یادداشتی بر نمایشنامه‌ی «افرا؛ یا روز می‌گذرد»

رساله در باب نجات

محمد رضایی‌راد

داستان‌ها همه گفته شده‌اند، تنها شکل‌ها مانده‌اند. افرا نیز داستانِ تازه‌ای ندارد، به‌عوض هرچه هست فُرمِ آن است. والتر بنیامین گفته است: «عناصرِ مؤثرِ مسیحاییِ کنونی، خود را در اثرِ هنری، به‌مثابه‌ی محتوای اثر به نمایش می‌گذارد، و عناصرِ کُندکننده در قالب فُرم یا شکلِ اثر. محتوا راهِ خود را به‌سوی ما می‌گشاید، [در حالی‌که] فرم عقب می‌ماند و به ما امکان می‌دهد [تا به متن] نزدیک شویم»[1].

مضمونِ تکرارِ افرا، قربانی‌شدن فرد توسطِ اجتماع شوریده، از طریقِ ترفندِ روایی خود به چیزی دیگرگون بدل می‌شود. این همان عنصر کُندکننده‌ای‌ست که بنیامین از آن یادکرده است. در برابرِ این شکل، مخاطب مجبورِ به توقف و نزدیک‌شدن به متن است. در واقع شکل در این جا همچون امرِ نجات‌بخش ظاهر می‌شود و داستانِ فرسوده را نجات می‌بخشد، و این نجات‌بخشی پیوندی همه‌جانبه با مضمونِ پنهانِ افرا دارد. افرا نمایشی‌ست درباره‌ی «نجات».

۱- اشتاین، روبرت، والتر بنیامین، ترجمه‌ی مجید مددی، نشر اختران، ص ۱۱۳.

همه‌ی نمایش به‌شکلِ گزارش و نقل‌قول‌های مستقیم و غیرمستقیم ارائه می‌شود. آدم‌های نمایش دارند گزارشِ واقعه‌ای سپری‌شده را از قولِ خود و حدودِ بیست آدمِ دیگر، به تماشاگر، به «نویسنده» و یا به دادگاه می‌دهند. نحوِ تکه‌تکه و به‌هم‌ریخته‌ی نمایش به‌گونه‌ای‌ست که گویی ما سرگرمِ ورق‌زدن و سرک‌کشیدن به گزارشِ خاک‌خورده‌ی یک دادگاه هستیم. «نویسنده» در پایانِ نمایش می‌گوید: «من همه‌ی مدت این‌جا بودم و داشتم این گزارشِ دردناکو زیر و رو می‌کردم و سعی می‌کردم برای صحنه بنویسم». پس آن‌چه تا کنون دیده‌ایم پاره‌های یک گزارش و یا دست‌بالا چرکنویس‌های یک «نمایشنامه‌نویس» از آن گزارش است. این تکه از مونولوگِ پایانیِ «نویسنده» به‌واقع کلیدی‌ترین قطعه‌ی نمایش و کلیدِ درکِ محتوا و شکلِ نجاتبخش در نمایشنامه‌ی افراست.

«نویسنده» سرگرمِ ورق‌زدنِ گزارش است و به‌همین دلیل نمایشنامه‌ی او شکلی مونتاژی دارد. کلّ واقعه، از مونولوگِ اقدامی تا آخرین نامه‌ی بُرنا، هفده روز طول می‌کشد، اما این زمانِ طولانی مطلقاً خود را به رخ نمی‌کشد. شیرازه‌ی این زمان‌بندی به‌گونه‌ای گسیخته است که گویی ما نمایش را در عرضِ سه یا چهار روز می‌بینیم. تازه همین زمان‌بندیِ گسیخته نیز در بسیاری موارد تداومِ خود را از دست می‌دهد (به پیوستِ مقاله رجوع کنید). «نویسنده» در پیِ بازسازیِ دقیقِ واقعه نیست، لحظه‌ها چون جرقه‌هایی روشن می‌شوند. امرِ نجات‌بخشِ شکل در همین خاطراتِ پراکنده‌ای‌ست که خود را آشکار می‌کنند تا واقعه‌ی گذشته را نجات بخشند. در این‌جا تاریخِ گذشته، در مفهومِ بنیامینیِ آن، همچون نحوه‌ای از یادآوریِ خاطرات است. به‌همین سیاق، مفهومِ «نجات» نیز در این‌جا دارای مفهومی بنیامینی‌ست. نجاتبخش نمی‌آید که آینده‌ی ما را نجات دهد، او می‌آید تا گذشته را نجات بخشد و ما را از شرّ گذشته برهاند. این نحوه از نگرش به تاریخ، به‌گونه‌ای از تاریخ‌نگاری راه می‌دهد که به‌قول بنیامین بر شتاب استوار است (بنگریم به زمانِ درهم‌ریخته و فشرده‌ی **افرا**، که دغدغه‌ی بازسازیِ دقیقِ واقعه‌ی گذشته را ندارد، بلکه در پیِ نجاتِ آن است). نویسنده در چرکنویسِ نمایشنامه‌ی خود، چیزی را به گزارشِ واقعه افزوده است و آن نامه‌ی ساده‌لوحانه‌ی بُرنا ـ برادر کوچک‌ترِ افرا ـ به پسرعموی خیالی‌ست. و ما اندکی بعد خواهیم دید که این اصلی‌ترین نشانه‌ی ایده‌ی «نجات» در نمایش است.

نمایشنامه‌ی **افرا**، تأملی‌ست درباره‌ی «نجات». بُرنا برای پسرعمو نامه می‌نویسد. ایده‌ی نامه‌نوشتن برای نجاتبخش در دورانِ ما نیز مشهود است. بُرنا پسرعموی خیالی را

فرا می‌خواند تا او و ماندا را به پارک و سینما ببرد. مثل همان نجاتبخشی که «مثل هیچ‌کس نیست». همان‌که فروغ شاعر خوابش را دیده بود و قرار بود بیاید و باغ ملّی و سینما را قسمت کند. جالب این‌که پسرعمو نیز، توی آن عکسِ قدیمی، چهره‌اش تاریک است و «مثل هیچ‌کس نیست». پسرعموی خیالی اما برای افرا وجهِ دیگری دارد. رابطه‌ی پسرعمو، افرا، خانم‌شازده و شازده چلمن‌میرزا بازخوانیِ آن مضمونِ افسانه‌ایِ مشهور

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● «افرا» زمستان ۱۳۸۶

غولِ ساده‌لوح، شاهزاده‌خانم را در قصرِ سنگیِ خود اسیر کرده است. سرکار خادمی به‌صراحت اشاره می‌کند که خانواده‌ی افرا در این محله گیر افتاده‌اند. محله و خانه‌ی خانم‌شازده برای افرا در حکمِ همان قلعه‌ی طلسم‌شده هستند. مادرِ بدطینت می‌خواهد افرا را به عقدِ غولکِ ساده‌لوح (شازده چلمن‌میرزا) درآورد. دست‌آخر شاهزاده‌ای از دوردست سر می‌رسد و دختر را از قلعه‌ی طلسم‌شده نجات می‌دهد. با این وصف «نویسنده» با حضورِ نهاییِ خود در پایانِ نمایش، هیچ خلاقیتی به خرج نمی‌دهد. درواقع او آخرین تکه از افسانه‌های پریان را به پایانِ غم‌انگیزِ نمایشنامه‌ی خود اضافه می‌کند تا آن را از خطر برهاند. گویی او نه افرا، بلکه نمایشنامه‌ی خود را نجات داده است. اما

پسرعموی خیالی برای افرا چیزی فراتر از مُنجیِ قصه‌های پریان است، او همان مُنجیِ الاهیات است. نجاتبخشی که در آرزوهای مردمِ ستم‌دیده ظاهر می‌شود. افرا می‌گوید: «نه پسرعمویی درکار نیست، من از خودم درآوردمش که خودمو نجات بدم. دروغ نبود، آرزو بود. در اون‌موقع باید یکی می‌رسید و نجاتم می‌داد... هر دست‌بسته‌ای حق داره در تهِ تهِ ناامیدی، به‌کمکِ رویاهاش خودشو از دستِ واقعیت نجات بده. شما حقِ این مردمِ دست‌بسته رو هو کردین.»

• تمرین «افرا» پائیز ۱۳۸۶

پایانِ تلخ وضعیتِ موعودِ الاهیات نیست. از منظرِ الاهیات سیرِ جهان معطوف به رستگاری‌ست. از همین‌رو در جامعه‌ای که بر وضعیتِ موعود بنا شده باشد، پایانِ تلخ، حتّی در ادبیات نیز پذیرفته نیست. چنین پایانی وضعیتِ موعود را مخدوش می‌سازد. تمامِ گفتارِ پایانیِ نویسنده بر اندیشه‌ی «نجات» بنا شده است، در وهله‌ی نخست نه نجاتِ افرا، بلکه نجاتِ نمایشنامه از پایانِ تلخ. اگر نمایش نجات یابد، افرا نجات می‌یابد و اگر افرا نجات یابد، نمایش نیز نجات یافته است. سرنوشتِ هر یک بسته به سرنوشتِ دیگری‌ست. نویسنده در شمایلِ پسرعمو ظاهر می‌شود و مُنجی را عاقبت به صحنه می‌آورد. اما این مُنجی، مُنجیِ الهیات نیست، مُنجیِ ادبیات است. ادبیات همچون تنها راهِ نجات ظاهر می‌شود، اگرچه خود نیز محتاج است. تنها از طریقِ یادآوری و تذکرِ فاجعه می‌توان آلامِ آن را تسکین داد و از تکرارِ آن جلوگیری کرد. از این حیث پسرعمو به‌واسطه‌ی ادبیات، نجاتبخش است. او افرا را نجات می‌دهد و شرفِ ازدست‌رفته‌اش را به او بازمی‌گرداند. اما ایده‌ی نجاتبخشی هنوز به پایانِ خود نرسیده است. پایانِ نمایش معنایی کاملاً دگرگون دارد. در این وجهِ اخیر نویسنده، نه رهایی‌بخش، بلکه خود محتاجِ رهایی‌ست. نجاتبخشی‌ست نیازمندِ نجات. کلیدِ درکِ این وضعیت، در پایانِ تک‌گوییِ نویسنده نهفته است: «من همه‌ی مدت این جا بودم و داشتم این گزارشِ دردناکو زیر و رو می‌کردم و سعی می‌کردم برای صحنه بنویسم... چه می‌دونم، شایدَم عشقِ اون بود که منو نویسنده کرد.» این «اون» کی‌ست ؟ آیا افراست؟ آیا نویسنده عاشقِ شخصیتِ خیالیِ

• تمرین «افرا» پائیز ۱۳۸۶

خود شده؟ بعید به نظر می‌رسد که بیضایی در نمایشی چنین رعب‌انگیز به چنین ترفندِ سانتی‌مانتالی دست زده باشد. این «اون» کسِ دیگری غیر از افراست. شخصِ دیگری که احتمالاً نویسنده واقعاً شاهدِ قربانی‌شدنِ او بوده است. بیایید پیش‌داستانی برای این وضعیت بسازیم. کودکی سال‌ها پیش شاهدِ صحنه‌ای ـ مشابهِ آن‌چه در نمایشنامه رخ می‌دهد ـ بوده است (شاید یکی از همان شاگردانِ افرا). در آن زمان کودک لب فروبسته و

تنها شاهدِ فاجعه بوده، یا به‌قولِ آقای ارزیاب: «به‌ناچار با بقیه همصدا شده» است. سال‌ها گذشته و این خاطره دست از سرِ آن پسرک برنمی‌دارد. او به‌مددِ عشق به همان «اون» نویسنده شده و چه بسا اصلاً نویسنده شده تا تنها همین واقعه را بنویسد و از شرّ آن خلاص شود. در روان‌کاوی یکی از راه‌های درمان، نگارشِ کابوس است. پس اکنون این اوست که محتاجِ رهایی از شرّ گذشته است. در این وضعیتِ اخیر دیگر او نجات‌بخش نیست، یا دست‌کم نجاتبخشی دروغین است. به عکسِ او بنگریم که چهره‌اش تاریک است، درحالی‌که مُنجی می‌باید در هاله‌ای از نور و فرّه ظهور کند. بار دیگر به ایده‌ی بنیامینیِ «نجات» و نگاهِ به تاریخ بازگردیم. تاریخ روایتِ بی‌عیب‌ونقصِ گذشته نیست، جرقه‌های خاطره و یادآوری‌ست به‌منظورِ رهایی از شرّ گذشته؛ درست همچون سازوکارِ روان‌درمانی؛ یادآوریِ تروماهایِ گذشته به‌قصدِ پالایشِ روان. پس صحنه‌ی پایانی نجاتِ افرا نیست، نجاتِ خودِ نویسنده است و البته باز به‌مددِ ادبیات. نجات از طریقِ یادآوریِ گذشته و روایتی دستکاری‌شده از واقعیت. اکنون این‌جا بُرنا در شمایلِ نجاتبخش ظاهر می‌شود، یعنی دقیقاً همان عنصرِ افزوده‌شده‌ای که حاصلِ دخالتِ عامدانه‌ی نویسنده در گزارشِ فاجعه بود. او بُرنا را خلق می‌کند و بُرنا نامه‌های بی‌نشان را می‌نویسد و می‌فرستد. نامه‌هایی که پسرعمو / نویسنده «شاید سال‌ها بدون امیدی انتظارش را می‌کشید». نویسنده محتاجِ نجات است، چون انتظار می‌کشد و انتظار اصلی‌ترین خصیصه‌ی منتظرانِ مُنجی‌ست. بُرنا موجودِ خلق‌شده‌ی نویسنده است. او احتمالاً در واقعه‌ی اصلی اصلاً حضور نداشته است. دست‌کم گزارشی که نویسنده مشغولِ زیر و رو کردنِ آن است به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند نامه‌های بُرنا را گزارش داده باشد. او تقریباً تمام وقتِ درحالِ نوشتن، خواندن و فرستادنِ نامه به‌مقصدِ بی‌نشان است که حتماً بلافاصله به دستِ صاحبش، یعنی نویسنده می‌رسد. او همان کودکیِ نویسنده است که از طریقِ نوشتن می‌کوشد نویسنده را نجات دهد. از این منظر بُرنا مهم‌ترین شخصیتِ نمایش است، زیرا اتفاقِ اصلیِ نمایش ـ نجاتِ افرا و نجاتِ نویسنده ـ به‌دستِ او و توسطِ نامه‌های او رخ می‌دهد. نجاتبخشِ اصلی اوست، اگرچه در نمایش همچون کاهنی به نظر می‌آید که پیوسته مشغولِ خواندنِ ورد (نامه) برای احضارِ مُنجی‌ست. او مُنجی را احضار می‌کند و در همان حال منجیِ محتاجِ نجات را نجات می‌دهد و نمایشنامه را به فرجامی شایسته می‌رساند. افرا پسرعمویی خیالی را که بُرنا ساخته، آرزو می‌کند و بدین‌سان مُنجی، پسرعمو، خلق می‌شود. آخرین دیالوگِ نمایش اشاره به همین نکته است: «تو منو خلق کردی افرا، و من اومدم». اما این سخنِ نویسنده نیست،

سخنِ پسرعموست. وضعیتِ نویسنده کاملاً به‌عکس است. او به‌مددِ ادبیات بُرنا (و افرا) را خلق می‌کند، تا خود را نجات دهد.

اما هنوز یک ایده‌ی دیگر مانده است تا رساله‌ی بیضایی «در باب نجات» کامل شود. ایده‌ی «توده‌ی مردم به‌مثابه‌ی مُنجی». **افرا** از فُرمِ تئاترِ روایی سود می‌برد. «تئاترِ اپیکِ» برشت به «تئاترِ روایی» و همچنین «تئاترِ حماسی» ترجمه شده است. برشت بر آن بود تا تعریفی یکسر دگرگونه از معنای حماسه به دست دهد. در تئاترِ او قهرمانِ حماسی رنگ می‌بازد و به‌عوض، توده‌ی مردم و ستمدیدگان جایگزینِ قهرمانِ حماسی می‌شوند. کنشِ حماسی از سوی توده‌ی ستم‌دیده رخ می‌دهد، نه قهرمان. تئاترِ اپیک نیز رساله‌ای بود در باب مفهومِ نجات. برشت و بنیامین به‌قول آدورنو مفاهیمِ الاهیاتی را در بستری سکولار بازخوانی کرده بودند و این بازخوانیِ سکولار تنها برای نجاتِ این مفاهیم بود. برشت، مُنجی را در هیأتی سکولار، در شمایلِ توده‌ی ستم‌دیده به صحنه می‌آورد. آنان مُنجیانِ نوین بودند که خود را نجات می‌دادند. اما این ایده‌ی تئاتر روایی/ حماسی در نمایشِ بیضایی وارونه می‌شود. **افرا** نیز نمایشی حماسی‌ست، اما حماسه‌ای واژگون. آنان، به‌قول افرا، همان دست‌بستگانی هستند که در تهِ تهِ نومیدی‌شان به مُنجی می‌اندیشند و چون زمانِ عمل فرا می‌رسد به مُنجیانی شرور و جاهل بدل می‌شوند. توده‌ی ستم‌دیده حماسه‌ی وارونه خلق می‌کنند: قربانی‌کردنِ ستم‌دیده‌ای دیگر نه نجاتِ او.

۳ دی‌ماه ۱۳۸۶

□

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

پیوست

روز می‌گذرد نامِ دیگرِ نمایشنامه‌ی **افراست**. روز می‌گذرد، یعنی که هنوز روز نگذشته و پس هنوز فرصتی برای نجات باقی‌ست. این نام اشاره و هشداری آشکار به مسئله‌ی گذرِ زمان است. مهندسیِ زمان در نگارش و خوانشِ **افرا** جایگاهِ بسیار بااهمیتی دارد. برای روشن‌شدنِ سیرِ دقیق و جزئیِ وقایع می‌بایست سیرِ درهم‌ریخته‌ی روایت را منظم کنیم. نمایش با نُه تک‌گویی آغاز می‌شود که گذشته و سرچشمه‌های زمانیِ واقعه را می‌بایست در همین مونولوگ‌ها جستجو کرد. از میانِ این قطعات، تک‌گویی‌های دوچرخه‌ساز، ارزیاب، بُرنا و شازده چلمن‌میرزا ارجاعِ مشخصی به مسئله‌ی زمان و نحوه‌ی زمان‌مندیِ نمایش ندارند. این مسئله شاید درباره‌ی تک‌گویی خانم‌شازده نیز صادق باشد. اما درعین‌حال تک‌گویی خانم‌شازده حتماً می‌بایست قبل از همه‌ی تک‌گویی‌های دیگر قرار داشته باشد. با مونولوگِ اقدامی، سرکار خادمی، افسرخانم و افرا می‌توان به سلسله‌ی وقایعِ نمایش نظم بخشید. نمایش در هفده روز می‌گذرد.

روز اول: قطعه‌ی اقدامی (روزی که سرکار خادمی مشغولِ نوشتنِ استشهاد است).

روز دوم: قطعه‌های سرکار خادمی و افسرخانم (هردوی آنان در تک‌گویی‌شان به مسئله‌ی پُرکردنِ استشهاد در روزِ قبل اشاره می‌کنند. درعین حال، این همان‌روزی‌ست که سرکار خادمی ورقه‌ی بازنشستگیِ قریب‌الوقوعِ خود را می‌بیند و باز این همان‌روزی‌ست که افسرخانم، افرا را به تدریسِ خصوصی در منزل خانم‌شازده تشویق می‌کند).

روز سوم: قطعه‌ی افرا (او در پایانِ تک‌گویی خود می‌گوید: «امروز رفتم قبول کردم»)؛ جلسه‌ی اولِ تدریس به شازده چلمن‌میرزا.

روز چهارم: جلسه‌ی دومِ تدریس (این مسئله را خانم‌شازده اعلام می‌کند).

روز پنجم: جلسه‌ی سومِ تدریس (نمایشنامه از این روز پریده است).

روز ششم: جلسه‌ی چهارمِ تدریس (نمایشنامه از این روز پریده است).

روز هفتم: جلسه‌ی پنجمِ تدریس (این مسئله را خانم شازده اعلام می‌کند).

روزِ هشتم: جلسه‌ی ششمِ تدریس (نمایشنامه از این روز پریده است).

روز نُهم: جلسه‌ی هفتمِ تدریس (این مسئله را خانم‌شازده اعلام می‌کند). شازده چلمن‌میرزا به حضور افرا علاقمند شده است.

روز دهم: جلسه‌ی هشتمِ تدریس (این مسئله را خانم‌شازده اعلام می‌کند). بگومگوی افرا و خانم‌شازده بر سرِ نحوه‌ی تربیتِ شازده. مشورتِ خانم‌شازده با پسرش برای خواستگاری از افرا.

روز یازدهم: روزِ شیرینی‌دادنِ سرکار خادمی (شش روز دیگر تا بازنشستگی او باقی مانده است). در میان نهادنِ مسئله‌ی خواستگاری با افسرخانم.

روز دوازدهم: (در نمایشنامه به این روز اشاره‌ای نشده است).

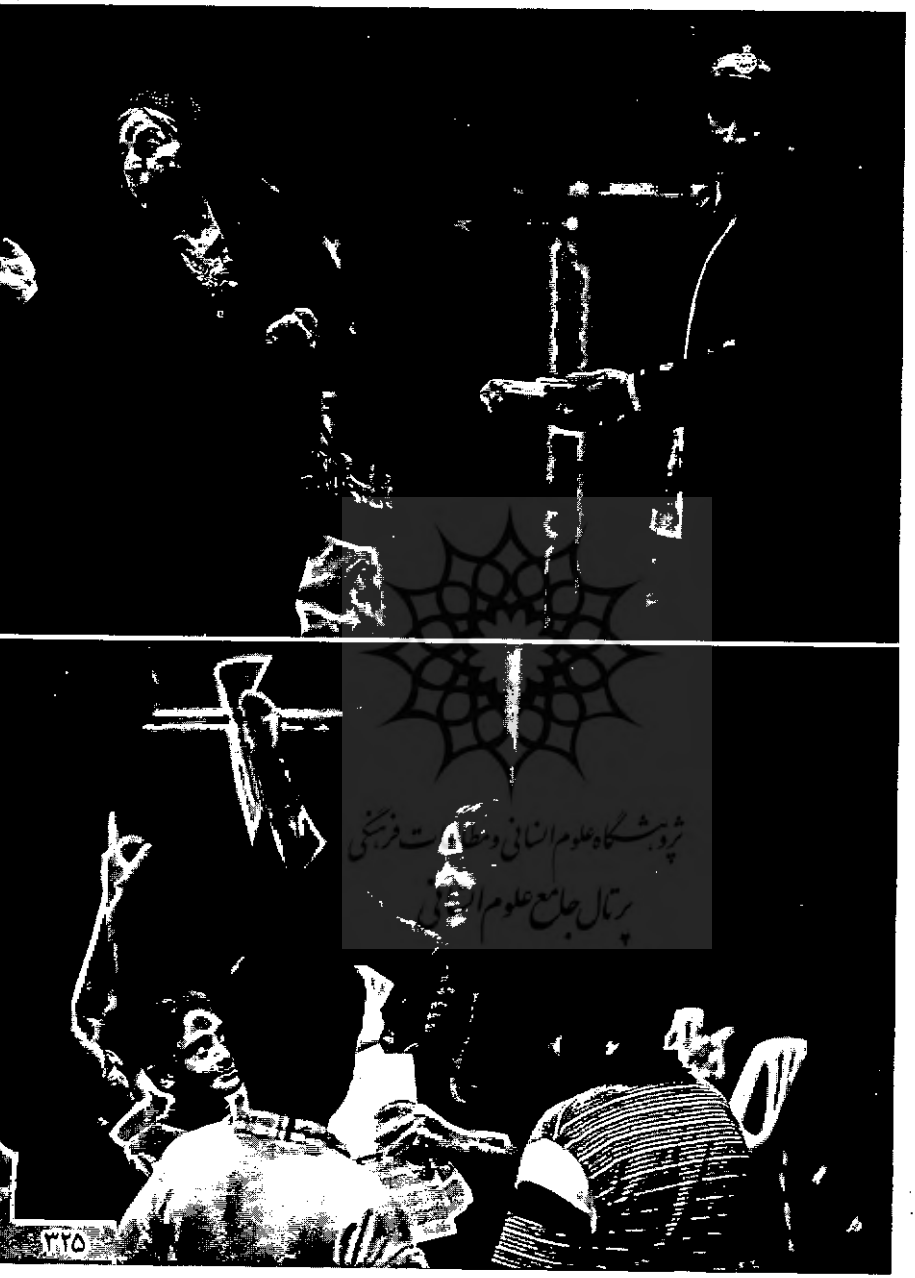
روز سیزدهم: خانم‌شازده از افسرخانم می‌خواهد که افرا را برای کمک در دوره‌ی هفتگی بفرستد. در راهِ خرید خانم‌شازده از افرا خواستگاری می‌کند. افرا بهانه می‌آورد. افرا شب در خانه‌ی خانم‌شازده کار می‌کند و متهم به دزدی از مهمانان می‌شود. خانم‌شازده از او حمایت می‌کند. یک بار دیگر مسئله‌ی خواستگاری پیش کشیده می‌شود. افرا به‌بهانه‌ی ازدواج با پسرعمو جوابِ رد می‌دهد.

روز چهاردهم: به این روز در نمایشنامه اشاره نشده، اما بعداً از خلالِ گزارشِ خانم‌شازده به اقدامی و سرکار خادمی درمی‌یابیم که در این‌روز آن‌دو برای خرید به فروشگاه رفته بوده‌اند و ظاهراً خانم‌شازده افرا را زیرِ نظر گرفته است.

روز پانزدهم: همه‌ی وقایعِ اصلی در این‌روز رخ می‌دهد. خانم‌شازده افرا را به‌عنوانِ دزدِ فروشگاه معرفی می‌کند. اقدامی و اهلِ محل به خانه‌ی او می‌ریزند و او را هو می‌کنند و به زندان می‌فرستند. سرکار خادمی در پیِ اثباتِ بی‌گناهیِ افراست و عاقبت در روزِ قبل از بازنشستگیِ خود، می‌تواند بی‌گناهیِ افرا را ثابت کند.

روز شانزدهم: روزِ بازنشستگیِ سرکار خادمی که در نمایشنامه به آن اشاره‌ای نشده است.

روز هفدهم: صبح سرکار خادمی برای خداحافظی به خانه‌ی افرا می‌رود. بُرنا آخرین نامه‌ی خود را برای پسرعمو می‌نویسد و پسرعموی خیالی سر می‌رسد.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● تمرین «افراد» پائیز ۱۳۸۶