مقابل تاجر قد علم می‌کند. تاجر کمی بیش‌تر فکر می‌کند.)

مرد تاجر: *(دندان تیز می‌کند.)* بذار به ساحل برسیم این خط این نشون. *(پشت به او می‌نشیند.)*

(صدای ســوت کشتی دوباره شنیده می‌شود اگر چه نسبت به قبل تفاوتی نکرده، تاجر به سختی حرکت می‌کند. در فضای سکوت صدای شکستن قطعات بزرگ شنیده می‌شود. قطراتی از آب بر روی قایق می‌ریزد.)

مرد تاجر: *(از ترس می‌لرزد)* احتمالا خورد.

شــاعر: نه بعید می‌دونم. هیچ صدایی نشنیدم *(ناگهان آهی از ســر آسودگی می‌کشد که ناشی از گمانی راجع به موضوعی اســت)* می‌دونم جریان چیه... یخچال در حال ذوب شــدن شکســته و تکه‌ای از اون تو آب افتاده.

مرد تاجر: رو ســرمون خراب می‌شه *(دل‌هره‌ای درونش رخنه می‌کند. از جایش بلند می‌شود.)* دیگه نمی‌تونم این وضع رو تحمل کنم. همه‌مون مثه مگس له می‌شــیم. می‌رم تو آب شــنا می‌کنم. تو می‌تونی اینجا وایســی و کشــته بشی *(آشــفته از ایده درونی‌اش پایش را نزدیک به لبه قایق می‌گذارد. به محض این‌کــه می‌خواهد خــودش را به آب پرتاب کند شــاعر بازویش را می‌گیرد و به قایق می‌کشــد.)* ولم کن. زندگــی خودتــه می‌خوای بمیری به درک اما من چی؟ منم می‌خوای بکشــی قاتل. *(صورتش را با دستانش می‌پوشاند و همانند کودک چاق و ناآرامی، گریه می‌کند.)*

شــاعر: احمق نمی‌تونی بیش‌تر از پنج دقیقه توی این آب یخ شــنا کنی *(مهربان‌تر)* درســت می‌شه. عاقل باش !مرد که گریه نمی‌کنه .

(تاجر با احساســی از ســر آه و فغان دوباره می‌لرزد. صدای سوت دوباره شنیده می‌شود. مرد تاجر که بارقه‌ای از زندگی درونش شعله می‌کشد، دستش را بلند می‌کند.)

مرد تاجر: به نظرت دوباره داره نزدیک‌مون می‌شه؟
شاعر: قبلا صدایی شنیدم عین‌هو صدای پارو که داشت آب‌ها رو می‌شکافت.
تاجر: *(با امیدواری)* شاید قایق نجات اونا باشه.

(تاجر در حال صحبت کردن اســت که ناگهان توده‌ی مه ناپدید می‌شــود. خورشــید بر خط افق طلوع کرده اســت و سطح یخچال پشت سر آن‌ها به وسیله ی آب یخ‌های در حال ذوب، خش‌دار و کنده‌کاری شده است. حجمی سفیدکه سر از دریای آبی خاکستری بیرون آورده، همانند سر در معبد وایکینگ‌ها رخ نمایی می‌کند.

شاعر و تاجر هر دو پیشت شان را به یخچال کرده‌اند و در حال تماشای چیزی در آب هستند که ارمغان خوش‌حالی‌شان محسوب می‌شود)

شاعر: کشتی اون‌جاس. کم‌تر از یک چهارم مایل با هامون فاصله داره. چه شانسی!
مرد تاجر: اونم قایقی که صداشو شنیدی! نگاه کن! دارن مستقیم میان طرف ما.
شاعر: *(با خودش کمی سردرگم)* موندەم چه طور فهمیده‌ن ما این جاییم.
صدایی از آب: سلام.
مرد تاجر: (دیوانه‌وار دست تکان می‌دهد) سلام به روی ماهت.
صدا: نزدیک‌تر... *(صدای پاروها واضح شنیده می‌شود.)* شما بازمانده‌های استارلندید؟
مرد تاجر: بله.

(تاجر خودش را جمع و جور می‌کند. گویی هویت شهری‌اش را دوباره به دست آورده است. سعی می‌کند لباس‌هایش را همانند قبل پاکیزه جلوه دهد و مردد از عواقب بازگشت. زندگی در چهره و گونه‌هایش حالتی مهم نشان می دهد. صورت شاعر در هم رفته و افسرده است)

مرد تاجر: *(با خنده‌ای به شــاعر رو می‌کند)* دیدی بالاخره خوش‌بینیم جواب داد. *(از نگاه مســتقیم شــاعر به خودش کمی گیج می‌شــود)* امیدوارم تو... اون کدورت کوچولوی بینمونو فراموش کنی! باید اعتراف کنم که... گلاب به روتون یکم به خودم ریده بودم... نمی‌دونستم چی‌کار می‌کنم. *(دست شاعر را با شک می‌گیرد. شاعر نیز با لبخندی دست او را می‌گیرد.)*
شاعر: همه‌چیزو فراموش کرده بودم.
تاجر: متشکرم.

(افســری که قبلاً صدایش را شــنیده بودیم چند دســتور می‌دهد. صدای پاروها قطع می‌شود اما دقیقه‌ای بعد، قایق نجاتی شبیه به یکی از آن‌ها اما پر از ملوان به سمت آن‌ها می‌آید. مردی جوان

در یونیفرمی که نشان از افسر دریایی است، پشت موتور قایق نشسته است)

تاجر: *(شاد و شنگول)* سلام. چشممونو به جمال‌تون روشن کردین.

افسر: *(به دهانه‌ی سربه‌فلک‌کشیده‌ی یخچال نگاه می‌کند)* جزیره ی جالبی یو برای رسیدن پیدا کردین. چی شمارو این قدر نزدیک به یخچال نزدیک کرده؟ سرما، درست می‌گم؟

شاعر: تو مه سر در گم بودیم و بدون پارو نمی‌شد از این‌جا بریم. اولین بار بود که صدای سوت شمارو شنیدم.

افسر: *(سرش را به طرف زن تکان می‌دهد)* مریضه؟

شاعر: زن بیچاره خوابیده.

افسر: بچه کجاس؟

شاعر: تو بغلش. *(با تعجب)* شما از کجا می‌دونستید ؟

افسر: اگر بچه نبود هرگز پیداتون نمی‌کردیم. چرا صدایی، چیزی از خودتون درنیاورید؟

تاجر: *(مشتاق)* می‌ترسیدم نکنه شما تو این مسیر بیاین و به این یخچال بخورین.

افسر: اما ممکن بود از شما رد شیم و هیچ نشونی از...

تاجر: *(به نحو چشمگیر)* تو این‌جور کارا ، آدم نباید کم بذاره. *(شاعر آرام می‌خندد، افسر تعجب کرده است.)*

افسر: باید بگم لطف بزرگی کردید. این‌جور وقتا اکثر مردم فقط به فکر خودشونن و اگر به خاطر صدای گریه‌ی کودک نبود ما شما رو گم می‌کردیم. روی پل با افسر اول بودم که از وجود این یخچال مطلع شدیم و هنگامی که سر و کله‌ی این مه پیدا شد، سرعت مونو این قدر کم کردیم که به زحمت در حال حرکت بودیم و چند ثانیه توقف کردیم. تو یکی از همین توقف‌ها بود که صدای گریه شنیدیم و به افسر اول گفتم: به نظر شبیه به صدای گریه‌ی بچه میاد. اونم همین نظر رو داشت. نزدیک و نزدیک‌تر شدیم تا دیگه جایی برای اشتباه نبود. تو سکوت عجیب و مه غلیظ، صدای گریه بچه شنیده می‌شد. مطمئن بودیم که صدای بچه‌س. اما چه‌طور اونا رو از این مهلکه نجات بدیم؟ تو همین فکرا بودیم که یهو یادمون اومد که ما دستورو گرفته بودیم هر کی از سرنشینان کشتی تا حالا نجات پیدا نکرده رو باید نجات بدیم. افسر اول گفت باید مسافرای بی‌چاره استارلند باشن. قایقی انداختیم تو آب و با یک قطب‌نما زدیم به آب. صدای گریه‌ی بچه رو می‌شنیدیم. درسته بچه‌ها؟ *(به سمت ملوانان بر می‌گردد که همگی جواب می‌دهند: بله قربان)* این‌جوری شد که من تونستم این مسیرو طی کنم. صدا منو هدایت می‌کرد. به محض تشکیل مه، صدا هم قطع شد.

(در حین صحبت افسر، تاجر با منگی در چهره‌اش مشغول نظاره‌کردن اوست. نمی‌تواند با خودش کنار بیاید که افسر دیوانه است یا نه، سپس برای آگاهی رو به شاعر برمی‌گردد. چندی بعد از گوش دادن به صحبت‌های افسر شاعر با اشتیاق به سمت زن می‌رود و کتش را از روی شانه‌های زن برمی‌دارد و تلاش می‌کند تا او را بیدار کند)

افسر: *(متوجه کارش شده است)* درسته، بهتره بیدارش کنید. تا چند دقیقه‌ی دیگه کشتی آماده‌ی سوار کردن شماست. تو این سرما خشک نشده باشد خوبه! *(رو به یکی از ملوانان)* سریع طنابی به این

قایق ببندید تا اونو عقب کشتی بکشیم! *(ملوان با رشته ای طناب در دستش به قایق اول می‌رود)*

شاعر: زن بیدار نمی‌شه. (شاعر نبضش را می‌گیرد. سپس خم می‌شود و به ضربان قلب زن گوش می‌دهد. پس کمرش را راست می‌کند و در حال نظاره ی دو جسد، با خودش صحبت می‌کند) زن بیچاره...

افسر: (با لحن بلند) خب چی شد؟

شاعر: (به آرامی) اونم رفت.

تاجر: مرده *(نگاهی خوف آور به اجساد انتهای قایق می‌اندازد. سپس چهاردست‌وپا به قایق دیگر می‌رود و در کنار افسر می‌ایستد.)*

افسر: بچه که سالمه؟ درست می‌گم؟

شاعر: *(با خنده و آرامشی عجیب)* الآن بیست و چهار ساعته که بچه مرده. دیروز دمدمای صبح پر کشید.

(افسر گیج شده است. با دلسوزی به شاعر خیره شده پس رو به تاجر برمی‌گردد.)

افسر: *(با حرکت سر، به شاعراشاره می کند)* یه تخته‌ش کمه. درست می‌گم؟ سرما مخشو از کار انداخته.

تاجر: *(با وقار)* اون عین واقعیتو بهتون گفت.

افسر: *(پی به وجود دو روانی برای گفت‌وگو به جای یک نفر می‌برد)* بسیار خب *(به ملوانی که طناب را بسته است)* همه رو بستی؟ (ملوان با حرکتی سریع به قایق خودش برمی‌گردد)

ملوان: بله قربان!

افسر: (به شاعر) با ما میای یا این‌جا می‌مونید؟

شاعر: *(با مهربانی)* کنار جسدها می‌مونم.

(شـاعر در کنار دو جسد می‌نشیند. به صورت های بی رنگ و روی آرام شان و چشمانی که تضاد در آن ها موج می‌زند، خیره می‌شود)

افسر: *(زیر لب پچ‌پچ می‌کند)* این‌بابا خوش‌حاله. دیوانه. *(رو به خدمه)* بکشید.

(ملوانان پارو می‌زنند و دو قایق نرم‌نرمک از یخچال دور می‌شوند. نسیم ملایم صبحی مطبوع، بر روی آب موج می‌زند. در این اثنا گوش تیزی، می‌تواند غروولندهای تاجر را در زیر لب بشنود. ناله‌های فردی که به‌ندرت پیش می‌آید شکست خود را قبول کند)

تاجـر: عیـن واقعیت. قربان ؟ با عرض پوزش باید بگم چیزی که شـما در پایـان حرفاتون به ما زدید به زحمت قابل باوره!

مشهد۱۶ آبان ۱۳۹۰

یکی دو سخن
کارنامه‌ی کانون
دیدگاه
پرسش
وب‌گاهان
از پشت شیشه‌ها
نمایش‌نامه
پیش‌نهاد

بمبی مخصوص خونه‌ی ما

به پیش‌نهاد محمد چرم‌شیر

امیر اخوین

امیر اخوین متولد ۱۳۶۷ در شـاهرود است. او هم‌اکنون دانش‌جوی رشته‌ی تئاتر با گرایش ادبیات نمایشـی در دانش‌گاه سـوره‌ی تهـران اسـت. از نمایش‌نامه‌های او می‌تـوان به ال کلاسیکو، جسیکا روی کاناپه و با کمی اغراق من قاتل پسرتان هستم اشاره کرد.

برای جمال...
به یاد جمال...

تابلوِ اول

صحنه کوپه‌ای از قطار، دو مرد که یکی روبدوشـامبر به تن دارد و دیگری لخت اسـت، روبه‌روی هم نشسته‌اند، هر دو به هم خیره شده‌اند.

سکوت طولانی.

آن‌ها بی‌حرکت به هم نگاه می‌کنند.

دومی: نمی‌خوای چیزی بگی؟
اولی: نه.
دومی: چرا؟
اولی: چون حرفی برای گفتن ندارم.
دومی: واقعاً؟
اولی: آره.
دومی: باشه.

مجدداً سـکوتی بین آن‌ها برقرار می‌شـود. بعد از چند لحظه اولی کلاه منگوله‌دار خود را از سـر برمی‌دارد و با آن ور می‌رود.

اولی: این کلاه هم که درست‌بشو نیست...
دومی: آفرین این شد حرف.
اولی: جدی؟
دومی: خب آره.
اولی: من همه‌ش فکر می‌کردم که وقتی باید حرف زد که از این حرف‌های گنده برا زدن داشت.
دومی: نه، البته منم اول این‌طوری فکر می‌کردم اما حالا نه.
اولی: چرا چه‌طور شد که به این نتیجه رسیدی؟
دومی: نمی‌دونم.

/سکوت/

دومی: خب چی داشتی می‌گفتی؟ حرفت چی بود؟
اولی: هیچی، می‌گم که این کلاه من هم درست‌بشو نیست همی‌شه با این منگوله‌ش مشکل دارم.
دومی: چرا؟ مگه این منگوله اگه درست نشه مشکلی برات به وجود میاد.
اولی: تا حالا بهش فکر نکرده بودم.
دومی: اتفاقاً من یه دوست داشتم که همی‌شه با کلاهش مشکل داشت.
اولی: خب؟
دومی: هیچی دیگه فقط مشکل داشت و هیچ کاریش نمی‌تونست بکنه.
اولی: خوش‌بختم. *[دستش را به طرف او دراز می‌کند.]*
دومی: برای چی؟
اولی: خب برای این‌که منم همی‌شه با منگوله‌ی کلاهِ خوابم مشکل دارم و نمی‌تونم کاریش کنم.
دومی: تو فکر میکنی این می‌تونه دلیل کافی‌ای برای خوش‌بخت بودن باشه؟
اولی: برای شما جای خوش‌بختی نداره که من یه خصوصیت کوچولو مثل دوستت دارم؟
دومی: برای من شاید ولی برای تو نه...
اولی: متأسفم *[دستش را به طرف او دراز می‌کند.]*
دومی: برای چی؟
اولی: هم‌سفری با شخصی چون شما خودش جای خیلی از تأسف رو می‌تونه پر کنه.
دومی: این موضوع در مورد شما هم صدق می‌کنه / *با او دست می‌دهد.* / من هم کاملاً متأسفم...
اولی: دست شما سوخته؟
دومی: آره.
اولی: دست شما هم سوخته؟

دومی: آره.
اولی: چرا؟
دومی: نمی‌دونم.

هنوز دست‌هایشان در دستان هم است با هم عکس می‌گیرند.

لحظه‌ای سکوت بین آن‌ها. ناگهان چیزی به ذهن دومی می‌رسد بلند می‌شود به سمت چمدانش که بالای کوپه قرار گرفته است می‌رود، هر چه سعی می‌کند و دستش را دراز می‌کند به چمدان نمی‌رسد، ناامید می‌شود، کفش‌هایش را میپوشد تا بلندتر شود اما باز هم فایده‌ای ندارد... اولی در حالی که با کلاه خود ورمی‌رود دومی را هم زیرچشمی می‌پاید. دومی روزنامه‌ای زیر پای خود می‌گذارد اما باز هم بی‌فایده است... بی‌حوصله سر جایش می‌نشیند و به بیرون چشم می‌دوزد.

اولی: */ در حال وررفتن با کلاه خود./* اگه ازم خواهش بکنی، می‌تونم کمکت کنم...
دومی: برای چی کمک؟
اولی: برای این که چمدونت رو می‌خوای از اون بالا برداری اما نمی‌تونی.
دومی: *[ظاهراً خون‌سرد.]* فعلاً که احتیاجی به کمکت ندارم. اگه خودم چمدون رو اون بالا گذاشته‌م پس صددرصد هم می‌تونم برش دارم، اما نمی‌دونم که چرا توی این یه ساعت قدم کوتاه‌تر شده و نمی‌تونم برش دارم...
اولی: من دلیلش رو می‌دونم.
دومی: */ ذوق زده /* ا... چه جالب. اگه به من دلیلش رو بگی شاید هم‌سفرهای خوبی برای هم‌دیگه بودیم و تونستیم یه سفر خاطره‌انگیز رو برای خودمون رقم بزنیم. نظر شما چیه؟
اولی: نه.
دومی: چی نه؟
اولی: این که با شما سفر خاطره انگیزی رو برا خودم رقم بزنم.
دومی: چرا؟
اولی: چون من هیچ علاقه‌ای ندارم که با شما سفر خاطره‌انگیزی رو برای خودم رقم بزنم.
دومی: */ عصبانیت خود را پنهان می‌کند. /* خب نداشته باش من برا خودت می‌گم وگرنه من که زن دارم حالا که نمی‌خواهید دلیلش رو بگید، حداقل می‌تونید به من بگید که این قطار کی قراره حرکت کنه؟
اولی: */ متعجب می‌خندد. /* اوه... */ می‌خندد. /*
دومی: *[برخورده]* آقای محترم می‌تونم بپرسم شما به چی می‌خندید؟!
اولی: آره می‌تونی بپرسی خیلی دوست دارم بهت بگم.
دومی: خب به چی می‌خندی؟
اولی: من می‌تونم یه پیش‌نهاد بدم؟
دومی: آره می‌تونی بدی.

اولی: حتماً در اسرع وقت به یه روان‌پزشک مراجعه کنید!
دومی: الان به من توهین کردی پدر سگ.

دومی اسلحه ای درمی‌آورد و به سمت اولی شلیک می‌کند. اما اولی هیچ اتفاقی برایش نمی‌افتد. این بار اولی با اسلحه‌ی خود به طرف دومی شلیک می‌کند برای دومی هم اتفاقی نمی‌افتد.

اولی: من هیچیم نشد.
دومی: منم هیچیم نشد.
اولی: *[اسلحه را به طرف دومی می‌گیرد.]* بذار یه بار دیگه امتحان کنم.
دومی: نه من می‌میرم.
اولی: نه، دیدی که اتفاقی برات نیافتاد.
دومی: اول تو.
اولی: نه خیر اول تو.

با هم بحث می‌کنند و به سمت هم شلیک می‌کنند مداوم و پشت سر هم

اولی: می‌دونی چرا هیچیمون نشد؟
دومی: چرا هیچیمون نشد؟
اولی: تفنگاش اسباب‌بازیه.

سکوت. دومی می‌خواهد با اولی که هنوز مشغول وررفتن با منگوله‌ی کلاه خود است ارتباط برقرار کند.

دومی: آقا؟
اولی: جان آقا؟
دومی: می‌گم می‌تونم بپرسم که چرا چند لحظه پیش به من توهین کردی؟
اولی: مشخصه، جون شما قطاری رو که داره با این سرعت حرکت می‌کنه رو میگی چرا حرکت نمی‌کنه؟ *[می‌خندد.]*
دومی: *[جا می‌خورد.]* اما چه‌طور ممکنه...
اولی: من یه دوست دارم که روان‌پزشکه می‌تونم این لطف رو در حق شما بکنم که بدون وقت قبلی شما رو معاینه بکنه!
دومی: *[عصبی]* بده خودتو بکنه معاینه، آقای محترم. من خودم یک روان‌پزشکم و یه روان‌پزشک نمی‌تونه دچار اختلالات روانی باشه. یه روان‌پزشک هیچ‌وقت سراغ راون‌پزشک نمی‌ره مگر در رابطه‌های دوستانه.

... نور از صحنه می‌رود.

تابلوِ دوم

صحنه‌ی قبل. این بار دومی ناخون‌هایش را می‌جود و اولی به روبه‌رو خیره است.

دومی: *[ناخون هایش را می‌جود، تا جایی که عصبی فریاد می‌کشد.]* ا... ...

اولی: */ با کمال آرامش /* اتفاقاً من هم یک دوست داشتم که همه‌ش ناخون‌هاش رو می‌جوید.

دومی: خب؟

اولی: بعد یه مدت دیگه کلافه شده بود.

دومی: بعدش؟

اولی: هیچی دیگه مجبور شد به یه روان‌پزشک مراجعه کنه.

دومی: آقای محترم من خودم روان‌پزشکم پس دیگه نمی‌تونم سراغ روانپزشک برم.

اولی: اتفاقاً اون دوست منم روان‌پزشک بود.

دومی: اوه... چه جالب؟!

اولی: ببخشید، می‌تونم بپرسم که چی جالبه؟

دومی: این که من شبیه دوستتون هستم.

اولی: خب شاید... آره.

دومی: پس خوش‌بختم *[دستش را به طرف او دراز می‌کند.]*

اولی: *[بدون این که به او دست بدهد.]* چه‌قدر خوبه که آدمی مثل شما انقدر اعتمادبه‌نفس داره و از وجود خودش روی کره‌ی به این باعظمتی احساس خوش‌بختی می‌کنه.

دومی: شما احساس خوش‌بختی نمی‌کنی که من شبیه دوست شما هستم؟

اولی: تو فکر می‌کنی جای خوش‌بختی داره؟

دومی: خب... خب حتماً شما به دوستتون علاقه‌ای نداشته‌ید. درسته؟

اولی: اتفاقاً من اونو خیلی دوست داشتم.

دومی: پس اگه این‌طوره شما چرا احساس خوش‌بختی نمی‌کنید؟

با لبخند دوباره دستش را به طرف اولی دراز می‌کند.

اولی: چون به شما علاقه‌ای ندارم...

دومی: *[لبخند بر لبانش می‌ماسد و دستش را می‌کشد.]* بله... متأسفم.

اولی: برای چی تأسف؟

دومی: احساس می‌کنم هم‌سفرشدن با شما خودش...

اولی: *[حرف او را قطع می‌کند.]* بله بله... می‌دونم برای شما هم جای تأسف داره. درسته؟

دومی: شما از کجا می‌دونید؟

اولی: جون توی صحنه‌ی قبل همین جمله رو من گفتم.

دومی: ولی من چیزی یادم نمی‌یاد.

اولی: شما رو نمی‌دونم اما اکثر اونایی که فراموشی می‌گیرن دچار اختلالات روانی هستن.

اولی منتظر عکس‌العمل دومی می‌ماند. اما دومی هیچ عکس‌العملی از خود نشان نمی‌دهد. سکوت. بعد از چند لحظه اولی کلاه خود را برمی‌دارد و مشغول وررفتن با کلاه خود می‌شود. دومی هم بدون توجه به اولی ناخون‌های خود را می‌خورد. اولی از کار خود کلافه شده و کلاه را به طرفی پرت می‌کند، ناگهان متوجه چیزی می‌شود، به چمدان خود که در طبقه‌ی پایین‌تری نسبت به چمدان دومی قرار گرفته است، نگاه به آن می‌کند به طرف آن می‌رود اما وقتی که می‌ایستد به روی صندلی قطار پرت می‌شود، چندین بار این حرکت تکرار می‌شود اما باز هم به زمین می‌خورد. سکوت.

دومی: من خواهشت رو می‌پذیرم اما به یه شرط.

اولی: می‌تونم بپرسم کدوم خواهش رو؟

دومی: همین که چمدونتون رو براتون بیارم پایین.

اولی: من که از شما خواهشی نکردم!

دومی: احتیاجی نیست که خواهش کنید، چون من آدم خیّری هستم و بدون این که از من خواهش کنید چمدونتون روبهتون می‌دم.

این جمله‌ها را در حالی می‌گوید که چمدان اولی را به او می‌دهد.

اولی: *[جا خورده است و شرمنده]* می‌تونم ازتون تشکر کنم؟

دومی: چرا که نمیتونی با کمال میل.

اولی: ازت تشکر می‌کنم.

دومی: خواهش. یه سوال؟

اولی: حتماً

دومی: شما مشکلی توی پاهاتون دارید؟

اولی: نخیر... چه‌طور مگه؟

دومی: آخه شما نمی‌تونید روی پاهاتون وایستید؟

اولی: معلومه چون قطار سرعتش زیاده و من نمی‌تونم توی سرعت تعادل خودم رو حفظ کنم.

دومی: باز برگشتیم سر پله اول.

اولی: چه‌طور!؟

دومی: چون این قطار هنوز حرکت نکرده...

اولی: آقا ازتون خواهش می‌کنم این رابطه‌ی دوستانه‌ای رو که جدیداً بین ما برقرار شده، با این مزخرفات خرابش نکنید.

دومی: خودت مزخرف می‌گی.

نور می‌رود.

تابلوِ سوم

صحنه همان کوپه قطار. اولی نخ و سوزنی از چمدان خود برداشته و مشغول دوختن کلاه خود است. دومی هم به اولی نگاه می‌کند.

دومی: می‌تونم ازتون خواهش کنم که اون چمدون من رو از اون بالا بدین؟
اولی: بله می‌تونی خواهش کنی ولی من نمی‌تونم خواهشت رو بپذیرم.
دومی: چرا؟
اولی: چون جای پذیرفتنم درد می‌کنه.
دومی: یعنی چی؟
اولی: من اگه می‌تونستم چمدون تو رو بردارم که از تو خواهش نمی‌کردم که چمدون منو بدی.
دومی: نکنه هنوز توی توهمی و فکر می‌کنی قطار داره حرکت می‌کنه؟ احمق.
اولی: اونی که تو توهمه تویی نه من چون قطاری رو که داره با سرعت زیاد حرکت می‌کنه، میگی وایساده *[لحظه‌ای سکوت]* ا... سرعت قطار داره کم می‌شه فکر کنم داریم به ایستگاه نزدیک می‌شیم *[خوش‌حال]*
دومی: حتماً شما هم توی این ایستگاه پیاده می‌شین که انقدر خوش‌حالید؟
اولی: خوش‌حالی من برای اینه که توی این ایستگاه می‌تونم چمدون شما رو به شما بدم.
دومی: *[حالتش عوض می‌شود.]* من که دارم کلافه می‌شم چرا این قطار حرکت نمی‌کنه؟
اولی: چرا این ایستگاه آتیش گرفته؟ *[سرش را از پنجره قطار بیرون می‌برد.]* آدم‌ها رو دارن به زور می‌برن پایین.

در همین حین فردی پرده کوپه را کنار می‌زند و با دو چمدانی که در دست دارد وارد کوپه میشود. اولی و دومی به تعجب به هم نگاه می‌کنند.

سومی: *[در حالی که نشانی‌ای در دست دارد وارد می‌شود.]* ببخشید کوپه‌ی شماره‌ی... شماره‌ی... *[یادش نمی‌آید.]* شماره‌ی... همین جاست؟

اولی و دومی با هم

اولی: بله خانم محترم.
دومی: بله آقای محترم.

اولی و دومی متعجب هم‌دیگر را نگاه می‌کنند.

اولی: *[به دومی]* می‌شه خواهش کنم این جمله‌ای رو که گفتید دوباره تکرار کنید؟
دومی: *[در کمال تعجب]* خواهش می‌کنم که خواهش نکنید، چون من می‌خوام ازتون خواهش کنم که این جمله‌ای رو که الآن گفتید رو دوباره تکرار کنید.

اولی: خب من گفتم این جمله‌ای رو...

دومی: نه... نه... جمله‌ی قبلیتون رو می‌گم.

اولی: اول شما باید بگید.

دومی: چرا؟

اولی: خب معلومه چون من اول‌تر ازتون خواهش کردم.

دومی: ولی این دلیل نمی‌شـــه که چون اول‌تر خواهش کرده‌یی، من اول بگم، ولی چون تو اول خواهش کردی اول هم باید بگی. این فکر می‌کنم منطفی‌تره.

اولی: ولی این هم غیرمنطقیه که چون من اول خواهش کرده‌م اول هم بگم.

دومی: تو مگه این مسابقه‌ها رو ندیده‌یی؟ هر کی زودتر زنگ بزنه زودتر هم باید بگه.

اولی: قانع نشدم.

دومی: خب می‌تونی نگی. برای من که مهم نیست.

اولی: برای من هم مهم نیست.

دومی: اما من فکر می‌کنم برای تو مهم‌تره چون اول‌تر از من خواهش کردی.

اولی: برای تو هم مهمه چون می‌خواستی بعد از من ازم خواهش کنی.

دومی: شاید... اما دیگه برام مهم نیست. *[رویش را از اولی برمی‌گرداند.]*

اولی: الان که بیش‌تر فکر می‌کنم متوجه می‌شم که برای من هم اهمیتش رو از دست داده. *[او هم رویش را از دومی برمی‌گرداند.]*

سکوت

سومی: *[تا حالا نظاره‌گر بوده. به اولی]* مقصد شما کجاست؟

اولـــی: *[کمی فکر می‌کند.]* مقصد من؟! مقصد من؟! *[فکر می‌کند]* چرا از اون موقع به این فکر نکرده بودم؟! *[به دومی]* ببینم تو می‌دونی مقصد من کجاست؟

دومی: *[از خنده ریســه مــی‌رود.]* دیدی این تویی که اختلال روانــی داری، خب تو که نمی‌دونی مقصدت کجاست برای چی سوار این قطار شده‌یی؟

اولی: *[کمی فکر می‌کند.]* راست می‌گی. اصلاً من کجا بودم که سر از این قطار درآوُردم؟! *[بیش‌تر با خودش کلنجار می‌رود. دومی همان‌طور می‌خندد.]* فقط یادم میاد که به زور من رو سوار این قطار شدم. آخه چرا زیر بار زور رفتم.

ســـومی: ا... جالبه من هم به‌زور ســـوار این قطار شده‌م *[دســـتش را به طرف اولی دراز می‌کند.]* به خاطر این اتفاق جالب خوش‌بختم.

اولی: ولی من به دلیل یه سری اعتقادات نمی‌تونم به شما دست بدم.

سومی: یعنی شما احساس خوش‌بختی نمی‌کنید که ما به یه شکل سوار این قطار شده‌ایم.

اولی: سوءتفاهم نشه. من احساس خوش‌بختی می‌کنم ولی نمی‌تونم با شما دست بدم.

سـومی: *[دستش را عقب می‌کشد.]* بسـیار خب. اعتقادات شما برای من قابل احترامه *[رو به دومی]* راستی شما چه طوری سوار این قطار شدید؟ اجباری یا اختیاری؟

دومـی: من کاملاً اختیاری سـوار این قطار شـدم. من هیچ‌وقت در زندگیم هیچ‌چیـز رو به اجبار قبول نکرده‌م. شما قبل از این که بیاید این‌جا کجا بودید؟

سـومی: من... من منتظر بودم *[از گذشـته یادش می‌آید. بغض می‌کند.]* من نمی‌خواستم که پسرم رو تنها بذارم، پسـرم هم می‌خواسـت با من بیاد اما بهش گفتم مگه جنگ شوخی برداره؟ مگه بچه‌بازیه؟ *[کم‌کم به طرف جلوِ کوپه می‌آید و تعادلش بهم می‌خورد.]*

اولی: قطار حرکت کرد؟

سومی: نه سرم گیج رفت.

دوباره سومی سر جایش می‌نشیند.

سـومی: من... من منتظر بودم *[از گذشـته یادش می‌آید. بغض می‌کند.]* من نمی‌خواسـتم که پسرم رو تنها بذارم، پسـرم هم می‌خواسـت با من بیاد اما بهش گفتم مگه جنگ شوخی برداره؟مگه بچه بازیه؟ *[کم‌کم به طرف جلوی کوپه می‌آید و تعادلش به‌هم میخورد.]*

دومی: سرتون گیج رفت؟

سومی: نه فکر کنم قطار داره حرکت می‌کنه. اجازه هست گریه کنم؟

دومی: خواهش می‌کنم بفرمایید.

اولی: این حرفا چیه اجازه‌ی گریه‌ی ما هم دست شماست.

سومی: با اجازه *[شروع به گریه می‌کند. بیشتر گریه می‌کند. زیادتر گریه می‌کند.]*

دومی: ببخشید الان شما دارید گریه می‌کنید؟

سومی: شما چیزی غیر از این فکر می‌کنید.

اولی: ببخشید من دخالت می‌کنم. اگه شما گریه می‌کنید پس اشک‌هاتون کجاست؟

سومی: *[دستش را به چشمانش می‌مالد.]* اینم اشک...

دومی: ما که اشکی نمی‌بینیم.

اولی: ما هم.

دومی: وقتی می‌گم ما تو هم جزوء این ما هستی.

اولی: در مورد خودت تصمیم بگیر.

سومی: ولی من دستم خیسه‌خیسه چه‌طور نمی‌بینید؟

دومی: همین طوری که اشک‌هاتون رو نمی‌بینیم.

اولی: درست می‌گه.

دومی: خلاصه ببخشید آقای محترم من اصلاً نمی‌خواستم شما رو ناراحت کنم و به قول خودتون اشکتون رو در بیارم.

سومی: نه... نه... خواهش می‌کنم... چیزی نیست.
اولی: خانم محترم من هم از طرف ایشون از شما معذرت می‌خوام.

در همین حین فردی سبیل‌کلفت پرده‌ی کوپه‌ی قطار را کنار می‌زند و به سمت سومی اشاره می‌کند. سومی چمدان‌هایش را برمی‌دارد و بدون هیچ حرفی از کوپه خارج می‌شود. سکوت.

دومی: به نظر من شما در اولین فرصت خودتون رو به یه روان‌پزشک معرفی کنید.
اولی: من احساس می‌کنم شما بیش‌تر احتیاج دارید، چون خانم به این زیبایی رو جای یه مرد اشتباه گرفته بودید.
دومی: خیلی تو خانم دوست داری آره؟ چه‌قدر تو... چه‌قدر تو احمقی. مرد به این سبیل‌کلفتی رو به جای یه خانم اشتباه گرفته بودی؟! *[می‌خندد.]* چه‌قدر تو احمقی...
اولی: چه‌قدر؟
دومی: شاید خیلی.
اولی: منظورت از خیلی چه‌قدره؟
دومی: خب «خیلی» یه وجه کیفی داره، تو خودت می‌تونی تصمیم بگیری که این «خیلیِ» من از نظر کمی چه‌قدره.
اولی: خب تو داری می‌گی خودت هم باید بدونی از لحاظ کمی چه‌قدر می‌شه که از لحاظ کیفی بیانش می‌کنی.
دومی: خب من بازم میگم که تو خودت می‌تونی تصمیم بگیری با توجه به کیفیتی که من بیان کردم توش چه‌قدر کمیمیت داره مثلاً کیفیتی که الان من بیان کردم در مورد احمقیّت تو از لحاظ کمی ۱۰ تا می‌شه.

اولی بدون توجه به دومی که تقریباً دارد برای خودش در مورد کمیت و کیفیت صحبت می‌کند برمی‌خیزد و چمدان دومی را به او می‌دهد.

دومی: *[کاملاً جاخورده و شرمنده.]* شاید هم خیلی کم ۵تا. */سکوت./*
اولی: می‌گم... این خانمه داشت در مورد جنگ صحبت می‌کرد آره؟
دومی: من هم یه چیزهایی شنیدم.
اولی: نکنه این قطار آدما رو می‌بره جنگ. من اصلاً دوست ندارم برم جنگ. من از جنگ یه خاطره‌ی خیلی بد دارم.
دومی: جدی؟ در مورد خودته؟
اولی: هم در مورد خودمه و هم در مورد یکی از بهترین دوستام
دومی: وای من هم یه خاطره‌ی بد از جنگ دارم.
اولی: در مورد خودته؟

دومی: هم در مورد خودمه هم در مورد یکی از بهترین دوستام.

اولی: *[دست خود را به طرف دومی دراز می‌کند.]* به خاطر این اتفاق خوب خوش‌بختم.

دومی: *[با او هنوز دست نداده]* تو به خاطر خاطره‌ی بدی که هردوتامون از جنگ داریم اظهار خوش‌بختی می‌کنی؟

اولی: *[هنوز دستش درازه]* نه من به خاطر این که هردومون مثل هم دیگه یه خاطره‌ی بد از جنگ داریم و مثل هم مربوط به صمیمی‌ترین دوستامون می‌شه خوش‌بختم. همین.

دومی: *[با او دست می‌دهد.]* خب من هم به خاطر این شباهت خوش‌بختم و هم به خاطر اون اتفاق بد که برای هردوتامون افتاده ناراحتم.

اولی: ببینم می‌تونی بری یه آمار بگیری ببینی ما رو دارن می‌برن جنگ یا نه؟ آخه منو به زور سوار قطار کردن. شنیده‌م آدما رو به‌زور می‌برن جنگ.

دومی: آره من واقعاً دوست ندارم برم جنگ.

در همین لحظه همان مرد سبیل‌کلفت قبلی پرده‌ی کوپه را کنار می‌زند.

مرد سبیل‌کلفت: ما داریم از جنگ بر می‌گردیم. *[می‌رود.]*

سکوت.

اولی: ببینم خاطره‌ی بد تو از جنگ چیه؟

دومی: اول تو بگو تا من هم بگم.

اولی: من اول‌تر گفتم که یه خاطره‌ی بد در مورد جنگ دارم حالا تو اول‌تر باید بگی که خاطره‌ی بدت چیه؟

دومی: خب چون تو اول‌تر گفتی اول‌تر هم باید بگی. شاید بهت تجاوز شده که دوست نداری بگی. هان؟

اولی: نه به سن و سال من میخوره؟ اما شاید خاطره‌ی بد تو مربوط به تجاوزه که این سوآل رو از من کردی؟

دومی: نه. می‌شه بی‌خیال شیم شاید بعداً بهت گفتم.

اولی: موافقم من هم حتماً بعداً بهت می‌گم.

دومی: می‌گم یادته چند لحظه پیش بهت گفتم احمق؟

اولی: *[فکر می‌کند.]* من چیزی یادم نمیاد.

دومی: آخه چه‌طور ممکنه. همین چند لحظه پیش بهت گفتم: تو چه‌قدر احمقی تو هم بهم گفتی چه‌قدر؟ من هم گفتم شاید شاید کم در مورد کمیت و کیفیت واژه‌ی خیلی صحبت...

اولی: *[خون‌سرد حرف او را قطع می‌کند.]* من که چیزی یادم نمیاد.

دومی: خب اگه یادت نمی‌یاد ولش کن.

نور می‌رود.

تابلوِ چهارم

صحنـــه همان کوپه‌ی قطـــار. اولی و دومی حالا با هم صمیمی‌تر شـــده‌اند. دومی که چمدانش به دستش رسیده به جای جویدن ناخون‌هایش به روی آن‌ها سوهان می‌کشد.

اولی: ا... این‌جا رو نگاه کن، این ایستگاه هم آتیش گرفته، شدتش از ایستگاه قبلی بیش‌تره.

دومی: عزیزم من نمی‌خوام توهینی به شما بکنم، اما هنوز هم پای حرفم هستم که این قطار هنوز حرکت نکرده.

اولـــی: کم‌کـــم داره از این ایســـتگاه حرکت می‌کنه. تو که می‌گـــی این قطار حرکـــت نمی‌کنه چرا پیاده نمی‌شی؟ می‌تونی بری امتحان کنی؟

دومی: چرا این به ذهن خودم نرسیده بود؟!

اولی: *[با شوخی]* خب زیاد هم جای تعجب نداره.

دومی: من فکر می‌کنم تو با این جمله می‌خوای به من توهین کنی

اولی: نه... نه... من قصد جسارت نداشتم. فقط می‌خواستم باهات شوخی کنم.

دومی: خوش‌حالم که با من شوخی کردی.

دومی خارج می‌شود. بعد از چند لحظه برمی‌گردد.

دومی: نذاشت برم.

اولی: می‌بینم که هنوز سوار قطاری.

دومی: رفتم دم درِ واگن که پیاده بشـــم، اون سبیل‌کلفته اون‌جا بود نذاشت، گفت هنوز نوبت تو نرسیده. هی... تو میدونی نوبت من تو کدوم ایستگاس؟

اولی: مگه نوبتیه؟

دومی: حتماً نوبتیه که داره می‌گه دیگه.

اولی: اصلاً این یارو کی هست که نوبت بده یا نده.

همین لحظه مرد سبیل‌کلفت قبلی وارد می‌شود.

مرد ســـبیل‌کلفت: به من گفته‌ن کم صحبت کن. یعنی جیره دارم برای صحبت کردنم، تا جیرم تموم نشده باید به حضور انور شما آقایون برسونم که این آقایی که الان دارید مقابل خودتون می‌بینید، *[به خودش اشـــاره می‌کند.]* کسی نیســـت جزء مام... *[باقی صحبت‌هایش فقط حاوی لب‌زدن است و ما صدایی نمی‌شنویم. لب‌زدنش که تمام می‌شود لبخند می‌زند و بیرون می‌رود.]*

دومی: انقدر نرفت سر اصل مطلب که جیره‌ش تموم شد.

اولی: *[سکوت]* ببینم تو تا حالا تو زندگیت کسی رو دوست داشته‌یی؟

دومـــی: خب... خب... آره من یه دختر کوچولو دارم. گمون کنم که خیلی دلتنگم شـــده اما نمی‌دونم که من چرا دلم براش تنگ نشده؟!

اولی: اون دوســت من هم یه دختر کوچولو داشــت. دخترش رو دوست داشت اما دیوانه‌وار دوست داشت که پسر داشته باشه همسرش مُرد و نتونست به آرزوش برسه.

دومی: حتماً مثل من دوست نداشت که دوباره ازدواج کنه.

اولی: آره، برا همین هم هیچ‌وقت پسر نداشت و به آرزوش نرسید و مرد.

دومی: ا... مگه دوستت مرده؟

اولی: بله همون خاطره‌ی بدی که از جنگ داشتم همین بود. اومده بود خونه‌مون و از آرزوهاش برام می‌گفت بعد از مرگ همسرش روزهای دوشنبه دخترش رو تنها می‌ذاشت و میومد خونه‌مون و از آرزوهاش می‌گفت از کارهایی که دوســت داشــت انجام بده. من هیچ‌وقت کارهای اونو تأیید نمی‌کردم ما صد درجه با هم اختلاف داشــتیم اون عاشق آکواریوم بود من از ماهی و آکواریوم و از دریا بدم می‌اومد. اون عاشــق این بود که شــبا آخرین لحظه‌ای که می‌خواد بخوابه ســیگار بکشه، من از سیگار متنفر بودم، اما همیشــه تو جیبام فندک داشــتم، عاشق سیگار روشن کردن برای دوستام بودم. اون حتی یه بار موقع ســیگار کشیدن خوابش برده بود و ملحفه و دستش سوخته بود. / *دومی دست خودش را محکم می‌چسبد.* / نمی‌دونم با این‌همه اختلاف چرا بهترین دوستم شده بود. اون‌شب حموم بود و من تو رختخواب که هواپیمای جنگی یه بمب مخصوص خونه‌ی ما گذاشته بود کنار و...

دومی: من هم متأســفم نمی‌خواســتم ناراحتت کنم. خاطره‌ی بد من از جنگ هم همینه و دوست ندارم تعریف کنم چون یکی از بهترین دوستهام رو از دست دادم.

اولی: نمی‌خواد بگی.

دومی: ممنون که نمی‌ذاری بگم.

اولی: *[یک سیگار بر لب می‌گذارد. درون جیب هایش به دنبال فندک می‌گردد.]* فندک داری؟

دومی: چرا فکر کردی که من فندک دارم؟ من که سیگاری نیستم.

اولی: فندک که همیشــه برای آتیش‌زدن سیگار نیســت، تازه من یه دوست داشتم که سیگاری نبود، اما همیشه تو جیبش فندک داشت و سیگارهای ما رو روشن می‌کرد.

اولی: اگه اون سیگاری نبود پس چرا فندک داشت؟

دومی: می‌گفت با فندک احساس آرامش پیدا می‌کنه. خب شاید هم یه دلیلش روشن کردن سیگار ماها بوده! *[می‌خندد.]*

دومی فندک از جیبش بیرون می‌آورد و سیگار اولی را روشن می‌کند. آن دو به هم نگاه می‌کنند با لبخند آن دو خیلی به هم نگاه می‌کنند با لبخند.

دومی: *[دســتش را به طرف اولی دراز می‌کند.]* می تونی رو من حســاب کنی می‌تونی جای خالی دوســتت رو با من پر کنی.

اولی: [دست می‌دهد.] امیدوارم. تو هم می‌تونی رو من حساب کنی می‌تونی جای خالی دوستت رو با من پر کنی.

دومی: دلم برا دخترم تنگ شده بهت دروغ گفتم که دلم تنگ نشده.

اولی: این خوبه؟
دومی: دروغ گفتنم؟
اولی: دلتنگ شدنت.

مرد سبیل‌کلفت این بار وارد کوپه‌ی آن‌ها می‌شود. می‌نشیند و به اولی و دومی توجه‌ای ندارد. اولی و دومی متعجب هم را نگاه می‌کنند.

اولی: می‌تونم بپرسم چرا اومده‌ین این‌جا؟

مرد سبیل‌کلفت جواب او را می‌دهد اما فقط لب می‌زندو دوباره به رو به رو خیره می‌شود.

دومی: انقدر صحبت کرده که جیرش تموم شده و جریمه‌اش کرده‌ن.
اولی: یعنی انداختنش تو کوپه‌ی ما جریمشه؟
دومی: فکر کنم.
اولی: ولش کن بذار به حال خودش باشه.
در همین حین مرد سبیل‌کلفت دیگری تقریبا شبیه آن یکی پرده‌ی کوپه را کنار می‌زند.
مرد سبیل‌کلفت۲: *[رو به دومی]* شما بیاید با من لطفاً من دستور دارم که شما رو ببرم.
دومی: این چی می‌گه؟
اولی: نرو تو می‌خواستی نقش اون دوستم رو بران بازی کنی. چی شد؟
دومی: نمی‌دونم وقتی می‌گه باید برم دیگه، می‌ترسم.
اولی: برو نترس از این که نری بترس. *[به مردهای سبیل‌کلفت اشاره می‌کند.]*
دومی: ولی تو چی؟
مرد سبیل‌کلفت۲: بیا بریم دیگه من مأموریت دارم من که الاف شما *[از اینجا به بعد فقط لب می‌زند.]*
اولی: جیره‌ی این یکی هم تموم شد. برو.
دومی: *[چمدانش را بر می‌دارد. می‌خواهد بیرون برود. کمی تعادلش به هم می‌خورد. برمی‌گردد رو به اولی.]* کم‌کم دارم حس می‌کنم که قطار داره حرکت می‌کنه *[به همراه مرد سبیل‌کلفت ۲ می‌رود.]*

نور می‌رود.

تابلوِ پنجم

مرد سبیل‌کلفت ۱ و سبیل‌کلفت ۲ رو به روی هم داخل کوپه نشسته‌اند اولی نیست. با هم لب می‌زنند. گه‌گاهی به هم دست می‌دهند. چمدان‌های همدیگر را به هم می‌دهند.
نور می‌رود، نور می‌آید. نور می‌رود، نور می‌رود.

بازنویسی اسفند ۹۰ قپان

خشک‌شویی اِد

به پیش‌نهاد محمد چرم‌شیر

محسن کیهان‌پور

محسن کیهان‌پور متولد ۱۳۶۳ در شهر فسا است. او هم‌اکنون دانش‌جوی رشته‌ی ادبیات نمایشی در دانش‌گاه سوره است. از نمایش‌نامه‌های او می‌توان به نمایش‌نامه‌های ملکوت، برف هنوز چشمانم را فرو بسته است، غریبه‌ها و خشک‌شویی اِد اشاره کرد.

برداشتی آزاد از فیلم ***مردی که آن‌جا نبود*** *ساخته‌ی برادران کوئن*

آدم‌ها:

اد کلین
نیک لند
دوریس
مارلین
ویلی
بینگ لینگر
پلیس گاب
پلیس کرب
پیرمرد
وکیل

یکم: برق‌کشی

مکان، یک خشک‌شویی است. دو ماشین لباس‌شویی، چند سبد لباس، یک میز کشیده برای مرتب کردن لباس‌ها، یک میز نهارخوری با پنج صندلی، یک ظرف‌شویی یا دست‌شویی کوچک و تعدادی خرت‌وپرت، وسایل آشپزی، یک دستگاه ماشین‌نویسی، یک دستگاه بخار، سیفون، یک تلویزیون، رادیو و چیزهای دیگر در صحنه قرار دارد. شخصی به نام اِد در خشک‌شویی کار می‌کند. صدای بازوبسته‌شدن در می‌آید. صحنه تاریک است. اِد یکی‌یکی چراغ‌های خشک‌شویی را روشن

می‌کند. مقداری سیم برق لخت، یک جعبه ابزار، کلید، چسب برق با خود به خشک‌شویی آورده است. اِد خیلی منظم و با دقت همه‌جای خشک‌شویی، حتی دُورچهارچوب در مغازه را سیم لخت رد می‌کند. سیم‌کشی باید یک‌سره باشد. در نهایت دو سر سیم را به یک کلید وصل می‌کند. کلید را روی میز نهارخوری می‌گذارد و خودش روی یک صندلی می‌نشیند، به ساعتش نگاه می‌کند و برای دقایقی به جایی خیره می‌نگرد. اِد همه‌ی این کارها را با نظم خاصی انجام می‌دهد.

[نور می‌رود.]

دوم: میز شام

نور می‌آید. دوریس، نیک، مارلین، ویلی و اِد سر میز نهارخوری نشسته‌اند، همه‌گی ساکتند، فقط نیک و مارلین با هم گپ می‌زنند. دوریس اصلاً به کسی نگاه نمی‌کند و هیچ‌چیز نمی‌خورد، اما ویلی و اِد نگاه می‌کنند و گاهی لیوان نوشیدنی‌شان را می‌نوشند.

نیک: چینی‌ها مارو مجبور کرده بودن که شیش ماه تو اردوگاه بمونیم. فکر می‌کردیم که سخت بگذره اما ما آذوقه پیدا کردیم. چینی‌ها حشره و خزنده و خاک و خاشاک می‌خورن. *[گریس ادای کسی را در می‌آورد که حالش به هم خورده است.]* بالاخره یه روز فرار کردیم و رفتیم طرف ساحل، اون‌جا دنی ولاگ رو پیدا کردیم، اون‌موقع حمله گم شده بود. اون حرومزاده‌ها اون بچه رو خورده‌بودن... البته باید منو ببخشین به خاطر... خب اون یه بچه‌ی لاغرمردنیِ ریقو بود، چی می‌تونستیم درباره‌ش به خونواده‌ش بنویسیم. منظورمو که می‌فهمین، نمی‌تونستیم بنویسیم. *[همین طور که غذا را می‌لنباند.]* اوه عزیزم... خب من چی دارم می‌گم؟ *[مکث.]* چی باید بگم وقتی از غذا خوشم نمی‌یاد هان؟ یالا چی باید بگم. من می‌گم بازم دنی ولاگ؟*[مارلین بلند بلند می‌خندد.]* بازم دنی ولاگ؟*[خودش هم می‌خندد. رو می‌کند به اد.]* اِد تو تا حالا سربازی بوده‌یی؟

اِد: نه نیک، نرفتم.

نیک: تو چی ویلی؟

مارلین:*[همین طور که در حال خندیدن است.]* اون به خاطر انحراف چشمش معاف شده.

نیک: خیلی سخته، واقعاً سخته.

خنده‌های نیک و مارلین دوباره اوج می‌گیرد. پس از چندی ویلی یک لیوان آب به صورت مارلین می‌پاشد. همگی ساکت می‌شوند.

نیک: هی‌هی... تمومش کنین.

ویلی بلند می‌شود که با مشت به صورت نیک بزند که اِد جلویش را می‌گیرد.

[سکوت.]

اِد: ممنون مارلین. غذای خوش‌مزه‌ای بود.

سکوت. دوریس بلند می‌شود و پالتویش را می‌پوشد.

دوریس: ویلی می‌تونی فردا برای من یه کاری انجام بدی.
ویلی: با کمال میل دوریس.
دوریس: می‌خوام که بیایی فروشگاه و یه سری لباسای منو با خودت بیاری خشک‌شویی، احتیاج به شستن دارن. البته لطف می‌کنی، چون این روزا نیک خیلی سرش شلوغه. مگه نه نیک؟

سکوت.

نیک: خیلی خب... فکر می‌کنم که دیگه ما باید بریم. ممنون مارلین واقعاً شب خوبی بود.
مارلین: دفعه‌ی دیگه یه چیز عالی درست می‌کنم.
ویلی: خب ما هم می‌ریم اِد... مارلین؟
مارلین: می‌شه عینک منو برداری؟

[کت‌ها و پالتوهایشان را می‌پوشند.]

نیک: خب بچه‌ها... می‌بینمتون.
دوریس: *[وقتی می‌خواهد از مغازه خارج بشود.]* مارلین... فکر کنم باید چند شب بیش‌تر وقت بذاری، باید حساباروِ منظم کنی.
مارلین: من هرشب تا دیروقت شرکتم دوریس.
دوریس: می‌دونم، در هر حال می‌دونی که من روی حسابای شرکت خیلی حساسم، نمی‌خوام گند بالا بیاریم.
مارلین: تو خیلی سخت می‌گیری دوریس.
دوریس: مجبوریم برای بقامون بجنگیم، ما که نمی‌یایم شرکت تا سرگرم باشیم، این‌طور نیست؟
مارلین: تو رییسی.
نیک: خب دیگه دوریس... بیش‌تر از این مزاحم اِد نمی‌شیم نه؟ خداحافظ بچه‌ها...
ویلی: اِد، من ازت معذرت می‌خوام.
مارلین: من آماده‌م ویلی... خداحافظ اِد...
اِد: خداحافظ مارلین...

همگی خارج می‌شوند. اِد تنهاست. مشغول جمع‌کردن میز می‌شود. بعد سراغ لباس‌ها می‌رود برچسب‌هایی روی آن‌ها می‌چسباند، مشغول کارهای معمول خشک‌شویی می‌شود که نیک در مغازه را می‌زند. اِد در را باز می‌کند. نیک یک صندلی می‌گذارد و می‌نشیند، اِد دوباره کارش را از سر می‌گیرد.

سوم: نیک و اد

نیک: تو خسته نشدی اِد؟ اومدم بابت رفتار امشب ازت معذرت بخوام، ویلی بی‌خودی جوش‌آوُرد، خودت که می‌دونی اون چه‌طوریه. زنا رو هم که می‌شناسی، تا با یه زن دیگه گرم می‌گیری فکر می‌کنن که همین حالا از تو بغلشون در اومده‌یی. *[مکث.]* تو خواهر خوبی داری البته ویلی هم زن درست و حسابی داره، نه اد؟

اِد به عنوان تأیید سر تکان می‌دهد.

نیک: مثل اون کم گیر می‌یاد. *[مکث.]* اِد تو سال‌هاست منو می‌شناسی، ما دوستای خوبی برای هم بودیم. می‌دونی... می‌خواستم با یکی درد دل کنم... کی بهتر از تو. هان؟ [مکث.]خب اوضاع کار و کاسبی چطوره؟

اِد: خوبه...

نیک: بهتر از این نمی‌شه. این روزا بازار، تو اوج خورده فروشیه. ما داریم یه مغازه‌ی دیگه باز می‌کنیم، همین نزدیکی‌ها، تو خیابون کُنزی. شعبه‌ی نیک لند، اون‌جا درواقع یه خورده‌فروشیه کامله از لباس‌های زنونه گرفته تا متعلقات‌شون. زیرشلواری و لباسای راحتی... از همین‌جور چیزا دیگه. در حقیقت دارم فکر می‌کنم که مارلینو مسئول حسابداریش کنم. نظر تو چیه؟ هان؟ *[مکث.]* وقتی شعبه‌باز بشه تو هم باید کارتو ول‌کنی اِد... شاید اون‌موقع بتونیم یه سرو سامونی به اوضاع زندگی‌ت بدیم. در هر حال تو روز و شب اینجایی...

اِد: اوهووووم.

نیک: بگذریم... ماشینا هنوز خوب کار می‌کنن... درسته؟

اِد: آره...

سکوت.

نیک: اد؟ *[سکوت.]* ما بهت احتیاج داریم.

اِد: چه کاری می‌تونم بکنم؟

نیک: ما، من و تو مارلین، می‌تونیم توی پول غلت بزنیم، فقط اگه...

سکوت.

اِد: اگه چی؟

نیک: ببین اِد من می‌دونم تو این‌جا زندگی می‌کنی، روز و شب خودتو با این لباسای بوگندوی مردم می‌گذرونی، ما باید این اوضاع تغییر بدیم، پول... پول اِد، ما برای راه‌اندازی شعبه‌ی مستقل خودمون به پول نیاز داریم.

اِد: خب، می‌خوای من چی‌کار کنم؟

سکوت.

نیک: خشک‌شویی... *[مکث.]* می‌تونیم این‌جارو گرو بذاریم و یه وام درست‌وحسابی بگیریم.

سکوت.

اِد: من غیر از این، کار دیگه‌ای بلد نیستم.
نیک: تو داری سخت می‌گیری، *[مکث.]* ما داریم پیر می‌شیم اِد...

نیک خارج می‌شود. نور می‌رود.

چهارم: بینگ و اِد

نور می‌آید. اِد مشغول جابه‌جاکردن لباس‌ها و جداکردن آن‌ها از توی سبدها است. ویلی روی یک صندلی بی‌کار نشسته است.

ویلی: تو درواقع داری موش‌ها رو دورمی‌زنی، اونا فکر می‌کنن که به یه غذای چرب و نرم رسیده‌ن، این یه هنر واقعیه اِد، اونا می‌رن تو چاله، و با لذت شروع می‌کنن به خوردن، بعد که سیر شدن می‌خوان برگردن به خونه‌هاشون، اما تو درواقع فکر این‌جاش رو هم کرده‌یی، تو سطح داخلی چاله رو صیقلی کرده‌یی، و اونا روی سطح صیقلی نمی‌تونن راه برن، این یعنی این‌که نمی‌تونن برگردن خونه‌هاشون. فقط یه ذهن خلاق می‌تونه اونارو این‌جوری به دام بندازه... خب اِد... حدس بزن بعد چی می‌شه...*[اِد جوابی نمی‌دهد.]* یالا مرد، یه حدس بزن، اون مغز آک‌بندو راه‌بنداز...
اِد: نمی‌دونم.
ویلی: خیلی ساده‌س، موشا اون‌جا می‌مونن، دوباره گشنه‌شون می‌شه، موش گشنه چی می‌خواد اِد؟ خب معلومه اونا هم‌دیگرو می‌خورن...

مردی چاق به اسم بینگ لینگر با صدایی خش‌دار و عرق‌کرده وارد می‌شود، با دستمالی عرق‌هایش را پاک می‌کند.

بینگ: شب به‌خیر.
ویلی: هی آقا، یه دقیقه صبر کن... این‌جا که گاراژ نیست. ما داشتیم می‌بستیم.
بینگ: شانس فقط یه بار در خونه‌ی آدمو می‌زنه. *[در را می‌بندد.]*
ویلی: هی هی هی... با توأم، همون‌جایی که هستی بمون. این‌جا یه مکان اقتصادیه با یه ساعتِ کار مشخص.
بینگ: اوه، چه شبای خوبی... امیدوارم این‌قدر خب باشم که بتونم امشب این‌جا بمونم و یه کاسبیِ درست و حسابی رو رونق بدم.

ویلی: این‌جا قانونه خودشو داره...

اِد: ویلی... من درستش می‌کنم. تو می‌تونی بری خونه. *[سکوت.]*

ویلی: مطمئنی...

اِد: به مارلین سلام برسون...

سکوت، ویلی و بینگ به هم نگاه می‌کنند. ویلی می‌رود.

بینگ: بیش‌تر مردم بداخلاقن، چشِ دیدن همو ندارن...

اِد: چی می‌خواین؟

بینگ: *[می‌خندد.]* اوه... امان از دست شما محلی‌های عصبانی...

اِد: از من چه کاری ساخته‌س؟

بینگ: نه نه نه عجله نکن... *[لباسش را نشان می‌دهد.]* عالیه نه؟

اِد: درشون بیارین. *[اِد به سمت بینگ می‌رود تا به او کمک کند تا لباسش را در بیاورد.]*

بینگ: نه نه نه... صبر کن...*[خودش آرام و با احتیاط کت و شلوارش را درمی‌آورد.]* می‌خوام بشورینش... دنیا تقسیم می‌شه بین پول‌دارا و بیچاره‌ها، احمق‌ها به اندازه‌ی متخصص‌ها، الیاف صددرصد طبیعی، دست‌بافت از پشم گوسفند استرالیایی از شرکت جی. ام. *[لباس‌هایش را به اِد می‌دهد و با یک لباس یک دست سفیدِ چسبان زیر روی یکی از صندلی‌ها لم می‌دهد.]* متنفرم از این‌که بگم چه‌قدر به خاطرش پول دادم. هی‌ی ی ی... آره حسابی سلفیدم. من اونو قسطی برداشتم. خیلی از مردم دوست دارن با لباسای معمولی زندگی کنن، اونا می‌گن که خانوما فکر می‌کنن این‌جوری سکسی‌تره، چون آدم وحشی‌تر به نظر میاد. ولی برای ثروتی که من دارم این سرووضع خوبی نیست... سرووضع احتمالاً مهم‌ترین چیز تو کار و کاسبیه... البته بعد از شخصیت، *[بلند می‌شود و به سمت اِد می‌رود و دستش را به سمت اِد دراز می‌کند.]* بینگ لینگر... از آشنایی باهاتون خوش‌وقتم.

اِد: *[مکث.]* اِد کلین.

بینگ: می‌دونی که چی می‌گم... مردم مغزشون تو چشم‌شونه، اونا اول ظاهرتو می‌بینن بعد گول می‌خورن...

اِد: چی شما رو تا این‌جا کشونده؟

بینگ: یه غاز دوست من، من دنبال یه غاز وحشی‌ام... *[مکث.]* اِد تو تاحالا چیزی درباره‌ی یه سرمایه‌گذاری مخاطره‌آمیز شنیده‌یی؟ پول اِد... پول با خطر بالا... مثل یه قمار بزرگ.

اِد: نه...

بینگ: آرامش تو پوله... اما نباید ترسید، ترس جلوِ هر عملی رو می‌گیره... البته گاهی در موارد خاص این‌طوری نیست... ببین، موقعیت‌های خوب رو آدم، خودش به‌وجود میاره، در صورتی که مغز تو کله‌ش باشه و نترسه... دنیای جدید جایی برای آدمای دست‌وپاچلفتی نداره... خیلی زود اونارو تو خودش له می‌کنه... من فکر می‌کنم یه موقعیت خوب دارم... می‌دونی اِد من یه زمانی مشغول

کارای کوچیـــک و سرســـری و جزئی بودم، ولی یهـــو به خودم اومدم، من برای اون کارا ســـاخته نشده‌م... فرصت‌ها از دست می‌رن اِد، باید چارچشمی حواستو جمع کنی... وضعیت رو باید تغییر داد... نمی‌شه دست رو دست گذاشت و فکر کرد که از آسمون هِلپی یه چمدون اسکناس می‌افته تو خونه‌ت... اوه، ممنون مادر مقدس... این قانونشه... همه‌ی راه‌ها به استفاده‌ی خود آدم از نقشه‌ها ختم می‌شه... این احتمالاً بزرگ‌ترین فرصت اقتصادی تو پنجاه سال گذشته خواهد بود... اما فکر نمی‌کنم، بتونم حتی یه روح رو علاقه‌مند کنم...

اِد: این درسته...

بینگ: بهش می‌گن یه خشک‌شویی...*[مکث.]* آره درست شنیدی خشک‌شویی... شستن بدون آب، نه آب صابونی، نه چرخشـــی، نه استهلاکی، نه حتی صدمه‌ای به لباســـا... همه‌ی کارها با مواد شیمیایی انجـــام می‌شـــه... همه‌چیز در حد اعلای صرفه‌جویی، با ســـود هشـــتاد درصد... و تـــازه یه نکته‌ی مهم،*[مکث.]* دیگه لباســـا آب نمی‌رن... مدرنیته اد... با صفحه‌های دیجیتالی لمســـی... دنیا عوض شـــده دوست من... ما روزبه‌روز به سمت پیشـــرفت حرکت می‌کنیم، نمی‌شه تو یه نقطه ایستاد... درسته... خشک‌شویی... تمام چیزی که من برای افتتاح اولین مغازه نیاز دارم فقط ده هزار دلاره... بعد از جریان پولی اون برای راه انداختن بعدی استفاده می‌کنم و بعد همین‌طور بعدی و بعدی... به سرعت خودمو تبدیل به یه زنجیره‌ی کامل می‌کنم... خب یعنی منو شریک... *[مکث.]* پاکیزگی دوســـت من... پول تو اونه... آینده به ســـمت پاگیزگی پیش می‌ره، وقتی کثافت همه‌ی عالم رو ور داشـــته... یک زمینه‌ی مســـتعد... اوه این ماشین تو تاریخ خودش یه شـــاهکاره... هنوزم خب کار می‌کنه... فکر می‌کنی کی خشک می‌شه؟

اِد: می‌ندازم‌شون تو خشک‌کن...

بینـــگ: زمان... زمان رو نباید از دســـت داد، اتلاف زمان یعنی عقب‌ماندگی... این‌جـــا یه لیوان قهوه پیدا می‌شه؟

اِد: می‌تونی از اون استفاده کنی...

بینگ: تو شبا این‌جا می‌مونی؟

اِد: من این‌جا زندگی می‌کنم...

بینـــگ روی صندلی می‌نشـــیند و خوابـــش می‌برد، خر و پف می‌کند، اِد منتظر می‌شـــود تا لباس خشک شود، لباس را از خشک کن بیرون می‌آورد، آنرا اتو می‌کند و بینگ را بیدار می‌کند.

اِد: بینگ... بینگ...

بینگ: اوه... معذرت می‌خوام خوابم برد...

اِد: لباستون آماده‌س.

بینگ: عالی شـــدن، ممنونم رفیق... *[لباس‌ها را می‌پوشـــد.]* هوا روشن شده... نباید وقت و تلف کرد... تا یه هفته‌ی دیگه تو این شهرم، خواستی منو پیدا کنی به این شماره زنگ بزن... من تو هتل ووی اتاق

گرفته‌م، شماره‌ی سی‌وهشت

پولی را روی میز می‌ریزد و خارج می‌شود. اِد برای لحظاتی بیرون را نگاه می‌کند. نور می‌رود.

پنجم: اِد نامه می‌نویسد

در تاریکی صدای دستگاه ماشین‌نویسی شنیده می‌شود. اِد در حال تایپ‌کردن نامه است. پس از لحظاتی نور آرام در میان صدای دستگاه ماشین‌نویسی روشن می‌شود. اِد نامه را از لای دستگاه بیرون می‌آورد، آن را در پاکتی می‌گذارد و با آب دهان سر نامه را خیس می‌کند و می‌چسباند، سپس کت و کلاه‌ش را می‌پوشد و از مغازه خارج می‌شود. نور دوباره گرفته می‌شود.

ششم: نیک و اِد

نور می‌آید. اِد تنها در خشک‌شویی نشسته است و سیگار می‌کشد که نیک با یک پلاستیک میوه وارد می‌شود.

نیک: هی... اِد... می‌تونم بیام تو.

اِد: البته...

نیک: ویلی کجاست؟

اِد: یک ساعت پیش رفت خونه.

نیک: خوبه... *[مکث.]* می‌تونم باهات چن کمله صحبت کنم؟

اِد: اُهووم...

نیک روبه‌روی اِد پشت میز می‌نشیند.

نیک: آناناس... بهترین آناناس‌ها مال آفریقان...

چاقوی جیبی را از جیب کتش بیرون می‌آورد و مشغول پوست‌کندن آناناس می‌شود.

نیک: *چاقو را به اِد نشان می‌دهد.* دست‌سازه، یادگار جنگ، یه رفیق بهم هدیه کرد... بی‌نظیره، جزو گنجینه‌ی شخصیه... این روزها مارلین حالش بهتره، اونم به خاطر راه انداختن شعبه‌ی جدید... می‌فهمی که چی می‌گم اد؟*[یک قاش آناناس به اِد تعارف می‌کند. سکوت.]* اِد من...*[سکوت.]*

اِد: چی شده نیک؟

نیک: *[گریان]* اِد من کم آوُرده‌م...

اِد: *[چاقو را از دست نیک می‌گیرد.]* داری خودتو زخمی می‌کنی.

نیک: ممنون... من... اوه خدایا... چه‌طوری بگم... اِد من با یه زن شوهردار رابطه داشتم... نه... نه‌کسی که تو بشناسی... حالا یه‌کم اوضاع به هم ریخته، یه نامه به دستم رسید... یه یادداشت تهدیدآمیز... می‌فهمی که؟ یا راه بیا یا همه می‌فهمن... فکر می‌کنم تو می‌فهمی این برای من چه مفهومی داره...

سکوت.

اِد: فکر می‌کنم برات خیلی بد می‌شه.

نیـــک: بد؟ *[می‌خنـــدد.]* آره آره... اون با اوردنگی منو می‌ندازه بیرون... اون شـــرکت لعنتی مال زنمه، اون فروشـــگاه مال اونه... اون صاحبشـــه... من به لطف صاحب لعنتی اون اون‌جا کار می‌کنم... شـــوهر خانم... می‌فهمی که...

اِد: چه‌قدر لازم داری نیک؟

نیـــک: ده هزار دلار... اِد نمی‌دونم باید چیکار کنم، دیگـــه نمی‌تونم بفهمم چیکار می‌تونم بکنم... *[مکث.]* میدونم اون مادر قهوه کیه...

اِد: *[مکث.]* تو می‌دونی... می‌دونی کیه؟

نیـــک: اون مـــادر قهوه همون باج‌گیره... یکیه که تو نمی‌شناســـیش... مال این طرفا نیســـت، مهاجره... یه تاجر چاقالوی عوضی... می‌خواســـت منو وارد یه بازی مزخرف بکنه، منم بهش گفتم بره گمشـــه بیرون... درســـت فرداش، دقیقاً فرداش یه نامه به دستم رسید و همون‌قدر پولی رو که قبلاً از من می‌خواست رو خواسته بود... فردای همون روز... ده هزار دلار...

اِد: از کجا می‌دونسته که تو با یه زن رابطه داری؟

نیـــک: اون دقیقـــاً تو همون هتلی بـــود که منو اون زن می‌رفتیم. اون حتماً مـــارو دیده. *[گریه می‌کند.]* اوه خدایا... نمی‌دونم چی‌کار کنم. نمی‌دونم... *[اِد از توی جیبش دستمالی به او می‌دهد.]*

اِد: نیک *[سکوت.]* چرا خیلی ساده پولو بهش نمی‌دی؟

نیک: به خاطر جمع‌آوری ســـرمایه برای شعبه‌ی خودم، این آینده‌ی منه... اِد... . قبل از این‌که بیام این‌جا توی فروشگاه داشتم با مارلین در مورد همین موضوع حرف می‌زدم... خدا خیرش بده... پیدا کردن راهی برای برداشتن پول از فروشگاه، بدون اینکه دوریس متوجه بشه... اختلاس اِد... دزدی از زن لعنتی خودم... *[مکث.]* معذرت می‌خوام اِد... متأسفم... *[مکث.]*

اِد: عیبی نداره...

نیک گریان بلند می‌شود و از مغازه بیرون می‌رود. تا نیک از مغازه بیرون می‌رود اِد متوجه چاقوی نیک می‌شـــود آن را برمی‌دارد که نیک را متوجه خودش کند، اما دیر شـــده اســـت. نور آرام آرام گرفته می‌شود.

هفتم: بینگ و اِد

نور می‌آید، اِد با یک چمدان کوچک وارد مغازه می‌شود، مغازه را می‌بندد و پول‌های داخل چمدان را بیرون می‌آورد و در یک پاکت کاغذی تقریباً بزرگ می‌گذارد. شماره بینگ را می‌گیرد.

اِد: *[با تلفن]* بینگ... *[سکوت.]* می‌تونی الان بیایی خشک‌شویی؟ *[مکث.]*

گوشـــی را می‌گذارد و منتظر می‌شـــود. چند دقیقه که اِد را در تنهایی و ســـکوت می‌بینیم، بینگ درمی‌زند. اِد در را باز می‌کند و بینگ وارد می‌شود.

بینگ: *[تا وارد مغازه می‌شود.]* من همه‌ی کارارو جفت‌وجور کردم، تو چی‌کار کردی؟ چک آوُردی؟

اِد: *[اِد پاکت پول را به او نشان می‌دهد و بینگ سر از پا نمی‌شناسد.]* نقد.

بینـــگ: نقـــد؟ معمولاً این کارارو از طریق حواله‌ی بانکی انجام می‌دن *[مکث.]* اما نقد، عالیه...*[پاکت را از اِد می‌گیـــرد.]* در نهایت فرقی نمی‌کنه... پول پوله نه؟ *[داخل پاکت را با اشـــتیاق نگاه می‌کند.]* خب من همه‌ی اسناد رو آماده کرده‌م. اسناد مشارکت. اینا اسناد توافق مشارکت‌مون رو منعکس می‌کنن. پنجاه‌پنجـــاه از هرچیز، من کارای تخصصی رو فراهم می‌کنم و تو هم ســـرمایه رو... من باید برای این پولایی که این‌جاس یه رســـید به تو بدم... همه‌چیز شـــفاف و روشـــنه... هیچ نقشه‌ای در کار نیســـت... صداقت اولین شرط برای شریک‌شـــدنه... برای این‌که مطمئن بشی می‌تونی اسناد رو به وکیلی چیزی نشون بدی.

اِد: نه، همه‌چی روبراهه...

بینگ: *[می‌خندد.]* درســـته مرد... گور پدرشـــون... اونا یه مشت مفت‌خور بی‌سروپان که از سوراخای قانون شکم‌شـــون رو پرمی‌کنن. وقتی منطق به همه‌چی حکم می‌کنه، هر کســـی می‌تونه قانون خودش باشه... این‌طور نیست؟ بهم یه کم فرصت بده... *[در حال شمردن پول‌هاست.]* من به خاطر اینا بهت رسید می‌دم... برای محکم‌کاری، هرچند که اصل بر اعتماد طرفینه... ما توی یه جامعه‌ی متمدن نفس می‌کشـــیم... ولی یه چیزایی هســـت که ما هنوز درباره‌ش صحبت نکرده‌یم... من داشتم فکر می‌کردم که اســـم مغازه رو چی بزاریم... یهو به ذهنم بیگ‌بینگ خطور کرد، بینگِ گنده، یه تابلوِ بزرگ درش نصب می‌کنیم که همه ببیننن... عالی می‌شـــه مرد... البته این اســـم رو به خاطر من می‌ذاریم... فکر نمی‌کنم برای تو اون‌قدرها اسم مغازه مهم باشه نه؟

اِد: نه اشکالی نداره...

بینگ: خوبه... خوبه... عالیه، این خیلی خوبه، خوب یه کم دیگه...*[شمارش پول‌ها را تمام می‌کند.]* خودشه... همون‌قدر که توافق کردیم. خب... اینم از اسناد با پشتوانه‌ی محکم قانونی، و...

اِد: هی بینگ...*[سکوت.]* نمی‌خوایی که کلاه سرم بذاری؟

بینـــگ: کلـــک بزنم؟ خدایا... بیا، بیا برو به یه وکیل نشـــون بـــده. بیا، اصرار می‌کنم، بـــرو به ده تا وکیل نشـــون بده، بگیر، می‌گم بگیر... ما داریم یه خشک‌شویی مدرن راه می‌ندازیم نه یه کار الکی‌پلکی به‌دردنخور... تو خودت تو این کاری، باید بفهمی من چی می‌گم... باشه حالا بهت می‌گم، من نصف عمرم رو در حال تأسیس گذرونده‌م.

اِد: باشه... باشه.

بینگ: تا به حال کسی از من سؤال نکرده که... اصلاً بیا، بیا پولتو بگیر و از این‌جا بزن به چاک... می‌خوای؟ می‌خوای پولتو پس بگیری، تو اصلاً می‌دونی با کی طرفی؟

اِد: باشه... درسته...

بینگ: تو می‌دونی شرافت چیه؟ هووم؟ می‌دونی... تو می‌فهمی که...
اِد: باشه، قبوله.

بینگ آرام می‌شود، عرق‌هایش را با دستمال پاک می‌کند.

بینگ: این‌جا رو امضا کن. *[اِد امضا می‌کند.]* عالیه... همه‌چیز بین ما برابره... هان؟ اینم سند قانونی...

نور می‌رود. صدای کار کردن لباس‌شویی‌ها در تاریکی شنیده می‌شود که آرام‌آرام صداها تبدیل به یک صدای نخراشیده می‌شود، تا این‌که صدای اتصالی‌کردن دینام به صداها اضافه می‌شود و با جرقه‌ای خاموش می‌شود.

هشتم: ویلی و اِد

نور می‌آید. ویلی از در مغازه به سختی یکی از لباس‌شویی‌ها را به داخل می‌آورد. اِد به کمک ویلی می‌رود و دوتایی ماشین را به سر جای اولش برمی‌گردانند. ویلی در لحظه‌ی ورود پاکت بزرگی که لباس‌های دوریس در آن است، دم در می‌گذارد تا لباس‌شویی را راحت‌تر جابه‌جا کند.

ویلی: یارو تا ماشینو دید، چشماش چهارتا شده بود اِد. باورت می‌شه. می‌گفت کل ارتش در حال جنگ از این ماشینا داشته‌ن، سربازا اسمشو گذاشته بودن بیلی بیگ‌هِد. یعنی بیلیِ کله‌گنده. خمپاره تیکه‌ش نمی‌کنه، لباسای یه لشکرو یک نفس قورت می‌داده و تف می‌کرده. کلی از سربازا جای تانک ضدنفر باهاش آدم می‌کشتن. فهمید مال توئه. می‌شناخت. گفت بهت سلام برسونم. می‌گفت این ماشینا دست هر کی غیر اِد بود تا حالا باید صد دفعه حواله‌ش می‌کردن به اوراقی تا از آهنش سپر درست کنن. هشتصد دلار خرج ورداشت اِد. موتورشو کامل سیم پیچی کرد.

سیمش را به برق می‌زنند و امتحان می‌کنند که آیا درست کار می‌کند یا نه. وقتی مطمئن می‌شوند که ماشین سالم است، ویلی پاکت لباس‌های دوریس را می‌آورد، جایی می‌نشیند و استراحت می‌کند.

ویلی: اینارو دوریس داد.*[لباس‌ها را از پاکت بیرون می‌آورد.]* گفت خودش میاد می‌بره. با لباسای سربازا توی جنگ خیلی فرق دارن نه اِد؟ اما این برای ما مهم نیست، لباسشویی‌ها ترتیبش رو می‌دن.
اِد به سراغ سبد لباس‌های کثیف می‌رود و به آن‌ها خیره می‌شود.

سکوت.

اِد: ویلی؟
ویلی: هووم.
اِد: این لباسا.

ویلی: چی؟

اِد: تا حالا بهشون توجه کرده‌یی؟

ویلی: منظورت چیه؟

اِد: نمی‌دونم *[مکث.]* چه‌طوری مدام وقتی تنمونه می‌گنده؟ *[مکث.]* ما فقط می‌شوریم‌شون.

ویلی: خب، آره، این‌که برای ما خوبه، نه رفیق؟

اِد: نه منظورم اینه که *[مکث.]* اینا مدام با ما می‌گندن. و اینا یه بخشی از مان. ما مدام اونا رو می‌پوشیم و می‌شوریم. [مکث.] بدن ما اینا رو متعفن می‌کنه.

ویلی: بس کن اِدی... داری منو می‌ترسونی.

سکوت.

اِد: من این لباسارو می‌گیرمو تو ماشین پرتشون می‌کنم.

ویلی: چی؟

سکوت.

اِد: من اینارو با بوی تعفن معمولی بدنمون به یاد می‌یارم.

ویلی: این مزخرفات چیه داری بلغور می‌کنی مرد؟

سکوت.

اِد: نمی‌دونم... بی خیال...

سکوت.

ویلی: خیلِ خب اِد... من باید برم... دیروقته... مارلین این شبا تا دیروقت شرکت می‌مونه. فکر کنم تا حالا رسیده باشه سر خیابون، نمی‌خوام معطلش کنم، باید ببرمش خونه...

ویلی لباس‌هایش را عوض می‌کند و آماده‌ی رفتن می‌شود. بیرون می‌رود. اِد مشغول جارو کردن کف خشک‌شویی می‌شود. پس از مدتی ناگهان صدای مهیب تصادفی از بیرون شنیده می‌شود. اِد سر جایش خشک می‌شود. بعد صدای آژیر آمبولانس و پلیس شنیده می‌شود. نور آرام گرفته می‌شود، اما صداها ادامه می‌یابند و آرام‌آرام در انتها محو می‌شوند.

نهم: دوریس و اِد

نور می‌آید. دوریس با یک لباس مشکی وارد مغازه می‌شود. اِد مشغول ور رفتن با رادیو است. با ورود دوریس رادیو را خاموش می‌کند.

اِد: دوریس؟
دوریس: سلام اِد.
اِد: نمی‌خوایی بیای تو...
دوریس: نه، دیر وقته... *[مکث.]* همه‌چی تصادف...*[مکث.]* من برای مرگ ویلی خیلی متاسفم اِد.
اِد: می‌دونم دوریس.
دوریس: ویلی آدم خوبی بود.
اِد: همین‌طوره...

سکوت.

دوریس: اومدم لباسارو ببرم.
اِد: الآن میارمشون...

سکوت.

اِد می‌رود و لباس‌های دوریس را می‌آورد.

دوریس: اد؟*[اِد متعجب به دوریس نگاه می‌کند. مدتی در سکوت می‌گذرد.]*
اِد: چیزی شده دوریس؟

سکوت.

دوریس: نه... ممنون اد...

دوریس خارج می‌شود، اِد دقایقی می‌ماند سپس نور گرفته می‌شود.

دهم: ورود مارلین بعد از مرگ ویلی

نور می‌آید. مارلین آشفته و بد حال وارد می‌شود. او حالت آدم‌های به‌شدت مست را دارد.

مارلین: اد... *[مارلین بالا می‌آورد. اِد به سمت مارلین می‌رود و برایش آب می‌آورد.]*
اِد: چی شده مارلین؟
مارلین: اد... من همیشـــه کارامو درســـت انجام دادم. تا حالا نشده که اشتباهی کرده باشم. ولی انگار اینا هیچ‌کدوم دلایل خوبی برای اتفاقایی که ناخواسته می‌افتن نیست... تو فکر می‌کنی همه‌چی داره خوب پیش می‌ره، اما این‌طوری نیست اد... ویلی... ویلی خیلی ناگهانی مرد... اون قرار نبود بمیره اِد...

اِد برای مارلین قهوه می‌آورد. مارلین خود را به سمت تخت می‌کشد و روی آن دراز می‌کشد. قهوه

را از دست اِد می‌گیرد، اما نمی‌خورد. اِد بدون این‌که چیزی بفهمد به مارلین خیره شده است.

مارلین: باید بخوابم...

مارلیـــن از توی کیفـــش قرصی بیرون می‌آورد و می‌خورد ســـپس می‌خوابـــد و اِد با فنجان قهوه ملافه را روی مارلین می‌کشد. مدتی پیش او می‌نشیند و خیره نگاهش می‌کند. ناگهان نیک وارد می‌شود. اِد بلند می‌شود و سر جایش خشکش می‌زند.

اِد: نیک؟

نیک: من نابود شدم. اونا منو نابود کردن... این پول، دیگه شعبه‌ای در کار نیست و من یه راست باید برم به جهنم...

اِد: خب... پس پولو بهشون دادی؟

نیک: مارلین...

اِد: برای مارلین چه اتفاقی افتاده؟

نیک: اون فقط خیلی مسته...

سکوت.

نیک: تو چه جور آدمی هستی؟

اِد: چی؟

نیـــک: چه جور آدمی... هســـتی؟ *[مکث.]* منظورم اینکه اگه میومدی یه مشـــت می‌زدی تو دماغم درکت می‌کـــردم. ناراحت نمی‌شـــدم، حقم بود... بـــه کاری که کردم افتخار نمی‌کنـــم... ولی تو... *[مکث.]* درســـته پولو بهشـــون دادم... همون‌طوری که خودت می‌دونی... ولی رفتـــم و اون مردیکه رو پیدا کردم... تو چیزی برای گفتن نداری،ها؟ تو که ماجرا رو می‌دونی... من نمی‌دونستم... ولی باید پولو از چنگ اون مرتیکه درمی‌یاوردم...

سکوت. نیک آرام به سمت اِد می‌آید.

نیک: من بدبخت شدم...

اِد: خب... نیک...

چند لحظه‌ای نیک به اِد خیره است و اِد مستعصل است. ناگهان نیک به سمت اِد هجوم می‌آورد و او را می‌زند، با هم گلاویز می‌شـــوند. مارلین هنوز خواب اســـت و بیدار نمی‌شود. در همین حین ناگهـــان اِد از تـــوی جیب کتش چاقوی نیک را بیرون می‌آورد و نیک را می‌کشـــد. از کیف مارلین کلیدی بیرون می‌آورد و در جیبش می‌گذارد بعد جســـد نیک را بیرون می‌برد. مارلین در صحنه تنهاســـت. مدتی می‌گذرد. اِد برمی‌گردد، خون نیک را از کف خشک‌شـــویی پاک می‌کند. رادیو را

روشـــن می‌کند. یک قطعه از باخ پخش می‌شود، ســـپس کلیدی را که از کیف مارلین برداشته به کیف برمی‌گرداند. می‌رود و کنار مارلین می‌نشیند. نور می‌رود.

یازدهم: اِد و پلیس

نور می‌آید. اِد مشغول کارهای معمول خشک‌شویی است. که دو پلیس وارد مغازه می‌شوند.

پلیس گاب: اِد کلین؟
اِد: اِد کلین.
پلیس گاب: من افسر گاب هستم و هم‌کارم افسر کرب. *[نشانشان را به اِد نشان می‌دهند.]*
اِد: خب ما باید بریم؟
پلیس کرب: هان؟... اوه... نه... گاب.
پلیس گاب: خب... شما زنی به اسم مارلین می‌شناسین؟
اِد: بله...
پلیس گاب: چه کاره‌شون هستین؟
اِد: اون خواهرمه...
پلیس کرب: ازدواج کرده؟
اِد: شوهرش مرده.
پلیس کرب: متأسفیم.
پلیس گاب: اِاِاِاِ... باید بگم که... جان یه خبری براتون داره ...

سکوت.

پلیس کرب: خب ... ببین رفیق، مارو فرستاده‌ن تا... خب این خبر بدیه، ولی... لعنت به شیطون، مارلین دستگیر شده.
پلیس گاب: اونا مارو فرستاده‌ن که بهت بگیم.
اِد: اِاِاِ
پلیس کرب: خب اونا مارو فرستاده‌ن که بهت بگیم، جزییات شو حذف کردیم.
اِد: مارلین؟
پلیس گاب: آره، اونو به زندان ایالتی برده‌ن.
پلیس کرب: به جرم قتل.
پلیس گاب: راستش... اختلاس و قتل *[مکث.]* مردی به اسم نیک دانگر، اون مردی که مرحوم شده.
اِد: من نمی‌فهمم.
پلیس کرب: اون مرده.

پلیس گاب: درسته، خبر بدیه.
پلیس کرب: *[به ساعتش نگاه می‌کند.]* خب، ملاقات ساعت پنج تموم می‌شه، امروز رو از دست داده‌یی، اما فردا می‌تونی بری ببینیش.
پلیس گاب: ببخشید رفیق، اونا مارو فرستاده‌ن که بهت بگیم.

سکوت.

پلیس‌ها آماده‌ی رفتن می‌شوند.

پلیس کرب: متأسفیم...
پلیس گاب: *[تف می‌کند.]* تشریفات مزخرف...

پلیس‌ها خارج می‌شوند. اِد بهت زده به آن‌ها نگاه می‌کند. نور گرفته می‌شود.

دوازدهم: اِد و پیرمرد

نور می‌آید. پیرمردی با کت و شلوار، یک دفتر بزرگ و یک متر بزرگ وارد می‌شود.

پیرمرد: اِد کلین؟
اِد: بله...
پیرمرد: خشک‌شوییِ اِد...
اِد: درسته...
پیرمرد: می‌خواین شروع کنیم؟
اِد: البته، به چیزی احتیاج دارین؟
پیرمرد: چهل ساله که یاد گرفته‌م باید بی‌نقص و کامل کار کرد، آدم همیشه باید مسلح باشه، با سلاح کار...

پیرمرد شروع می‌کند به متراژ کردن خشک‌شویی.

پیرمرد: شما باید پسر فرانک کلین باشین؟
اِد: درسته...
پیرمرد: اون باید حالا تو بهشت باشه... قدیما این‌جاها یه زمین بایر بود... این خشک‌شویی اولین بنایی بود که این اطراف ساخته شد. شما هنوز دنیا نیومده بودین... زمان چه‌قدر با سرعت می‌گذره، این‌طور نیست؟
اِد: بله...
پیرمرد: چرا این تصمیم رو گرفتین؟

اِد: هووووم؟

پیرمرد: فراموشش کنین... حتماً مجبور شده‌ین؟

اِد: بله...

پیرمرد: فرانک وقتی این‌جا رو خرید، من تازه اســتخدام شــدم. اولین روز کاریم بود که اومدم این‌جا رو متراژ کردم، حالا چهل سال می‌گذره و من فردا بازنشست می‌شم و آخرین روز کاریم دارم دوباره این‌جا رو متراژ می‌کنم... هیچ‌کس نمی‌دونه چی پیش میاد پسرم...

اِد: البته...

پیرمرد: حتماً مشکلی براتون پیش اومده که مجبور شده‌ین یادگار پدرتون رو گرو بذارین...

اِد: بله...

پیرمرد: البته منو ببخشین، قصد فضولی ندارم اصلاً... هر کس زندگی خودشو داره...

اِد: نه، راحت باشین...

پیرمــرد: پول زیاد خوبی بهتون نمی‌دن، زمین‌های این اطراف ارزش قدیمو ندارن، اما شــاید کارتون رو راه بندازه.

اِد: درسته...

پیرمرد: جای شما بودم این‌جا رو از دست نمی‌دادم.

اِد: حق با شماست.

پیرمرد: فرانک بی‌چاره، اون برای به‌دست‌آوُردن این‌جا خیلی بدبختی کشید، می‌دونید که چی می‌گم؟

اِد: همین‌طوره.

پیرمرد: شما ازدواج کرده‌ین؟

اِد: نه...

پیرمرد: زن زندگی‌تون رو پیدا نکرده‌ین، یا اعتقادی به ازدواج ندارین؟

اِد: !!!!!!

پیرمرد: هرجور راحتین، من نمی‌خوام شما رو با این سؤالا اذیت کنم. این‌جا منو یاد خیلی چیزا میندازه. اون‌وقتا من تازه ازدواج کرده بودم... روزهای خوبی بود...

اِد: خانم‌تون زنده‌ن؟

پیرمرد: پارسال، از دستش دادم...

اِد: متاسفم.

پیرمرد: زن خوبی بود... مرگ دست ما نیست پسرم. هر یکشنبه تو کلیسا یه شمع براش روشن می‌کنم... شما کلیسا می‌رید؟

اِد: گاهی...

پیرمرد: بعضی وقتا آدم بهش احتیاج پیدا می‌کنه. *[مکث.]* بســیار خب کار من دیگه تمومه. *[چیزی را در دفترش یادداشت می‌کند.]* لطفا این‌جا رو امضا کنین.

اِد: بله...
پیرمرد: پول تا دو روز دیگه به حسابتون واریز می‌شه. امیدوارم مشکلتون حل بشه.
اِد: ممنونم.
پیرمرد: اگه کار دیگه ای داشتین، می‌دونید منو کجا پیدا کنید...
اِد: بله...
پیرمرد: از دیدن‌تون خوش‌حال شدم، آقای...
اِد: اِد کلین
پیرمرد: بله... منو ببخشین آقای اِد کلین. خدانگهدار...

اِد دستی تکان می‌دهد و پیرمرد خارج می‌شود. اِد نگاهی به کل خشک‌شویی می‌اندازد. نور گرفته می‌شود.

سیزدهم: اِد و وکیل

نور می‌آید. وکیل با یک ظرف غذا و نوشیدنی و کیف وارد می‌شود.

وکیل: اِد کلین؟
اِد: بله خودم هستم.
وکیـــل: بهم گفتن این طرفا بهترین غذا رو نردلینگـــر داره. البته یه‌ذره تحقیق کردم. ببین من نمی‌خوام وقتت رو بگیرم، پس تا همین‌طور که حرف می‌زنم، غذام رو هم می‌خورم. چه ناراحت بشـــی چه نشـــی. اینا الان اصلاً اهمیتی ندارن... تا وقتی که تو شـــهر هستم تو هتل متروپول ساکن می‌شم. تو می‌تونی اگه کاری داشـــتی اون‌جا پیدام کنی. پول کجاســـت؟... *[اِد چند دسته اسکناس روی میز می‌گذارد و وکیل پول‌ها را در کیفش می‌گذارد و شـــروع به خوردن می‌کند.]* من با توجه به وضعیتم تو این شـــهر این پول رو از تو می‌گیرم... می‌دونی که جای خواب و غذاهای معمولی... اون خواهرته؟ خوب معلومه که خواهرته... اون هنوز اعتراف نکرده؟
اِد: نه، اون این کارو نکرده...
وکیل: این خیلی خوبه، نه این‌که اون این کارو نکرده، بلکه چون اعتراف نکرده... همیشـــه راه‌هایی وجود داره کـــه آدم از مخمصـــه بیاد بیرون، فقط باید کله‌تو به کار بنـــدازی و آموزش ببینی، یادگیری... یادگیری مهم‌ترین چیزیه که انســـان رو از حیوون جدا می‌کنه... ولی این الان موضوع کوچیکیه، من فردا می‌رم و اونو می‌بینم، ســـاعت ســـه، و تو هم باید اون‌جا باشـــی، یه چیز دیگه، تو دهنتو بسته نگه می‌داری، من به تو می‌گم که چیکار کنی. همه‌ی کارارو من انجام می‌دم. هیچ صحبتی وجود نداره، همه چیزایی که تو می‌گی خارج از بحثه، چه چیزایی؟ همه چیز. تو دهنتو بسته نگه می‌داری و من حرف می‌زنم... ، من یه وکیلم و تو هم یه خشک‌شـــو... تو هیچی ســـرت نمی‌شـــه. افتاد؟

اِد: باشه...

وکیل: خوبه... اگه کاری داشـــتی بهم زنگ بزن، این شـــماره‌ی هتلِ... اینطوری همه راضین، تو راضی، من راضی و اونم راضی، همه چی مثل یه شهر بازی می‌مونه...

دهانش را پاک می‌کند. کیفش را برمی‌دارد و خارج می‌شود. نور می‌رود.

چهاردهم: دوریس و اِد

نور می‌آید. دوریس وارد می‌شود.

اِد: دوریس؟

دوریس: سلام اد...

اِد: دوریس، نمی‌خوایی بیای تو؟

دوریس: نه نه، دیر وقته...

اِد: من برای این ضایعه خیلی متاسفم *[سکوت.]* البته می‌دونی که مارلی هیچ نقشی تو این ماجرا نداشته. هیچ نقشی.

دوریس: می‌دونم. اد... نگران نباش. *[سکوت.]* من اومدم بهت بگم... و تو هم باید به مارلین بگی...

سکوت.

اِد: چی؟

دوریس: می‌دونستی که نیک چادر زدن و بیرون رفتن رو دوست داشت؟*[مکث.]*

اِد: آره... *[مکث.]*

دوریس: برای چادر زدن تابستون گذشته رفتیم به هاوانا، اون‌جا چادر زدیم، شب... بیرون چادر یه اتفاقی افتاد اد... *[مکث.]*

اِد: خب؟

دوریـــس: اون شـــب اد... *[ســـکوت.]* نیک رفت بیرون و من تو چادر موندم، ترســـیده بـــودم... من فقط یه صداهایی می‌شنیدم.

اِد: چه صداهایی؟

دوریس: زوزه اد، یه صدایی شبیه زوزه‌ی گرگ.

اِد: خب؟

دوریس: ما تا به حال به هیچ کس چیزی نگفته‌یم اد...

اِد: خب؟

دوریس: چند دقیقه بعد صداها قطع شد، نگران شدم، آروم رفتم بیرون ببینم نیک کجاست.

اِد: خب؟

دوریـــس: نیک اونجا نبود اد... اون صداها نیک و با خودشـــون برده بـــودن... اون هیچ‌وقت نگفت که اون صداها کجا بردنش.

اِد: دوریس... می‌شه که...

دوریس: اِد من نمی‌تونم همه‌چیز رو برات بازگو کنم، این قضایا خیلی پیچیده شده‌ن، من هرشب خواب می‌بینم که این صداها میان و منو با خودشون می‌برن...

اِد: دوریس... تو باید...

دوریس: یه ترس وحشـــتناک وجود داره اد، دامن همه‌مـــون رو می‌گیره، این قضیه مثل قضیه‌ی مارلین نیست... تو می‌دونی که پلیس‌ها می‌دونن چه جوری قاتل نیک رو پیدا کنن... آگاهی، یه تهدیده.

اِد: دوریس... می‌شه بیایی تو بشینی؟ شایدم یه نوشیدنی بزنیم.

دوریس: اد، بعضی‌وقتا آگاهی باعث دردســـره *[سکوت.]* بعد از این‌که این اتفاق افتاد، همه‌چی عوض شد، *[بغض‌آلود]* نیک دیگه هرگز به من دســـت نزد...*[ســـکوت.]* به مارلین بگو نگران نباشه، من می‌دونم کار اون نبوده، شاید این معلوم بشه... یه روزی، شاید هم الآن همه‌چی معلوم بشه.

دوریـــس آرام خارج می‌شـــود و اِد بهت زده به بیرون نگاه می‌کند. بعـــد از دقایقی نور آرام گرفته می‌شود.

پانزدهم: اِد و وکیل

نور می‌آید. وکیل به جایی تکیه کرده است و به اِد نگاه می‌کند.

وکیل: مزخرفه...

اِد: اما حقیقت داره...

وکیل: من اهمیتی نمی‌دم که چی راسته یا دروغه، این به درد نمی‌خوره، اون می‌گیه از نیک حق‌السکوت می‌گرفتـــن، به وســـیله‌ی چه کســـی؟ اون نمی‌دونه... به خاطر رابطه‌ی عاشـــقانه بـــا کی؟ باز اون نمی‌دونه، کس دیگه‌ای هم از این موضوع خبر داره؟ نه، اون نمی‌دونه، اون هیچی نمی‌دونه...

اِد: من خبر دارم... نیک در موردش با من حرف زده بود و نقشـــه‌ای که برای به‌دســـت آوردن پول کشیده بود... اختلاس از دوریس.

وکیل: فوالعاده‌س، تو از خواهرت حمایت می‌کنی، این خیلی خوبه، یالا، شماها باید یه چیزی به من بدین تا من بتونم باهاش یه کاری بکنم. من باید یه دفاعیه قابل‌پذیرش دربیارم... من یه وکیلم، نمی‌تونم معجـــزه کنـــم که... صبر کن... ببیـــن، ببین که طرف مقابل چی علیه ما داره. اونا دفاتر حســـاب و ثبت فروشگاه رو دارن که مارلین بهشون دسترسی داشته... توسط اون دستکاری شده، این یعنی انگیزه... اونا یه صحنه‌ی جرم دارن که توســـط مارلین قابل دسترسی بوده، اینم از فرصت... اونا یه چاقوی دست‌ساز دارن که با اون گلوی نیک رو سوراخ کرده... همه‌ی اینا مال اوناست...

اِد: اون چاقو مال نیک بود...

وکیل: دارم حرف می‌زنم... وســـط حرفم نپر... اینا یعنی اینکه اون هم انگیزه داشـــته هم فرصت... اونا یه

قربانـــی از ارکان اصلی جامعه‌ی اقتصادی دارن بعدشـــم مارلین رو دارن... یه آدم ناراضی که توی دفاتر حســـاب دســـت می‌برده، کسی که تو شـــب حادثه تا جایی که جا داشته مست کرده بوده و بهانه‌اش برای زمانی که قتل انجام شده اینه که این‌جا بوده و از حال رفته بوده...

اِد: من با اون بودم.

وکیل: این به درد من نمی‌خوره

سکوت.

اِد: من اونو کشتم.

سکوت.

وکیل: باشه، تو اونو کشتی... باشه... قضیه‌ی حق‌السکوت رو فراموش می‌کنیم. تو اونو کشتی... برای چی؟

اِد: اون و مارلین با هم رابطه داشتن.

وکیل: باشه... تو از کجا می‌دونستی؟

اِد: من و ویلی می‌دونستیم. ویلی این‌جا کار می‌کرد، من برادرشم... یه شوهر می‌فهمه.

وکیل: خب کسای دیگه ای هم خواهند گفت که می‌دونن؟ و لطفاً فقط نگو همسرش، اون مرده...

اِد: نمی‌دونم. *[مکث.]* فکر نکنم.

وکیل: چه‌طوری وارد فروشگاه شدی؟

اِد: کلید و از توی کیف مارلین برداشتم.

وکیل: خب کسی هست که بگه تو رو اون‌جا دیده، توی رفتن یا برگشتن، داخل، بیرون... هان؟

اِد: فکر نکنم.

وکیل: هیچ خری هســـت که یه بخشی از داستان مزخرفتو تأیید کنه؟ اوهه‌ه، بی‌خیال اینطوری نمی‌تونی بهش کمک کنی. باید واقع نگر باشیم، باید گزینه‌هامون رو مرور کنیم... *[مکث.]* من هیچ انتخابی ندارم. من نمی‌تونم داستان اول رو ارائه کنم. نمی‌تونم داستان دوم رو ارائه کنم. می‌تونستم ادعای جنون کنم، اما اون خیلی خون‌ســـرده... می‌تونســـتم درخواست اقرار بدم تا از مجازاتش کم کنن، امـــا فکر نکنـــم اون بخواد بقیه‌ی عمرش رو تو زندان بگذرونه. می‌دونم تو منو اســـتخدام کرده‌یی که موقع اعلام حکم دستتون رو بگیرم، می‌تونستین یکی دیگه رو بگیری. نه نه نه نه... ما تسلیم نمی‌شـــیم. تو وقتی جری جرالدو اســـتخدام کردی معنیش اینه که ما بازنده نیستیم، ما قافیه رو نمی‌بازیم. من دادخواهی می‌کنم، من تســـلیم نمی‌شم. خیلی خوب... هیچ راهی نداریم؟ باید فکر کنیم. خوب برگردیم به قضیه حق‌السکوت، اون داره منو قلقلک می‌ده. این پایان نداره، و نیک رو آدم بدی جلوه می‌ده. شـــماها همه‌چیو نگشـــته‌ین، شما از گذشته‌ش هیچی نمی‌دونین. اون به تو نزدیک می‌شه تا توی قضیه‌ی پولا کمکش کنی... گذشته‌ش به یادش می‌یاد، کیه که چیزی بگه؟ آره آره آره، اون قضیه برادر فداکار رو بی خیال شیم. احمقانه است.

سکوت.

وکیل: شوهرش چه‌طوری مُرد؟
اِد: تصادف کرد.
وکیل: خیلی خوب... با حق‌السکوت پیش می‌ریم... باهات در تماسم...

خارج می‌شود. نور می‌رود.

شانزدهم: اِد و دوریس

نور می‌آید. دوریس با یک چمدان پر از پول وارد می‌شود.

دوریس: اد؟
اِد: بیا تو دوریس...

دوریس داخل می‌شود

سکوت.

دوریس: دیشب دوباره خواب دیدم. صداها اد... صداها دارن نزدیک‌تر می‌شن.
اِد: می‌خوایی بشینی؟
دوریس: دیگه نمی‌تونم بخوابم... مثل یه شبح می‌چرخم... من یه راز دارم اد...
اِد: یه نوشیدنی می‌خوایی؟
دوریس: اینا دیگه نمی‌تونن نجاتم بدم... *[چمدان را باز می‌کند، پول‌ها به زمین می‌ریزد.]* یه اتفاق وحشتناک در حال وقوعه... دنیا داره تموم می‌شه اد، ما به آخرش رسیده‌یم... اون صداها صدای زوزه‌ها، صدای یه سیاره‌س، داره به ما نزدیک می‌شه... اون صداها نیک رو با خودشون برده‌ن که اینو بهش بگن... *[مکث.]* اد؟
اِد: چیه دوریس؟
دوریس: من چشم دیدن مارلین رو نداشتم، تو زنا رو نمی‌شناسی اد، ما مثل یه مار سمی می‌شیم وقتی احساس می‌کنیم که داریم تحقیر می‌شیم.
اِد: منظورتو نمی‌فهمم
دوریس: می‌خواستم مارلین رو تو یه تصادف ساختگی بکشم...
اِد: دوریس؟
دوریس: من ویلی رو کشتم...

سکوت.

دوریس خارج می‌شود. اِد پولها را دوباره توی چمدان می‌ریزد و در گوشه ای از خشک‌شویی می‌گذارد. نور آرم گرفته می‌شود.

هفدهم: اِد و وکیل

نور می‌آید.

وکیل: این نظریه رو از آلمانا گرفته‌ن... اسمش یادم نمی‌یاد، حالا هر اسمی... مهم نیست، اون این نظریه رو داد که باید هرچیزی رو که می‌دونی به طور علمی و تجربی آزمایش کنی... مثلاً این‌که چه‌طوری سیاره دور خورشید می‌چرخه، یا نور خورشید از چی تشکیل شده، یا چه‌طور فنر و که فشار می‌دی می‌پره... خب تو باید بهش نگاه کنی... گاهی‌وقتا بهش نگاه می‌کنی... و نگاهت اونو عوض می‌کنه... تو نمی‌تونی بفهمی که واقعاً چه اتفاقی افتاده... یا ممکنه چه اتفاقی بیفته، اگه به نقطه‌ی که نظر لعنتیت رو جلب کرده نگاه نکنی، اون‌وقت دیگه چه اتفاقی افتاده معنی نداره... نگاه به هر چیزی اونو تغییرش می‌ده... بهش می‌گن اصل عدم قطعیت... حتی انیشتین هم که خیلی بارش بود اینو گفته... علم، ادراکات، واقعیت، تردید، شک، شک معقول، من می‌گم گاهی اوقات هرچی بیش‌تر نگاه می‌کنی کم‌تر سردرمی‌یاری. این یه حقیقته... توی یه راه فقط یه حقیقت وجود داره، اون توی جنگ فقط خوش می‌گذرونده. اون تو سربازیش هیچ‌وقت جلو نرفته...

اِد: خب؟

وکیل: خب؟... خب که چی؟ این می‌تونه برگ برنده‌ی رهایی شما از خونه‌ی مرگ باشه.

اِد: من قضیه رو نگرفتم.

وکیل: ببین ابله... تا اون‌جایی که من می‌دونم اون به همه گفته که یه قهرمان جنگی بوده، درسته؟ با یه چاقو و یه اسلحه تو دستش، تنهایی جزیره رو نجات داده، اون همه‌ی سربازای دشمن رو لت‌وپار کرده، ولی حالا دراومده که اون آشغال تموم جنگ رو یه‌قل‌دوقل بازی می‌کرده... اون برای این‌که کارو کاسبی خودش رو راه بندازه به هر کس و ناکسی تو این شهر دورغ می‌گفته، خب آخرش گندش دراومده... یه نفر راز مخفی و کثیفش رو می‌دونسته... اونا پول می‌خواسته‌ن، اونا در ازای حق‌السکوت پول می‌خواسته‌ن... من نمی‌دونم، من اون‌جا نبودم... اما مارلین به ما می‌گه، اون ممکنه مشخصاً گفته باشه یا نه... اون به تو و مارلین روی میاره تا کمکش کنین از این مخمصه رها شه...

اِد: خب... حالا... درواقع کی؟

وکیل: کی؟ کی؟ من چه‌می‌دونم کی، ولی مسئله اینه که اگه آقای دادستانی که اون‌جا نشسته، نصف وقتشو که صرف آزاردادن مارلین می‌کنه، صرف یه تحقیق سرسری تو گذشته‌ی اون الدنگ بکنه، اون‌وقت ممکنه بفهمیم کی، ما نمی‌تونیم بفهمیم که چه اتفاقی افتاده، چون‌که هرچی بیش‌تر

بهش نگاه کنی کم‌تر سردرمیاری... اما این خیلی زیباست، ما نیازی نداریم بدونیم چه کسی بوده... ما فقط باید اون لعنتی رو به اینا نشون بدیم. اونا که نمی‌فهمن... جری روشنایی روز رو از روزنه‌ها می‌بینه...

وکیل دارد وسایلش را جمع می‌کند تا برود، که پس از چندی دو پلیس وارد می‌شوند.

پلیس گاب: هی مرد... چی می‌تونم بگم... جان.
پلیس کرب: ما رو فرستاده‌ن که بهت بگیم...
اِد: باید بریم؟
پلیس کرب: خب... نه...
پلیس گاب: خب می‌دونی خبر بدیه... جان.

پلیس کرب: *لعنت بر شیطون، مارلین تو زندان خودکشی کرده. [سکوت.]*

اِد: نمی‌فهمم.
پلیس کرب: اون مرده... متأسفیم مرد...
پلیس گاب: تشریفات مزخرف.

سکوت.

وکیل: حیف شد، می‌تونستم برنده باشم.

وکیل خارج می‌شود. نور آرام گرفته می‌شود.

هجدهم: اِد و پیر مرد

نور می‌آید. اِد در حال تلویزیون تماشاکردن است. تلویزیون کارتون پخش می‌کند. پیرمرد وارد می‌شود.

پیرمرد: یه چیزی از گذشته‌ها پیدا کردم... گفتم شاید دوست داشته باشی نگهش داری، دیگه به درد من نمی‌خوره. *عکسی از جیبش بیرون می‌آورد. اِد تلویزیون را خاموش می‌کند.* بیا ببین... این منم اینم بابات فرانکه، ببین چه‌قدر جوون بوده‌یم. بیا نگهش‌دار... داشتم می‌رفتم کلیسا... گفتم شاید تو هم بخوایی یه سری به اون‌جا بزنی... *[سکوت.]* چرا ساکتی؟
اِد: نه، احتیاجی بهش ندارم.
پیرمرد: من عادت ندارم خبرای بد رو به کسی برسونم... اما، تو روزنامه نمی‌خونی؟
اِد: نه... علاقه‌ای ندارم.
پیرمرد: پس باید بهت بگم که... خشک‌شویی رو گذاشته‌ن به مزایده... خبرش چاپ شده، روزنامه‌شو برات

آوُردم... یه نگاهی بهش بنداز... متأسفم پسرم... این‌جا دیگه رونق قبل رو نداره... اونا هم دوست ندارن ضرر کنن، این قانونشه... دنیا خیلی عوض شده... یه نگاهی هم به صحنه‌ی حوادث بنداز... وحشتناکه... این روزا اتفاقای عجیب‌غریبی می‌افته. یه زن چهار شب پیش خودشو تو رودخونه غرق می‌کنه... من می‌شناختمش، اون صاحب فروشگاه منفیلد بود. پلیسا وقتی دنبال جسدش بودن جسد یه مرد دیگه رو هم پیدا می‌کنن. اهل این‌جاها نبوده... اسمش بینگ لینگره... اون اومده بوده تا یه سرمایه‌گذاری گنده بکنه، همه‌ی اسنادش رو بیرون آوُردن. ده هزار دلار کلاه‌برداری، واقعاً این روزا آدما حاضرن برای منافع‌شون دست به هر کاری بزنن، وحشتناکه... خب دیگه منم به آخر خط رسیدم... این روزا فقط کلیسا آرومم می‌کنه... می‌خوایی با من بیایی؟

اِد: نه...

پیرمرد: می‌خوای بدونی من چه حدسی می‌زنم؟... من فکر می‌کنم اون یارو می‌خواسته فروشگاه منفیلدو تیغ بزنه، با یه سری اسناد قلابی می‌ره پیش زن صاحب فروشگاه، یهو می‌بینه اوه چه زن خوشگلیه، می‌دونی که این‌جور مردا معمولاً عقده‌های جنسی سرکوب‌شده دارن... به زور به زنه تجاوز می‌کنه، و اونو مجبور می‌کنه که اسناد رو امضا کنه، اونم مجبور می‌شه، بعد مرده در ازای حق‌السکوت ده هزار دلار زنه رو تیغ می‌زنه، و می‌گه اگه حرفی به جایی بزنه، یه نامه می‌نویسه و همه‌چیو به شوهرش می‌گه، شوهرش نیک بوده همونی که چند وقت پیش کشته شد، اون یه قهرمان جنگی بود، خیلی‌ها می‌خواستن اونو بِکِشن پایین، من چن‌تاشونو تو اداره‌ی خودمون سراغ داشتم... مردم این‌طوریَن دیگه... بعد بینگ تصمیم می‌گیره که ده هزار دلار دیگه از نیک بگیره، پس یه نامه می‌نویسه و توی اون می‌گه که زنش با یه مرد غریبه رابطه داره، اگه می‌خوای من دهنمو ببندم باید ده هزار دلار بسلفی... نیک مجبور می‌شه به خاطر محبوبیتش و مسئله‌ی اخلاقیات این پولو بده و این راز رو تو دلش نگه داره. بعد یه روز متوجه می‌شه که زنش ده هزار دلار از شرکت کش رفته، مسئله لو می‌ره، نیک می‌گرده تا مرده رو پیدا کنه، مرد رو پیدا می‌کنه و اونو با اسناد توی دریاچه غرق می‌کنه. بعد میاد سراغ زنش می‌خواد زنه رو بکشه که زنه با یه چاقو حسابش رو می‌رسه، اوه... چه زندگی نکبت‌باری... زنه از ترس این‌که گیرش بندازن همه‌چیو می‌فروشه و از شهر می‌ره که توی راه افراد بینگ اونو می‌کشن و می‌ندازنش تو رودخونه... روزنامه‌ها دروغ می‌نویسن، اما من سال‌هاست که زودتر از پلیسا مسئله رو حل می‌کنم، چون برای این کار آدم باید تخیل داشته باشه... یه تخیل قوی و خودشو جای همه‌ی اون آدما بذاره... تو نظری نداری؟

اِد: نه...

پیرمرد: پس من می‌رم... روزنامه پیشت بمونه، پولشم نمی‌خواد حساب کنی... چیزی نشد... برات دعا می‌کنم...

پیرمرد خارج می‌شود. اِد مدتی بی حرکت می‌ماند. بعد سراغ چمدان دوریس می‌رود و همه‌ی پول‌ها را دسته‌دسته در دستشویی می‌ریزد و سیفون را می‌کشد. نور گرفته می‌شود.

نوزدهم: برق کشی

دقیقاً مثل صحنه‌ی اول اِد را می‌بینیم که با جعبه‌ابزار و وسایل برق‌کشی وارد می‌شود و لامپ‌های خشک‌شـــویی را یکی‌یکی روشـــن می‌کند. خیلی منظم همه‌جای خشک‌شـــویی را سیم لخت رد می‌کند. دو سر سیم را به کلید وصل می‌کند و روی میز می‌گذارد، به ساعتش نگاه می‌کند، مدتی روی صندلی می‌نشـــیند و به جایی خیره می‌شـــود. ناگهان صـــدای در می‌آید. دو پلیس از بیرون می‌گویند که شما بازداشت هستید. اِد می‌رود و از کشو کلتی بیرون می‌آورد و دوباره روی صندلی می‌نشیند. کلید را می‌زند. نور در میان صداهای بیرون گرفته می‌شود.

زمستان هزار و سیصد و نود و یک

رسپی آب‌پز

به پیش‌نهادِ نغمه ثمینی

نرگس جلالی فرشی

نرگس جلالی فرشی متولد ۱۳۶۸ در تهران است. وی هم‌اکنون دانش‌جوی کارشناسی ارشد در دانش‌کده‌ی هنرهای زیبای دانش‌گاه تهران است. از آثار او می‌توان به داستان کوتاه میراث از مجموعه‌داستان نیمی از یک خیابان بلند، گردآوری محسن سراجی از انتشارات سخن‌گستر اشاره کرد. او علاوه بر نویسنده‌گی به ترجمه نیز می‌پردازد که از آن جمله می‌توان مقالات سونتاگ در باب کمپ را نام برد که در دوهفته‌نامه‌ی تندیس منتشر کرده است.

صحنه یک استودیوی برنامه‌ی آشپزی است. میز آشپز پر از مواد اولیه است. آشپز وارد می‌شود. به دوربین فرضی (تماشاگران) نگاه می‌کند. حرف نمی‌زند هیچ. مثل آن‌که خراب کرده باشد بی‌هیچ نشانه‌ای از نارضایتی صحنه را ترک می‌کند. هنوز کاملن نرفته، بازمی‌گردد.

این نوشته را می‌توانید با لحن و دکلماسیون باب راس مجری نقاش آبدوخیاری آمریکایی در برنامه‌ی لذت نقاشی بخوانید.

شرط می‌بندم الان که دارین تماشام می‌کنین، نیستم. همین‌جایی که وایستاده‌م نیستم... هرجایی که الان می‌بینین هستم نیستم. این جادوی منه. جادوی هنر من، هنر نُه‌هشتم... من هنر نهم رو با هنر هشتم مخلوط کرده‌م و حالا الان در این لحظه هم‌اکنون می‌تونم با هرکدوم‌تون، تک‌تک‌تون، تک‌به‌تک‌تون شرطی رو ببندم که بازنده‌ش شمایین نه کس دیگه. کسی هست که ندونه هنر نهم چیه؟ مطمئنم که همه‌تون، همه‌ی همه‌تون اون مغزای چرب و کوچولورو به‌کار انداخته‌ین، ولی نه برای این‌که دنبال جواب سؤال من باشینا نه... شما فقط دنبال دونستن این هستین که ببینین کدوم یکی از بغل‌دستی‌هاتون جواب رو بلده... درست مثل وقتی که از یه سرآشپز خبره بپرسی نظرش درباره‌ی بزرگ‌ترین ماهی شیکم‌پر روی زمین چیه و اون تنها و تنها و فقط به این فکر می‌کنه که کی تا حالا بزرگ‌ترین ماهی شیکم‌پر روی زمین رو درست کرده... من عمیقن به این حس مشترک‌مون احترام می‌گذارم. آشپزیه، هنر نهم.

امروز غذایی که درنظر گرفته‌م براتون مرغه. مرغ... مرغ... مرغ مرغ مرغ... مرغی که همه‌تون فکر

می‌کنین خیلی خورده‌ین و خیلی خوب می‌دونین چی‌به‌چیه و چه‌طوری درستش می‌کنن و حتی خیلی‌هاتون به خیالتون توو درست‌کردن‌ش نابغه‌این و توو مهمونی‌ها و جشن‌هاتون فکر می‌کنین مرغ گذاشته‌ین جلوِ مهمونا؛ حالا نگو فقط فکر می‌کنین. از مرغ ساده نگذریم. اون خوش‌مزه‌ترین پرنده‌ایـــه که همین دور و برِ خودمون روی زمین زندگی می‌کنه و هیچ‌کدوم‌تون اون‌جور که باید نچشـــیده‌ینش. شما توو زرشـــک‌پلو با مرغ‌های خوش‌رنگ‌ولعاب‌تون، اون‌جور که بایدوشاید طعم یـــه مرغ رو درک نکرده‌ین. توو خوراکای مرغ‌تون با ســـس کاری فقـــط و فقط خیال کرده‌ین که دارین مرغ می‌خورین... الویه‌های شـــما فقط با توهمی از یه مرغ به مایونز آغشـــته شـــده... به من ایمان بیارید که شما هیچ‌وقت مرغ رو اون‌طور که سراسر وجودتون رو غرق لذت کنه نچشیده‌ین. شـــما حتی اگه با دستای خودتون رون یه مرغ رو از تنش جدا کرده باشین و با چشمای خودتون اون صحنه رو دیده باشـــین و رشـــته‌های سفید تنشو زیر دندونای خودتون حس کرده‌باشین مرغ نخورده‌ین... ماهی ممکنه خورده باشـــین، مرغ نه. ولی من برای همینه که این‌جام... مواد اولیه رو یادداشت کنین:

مرغ، یک عدد کامل
گوجه‌فرنگی، دو عدد
کرفس، چندتا شاخه
هویج، دو سه تا
سیر، سه حبه
پیاز، یه‌دونه
فلفل رنگی (زرد یا قرمز)، دو دونه
جعفری تازه، هفت شاخه
پودر گیشنیز، یه سرِ سوزن
نمک و فلفل، کم‌تر از یه سرِ سوزن

حـــالا اولیـــن کاری که باید برای مرغتـــون انجام بدین طعم‌دارکردن اونه. مرغ‌ها رو به شـــیوه‌های مختلفی طعم‌دار می‌کنن. با عرق، با نشاسته، با پیاز، با هویج با دارچین، اما شیوه‌ای که من امروز می‌خوام به‌تون آموزش بدم با استفاده از کِرِم خوراکیه. کرم‌های خوراکی کرم‌هایی هستن که مثل کرِم دســـت می‌مونن و وقتی درشون رو باز می‌کنین با کمی فشار به ناحیه‌ی پایین تیوب، ماده‌ی داخلش بیرون می‌آید و شما *(مکث)* دارم براتون شیوه‌ی استفاده از کرِم رو آموزش می‌دم؟... خب مهمه... خیلی مهم‌تر از اون‌چه که فکرش رو بکنین. می‌تونین خیلی‌خیلی آهسته یه مقدار از کرِم رو با دست‌هاتون روی تن مرغتون بمالین. ماساژش بدین. خیلی‌خیلی آهسته... طوری که همه‌ی بافتِ تنِ مرغ به طعمِ کرِم آغشته بشه... کرم‌ها همیشه یه بویی دارن... من خودم هربار کرم خیار می‌زنم *(همان‌طور که دارد کرم را روی مرغ می‌مالد ناگهان از حرکت می‌ایستد و به فکر فرومی‌رود.)* مرغ رو بـــه اندازه‌ی کافـــی طعم‌دارش کردین؛ بزارینش کنار تا خودش کم‌کـــم طعم بگیره، ولی اصلن

خیال نکنین مرغی که شما درست می‌کنین همون مزه‌ای رو می‌ده که مرغِ من این‌جا... مرغ‌ها... دقت کرده‌ین تا حالا بهشون؟ دقت کرده‌ین تا حالا که بعضی از مرغ‌ها مزه‌ی عزیزترین کسان‌تون رو می‌دن؟ مثلن مزه‌ی پدربزرگ‌تون یا مادرِ مادرتون رو، یا خودِ مادرتون رو، حتی گاهی وقت‌ها مزه‌ی چندتاشـــون رو باهم... باور کنین همه‌ی شـــما این تجربه رو داشـــته‌ین... این قشـــنگ‌ترین تجربه‌ی آدم‌هاس... وقتی که دارین غذا می‌خورین و ناگهان با یه کوبشِ آهســـته‌ی دندون‌هاتون روی هم و پخش شـــدنِ ناگهانیِ طعمِ مرغی که داشـــته‌ین می‌جویدین‌ش تصویر دور و غریبی از پدربزرگ‌تـــون رو می‌بینین... حتی گاهی تنها تصویر یه بخش‌هایی از پدربزرگ‌تون رو می‌بینین... ایـــن کاملن علمیه... دکترها هم خیلی‌هاشـــون درمـــورد این قضیه بیانیه داده‌ن... بله... بله شـــما می‌بینین... شـــما پدربزرگ‌تون رو می‌بینین... پدربزرگی رو که شـــاید ســـال‌ها پیش از دست داده باشـــین‌ش... می‌بینیـــن... بله... حتی اگه تا به‌حال ندیده باشـــین‌ش هـــم می‌بینین‌ش و حس‌ش می‌کنیـــن... گوجه‌هاتون رو فیلـــه کنین... فیله‌کردن یکی از لذت‌بخش‌تریـــن کارهاییه که یه نفر می‌تونه توو زندگی‌ش انجام داده باشـــه... اول گوجه‌هاتون رو باید انداخته‌باشـــین توو آب یخ... یخ می‌گم یعنی یخ‌ها... یه‌ذره هم نباید طوری باشه که بتونین سرماشو تحمل کنین.... یخ... یخ... مث تـــن مرده... بعد یه دقیقه نشـــده که باید گوجه‌های خوش‌گِل‌تـــون رو بندازین توو آب داغ... داغ... همون‌قدر که آب قبلیه یخ بود آب جدیده می‌خوام داغ باشـــه... حالا دیگه به ســـی ثانیه هم فکر نکنین... بسه... کافیه درشون بیارین از آب جوش‌تون... لبه‌ی چاقوتون رو... دیگه نمی‌خوام توضیح بدم که چاقو باید چه‌قدر تیز باشه... همین اندازه بگم که رمز یه آشپزیِ نمونه و تک، چاقوی تیزه... تیـــز... خیلی. «خیلی» بهتریـــن واژه‌ایه که می‌تونین بهش اعتماد کنین، چون هیچ‌وقت یه اندازه‌ی مشـــخص رو نشـــون نمی‌ده اما معلومه که آدم ازش چی می‌خواد... نوک چاقوی خیلی تیزتون رو بندازین زیر پوســـته‌ی ترک‌خورده‌ی گوجه‌ها... نگفتم به‌تون که پوســـت گوجه‌ها ترک می‌خورن؟ دیگـــه اینـــو هم کـــه من نباید بگـــم... معلومه وقتـــی یه گوجه رو کـــه می‌خواد از ســـرما یخ بزنه می‌اندازین‌ش توو آب جوش ترک می‌خوره... مث پوست تنِ خودِ ما تو سرما... بدن گرمه و بیرون هوا مث قطب می‌مونه... اون‌وقت یواش‌یواش پوســـتِ دســـت‌تون شـــروع می‌کنه به ترک‌خوردن... ترک خوردن... ترک خوردن... و خون از زیر باف‌های ظریف پوست‌تون می‌زنه بیرون... این‌جوروقتا بـــود که زنم پاییـــنِ تیوبِ کرمِ خیارش رو یه‌کَمَکی فشـــار می‌داد و یه هُلُـــپ کوچیک کرم خیار می‌مالید روی پوســـت دست‌هام... چاقو رو که انداختین زیر پوست گوجه‌ها این‌جاس که باید اون ســـرعت‌عمله کار خودش رو بکنه و مثِ چی پوستِ گوجه رو قلفتی دربیارین... فیله درست‌کردن از گوجه به همین آسونیه که گفتم، مرغ‌مون رو که طعم‌دار کردیم، فیله‌هامون هم آماده‌ن... نوبتی هم باشه نوبت خورد کردنی‌هاس... سه حبه سیر، چن شاخه کرفس، یه دوسه‌تایی هویج و فلفل‌ها و یه پیاز... همیشـــه اول اونیو خورد کنین که از بقیه تنهاتره... *(با تأکید)* این خیلی نکته‌ی مهمیه. یه افسانه‌ی قدیمی ژاپنی هس که می‌گه *(شروع می‌کند به خورد کردن)* پیاز تنها گیاهیه که وقتی بهش چاقو می‌زنین درد رو حس می‌کنه و شـــروع می‌کنه به جیغ کشـــیدن، جیغ می‌کشه، جیغ

می‌کشـــه... اون مدام جیغ می‌کشه ولی ما نمی‌شنویم چون درواقع دهنی نداره که صدای جیغش رو به گوش‌مون برســونه، درنتیجه دست رو دست نمی‌ذاره و دردی رو که می‌کشه از طریق حس بویایـــی به ما وارد می‌کنه و ما بی‌معطلی به خاطر جنایتی که مرتکب شـــده‌یم در ناخودآگاه‌مون احساس پشیمانی می‌کنیم و اشک می‌ریزیم، اما فایده‌ای نداره چون یه پیاز، کینه‌ی تمام کساییو کـــه می‌خـــورن‌ش به دل می‌گیره و *(مرغ را در دســت می‌گیــرد)* کاری می‌کنه کـــه تا مدتی دهن همه‌شـــون بـــوی گُهِ پیاز بگیره کـــه اصطلاحاً به‌ش می‌گن بوی بد پیاز. *(مـــرغ را با لذت بو می‌کند.)* می‌بینین؟ کل تنش بوی کرمِ خیار گرفته... مرغِ ما دیگه یه مرغِ معمولی نیست... اون حالا دیگه با همه‌ی مرغ‌های عالم فرق می‌کنه... *(پیاز را کنار می‌گذارد.)* نمی‌خواد الان خوردش کنین؛ یه پیاز دیگـــه بذارین بغل دســـت‌ش کـــه از تنهایی دربیاد. *(می‌خندد.)* ســـبزیارو خوورد کنین... ســـبزی نداشتیم.... فلفل‌رنگیاتونو بردارین، بذارین‌شون سر جاش... سیرهاتون رو ساطوری کنین... *(مرغ را با محبت در بغل می‌فشارد.)* قد قد قد *(مرغ را بالا می‌آورد و روبه‌روی چشم‌ها، چشم‌درچشمِ نداشته‌ی مرغ نگاه می‌کند.)* اگه البته کله داشت، لال نبود و درنهایت اگر اگر در قید حیات بود، صدایی مشابه همینی داشـــت که شـــنیدین... یادتون باشه شرط اول تو آشـــپزی مواد اولیه‌س. اینو از من قبول کنین، مواد اولیه‌ی صمیمانه می‌تونه آشـــپزی شما رو نجات بده... نگین نمی‌ده چون می‌ده. برای غذایی که می‌خورین بهترین مواد اولیه رو آماده کنین و تو رو به هر کی که می‌پرستین یا براتون عزیزه یا بِهِش اعتماد دارین یا اعتقاد دارین یا گَه‌گداری دل‌تون براش تنگ می‌شه یا خیلی حال به‌هم‌زنه یا از همه بیش‌تر ازش چندش‌تون می‌شـــه یا جـــون هر کی که می‌خواین روی پیتزاتون ســـس نمالین یا توی چایی‌تون آب ســـرد نریزین، شـــما رو به همه‌ی مقدســـات، توی خورشـــت قیمه‌تون عوض سیب‌زمینی سرخ شده از خلال آماده‌ی چیپس مزمز استفاده نکنین. زنم همیشه استفاده می‌کرد... از همین چیزها استفاده می‌کرد ولی خب به اون نمی‌شد چیزی گفت... آب هم که جوش می‌کرد خوش‌مزه می‌شد... به هر چیزی که دست می‌زد بوی خیار می‌گرفت از بس که دستای نرم و ظریفی داشت... تا مرغ‌مون خوب طعمِ طعم‌دهنده‌ش رو بگیره *(به خودش)* بریم برای پیش‌غذامون ســـروقتِ ماســـت و خیار... غذای امروزمون رو باید همراه ماست و خیار سرو کنین... خیار... خیار... خیار... هر کســـی تو زندگیِ آشـــپزی‌ش به یه چیزی وابستگی داره... حرف از چاقو نمی‌زنم چون یه چاقو مث قلبِ سرآشـــپز می‌مونه همراه‌ش که نباشـــه اون سرآشپز دیگه از لحاظِ حرفه‌ای وجودِ خارجی نداره، شـــما قلب که نداشـــته باشـــین می‌تونین باشین؟ نه. نگین آره چون جواب‌ش بی برو برگرد نه‌ئه. خیار همون چیزیه که توو آشپزیِ من نقش کلیدی داره... خیار برای من فقط یه میوه یا صیفیِ ساده مث هزارهزار میوه و سبزی و صیفیِ دیگه نیست... خیار *(خیاری را بالا می‌گیرد)* خیار همیشـــه منو یاد مادربزرگم میندازه... بعدترها هم زنم... به عقیده‌ی من خیار یک تلاش ناکام‌موندەس برای موز شدن... درست مثل مدل تلاش مادربزرگ من برای تغییر دادن محل زندگی‌ش... *(خیار را با دست نصف می‌کند.)* ولی در نهایت توو همون خونه‌ای مُرد که همیشه ســـعی می‌کرد نشـــونی‌ش رو چیز دیگه‌ای تصور کنه... یادم میاد یه‌بار اون‌قدر خواســـت نشـــونیِ

خونه‌ش رو چیز دیگه‌ای تصور کنه که نتونست نشونیِ واقعی‌اش رو به موقع به مأمورای اورژانس بقبولونه و مُرد... بی‌تعارف مُرد... مُردنه دیگه مث شیکم آدمِ گرسنه می‌مونه تعارف سرش نمی‌شه... یه‌هو هوار می‌شـــه روو آدم و تموم... سخته... *(خیار را گاز می‌زند، می‌جود.)* می‌دونم... درکش آسون نیســـت... لزومی هم نداره به خودتون سختی بدین چون به‌هرحال تا حالا که نمُرده‌ین... نه، قبول دارم... مـــرگ دیده‌یـــن حتمن... مـــرگِ عزیز دیده‌ین لابد یـــا ندیده‌ین... این‌جا برنامه‌ی آشـــپزیه به‌هرحال، لزومی داره که یادآوری کنم باید درباره‌ی آشپزی صحبت کنیم؟! ما هویج‌ها و جعفری‌ها و کرفس‌هامون هنوز دســـت‌نخورده‌ی دست‌نخورده‌ن... مث باکره‌ها می‌مونن... هیچ‌کس تا حالا به فکر خوردکردن‌شـــون نیفتاده... اما توو آشپزی زمان‌بندیه که می‌گه حالا وقتِ چیه و باید چی‌کار کرد... می‌گـــه که باید بقیه‌ی پیازهامون رو خوورد کنیم که نصفه‌کاره رهاش کردیم، ولی قبل‌ش جعفری‌ها رو میندازیم زیرِ دســـت‌وپای ســـاطور و بـــه قول معروف بله... ســـاطوری‌ش می‌کنیم... هویج‌ها رو بزارین درســـته بمونن... این‌طوری قشـــنگ‌تره... باور کنین که قشنگ‌تره... آدم رو یادِ چیزایـــی می‌نـــدازه که هر چی بهش فکر می‌کنه یـــادش نمیاد... گفتم به‌تون پیازها اشـــکِ ما رو درمیارن چون با خشونت به‌شون لطمه زده‌یم؟ هویج‌ها ولی این‌جوری نیستن... اون‌ها رو باید توی دســـت گرفت و روی ریشه‌های زمخت و وحشی‌شون دست کشـــید... باید به صدای طبیعت‌شون گـــوش کـــرد و اون موقع‌س که خودشـــون به‌تـــون می‌گن کِی وقتشـــه... کِی آمـــاده‌ی خوردن یا رَنده‌شـــدنَن... هویج‌ها زیباترین گیاه‌هایی هستن که می‌شه به جای پیازها روشون حساب کرد... بندازیـــن‌ش توو آب جـــوش مرغ‌تون رو... نگفته بودم یه قابلمه‌ی بزرگ آب جوش روی شـــعله‌ی گازتـــون آماده باشـــه؟! خب دیر نشـــده الان بزاریـــد و خوب به من توجه کنیـــن چون این همون لحظه‌ایه که هردفعه، توو مدت آشـــپزیِ یه آشپز فقط یه‌بار اتفاق می‌افته... لحظه‌ی خداحافظی با اصلی‌ترین بخش مواد اولیه‌تون. مرغ‌تون رو خیلی آهسته دو دستی آروم، آروم، آروم، به سطحِ آبِ جوش‌تون نزدیک کنین و تو یه لحظه اون رو رها کنین... بذارین یک‌بار دیگه رهاشدن رو به خاطر بیاره... بزارین بزرگ شـــه، بالغ شه، پخته شه. یه مرغ. مرغی که آدم رو یادِ زن‌ش میندازه. یاد تنِ زنش. هویج‌ها می‌گن وقت‌ش رسیده که به مرغ اضافه شن *(چاقو را روی هویج‌ها فشار می‌دهد و آن‌ها را با قصاوتِ تمام خرد می‌کند. در حال خرد کردن:)* من... من می‌خوام... به عنوانِ... من به عنوانِ کسی که شـــماها به‌ش مدیونین... هستین، نگین نیســـتین... چون هستین؛ من تنها کسی بودم که توو تمام این مدت به فکر شـــیکم‌های گنده‌ی مزخرف کوچولوموچولوی شـــماها بـــوده‌م... واقعاً دل‌م می‌خواد یه موقعیتی پیش بیاد، همه‌ی شـــما عزیزایی که این‌همه محبت می‌کنین نامه می‌دین، پیامک می‌زنین... تک و توک من رو تو فروشـــگاه، تو جنگل، تو راهرو، تو قبرســـتون می‌بینین و خیلی خیلی خیلی اظهار لطف می‌کنین بهم... خیلی خیلی خیلی دوســـت داشتم موقعیتی پیش میومد میومدین پیش من و دوســـتون دارم... دوســـتون دارم... دوستون دارم... این اولین باریه که توو زندگیم حس می‌کنم که دوست‌تون دارم، همه‌چیز رو دوست دارم، حتی اون فلفل‌ها رو یا این هویج‌ها یا این شـــاخه‌های دورریختنیِ جعفری‌ها رو... من... خیلی حسِ خوبی دارم... حسِ این‌که

توی جمع خونواده‌م هســتم... مثل این‌که توی تک‌تکِ موادِ اولیه‌م تیکه‌هایی از خونواده‌م تقسیم شــده‌ن و من به‌راحتی می‌تونم همه‌شــون رو در آغوش بگیرم... حــسِ دورافتاده‌ای از مادربزرگِ تنهام... یا، زنم... *(رو به مرغِ داخلِ قابلمه)* زنم که دارم آماده‌ش می‌کنم تا بخوریم‌ش... حال‌ش خوب بودهــا... حتــی کرمِ دستاشــو هم زده بــود و بوی خیــار مــی‌داد... دوســتون دارم... همه‌تونو... تک‌به‌تک‌تونو... خیلی خوش‌حالم که یه بار دیگه با یه برنامه‌ی آشپزی دیگه اومدم به خونه‌هاتون... این چه ســرّیه که من هیچ‌موقع شــماها رو ندیده‌م؟ اون‌جا توو تاریکی... توی تموم این سال‌ها به عنوان یک سرآشــپز خبره‌ی کاربلدِ کاردُرســت، تاریکی و بیننده‌های تــوو خونه برام هیچ فرقی نداشــته، چون جفت‌شون رو هم نمی‌دیدم... من هیچ‌وقت نفهمیدم دقیقن به چی خیره می‌شم و راجع به ژله‌ی پرتغال صحبت می‌کنم... یا درباره‌ی مربای کنگر یا مارمالاد ســیب یا خود ســیب، هویج، کاهو، کلم، تربچه یا خیار... خیار... *(ســکوت)* منتظرین؟... هســتین... نگین نیســتین چون هســتین... شــما منتظر چیزی هســتین... یه غذا... یه غذا که من ازش تعریف کنم، که شــما توو خونه‌هاتون، روی مبل‌هاتون همین‌طور که لم داده‌ین بگین نه بابا اینم یه غذایی مث هزارتا غذای دیگه، اما از طرفی هم یه چیزی ته دل‌های خالیِ کوچولوموچولوتون بگه: ولی اگه این‌طور نباشه چی؟... اگه این بابا راست بگه و غذایی که می‌گه واقعن خوش‌مزه باشه چی؟ آره، شما منتظرین، منتظرین که من بگم خیلی خوشمزه‌س و همون لحظه یه چیزی ته دلای بی‌رمقِ شما شروع کنه به تکون خوردن... مثل یه موجود زنده... یه چیزی که تنفس می‌کنه... کوچیکه و بزرگ می‌شــه... مِیل... اون یه میله... میل به خوردن... میل به جویدن، بلعیدن... فرودادن، شبیه میل به فروکردن... لذت‌بردن... ارضاشدن.... ارضاشدن... لذت‌بردن... میل به فرو دادن... بلعیدن.... جویدن.... خوردن... مِیله... اون یه مِیله... و من بیش‌تر از این میل شما رو منتظر نمی‌ذارم... *(در حضور مخاطبانش شک کرده)* دارین تماشــام می‌کنین؟... من ولی باز هم درست نمی‌تونم ببینم‌تون... من از همه‌تون... از تک‌به‌تکتــون... از نگاهای خیره‌خیره‌تون... از نفســایی که ســعی می‌کنین آروم بکشــین *(مکث)* متشــکرم. چــون من به‌هرحال هیچ‌کــس رو نمی‌بینم... همه منو می‌بینین ولــی اون‌جا تاریکه و روشــنی انگار فقط این‌جاس، و همه‌چیز تو حیطه‌ی روشــنه که دیده می‌شــه... یادداشت نکنین، یادداشت کنین...

همیشــه فکرم درگیر چیزهاییه که هر روز درســت می‌کنم، با هرچــی... با همه‌چی... همه‌ی اون چیزهایی که هرروز طرز پخت‌شون رو از حرف‌هام یادداشت برمی‌داشتین... این‌که واقعاً خوش‌مزه بوده‌ن؟ ســیرتون می‌کردن واقعاً؟ از خوردن‌شــون لذت می‌بردین؟... این موضوع خیلی حیاتی‌یه برای یه سرآشپز... این‌که دســتورالعمل چیکن‌استراگانف‌ش درست یه چیکن‌استراگانف واقعی از آب دراومــده یــا نه؟ یا پیازا رو اون‌قدر که باید ریز کرده؟ یــا آب؟ آب به اندازه‌س؟ باور کنین که شل‌شــدن یه غذا برای یه آشپز، ســخته... مث این می‌مونه که زنش رو جلوِ چشم‌هاش شبیه این *(اشاره به مرغ)* ببینه، *(مکث)* ولی نه توو خونه، مکث پشت ویترین... می‌زند زیر خنده... دری‌وری... دری‌وری... بابا آشــپزیتو کن دیگه... *(جدی)* مــن آرزو می‌کنم که نتونین از جاتون جنب بخورین

و کنتـرل تلویزیـن رو بردارین... که نتونین منو عوض کنین... آرزو می‌کنم که تنها شـبکه‌ای که آنتن‌هاتـون بگیـره فقطِ فقطِ فقط خودِ من باشـم... این آرزوییه که باید با خـودم به گور ببرم... می‌خندد... شـما می‌تونین مث همیشه کنترل تلویزیون‌تون رو دست بگیرین و با یه دکمه بزنین اون کانال... یه جای دیگه که نبینیدم... کلیک، سالیانه ۵۰۰ هزار نفر به مردگان زیر خاک افزوده می‌شوند. نه این خیلی جالب نیست، کلیلک، به گزارش خبرگزاری رویترز درخت‌های میوه‌ای که در کنار قبرسـتان‌ها واقع شـده‌اند ۳ تا ۵ برابر درختان میوه‌ی سـایر مناطق بار می‌دهند. نه اینم نـه، کلیک، تا حالا به غذای مورچه‌هـا و کرم‌ها و خرخاکی‌ها فکر کرده‌ین؟ کلیک، با طرز تهیه‌ی مرغ آب‌پز و ماسـت‌وخیارِ مخصوص سرآشـپز در خدمت‌تون هسـتم، قبل از هرچیز می‌خوام که بیش‌تـر دربـاره‌ی مرغ باهاتون صحبت کنم... مرغ همون‌جور که قبلـن هم گفتیم و می‌دونین از گونه‌ی پرندگانه... تخم‌گذاره... در گذشته قابلیت پروازکردن داشته که به مرور زمان سنگین شده *(مرغ را از قابلمه بیرون می‌آورد و مثل آن‌که عروسـک باشـد آن‌را می‌گرداند و بازی می‌کند.)* و بال‌هاش هم کوچیک‌تر از اون شـده‌ن که بتونه وزن‌ش رو تحمل کنه *(مرغ چند بار سـعی می‌کند پرواز کند اما نمی‌تواند و عاقبت سقوط می‌کند.)*... به عقیده‌ی من آدم باید بدونه که چی می‌خوره و چیزی که می‌خوره چه تاریخچه‌ای داشـته، چی بوده چه‌طور بوده کجا بوده، چه‌جوری زندگی می‌کنه، چی می‌خوره. کِرم... کرم چیزیه که یه مرغ می‌خوره... با اشـتها... با اشـتهای زیاد... بسیار زیاد... تقریباً معـادل با همون اشـتهایی که ما خودش رو می‌خوریم... *(با تغییر صـدا، ادای مرغ را درمی‌آورد.)* اوه کِرم‌ها فوق‌العاده‌ن، اون‌ها خیلی خوش‌مزه‌ن اونم با سس خرخاکی فراوون، ساندز فنتستیک... نظر من بود اگه یه مرغ بودم... *(مرغ را دوباره توی قابلمه‌ی پر از آب برمی‌گرداند.)* جالبیه کرم‌ها دقیقن توو همون چیزیه که ما داریم درست می‌کنیم... غذا... کرم‌ها زیر زیر زیر زیری‌ترین بخش‌های زیرین خاک برای خودشون پادشاهی می‌کنن... هر بار که یه نفر از روی زمین کم بشه به میزان حرارت جشن‌های پیاپیِ کرم‌ها اضافه می‌شه. اول از گوشه‌های ناخن شروع می‌کنن... اما زنم تا همین یه هفته پیش که زنده بود هنوز، می‌گفت نه... دسـت‌هاش رو کِرم می‌زد و می‌گفت از چشـم‌هاس... اما من هنوزم می‌گم از گوشـه‌های ناخن شروع می‌کنن... از دست‌ها... *(فریاد می‌زند.)* هیچ‌کس به دست‌هاش فکر نکنه... *(نیش‌خند می‌زند.)* به دستاتون فکر کردین نه؟ گوشه‌های ناخن دستایی که باهاشـون وسایل‌تون رو دست می‌گرفتین، *(چاقو را برمی‌دارد و شـروع به خرد کردنِ پیازها می‌کند.)* دسـتایی که دست‌به‌سینه می‌شن... یا روی پاهان... یا انگشـتایی که توی هم گره خورده... وقتی صفحه‌های کتاب‌تون رو ورق می‌زدین... وقتی کنترل رو دسـت می‌گرفتین و شـبکه‌ها رو کلیک کلیک عوض می‌کردین... وقتی کسـاییو که دوست‌شون داشتین بغل می‌کردین... خیلی آهسته و با احتیاط لحظه‌های ظریف و حساس‌شون رو لمس می‌کردین کشف می‌کردین... وقتی دستاتون رو کِرم می‌مالیدین *(اشـک‌ش سـرازیر شده)* یا وقتی، وقتی باهاشـون آشپزی می‌کردین... دست‌ها اولین بخشـایی هستن که خورده می‌شـن... زنم هم اول دست‌هاشو خورده‌ن، ندیدم من، حدس می‌زنـم، فکر می‌کنم، فکـر کردم، از همون لحظه‌ای که زیر خـاک ول‌ش کردم اومدم خونه فکر

کردم... کف آشپزخونه دراز کشیدم و فکر کردم یه‌جا شروع می‌کنن یا کم‌کم از یک نقطه از تنش؟ اون‌موقع بود که نمی‌دونم چرا مطمئن شـدم از دسـت‌ها شـروع می‌کنن... اما دیدم چشم‌ها هم واقعاً بد نیست... *(اشک‌هایش مبدل به گریه می‌شوند.)* کرم‌های کوچیک که از روی پیشونی‌ش عبور می‌کنن و از زیر موژه‌هاش وارد چشـم‌ها می‌شـن. بعد دیدم این‌قدر مرتب نمی‌شه. ارتشه مگه... گفتم همه هر کدوم از یک مسـیر از یک نقطه هرکجا که باشـه از زنم می‌کَنَن و توش رو خالی می‌کنن... مثل سـفره‌ای که یواش یواش خالی می‌شـه. ولی از گوشه‌های ناخن‌ها شروع می‌کنن، یه‌جورایی شـک ندارم... انگشتای دست و پا هردو... از دریچه‌های نفس‌ش، از میون پاهاش... وارد میشن... بدون اینکه یه لحظه فکر کنن یا اجازه بگیرن... اونا اجازه‌ی همه چیو دارن... دیگه دارن... واردش می‌شـن... همه‌ی الیافش از هم می‌پاشـه... خونایی که لخته شـده‌ن... پوست کشیده‌ی تنش که مچاله می‌شه... فکر کردم به این‌که خورده می‌شه... به خاک اضافه می‌شه... میشه همون چیزایـی که از خاک می‌گیرن و ما می‌خوریم... مث همین هویج‌های نارنجی یا تمامِ تمامِ چیزایی که... من، اون‌روز، همین یه هفته پیش، به تک‌تک کرم‌هایی که تن زنمو یا خیلی‌خیلی قبل‌ترش مادربزرگمـو یا مادرمو، پدرمـو یا اجدادمو حمل می‌کرده‌ن فکر کـردم... به کرمایی که با همه‌ی عزیزای من صبونه‌ی یه مرغ عوضی شـده‌ن و ظهرنشده خودم دستور پخت سوخاری‌شده، بریون یا شکم‌پرشـون رو به‌تون یاد دادم... شـما باید هنوز روی مبل‌هاتون نشسته باشین... می‌دونین! ما خورده‌یم‌شـون... من خورده‌م‌شـون... زنمو... گوشـه‌هایی از تن‌ش رو که به هزار رنگ و شکل دیگه دراومده... حالت تن‌شـو، دستی رو که می‌گرفتم... صورت‌ش رو... یادداشت کنین... فیله‌های گوجه رو سـاطوری می‌کنیـن و با جعفری‌ها می‌ریزین توو آبِ مرغ... به مـن اعتماد کنین... این خوش‌مزه‌تریـن مرغیه کـه تا حالا یادتون داده‌م... فقط باید حواس‌تـون رو جمع کنین که خوبِ خوب پخته بشه، جعفری‌ها رو بزارین با سیرهای ساطوری...

نور کم‌کم می‌رود و صدای سرآشپز نیز آهسته‌آهسته محو می‌شود.

تابستان ۹۰

فراخوان مسابقه نمایش‌نامه‌نویسی شماره ۳ سندیورپلی

مسابقه نمایش‌نامه‌نویسی شماره ۳ سندیورپلی در طول زمستان ۹۱ و بهار ۹۲ برگزار می‌شود.

مسابقه نمایش‌نامه‌نویسی شماره ۳ سندیورپلی با حمایت مکتب تهران و زیر نظر جلال تهرانی در طول زمستان ۹۱ و بهار ۹۲ برگزار می‌شود. شرایط شرکت در این دوره در بندهای زیر آمده است:

کلیات

۱) موضوع مسابقه آزاد است. شرکت در مسابقه برای همه آزاد است. داوری مسابقه برای همه آزاد است.

۲) مسابقه در قالب نمایش‌نامه‌های کوتاه ۱۰ دقیقه ای و به شکل اینترنتی برگزار می‌شود.

۳) هر شرکت‌کننده می‌تواند با حداکثر دو نمایش‌نامه در مسابقه شرکت کند.

۴) کلیه‌ی حقوق نمایش‌نامه‌های فرستاده شده متعلق به نویسنده‌گان آن‌هاست. برگزارکننده حق انتشار جزئی غیر تجاری نمایش‌نامه‌ها بر روی وب و در رابطه با مسابقه را دارد.

زمان‌بندی

۵) زمان فرستادن نمایش‌نامه‌ها از ۱۵ بهمن ۹۱ تا آخر وقت ۱۳ اردی‌بهشت ۹۲ است. اگر نیازی به تمدید این زمان باشد، قبلن به اطلاع شرکت‌کننده‌ها می‌رسد.

جایزه

۶) جایزه شامل ۸۰درصد پولی است که از شرکت‌کننده‌ها دریافت می‌شود. هر شرکت‌کننده بابت هرنمایش‌نامه مبلغ ۱۵ هزار تومان به عنوان ورودی می‌پردازد. اگر مبلغ جایزه کم‌تر و یا مساوی یک میلیون تومان باشد، کل مبلغ به نفر اول تعلق می‌گیرد؛ اما با عبور جایزه از این مرز، دو نفر اول و دوم، به نسبت آرای جایزه را خواهند برد. به همین ترتیب، به ازای هر یک میلیون تومان جایزه، یک نفر به برنده‌ها اضافه می‌شود.

۷) طبق روال دو سال گذشته تعدادی از آثار رسیده، در همایش کارگاه‌های متمرکز تئاتر مکتب تهران، در فصل تابستان به روی صحنه خواهند رفت و یا نمایش‌نامه‌خوانی خواهند شد.

۸) از نویسنده‌گان برنده در مراسم اختتامیه‌ی همایش تقدیر خواهد شد.

داوری

۹) سیستم داوری مسابقه بر اساس رأی‌گیری مستقیم بدهند. اگر در مسابقه اثری شرکت نداده باشید هم می‌توانید در رأی‌گیری شَرکت کنید اما رأی شما در تعیین برنده نقشی نخواهد داشت و به عنوان رأی آزاد شمرده خواهد شد. آرای آزاد در چینش نمایش‌نامه‌ها در آلبوم نهایی ـ در مورد آثاری که رأی یک‌سان آورده‌اند ـ مؤثرند و نقد و نظرهای آزاد مانند نظرات شرکت‌کننده‌گان در آلبوم نهایی درج خواهد شد.

نحوه ارسال آثار

۱۱) وجه ورودی را می‌توانید به شماره حساب ۱۷۲-۷۰۱-۳۸۹۸۱۷۹-۲ نزد بانک اقتصاد نوین به نام کاوه نجفیان رضوی واریز و یا به صورت کارت به کارت، به شماره کارت ۶۲۷۴-۱۲۹۰-۰۰۸۳-۴۸۲۳ به همان نام حواله کنید.

۱۲) لطفن نمایش‌نامه را با فونت و در فرمی که بر روی وب‌سایت مسابقه موجود است تایپ کنید و به همراه مشخصات پرداخت (۴ شماره‌ی آخر کارت، تاریخ پرداخت و شماره پی‌گیری یا تصویر فیش واریز) و یک شماره تماس به نشانی ایمیل مسابقه بفرستید. (sendyourplay@gmail.com).

۱۳) هم‌چنین توجه داشته باشید که طول اثر نباید از تعداد صفحات فرم بیش‌تر باشد. اندازه فونت را ۱۴ و فاصله‌ی بین خطوط را بر روی single تنظیم کنید.

برای کسب اطلاعات بیش‌تر می‌توانید به نشانی الکترونیکی www.sendyourplay.com مراجعه کنید.

is over and we go to the International Airport of Yerevan to come back to Tehran. We see Leon Ananyan in the airport. He is going to come to Tehran with us in order to attend a meeting on behalf of (as a representative of) the Society of Iranian Poets and he will stay two days in Iran.
Pleasure of trip and nice (enjoyable) programs caused to forget the tiredness and sleep deprivation but now in the airport we feel both.
The flight of Armenia to Iran leaves to Tehran with one hour delay at about 17 o'clock and we leave Yerevan till another unknown visit might not happen again. But I am sure that this meeting will repeat with presence of other play writers and we will see the influence of the relationship between two conventions of Iranian play writers and Armenian authors in near future.

that it made actually a literary bridge between the two countries. In this meeting Alireza Naderi suggested to ambassador to allocate a hall (saloon) for the Iranian theater in order to improve this relationship and at least 4 Iranian plays are produced and scheduled in public performance annually. Iranian ambassador said for doing such these programs (plans) and activities, it is necessary to write a comprehensive plan (schedule) and in this way the cultural cooperation between the two countries in an agreement will be implemented.

Tuesday 2012/11/6

today, after visiting Kabud Mosque we will go to «A.N.A» auditorium feature writers. The wall drama meeting is going to start at 12 o'clock. Before starting this meeting, the group of Armenian writers and artists were waiting for us to start drama as soon as possible. All six actors of the play are signing in by an actress who's was name Nune and an old armenian actor whose name was Galestian. They are reading the play dominancy. After the drama the Armenian play writes will start asking questions from Alireza Naderi. However before aking the questions, Ananian is going to talk about the story of play and its characters briefly and will read the wall of the story of the play symbolically. He said Congratulations to Naderi because of writing this play and also said that it's possible to do run the play here and this play is attractive and interesting for me. In this meeting Naderi said: I've had many chances in my life. For example the chances that I had in my childhood or when I was at the front and now I have chance to be in Iravan and the play was reading in Armenian language when I was here. And I'm indebted to Iran play writs center, Leon Ananian, translator of my play Mr. Geork Asaturian and the two actors of this drama and also Andranic because of this chance.

Wednesday 17/11/2013

at night, according to the planning table It's the last dinner of us in Armenia. By inviting Leon Ananian some Armenian writers who were in that hotel were having dinner with us. The dinner starts by talking about the keeping on this cooperation between the two centers and it finished by some taking memento photos. Also before serving the dinner, we had had another meeting between the centers. Me, Mohammad Amir Yar Ahmadi,Alireza Naderi and Andranic Khachumian are in the meeting. And from the Armenian center Leon Ananian and Hacup Ghazanchian are in the meeting. We will talk about the keeping on the cooperation which is based on memorandum and attaching this paragraph to the paragraphs of the memorandum that after translating the works of art from the original language to another one and publishing them by both of centers, try to play them in both languages. In fact both of our centers will try to after translating the plays to each language, play the Iranian plays in Armenian language in Armenia and Iran and play the Armenian plays in Persian in Iran and Armenia as public and spread level of the centers don't limited by translating and publishing and checking and reviewing the plays and by doing this Iranian and Armenian literary and art will protect. Also in the meeting Leon Ananian pointed Andranic Khachumian as full authority representative of theater of Armenia in Iran and gives him responsibility to increase the communication of the writer's center and practitioners center of Armenian theater to Iranian theater.

Thursday, November 8th 2012

Today we are supposed to leave Tsaghkadzor to Yerevan. After coming back to Yerevan we go to market day (Sunday market) and group buys something. In fact it is not a Sunday market anymore and there just a few stands (booths) to see. We eat lunch in a restaurant in city center. Nelly Shahnazaryan and Goozh Teodosian (two of the young and kind directors) are going to come here to say goodbye to us. He had come to Tehran before with Armenian Association Playwright at the invitation of the Iranian convention of play writers. n ,a translator of Persian language and professor, is also our accompanier at the restaurant. They have joined us at the end of lunch. Farewell ceremony

among the plays of Iran and Armenia. At first, writing plays is a literary work but after performing on stage, it is considered as a Theatrical work. The Feature of Iranian plays is that most playwrights perform their work themselves but it is not common here.In this meeting Karynhe Khoudikian also commented about plays that he had read from this collection. Armen said in Iranian plays Word is the dominant motion unfortunately, there is no movement and of course this problem also exists in the works of Armenian playwrights thus plays should be written more dynamic and energetic and this changes should be clear (touchable) in relationship of persons and characters. He described Leather of Lion (Charm Shir) well; a play written based on a new attitude to Shahnameh and said this play also deals with the current issues of Iran. Armen mentioned to play of Old Razor by Yarahmadi as a good example that has pictured all the excitements and issues of the past society of Iran beautifully. It is the old rusty razor in this play, but still it does work. He also cited wall by Alireza Naderi as an anti-war work. This critic noted that the plays of Hell Valley (Jahanam Dare) by Sadegh Safaii and Tehran in 1390 solar by Salma Salamati show the current daily and contemporary life of Iranian people. The strength of Hell Valley is that the author discusses about the lower classes of society but Tehran in 1390 solar the playwright considers to Upper-middle class of society and in this play the Family is going to breakdown.At this event we also spoke about the three translators of the book and Edward Haghverdian and Geork Asathorian were described as good Armenian translators who dominate Persian language. Continuing the cooperation in translating Iranian and Armenian plays and performing them are discussed too. Another Armenian writer, David Moradian said that we were familiar with the prose and poetry of Iran before and we knew the cinema of Iran. But about the Iranian plays we had little information. Translating of these plays showed me that the country has good movies cannot have bad playwrights (must have good playwrights too), because both theater and film are always associated.

Karyneh Khoudikian congratulated the Iranian playwrights whose works have been translated in Armenian in this series (collection) and he pointed that through translation their works will be known to other nations. He said the best way to understand the culture of a nation is in translation of works of art. He said the play is also one of the ways to know cultures and so culture of Iran can be understood. at the end He expressed hope that these works and other works of dramatic literature of Iran to be performed by Armenian directors in language of his country. Although some of these plays may not have the chance and possibility to play here due to be firmly based on words. In this meeting, Edward Haghverdian who is originally Iranian living in Vagharshapat (Ejmiatsin) and translated three of Iranian plays said: 'I am very happy because of publishing of the Iranian playwrights' works in Armenia. I personally translated and published some plays wrote by Gholam Hossein Saedi and Nader Ebrahimi 15 years ago in Armenia. But I have not seen the series of plays by playwrights Iranian in Armenian language till now. I hope other Iranians' plays are translated in Armenian language and are published in my country. At the end Armen said that in our country directors select the plays to run (perform) and I will give this book to our managers and directors of theater for choosing them to act .We also answered Armenian writers' questions concerning to how the plays are published and performed Iranian play in our country. They often asked about the way of showing the relations between men and women on stage and in the dramatic literature of Iran as well and how we can show these kinds of relationships in our plays with limitations due to our religious beliefs.On the fourth day of our stay in Armenia, after the unveiling ceremony, followed by lunch we went to the Iranian Embassy in Armenia and we met -Mohammad Raeesi- Iranian Ambassador in Armenia. Based on information given to him, He had noticed that in which place of every one of us are and how much we are active in our fields, and in fact he had relatively known us. After introducing our group to ambassador of our country by Mr. Yarahmadi, He spoke little and he praised the cooperation and activities between the convention of Armenian writers and Association of Iranian playwrights for translating the plays. He said these activities were admirable. He pointed

Chrmshyrra, the Armenian language, and music director and run along and play groups.

Sunday November 4th 2012

Tonight is supposed to commemorate Nellie Shahnzryan go to the Abaliyan. In fact, many artists and cultural managers at five in the afternoon they attended the ceremony. This year's celebration coincides with the birthday of Nellie Shahnzryan. Shahnzryan Nelly as one of the most influential woman playwright of the Theatre of Armenia with her daughter and sat next to the implementation and enforcement Vahhshah Verdian funeral.

A man in his accurate, disciplined and professional, Nelly also directed the commemoration in the precision and order is seen.in ceremony of nelly, he bring bell to move if someone want to talk more than times and it means time over , Otherwise, he is forced to stop speaking to the finish.

It's interesting to me that the host without any complimentary to guests and speakers, especially early in the event and reminder notes.

It's interesting to me that the host without any complimentary to guests and speakers, especially early in the event and reminder notes, Andranik Khchvmyan Management Forum last night in the room Blyan over 28 years she has been on stage and screen career 90 Armenian is one of the few directors who has directed the country's contemporary works by young playwrights, Vahe in this point said that after reading text of Charm Shir ,get that text closer into herself and can direct it, this text let him for perform use opera music. A lot of artists and cultural managers in commemoration Shahnzryan award went to the podium and spoke about him and his short course of conversation, his gifts were placed beside the desk Tribune.Flowers and Gifts Kadvshdh place was so near that it was necessary for them to be provided with a special Vans. Some of the speakers talked about that long for them to make a sound alarm Vahh your hand, would state. Although the number of presentations was high, but in the middle of each of them one after another into Drmyamd Shahnzryan plays Nellie. The event was one of the most interesting drawings Nelly Shahnzryan in the middle row of the audience in the theater and everyone was sitting and giving speech, he said he was happy with him. Armenian traditional dance, ballet performances and other programs for the ceremony. At the end of that time they already had been invited to celebrate the birthday dinner Shahnzryan Nelly came Vanazvr City Hall reception. City Vanazvr very quiet at night, it was quiet and peaceful. Birthday Dinner lasted until the night after the ceremony and we spent walking in the city and on the planning of this trip into two groups - Three people were talking.

Monday November5th 2012

Today, Mehdi Mirbagheri was supposed to come back to Tehran sooner than us after taking part in the unveiling ceremony of book of Collection of contemporary Iranian plays. He could not be with us until the end of the trip due to an important session that he had. And how much Bahram ,Alireza ,Mahammad, Sadegh ,and I insisted on him to stay with us and not to come back, he did not accept. In fact the more urge the more denial.We ate breakfast at the hotel in Vanadzor and we rapidly returned to Yerevan with that car and our brave and courage driver. We went straight to the Auditorium of writers' Association Building to unveil of this book.Infact today was the most important day and most significant historical-cultural moment of our trip: The unveiling ceremony of Collection of contemporary Iranian plays in Armenian language in Auditorium of writers' Association Building that was introduced with title of "A.N.A" in the table.In this event, Leon Ananyan cited this book as a unique book and mentioned that they have not had such a book containing contemporary Iranian plays in Armenian language. He said that publishing of this book is the result of Armen's effort who is a Skilled and young Armenian critic and a member of the Association of Armenian writers and also Nelly Shahnazaryan and her translators group. He expressed hope that the Armenian plays are published in Persian language in Iran in near future. Armen said:"I have seen many commons

city we go to<<Hohans Tomanian>> state university of teachers' education quickly and we will be with theater student of this college. Because of our presentment the seminar of relation ways of Iran and Armenia:real fact and future vision held on this college. In this seminar at first Anian says about our presentment in aggregate of playwrights and Armenian writers club. In here Geork is responsible for translating her speech and our group. This seminar is holding on one of the big classes of this college. We are sitting in front of students behind a desk that is in front of us. First they said welcome to us from the manager of college and then Mohamed Amir Yar Ahmadi speaks about the cultural relations between two clubs. He noticed that Armenia is not a small country because we don't have any big or small country in cultural geography. León Motafian one of the Armenian thoroughbred critics and scholar set behind the tribune in this aggregate too and repeat the history of relation of theater artist or Armenia and theater artist of Iran. He noticed that in 1950s Arbi Avansian had effective role in organization of Iranian theater group and in that term he staged the works of Armenian and European playwrights. Ali Reza Naderi described the role of Shahin Sarkeshian in spreading of theater in Iran so important and reminded the role of Armenian in Iran Theater undeniable. He said in his short speech that Iran is achieving his success that it has in the past. He hoped that we with our presentment in this country can make Armenian artist familiar with nowadays innovated Iran Theater. Ali Reza Nadari mentioned to the main challenge of Iran theater in play writing that Iranian playwright pay to the war of relations of new and old world and illnesses and spiritual pains of human that is one of the nowadays of Iran theater problems. Naderi said that if we are looking for the development of this cooperation between theater artist of Iran and Armenia we should try to find challenges Armenian playwrights and in this way we can find subscription cultural points.

After Ali Reza Nadari it was my turn to go behind the tribune. Geork after introducing me invite me to speak for minutes. In my speech after remarking my happiness of being in that aggregate and that the cooperation of playwrights clubs of Armenia and Iran has been happened noticed that it's time to planning for produce the performance of translated playwrights by the directors of both countries. In my short speech I mentioned to the vision of future of relations of both countries theater artists too that with cooperation to planning and

Sadeq Safaei ,the Faculty of Fine Arts of Tehran University after the Jlalypvr cooperation between Iran and Armenia drama schools and play writing students participate in cultural relations among short speech ;Nelly Shah Nzaryan speaker of the seminar. In his speech he noted that Armenian-Iranian relations theater shouldn't be limited to the translation of works of dramatic literature and the first of two translated works by play wrights Armenian Tuesday afternoon is the last time for lunch and then go to the restaurant in the hotel Vanazvr stay in the city we are moving After settling into the hotel just to see the show, written by Shahlyr Vylyamshkspyr directed Vahhshahvrdyanbh State Theatre show go Hvahns Blyan great hall almost certain that our group rows in the middle row sat Forums Prmyshvd seat theater slowly and we'll surprise the city has a large population and such a town is quiet and solitude of the small towns in northern Iran. How to watch people play it every night and sit PrmyshvdView it long but highly attractive design and implementation of professional actors appear on stage with dominance and power Shahvrdyan as Director of carefully selected, and the scene quite modern Shnhash ModernistHe has developed and masterful music, and quite rightly enjoyed some moments Nmayshsh run added to the total force on the first day and the night we spent in the city is very good Vanazvr Placements in hotel rooms like a hotel stay in Yerevan city Vanazvr two to two for men and two women in a room is a playwright and a journalist

After seeing the show management office Talarhvahnsablyan Myrvymkhanm Shahlyrbh Nelly Shahn-zryan Ykbhyk us to Mr. Shahvrdyanv also introduces the Director Genera Vahh Shahvrdyannzr asked us to run and play on the Iranian Armenians for future years and speaks little light Karyash In fact, in the spring of next year's romantic narrative of the death in May 2013 play written by Mohammad

Armenian play writers like «Karine Khodikian», «Nelishah Nazarian», «Samuel khalatian &… and also another play writers that I forget his name now, was did. Also some of the theatre directors was in there such as «Hakoup Ghazanchian'' (because he was secretary of the governmental theatre workers association in Armenia). The visiting from handwritten abrogation museum (Matenadaran) and Parajanov museum was in another program.

Yerevan like all of the time was silent and with blue sky and clean weather was amazing for us. Our memento pictures in parajanov museum and monument of slaughtering the Armenians such as our many pictures in this day was. The visiting the «Families of that cruel» play, in Herghapelanian theatre in the one of the streets that was near to our hotel, with new story and difficult lighting with much music in some stages but it was crowded and weak. So this reason caused that we leave that saloon.

Saturday November 3rd 2012

Planning of Armenian writer Association for few days of us was so dense and every day with little resting or maybe without any resting up to night. Today we should visit minister of culture of Armenian. I saw miss Hasmyk Bqvsyan at eleven in Conclave theater of minister culture of republic of Armenia. She studied history and have PH.D of it. As she speak about Iranian play write theater and Armenian it shows that she has good information about term of it because of it every speak of her that related to future of the plan of the artiest in two country she strongly defend it and she promise us her complete cooperate of her ministry. In this session before anything Ms. Culture minister speak about literary background of two countries who refers to 2003 and she remindes it as a bridge between Iran and Armenian literary. She tells us the relationship between Iranian play write and Armenian is so important than poets and writers this two country. She is so glad that she saw us in the TV show. Ms. Bqvsyan says that we are so restless to see our Armenian play write print it in prison and next step for us is to show prison play write in Armenian in fact she hope that the activity between two zoom lens faced production and public adagio of this two country. In this session, she thanks two bosses of the writer Association (Lyvnananyan and M. Amir yarahmdy) who make communicate between play write and theater artist of two countries and actively promotes the cooperation. She remarks and hop that we attached to their land and create better work. She also says after Mr .Amir yarahmadi and lyvnananayan speech, 21 year after collapse of the Soviet Union, the country was in the bad condition and every border were close for long time and the only border were Jalfa who become famous for life road, Border between Iran and Armenian. She notes that we can write about this condition. As it would be abiding for the next generation. She wishes for Iranian play write and Armenian to prove this kind of relationship and producing and adagio the work in language side in destination countries. Ananyan in this session describe and examines the relationship between Armenia and Iran in the aria and report that this relationship is very good and In developing this relationship Ms. Hasmyk Bqvsyan as Minister of Culture of Armenia has an important role. Ananayan is hoped that This relationship by writers association further finds and Iran and Armenia monument be near in border and Built as a traditional forever there still remainfor festivals and seminars of different cultural and artistic there must be held In this meeting we already found they plan how to develop cultural relations with other countries Particularly neighbor country like Iran. At the beginning of their speech they all become true until they can they supported while the union chief writers and minister of culture there is close relationship. After meeting with the minister of culture of Armenia we go to the Vanazor city that is about two hours away from Yerevan by the van car that is provided for us.the driving of the van driver don't satisfied us and Andrik and Geork Asotorian. Every time that we said to him to drive slower it sounds to him to drive faster and faster. He didn't comply with safety points. During the trip to Vanazor¬-the nili Nazarian king hometown-the speed of car and the way of driving make us felt bad.We're going to stay in vanazor city for two night. When we have arrived to Vanazor

A meeting which will be repeated with other play writes

(A Trip diary of play writes group of Iran to Armenia)

Behzad Sadighi
Vice President and Spokesman of Play-writers Guild of Iran Theater Forum

The second trip of the members of the theatre group of Iran to Armenia was done in response to Armenians invitation from 11 to 18th Aban(1 to 8th November)The goal of this trip was to translate the exhibitive literature of both countries according to the Memorandum of Understanding that was signed between the theatre group of Iran and armenia.in the late two trips of Iranian play writers to Armenia and Armenian play writers to Iran the works of two sides checked and reviewed. And now according to that Memorandum of Understanding some of the works of the play writers of Iran with the selection of theatre group was translated into Armenian language and published we (the members of group theatre) were ten. Mohammad Amir yar Ahmadi(head of the group) Behzad Sadighi(speaker) Andreanic khechumian(translator of Armenian language)Ali Reza Naderi, sadegh safayi,salma salamati(play writers)Susan Rahimi(member of board of directors)Mehdi mirbagheri(play writer) Bahram jalali poor(play writer and critic) Neda al tayeb(journalist)this trip was done for translation and publication of ten top play writes in the sector of published play writes. All of them were published in whole system named the Iranian contemporary play writes. this book withe support of the ministry of culture of Armenia and with innovation of leon Ananian(head of the group of Armenian play writers) and Nally shah Nazarian(author and play writer)with publication of (gerakan atalon) was published.in this book play writes named(the romantic story of death in ordibehesht)written by Mohammad charm shir,(wall)written by Alireaza naderi both works were translated by geork asatorian,(the old dagger)written by mohammad Amir yar Ahmadi,(the favourit place of Mr. Esmail)written by hamid amjad,(Tehran 1390)written by salma salamati(hellvalley) written by Sadegh safayi,(insecurity)written by haleh moshtaghi nia,the fpur works were translated by nune huhansian,(grimace)written by Naghme samini,(the sing of the stars)written by Mehrdad kurush nia,(a room with two doors)written by Mahmmod nazeriall three works were translated by Edward hagh werdian to Armenian language is accessible to those who like Armenian language and Iranian exhibitive literature. What you will read is the journey of my trip to Armenia.

Friday November 2nd 2012

Like our previous journey, in our first staying in Yerevan, after the eating the breakfast, we visited monument of slaughtering the Armenians museum that they killed by Osmanian people. One museum that was also silent in the corner of the city that was near the one of the big concerts. The visiting from this museum was lasting till noon and after this we went to the writers association. This flat has a conference saloon and administrative rooms. Leon Ananian's office occurred to the next of the conference saloon that he had waited for us. One would say he was always kind with us and we never felt that we are in Tehran. He was really sociable and funny poet and his poems had made our fellow-travellers happy, specially Ali Reza Naderi because Ananian was in the age of eighty and he gave him positive energy. The acquaintance meeting of Iranian play writers and

So as long as deduction of cultural policy of state theater doesn't correct or even change and the cultural responsible don't get qualified for accepting the manifesting, administrative and effective role, it will be impossible to remove the obstacles and increase the mufti role of theater and blooming the literal dramatic arts of Iran.

With all above our theater society is trying to keep their achievements and plotting for correcting and altering Inefficient policies. Also they are declaring their objection and concern about critical situation of theater in country.

Set the stage for changing the current policies is not only possible just with warnings and interviews and sporadic statements but also realization of this goal requires commitment to shared values of theater society and including playwrights in defense of the professional principles and undisputed cultural and social valuesof all higher their artistic gentility and honor. the valuable unity which can save the perfect dramatic literal arts of our country from the impatient minds and does not let the dramatic arts get passive and fated.a fateful resistance that if it is broken ,the future people will recall us as those who destroyed the cultural achievements of their country.

the text of Mohammad AmirYarahmadi for the sixth competition of choosing the top dramatic art effects of Iran

f

I will turn on the lights

Ataollah Koopal
President of Play-writers Guild of Iran Theater Forum

Theater is the stage for majority of artists to show their art ,including directors, actors, set designer, face makers and every body who is involved in developing the construction of the Art. unfortunately none of them is seen and their effort gets blurred in the shortage of plays and the darkness of the stage,while the play-writes illuminate and clarify the stage and finish the gloomy atmosphere as soon as they enter the scenes.

So, the play-write can shout: I turn on the lights without spoiling the work of the light technician. because the end of artistic work of the light technician is the beginning of shining the stage.The center of the play- writes in Iran theater home has accepted the highest rank effects in publishing and translating categories in 2012 by holding a safe competition free from any ambiguity or opinion insertion. In supporting the value of writing, by honor it announces the results of this competition. undoubtedly this fantastic movement will have positive influences on the contemporary theater of Iran.During holding6 series of the ceremony and choosing the highest
rank effects of Iran dramatic arts ,our country's play -writes have found more hope that
play writing of Iran gets successful and develop with a hopeful perspective.

Play writes uncontested commitment to social and cultural values

Mohammad Amiryarahmadi
Secretary of Sixth Annual Selection of the Best Dramatic Literature of Iran

For the years we've said that talent in our drama is stricken by downfall. we've said drama has certain requirements which disregarding them will decrease their social applications and cultural influences. Imposing specific missions or things which has conflict with their artistic capacities and capabilities will subjugate dramatist ambition and causes moral decline in theater.

We've said , government absolute tenure for producing theater provides some responsibility for cultural managers, for instance creating job security andrecognition dramatist guild rights are the most important ones.

But in response to this statements and many other words, we always have seen the emergence of managers who has had no achievements except causing superficial changes in administrative methods and Shifting in low levels of management and holding thematic festivals and controversial-seminars and perhaps their inexperience intensify the unorganized situations and has caused more limitation for theater producers and specially playwrights.

Managements which comes with slogans of being familiar with problems but instead of disentangling the dramatist ,with utilizing the o missive rules they try to match the fake and inharmonious custom-built play writes withstate theater.

So the question is that if existing defects only cause by officials unawareness of cultural management styles? even with paying attention to various mechanisms of theater management which exists throughout the world is it too difficult to find a Logical way to defeat the current problems that after decades of trial and errorthe affairs officers hasn't discovered it yet ?

If it's not true so which factors keep the theater in this obstruction and cause the continuity of deterrence in the course of our national play writing and what's the reasons?

According to the author one of the most important reasons for outbreak and longevity of this crisis caused by special deduction of Social and cultural functions of theater which exists among policy-makers and governmental authorities.

The attitude which is not in conflict with the nature of this art but doubtlessit is far from what we know as the intellectual attractions of this art.

With looking to the theater productions in recent years we realize that more than any other times the theater governmental operators has try to restrain the theater intellectual and critical interests and imposition of Induction rule to this kind of art in titles such as avoiding of denigration or supporting the fine plays.

It is obvious that in the hand of Inhibitor Policies our play-writes are less able to enlighten up about behaviors , resentment and social crises with utilizing the attraction of this art and achieve their cultural will to adjust and deepen the human relations in society.

What has been published in the 8th series of the play season?

The 8th season of play got 2 years old. During this time we received positive reactions and also used the suggestions and ideas of experts' .though we accept any effective and logical criticisms. We greatly thank all artists, critics, interpreters, writers and researchers who had cooperation with us during these 2 years in 8 seasons. We also thank all the publishers of theater books who helped us in this season paper.

In the 8th series of the paper season of the play, after the notes of the Editor-in-chief (*Behzad Sadighi*) and the writers editor (*Ali Taheri Sh.*), we will read the notes of Dr. *Ataolah Koopaal* (the artistic director of the 6th series of choosing the best works of dramatic arts) and the notes of *Mohammad AmirYarahmadi* (the manager of the club of play writes of the home of theater)for the 6th series of it. Moreover, in this section, the opinions of some of the famous play writes such as *Alireza Naderi*, *Nader Borhanimarand* ,*Behzad Farahani*, *Mohammad Yaghoobi*, *Naghme Samini, Saeed Asadi, Bahram Jalali pour, Roozbeh Hosseini, Hasan Bastani, Mansoor Khalaj, Abbas Shadravan, Nasrolah Ghaderi, Tayebe MohammadAli ,Malihe Moradi jafari, Masoud Moosavi, Kourosh Narimani, Hamidreza Naimi, Sirous Hemati* and some more about choosing the top effects of dramatic literal arts of Iran has been written.in this section of the paper, there are other important parts such as the published statement of the jury in 2 sections of translation and writing, a chat with *Mohammad AmirYarahmadi* ,about the results of the trip of Iranian play writes to Armenia, trip notes of *Behzad Sadighi* to Armenia, and the notes of *Alireza Naderi, Salma Salamati, Soosan Rahimi, Sadegh Safayee, Mehdi Mirbagheri,* (play write club play writers who were invited to Armenia by the play write group of Armenia.)

And also the memos of *Neda Aletayeb* (specific journalist of theater) in the section of outlook different items have been published such as: articles of *Bahram Jalalipour* about documented play, a play named: from legend to reality, by *Manoochehr Akbarloo*, the ideas of *Suzan Besant* and *Patrick Pavis* about translating the play of *Akatrini Nikolaria*, translated by Moein Mohebalian, educationalarticle for scientific leading the young play writes and strategies of teaching them by Jonathan Dorf translated by Hussein Fadayeehossein and also reviewing some plays such as Paradise soli by Fars Bagheri,I am Iraj,the son of Fereidoon,or three drops of blood on the snow by Salim Bashokooh, Astaane by Hossein Ghare Analyze by Sepide Sami ,the Room of sound by Amir Hossein Saadat ,Berlin by Alireza Naraghi Persian cat by Ramin Fanaian –somewhere else, neither remote nor late by Fereshte Habibi ,Decolorize by Mahbod Mehrnoosh-, glass day by Ali Jafari -, Kasias Ferdosipoor by Ramtin Shahbazi-,Conversation with old sweet heart by Reza Ashofte-,, Clown and I by Reza Ashofte and Tehran kilometer 13 by Hussein Ghare In the 8th series of the season of plays some sample plays have been presented like:red wool jacket by Naghme Samini,- A-bomb for our house Amir Akhavin,- the child of bad man by Ali Abedi,-lady Bride workshop by Soosan Rahimi ,- some piece cuts of the Elias birthday cake Masoud Hasheminejad -,keep out of the reach of children by Fereshte Farshad -,,meeting on the roof by Rasoole Nazarzade-,.Playing piece of shevin by the piano by Siavash Heidari -, recipe chef by Narges Farshijalali-, shamsolamale by Sohrab Husseini- .Ed dry-cleaning by Mohsen Keihanpour-,and HE by Samira Parsa .This issue of season paper of plays like the previous issues by Mohammad Yaghoobi, (Managing Director) Behzad Sadighi(Editor –in-chief) in more than 400 pages has been provided for the ones interested. Season paper of plays is a specific, internal paper of play writes home of theater.

Soleimani by Fereshte Habibi 143
Absurdness or rioting? Aglimpse to the play: Deco lore, by: Mehdi Kooshki by Mahbod Mehrnoosh 145
A laboratory sample of monologue A glimpse to the play: Glass day, by: Mohammad Charmshir by Ali Jafari 153
Moving from inside to outside A glimpse to the monologue: Kasias Ferdosipoor ,by :Mohammad hasan Majooni by Ramtin Shahbazi 155
The End without Question A glimpse to the play: conversation with an old sweetheart, by: Mehdi mirbagheri by Reza Ashofte 159
The most in love and upset A glimpse to the play: the clown and I, by: Nima Dehghani by Reza Ashofte 162
Death of everybody is like his Acts A glimpse to a glimps, by:Ali Jafary byNaser heydari 165

Question:
The survey has taken the playwriting into challenge A chat with Naghme Samini, the play write Alireza araghi 174
I see everything clearly when I write A conversation between Datsun rider and Tenesi Williams Bargardan Araz Brseghian 186

Internet websites
Mahmood Tamari's website Slim Bashokkoh 200
Introducing Hyner Mauler's website Araz Barseghian 203

Behind the windows by Ashkan Khalilnejad
Iranian researches and plays 206
Foreign researches and plays 207
Behind the windows by magnify glasses 208

The plays
Human baby, Run by Ali Abedi 224
The red wooly jacket by Naghme Samini 252
The bride factory by Soosan Rahimi 295
Some slices of Elias birthday cake by Masoud Hasheminejad 328
Keep out of reach of children by Fereshte Farshad 348
Shamsolamale by Sohrab Hosseini 366
Meeting on the roof by Rasoul Nazarzade 372
Play a delicate piece of shopen by the piano by Siavash Heidari 381
The Fog by Eugene Gladstone O'Neill translated by Mo-in MohebAlian

Suggestion
Our house special bomb by Amir Akhavin 406
Ed dry-cleaning by Mohsen keihanpour 420
The chef recipe by Narges Jalalifarshi 446

A Few Words:

Wish the play writes find security by Behzad Sadighi 8
The language which should be kept alive by Ali Taheri Sh. 11

Work Log:

Play writes sticking to mere cultural and social values of theater by Mohammad AmirYarahmadi 14
I will turn on the lights by Ataolah Koopal 16
With all play writes in the sixth competition of selecting the top literal dramatic arts effects of Iran 17
The final declaration of the jury of written playwritings of the 6th series of selecting the best effects of the dramatic literature of Iran 37
The final declaration of the jury about translation play writes and dramatic literature researches in the sixth competition of selecting the top dramatic effects Of Iran Theater 39
Futures play-writes - a report of 4 meetings of the future of play writing 41
We are totally prepared for taking part in international competitions 50
The results of the trip of Iran's play writes to Armenia in a conversation with Mohammad Amir Yarahmadi and Neda Aletayeb
A meeting which will be repeated with other play writes by behzad Sadighi 54
The trip diary of the club of play writes of Home of theater of Iran to Armenia
A trip to Armenian Artists House by Alireza Naderi 69
Where is the hand which shows up and cleans off this treasure? by Salma Salamati 74
The role of dramatic arts as a cultural bridge among playwrites by Sadegh Safayee 77
Travelling to Armenia caused us to look at life from a new perspective by Soosan Rahimi 79
Provided that the choices are fair by Mehid Mirbagheri 80
The truth that was Theater by Neda AleTayeb 82
From the reality to fact making considering some features of aesthetic in documentary playwriting by Bahram Jalali pour 88
From myth to playwriting A chance of analyzing dramatic considerations of ancient legend by Manoocher Akbarloo 93
Translation is a legendary and undiscoverable text. A brief review over the opinions of Suzan Besant and Patrick Pavis about translating the plays by Dr. Katharine Nicolaria Moein Mohebalian 103
A practical guide for the young play writes and different strategies for training them.a season of the book «step by step with young play writes» by Jonathan Dorf Hossein Fdayeehossein. 107
To be patterned in era A glimpse to the play: paradise soil by Ibrahim Rahbar. Fars Bagheri 115
The awareness mixed with hallucination and reality A glimpse to the play: I am Iraj, the son of Fereydoon , or 3 drops of blood on the snow by Raoof Dashti and Ali Hataminejad Salim Basho-kooh 122
The warning for those who A glimpse to the play: Tehran kilometer 13, by Rahim Rashiditabar by Hossein Ghare 124
Monologue, who with? Conversation, who with? Glimpse to the monologue: the beginning, by Mohsen Rahnama by Hossein GHare 127
Narrating a memory A glimpse to the monologue: Analysis, by Edalat Farzane, Sepide Saami 131
Silence is in talk in 1000 languages A glimpse to a monologue: Sound room, by Reza Sarvar, Amirhossein Siadat 133
Public fears in private places A glimpse to the play: Berlin, by Mohammad Yaghoobi by Alireza Naraghi 137
Monologue, A lone meditation A glimpse to the play: Persian cat, by Mahin Sadri by Ramin Fana-ian 140
Narrating a feminist memory A glimpse to the play: somewhere, neither far nor late, by:Pajand

The PLAY

Winter 2013, second year, number 8, page 466
Local season paper of play-writes club of home of theater, Iran

Author: Home of Theater
Managing Director: Mohammad yaghoubee yaghoubee@gmail.com
Editor-in-chief: Behzad Sadighi behzad548@gmail.com
Artistic Director: Amir Esmi
Editor: Ali Taheri Sh.
Photo manager: Behnam Sadighi
Executive Manager: Salim Bashokouh
Page Designer: Ali Taheri Sh.
English Section Translator: Farhad Motahari
Typists: Masoume Abedi, Samane pirmohammad
Performance, preparation and distribution: Aframana cultural and Artistic institute
Writers and interpreters of this volum: Reza Ashofte, Neda Aletayeb, Amir Akhavin, Manoucher Akbarlou, Mohammad amirYarahmadi, Saeed Asadi, Araz Baresghian, Hasan Baastani, Salim Bashokooh, Fares Bagheri, Samira Parsa, Naghme Samini, Ali Jafari, Bahram Jalalipour, Fereshte Habibi, Rouzbe Hosseini, Siavash Heidari, Mohammadreza Khaki, Mansoor Khalaj, Ashkan Kheilnejad, Janaan Dorf, Soosan Rahimi, Shahram Zargar, Sepide Saami, Farzan Sojoodi, Hossein Sanapour, Amirhossein Siadat, Abbas Shadravan, Ramtin Shahbazi, Behzad Sadighi, Sadegh Safayee, Faramarz Talebi, Hossein Fadayeehossein, Behzad Farahani, Ramin Fanaian, Nasrollah Ghaderi, Hossein Ghare, Maryam Kazemi, Mehrdad Koroushnia, Azam Kianafraz, Mohsen Keyhanpour, Abtin Golkar, Moein Mohebalian, Zhale Mohammadali, Mlihe Moradijafari, Mehdi Mirbagheri, Masoud Mousavi, Mahboud Mehrnoosh, Alireza Nderi, Alireza Naraghi, Koroush Narimani, Rasoul Nazarzade, Hamidreza Naeimi, Ekatrini Nicolaria and Masoud Hasheminezhad.

Special thanks to: Mohammad Charmshir, Alireza Naderi, Naghme Samini, Jalal Tehrani, Roksana Mehrafzoonand,Mohammad Bahrami
We are thankful of: Directing committee of Iranian Theatre Forum , directing committee of Playwrites club of Home Of Theater: Mohammad Amir Yarahmadi, Behzad Sadighi, Hasan Bastani, Abbas Shadravan, Afrooz Froozand, Soosan Rahimi, Salma Salamati, Nima Dehghani
Publication: Ganjine Miniator