روایتگریِ قصه در «افرا»

اصغر عبداللهی

افرا، که بیست‌ساله و معلم است، با مادرش افسرخانم و برادرِ کوچکش بُرنا و خواهرش ماندا (که دیده نمی‌شود) در خانه‌ی قدیمیِ شازده بدرالملوک مستأجرند. سرکار خادمی هم که عنقریب بازنشسته می‌شود در همین خانه مستأجر است. خانه اندرونی و بیرونی دارد که حالا راهروی بینِ اندرونی و بیرونی را مسدود کرده‌اند و شازده بدرالملوک با پسرِ شیرین‌عقلش شازده‌کوچیک ساکنِ بیرونی‌اند. هم‌محلّه‌ای‌های آن‌ها، یکی آقای نوع‌بشری‌ست که ارزیاب است، و حمید شایانِ دوچرخه‌ساز و آقازینل شاگردِ دوچرخه‌ساز (که دیده نمی‌شود) و آقای اقدامی که مغازه‌دارِ محله است.

قصه از این قرار است: اقدامی مدام شاکی‌ست که از مغازه‌ی او چیزهایی دزدیده می‌شود. به همه مشکوک است اما سرکار خادمی اعتنا نمی‌کند. افسرخانم هر هفته در مهمانیِ شازده بدرالملوک خدمت می‌کند و درعوض شازده به او چندتا قوطی‌کنسرو می‌دهد که (گویا) از مغازه‌ی اقدامی خریده است. بُرنا برادرِ کوچکِ افرا به پسرعمویی که افرا منکرِ بودنِ اوست نامه می‌نویسد و در صندوقِ پُست می‌اندازد. شازده بدرالملوک دنبالِ دخترِ فقیری‌ست تا برای پسرش شازده‌کوچیک که چُلمن است و بنا به روایتِ شازده اوایلِ روزگارِ جنگ به دنیا آمده خواستگاری کند. چشمشِ دنبالِ افراست. حمید شایان دوچرخه‌سازِ لاتِ محله هم

← بهرام بیضایی در تمرین «افرا»، پائیز ۱۳۸۶

عاشقِ افراست اما به افرا بروز نمی‌دهد.

شازده بدرالملوک از افرا خواستگاری می‌کند. افرا جوابِ رد می‌دهد و بهانه می‌کند که منتظرِ پسرعموست که در خارج تحصیل می‌کند. شازده برای افرا پاپوش می‌سازد و به‌اقدامی حُقنه می‌کند که دزدِ مغازه‌ی او افرا ست.

اقدامی شکایت می‌کند. مأمور و مردمِ محلّه به خانه‌ی افرا می‌روند. قوطی‌های کنسرو را می‌بینند و مدرکِ جرم می‌کنند و افرا را به زندان می‌اندازند. همه، غیر از سرکار خادمی و آقای نوع‌بشری، افرا را هو می‌کنند و آبروی او را می‌ریزند.

آقای نوع‌بشری شازده‌کوچیک را به حرف می‌آورد و معلوم می‌شود که اتهامِ دزدی به افرا دسیسه‌ی شازده‌خانم بوده است. افرا آزاد می‌شود.

نویسنده‌ی نمایشنامه، در نقشِ پسرعموی خیالی و رویاییِ بُرنا، با نامه‌ای که نشانیِ فرستنده دارد اما نشانیِ گیرنده ندارد به محله می‌آید. سراغِ افرا را می‌گیرد. سرکار خادمی که حالا بازنشسته شده و دارد به ولایتش می‌رود خانه‌ی افرا را به نویسنده (پسرعموی خیالی) نشان می‌دهد. افرا در را باز می‌کند.

افرا: [...] شما کی هستین ـ با این چمدون؟ از کجا؟

نویسنده: سلام افرا. نشناختی؟ توی اون عکس من تاریکم.

افرا: پسرعمو؟ ولی ـ ولی ـ

نویسنده: تو ـ منو ـ خلق کردی ـ افرا؛ و من ـ اومدم.

درونمایه و مضمونِ نمایشنامه، تهمت و ناروایی‌ست. تهمتِ شازده به افرا و ناروایی اهلِ محلّه به او. پیداست که این مضمونِ اجتماعی، جایی برای چون‌وچرا نمی‌گذارد. چه‌کسی می‌تواند این مضمون را رد کند یا با آن چالش کند؟ فرضِ همه بر این است که تهمت‌زدن و ناروایی‌کردن به دیگران مذموم است. عقل و اخلاق همیشه و در همه‌ی اعصار، تهمت و ناروایی را ناپسند شمرده‌اند. بنابراین، مخاطب هرکه باشد و در هر دوره‌ای که باشد خود را مبرّا از تهمت‌زدن و ناروایی‌کردن می‌پندارد و با این مضمون چون‌وچرا نمی‌کند. در اصلِ مطلب همه با نویسنده در یک صف ایستاده‌اند و با او همصدایی و همدلی دارند. اما وقتی نویسنده‌ای بر این مضمون انگشت می‌گذارد و تأکید دارد، حتماً مصداقِ آن را در جامعه دیده است و آن را عمده دانسته است. افرا یک نمونه است اما تعمیم‌پذیر است. چون تن به وصلت با یک موجودِ ناقص‌العقل (شازده‌چُلمن) نمی‌دهد،

● «افرا» زمستان ۱۳۸۶

به او تهمتِ دزدی می‌زنند. زمینه هم مساعدِ این تهمت است. کاسبِ محل مدت‌هاست که در خیالِ دزدی از مغازه‌اش است. دوچرخه‌ساز هم همین‌طور. تهمتِ شازده بدرالملوک به‌آنی و بی‌هیچ تردیدی در آن‌ها اثر می‌کند. انگار در ناخودآگاه، همه از آدمی مثل افراکه فقر را با متانت می‌گذراند و به راهِ خود می‌رود، سرِ ستیز دارند و او را غریبه و مشکوک می‌پندارند. نویسنده به این مضمون جنبه‌ی سیاسی و فلسفی نمی‌دهد تا موردِ افرا به استثنا بدل نشود. اتهامِ دزدی از مغازه‌ی محلّه آن‌هم به‌دلیلِ عدم‌تمکین برای ازدواج، خیلی ملموس و آشناست.

علتِ کشمکش و انگیزه‌ی روایت را باید در همین امتناعِ افرا از وصلت با شازده‌کوچیک دانست. افرا نه عاشق است و نه در حرمانِ یک عشقِ رویایی یا واقعی‌ست. ساده و سرراست به خانه و مدرسه می‌رود و بی‌آن‌که دم از تعهدِ اجتماعی بزند به وظیفه‌ی معلّمی‌اش عمل می‌کند؛ اما شازده بدرالملوک می‌خواهد ثمره‌ی ناقصِ تبارِ اشرافی‌اش را به یک دخترِ فقیر پیوند بزند تا همچنان تبخترِ اشرافی‌اش را حفظ کند. افرا به این بندِ نافِ پوسیده وصل نمی‌شود. او اصلاً به سابقه و تبار و اشرافیتِ زوال‌یافته‌ی شازده اعتنایی ندارد. طبعاً متوجهِ عشق و سودازدگیِ دوچرخه‌ساز هم نیست که تا آخر در تذبذب می‌ماند و حرفِ دلش را به زبان نمی‌آورد. گناهِ افرا نیست که عشّاقِ او موجوداتی پادرهوا، مردّد و زوال‌یافته‌اند و

عشق را نمی‌شناسند یا در راهِ عشق قدمی برنمی‌دارند. او سرانجام عشقِ ناموجود را در وهم و خیال می‌سازد و می‌پذیرد. و این هم درونمایه‌ی دیگری‌ست در این درام.

افرا: [...] هر دست‌بسته‌ای حق داره در تهِ ناامیدی به‌کمکِ رویاهاش خودشو از دستِ واقعیت نجات بده.

نویسنده از پیچ و گره و معمّا به‌شیوه‌ی داستان‌های پلیسی پرهیز می‌کند تا مخاطب، مستقیم و سرراست درگیرِ درونمایه و مضمون بشود. انگار می‌خواهد بگوید وقتی کسانی آماده‌ی تهمت‌بستن و هوکردنِ متهم‌اند بی هیچ چون‌وچرا یا شک‌وتردیدی، وارد گود می‌شوند و نقشِ عمله‌ی ظلم را به‌عهده می‌گیرند. زمینه‌ی روانیِ اتهام‌زدن و پذیرفتنِ اتهام، چنان آماده است که نویسنده دم‌دست‌ترین طرح و توطئه را به شازده بدرالملوک می‌دهد. درواقع شازده نه ذهنِ پیچیده‌ای دارد تا طرح‌وتوطئه‌ای قوی بچیند و نه نیازی هست که به تهمتی که می‌زند پیچ‌وتاب بدهد. به‌همین سادگی‌ست واقعاً. در زندگیِ روزمره‌ی ما که به‌همین سادگی و خامی‌ست. بنابراین چرا باید در این درام که بازتابِ زندگیِ ما را عرضه می‌کند، به آن پیچ‌وتاب بدهیم، معما و راز بسازیم تا با منطق، استدلال و استدراک و هر چیزِ دیگری سازگار بشود؟ قرارِ چنین درونمایه و مضمونی آن است تا بر عاطفه و اخلاق و وجدانِ آدمی اثر کند. نمایشنامه‌ی **افرا** به‌این اعتبار، اثری اخلاقی و اجتماعی‌ست.

نمایشنامه‌ی **افرا** به‌شیوه‌ی داستانِ کوتاه با منظرِ «منِ راوی» (اول شخص مفرد) روایت می‌شود؛ یا بگیریم رُمانی‌ست با ده «منِ راوی» که زمان، مکان، موضوع و مضمونِ مشترک به آن‌ها پیوستگی و انسجام می‌دهد. بی‌سابقه هم نیست. سابقه‌اش هم در درام هست هم در داستان. نویسنده هم قطعاً قصدِ اختراعِ یک فرمِ تازه در روایت را نداشته است. شاید حذفِ خطوطِ روایی اتصال‌دهنده‌ی صحنه‌ها و صحنه‌آراییِ معمول و متداول، تمهیدی بوده برای مستقیم و سرراست‌ترشدنِ ارتباطِ دیالوگی با مخاطب، یا موجز و گزیده‌کردنِ روایت. مثلاً لحظه‌های اضافی و سربارِ صحنه، آدم‌هایی که به‌لحاظِ منطقی و به‌ضرورتِ مکانِ حوادث باید دیده شوند اما دیده‌شدن‌شان تأثیری در روایت و شکل‌دادن به آن ندارد حذف شده‌اند. مانند خواهرِ کوچکِ افرا و زینال شاگردِ حمید شایان دوچرخه‌ساز از این دست‌اند.

درواقع نویسنده بی‌آن‌که قصدِ مغشوش و مخدوش‌کردنِ ذهنِ ما را داشته باشد، عادتِ ما به دنبال‌کردنِ روایت در ساختاری قالبی و مرسوم را به‌هم می‌زند. روایتِ خطی و افقیِ این‌چنین موضوعی در ساختاری کلیشه‌و اشباع‌شده و در دکوری آشنا و واقعی، به میزانسن و

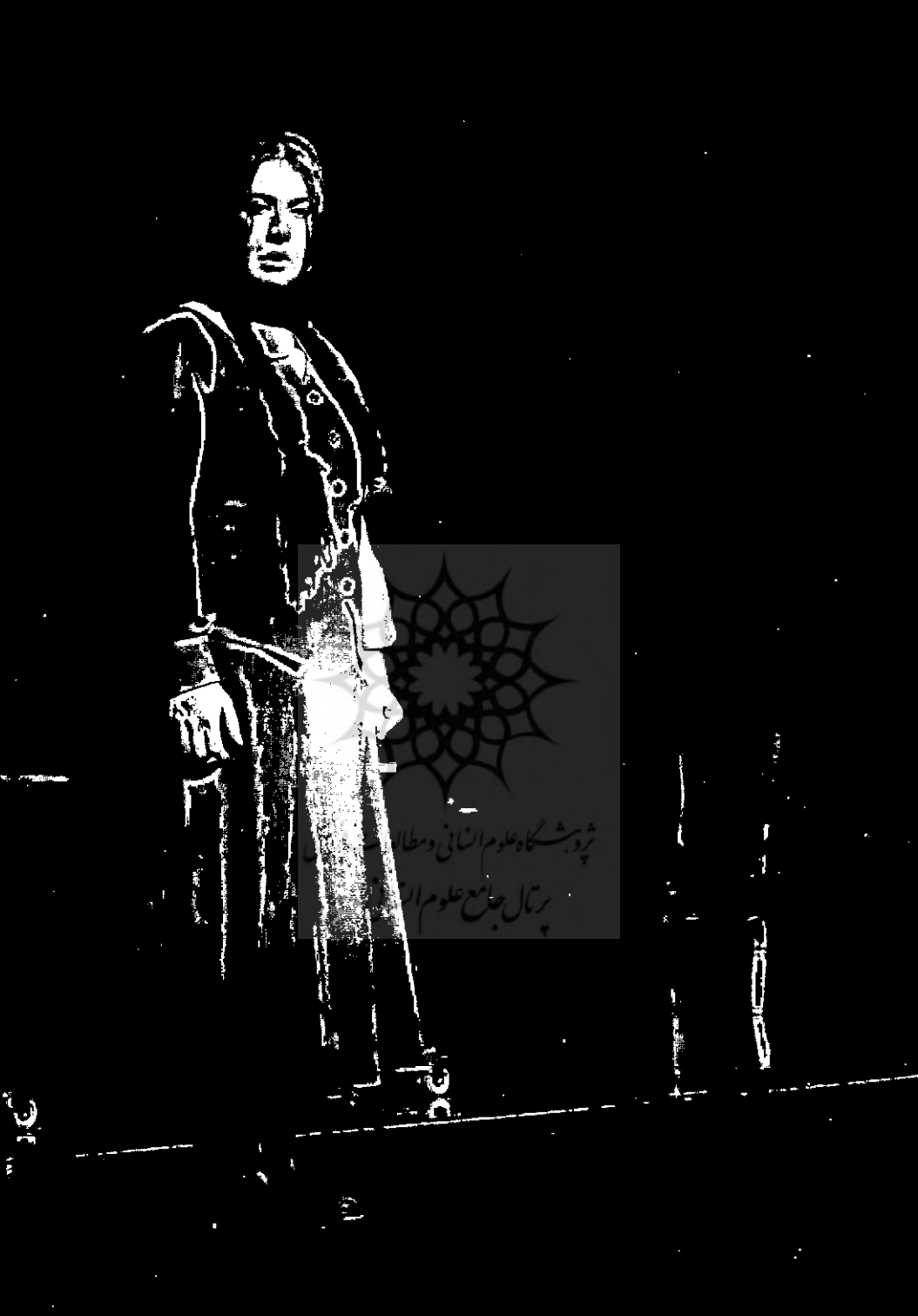
بازی‌هایی منجر می‌شود که قطعاً ملال‌آور خواهند بود. نویسنده که قصد دارد (در مضمون) ما را از عادتِ ناپسندِ تهمت‌زدن برحذر دارد بدیهی‌ست که در اجرا بنا به عادت ـ یعنی مطابقِ همان ساختارِ عادت‌شده و پذیرفته‌شده‌ی مرسوم ـ عمل نکند. از قضا این ساختارِ عادت‌شده و مرسومِ رئالیستی که صحنه‌ها و رویدادها را به هم متصل می‌کند و رویدادها را در زمان و مکان به هم می‌چسباند، بومیِ ما هم نیست.

نمایشنامه‌ی **افرا** بی‌نظم و پراکنده نیست. در هر روایتِ تک‌نفره، خطِ اتصال‌دهنده‌ای به‌لحاظِ موضوعی هست که قصه را جلو می‌برد. «چه خواهد شد» (یا تعلیقِ) قصه ـ آن‌قدر که نویسنده خواسته ـ محفوظ است. گمان نمی‌کنم مخاطب خطِ روایی قصه را گم کند یا گیج شود. تمرکزِ نمایشنامه بر مضمونِ آن است؛ بنابراین نویسنده از هر شگردِ نمایشی یا گفتار و عملی که تعبیر و تفسیر بردار باشد پرهیز می‌کند. از سمبل، نماد، نشانه و هر چیزی که احتمالِ توقف به خطِ روایی بدهد جذر شده. حتّی مرزِ رویا و واقعیت در موردِ بودن یا نبودنِ پسرعموی افرا هم مشخص است. آن‌جاکه نویسنده درمقام «پسرعمو» ـ که بُرنا و مادر او را آرزو کرده‌اند ـ به صحنه (یا به قصه) می‌آید به‌صراحت به مخاطب اطلاع داده می‌شود. یک‌جور مؤخره‌ی اضافه‌شده از جانب نویسنده است به‌روایتِ واقعی. درباره‌ی این ورود و درباره‌ی اضافه‌شدنِ این صحنه به روایتِ اصلی، در نمایشنامه توضیح داده می‌شود، چون قرارِ نویسنده بر شفاف‌بودنِ اجرای این مضمون است. اصلاً استاد در نمایشنامه‌ی **افرا** (و ای‌بسا در اجرای آن، که هنوز ندیده‌ایم) تفاخر به هرجور بلدبودن و تردستی و پیچیدگی را کنار گذاشته است. ساختارِ نمایشنامه را هم به‌همین دلیل از قید و بندها و تعریف‌های کلیشه‌ای‌اش عاری و عریان کرده است تا مطلب را به گوشِ مخاطب برساند.

در نمایشنامه‌ی **افرا**، نقشِ کُنش‌ها به عهده‌ی کلمات نهاده شده اما صحنه ساکن و ایستا نیست. در هر تک‌گویی، بخشی از کلمات صرفِ گذشته‌ای‌ست که ندیده‌ایم اما بخشِ دیگری متعلق به زمانِ حالِ روایت است.

افرا: دیشب بادِ بدی بود. یک‌دم آرومی نداشت. با اون مرنوی گربه‌ها و به‌هم‌خوردنِ در و پنجره. شیشه‌ی شما بود شکست؟

درواقع نویسنده همه‌ی اجزاء و عناصرِ درام را به دیالوگ داده، لحن، فضاسازی، کُنش‌ها، میزانسن و اطلاع‌رسانی درباره‌ی روایتِ اصلی و خُرده‌روایت‌هایی که تعلیقِ اصلیِ قصه را می‌سازند یا نقشِ تکمیلی دارند. بدیهی‌ست که به هر آدمِ نمایش لحنِ مطابق با شخصیتِ


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روانی، اجتماعی و صنفی‌اش را داده و باعثِ تنوعِ لحن و گریز از یکنواختیِ آن شده است. تحرکِ صحنه عمدتاً بر عهده‌ی آن «دوازده صحنه‌یار» در جامه‌های تیره‌رنگ [برای تغییرهای صحنه‌ای و صداسازی‌ها و فضاسازی‌ها و...] است. مثل تئاتر عروسکی؟ مثل تئاتر «نو»ی ژاپنی؟ مثل شیوه‌ی برشت؟ یا برگرفته از تعزیه و معرکه و روحوضی؟ هرچه هست همین‌که با هر تک‌گوییِ کوتاه، با یک نشانه و یک شیء، صحنه دکوربندی می‌شود، تحرکی به پسزمینه می‌دهد که مانعِ سکونِ صحنه است. اندازه‌ی دیالوگ‌ها و آمد و رفتِ آدم‌ها هم یکنواخت نیست. در شروعِ نمایش به‌اقتضای اطلاع‌رسانی و مُعرفیِ آدم‌ها و مقدمه‌چینی و خط‌دادن به پیرنگ و موضوع، فرصتِ بیش‌تری به آن‌ها می‌دهد اما قصه که شکل می‌گیرد، دیالوگ‌ها کوتاه‌تر می‌شود. نحوه‌ی کلام شبیه می‌شود به کُنش.

خانم شازده: واه واه ـ بلا به‌دور.

افرا: نه ـ شکایتی ندارم. هرچی باشه اونَم مادره. از خودم پرسیدم مادرم چی؟ که روزبه‌روز شکسته‌تر می‌شه؟

خانم شازده: [با تمسخری عصبی] یعنی اونَم مسئولش منم؟

زمانِ حالِ روایت با گذشته درهم آمیخته می‌شود. افرا از گذشته می‌گوید اما دیالوگِ خانم‌شازده طوری‌ست که انگار همین حالا دارد با او گفت‌وگو می‌کند. حتّی جایی که لازم بوده، صحنه کاملاً به زمانِ حال روایت می‌شود و شکلِ معمول می‌یابد. مثلاً صحنه‌ی ششم که مربوط به اقدامی و بقالی‌ست.

اقدامی: قایم‌موشک؟ تعارف ندارم با کسی. بنویس سرکار خادمی؛ بنویس. تمومش کن استشهادو.

این صحنه شبیهِ بقیه‌ی صحنه‌ها نیست. تک‌گویی نیست. کُنش دارد، میزانسن دارد و شبیه است به یک صحنه‌ی متداول از یک درامِ رئالیستی. نویسنده این صحنه را گروه برمی‌دارد تا تک‌گویی‌های پراکنده را و موضوع و سیرِ حوادثِ قصه را مجموع کند و تمرکز بدهد به روایت. احتمال می‌دهد که شاید مخاطب از ریتمِ تندِ گفته‌ها و اطلاع‌رسانی و خُرده‌روایت‌ها و آدم‌های قصه گیج شده باشد و خطِ قصه از دستش در رفته باشد. ایست می‌دهد، جمع‌بندی می‌کند و دوباره تک‌گویی‌ها شروع می‌شود.

استاد سال‌هاست که از تعبیر و تفسیرهای ناروا، کج‌فهمی‌ها از متن، و تمثیل‌های اضافه بر متن به‌تنگ آمده این‌بار و در آستانه‌ی شصت‌سالگی (زمانِ نگارش؛ و آستانه‌ی هفتادسالگی: زمانِ اجرای **افرا**)، صراحت را بر هر نوع تکنیکی ترجیح داده است. آن‌جا

که قصه‌اش به پایانِ تلخِ محتومش می‌رسد، یعنی به همان جا که قهرمانِ زخمیِ فیلم رگبار رسیدَ، شخصاً پادرمیانی می‌کند و به صحنه می‌آید: «شاید بهتر باشه خودم وارد نمایش بشم و آخرشو به‌نحوی تغییر بدم.»

در همین صحنه جمله‌ای هست که کم‌وبیش ساختارِ نمایش و انگیزه‌ی روایت و فُرمِ این نمایش را افشا می‌کند: «من همه‌ی مدت این جا بودم و داشتم این گزارشِ دردناکو زیر و رو می‌کردم و سعی می‌کردم برای صحنه بنویسم.» این جمله می‌نمایاند که اگر نمایش به‌شیوه‌ی تک‌گویی و اقرار و اعتراف است، به‌این دلیل است که دارد توسطِ نویسنده شنیده می‌شود تا نوشته شود. قبل‌تر در جاهایی از تک‌گویی‌ها به ما گوشزد شده که یکی دارد گفته‌ها را می‌نویسد.

نوع بشری: اگر نمی‌خواهید نشنیده بگیرید؛ یا حتّی خط بزنید.

یا:

افرا: [...] نه لطفاً؛ نه بنویسید و نه تکرار کنید.

درواقع ما داریم نسخه‌ی تنظیم‌نشده، ساختارنگرفته و مجموع‌نشده‌ی یک ماجرا (یا یک پرونده) را در زمانِ حالِ روایت گوش می‌دهیم. بنابراین منطقی‌ست و باورپذیر که چرا این قصه تا دخالتِ مستقیم نویسنده در متن و در صحنه هنوز انسجام و شکلِ معمول و مرسومِ درام را ندارد. با حضورِ نویسنده صحنه شکل پیدا می‌کند. تبدیل می‌شود به درام. با حضور و دخالتِ غیرمرسوم نویسنده به صحنه، تازه صحنه شکلِ مرسومِ درام می‌گیرد.

این نمایشنامه‌ی استاد عجیب شبیه است به رگبار. حتّی تک‌گویی‌ها و لحن و فضاسازی‌های تک‌نفره‌اش خیلی شبیه است به صحنه‌ای که مثلاً خانم خیاطِ محلّه‌ی رگبار (مهری وِدادیان) تک‌وتنها در خیاط‌خانه به نقطه‌ی نامعلومی زل‌زده و حرف می‌زند. در آن فیلم که روایت شکلِ مرسوم داشت، آن صحنه غیرمتعارف می‌نمود. با تعریفِ منضبطی که از منظرِ روایت داریم، آن صحنه جایی در رویدادهای آن قصه نداشت. اما بیضایی‌ست دیگر، آن صحنه را باید می‌گذاشت که گذاشت و هیچ باکی از هیچ‌کسی نداشت.

افرا؛ یا روز می‌گذرد ادامه‌ی فیلم رگبار است. انگار قهرمانِ آن فیلم از آن فید اوت نهایی دوباره به صحنه برمی‌گردد تا بگوید: «نه، زیادی تلخه. موافقم. شاید درست نباشه این‌طوری تمومش کنیم. این پایانِ تلخیه، گرچه بدبختانه واقعیته.»