

# به نو کردن ماه

وضع و حال نمایشنامه نویسی  
در چهاردهه‌ی اخیر ایران  
و راهکارهایی برای ارتقاء آن



فرهاد ناظر زاده کرمانی  
حسرو حکیم رابط  
جمشید ملک پور  
ابراهیم گلستان  
ناصح کامگاری  
رضا شیرمرز  
علی شمس  
پیام لاریان  
فرشته فرشاد  
مسعود موسوی  
سکینه عرب نژاد  
محمد رضاقلی پور  
سید محمد مساوات  
و  
عزت الله مهرآوران

شماره ۲

كتاب آواز  
شماره ۲

---

## به نوکردن ماه

وضع و حال نمایشنامه‌نویسی در چهار دهه‌ی اخیر ایران  
و راهکارهایی برای ارتقاء آن

عنوان و نام پندیدآور	: به نوکردن ماه: وضعی و حال نمایشنامه‌نویسی در چهار دهه اخیر ایران و راهکارهایی برای ارتقاء آن / پدیدآورندگان: محمدحسن طبیور ... [et al.] دیگران: پیراستار نویسنده راسنین؛ تصویرگر: سیدمحمد ممتاز.
متخصصات تئتر	: نظری: آواز ۱۴۰، ۱۵۴ من: مصور(زبان).
متخصصات ظاهری	: کتاب آواز شماره ۲.
فرمودت	: ۹۷۸-۶۰۰-۸۶۹۸-۷۱-۰
شناخت	: فریبا
و محتویت هنرست نویسم	: پدیدآورندگان: محمدحسن طبیور - فرشته فرشاد، ناسیح کامگاری، خضره حکیم‌را بط، فرهاد ناظریزاده‌کرمانی، جمشید ملک‌پور، ابراهیم گلستان، رضا شیرازی، علی شمس، مسعود موسوی، سکینه عرب‌نژاد، بیام لاریان، عزت‌الله مهرآوران.
عنوان دیگر	: وضعی و حال نمایشنامه‌نویسی در چهار دهه اخیر ایران و راهکارهایی برای ارتقاء آن.
موضوع	: نمایشنامه‌نویسی -- ایران -- قرن ۱۹ -- تاریخ و تقدیم
Playwriting -- Iran -- 20th century	: نمایشنامه‌نویس ایران -- قرن ۲۰
نمایشنامه‌دانی ایران -- قرن ۲۰	: Persian drama -- Iran -- 20th century
نمایشنامه‌دانی ایرانی -- قرن ۲۰	: نمایشنامه‌دانی ایران ایرانی -- قرن ۲۰
Dramatists, Iranian -- 20th century	: Dramatists, Iranian -- 20th century
تناسبه افزوده	: ظلیل‌پور، محمدحسن - ۱۴۴۴
تناسبه افزوده	: مسارات، سیدمحمد - ۱۴۴۴ .. تصویرگر
رده بندی کنگره	: PN ۱۴۶۹
رده بندی کنگره	: ۸۰/۸۲
شماره، کتابخانه ملی	: ۸۴۸۱۷۷۲
اطلاعات رکورد کتابخانه	: فریبا

## كتاب آواز (شماره ۲)

### به نوکردن ماه

وضع و حال نمایشنامه‌نویسی در چهار دهه‌ی اخیر ایران  
و راهکارهایی برای ارتقاء آن

دیبر مجموعه: محمدرضا قلی‌پور

پدیدآورندگان: خسرو حکیم‌را بط / فرهاد ناظریزاده‌کرمانی / جمشید ملک‌پور

ابراهیم گلستان / رضا شیرازی / ناصح کامگاری / علی شمس

عزت‌الله مهرآوران / محمدرضا قلی‌پور / فرشته فرشاد

مسعود موسوی / سکینه عرب‌نژاد / بیام لاریان

نمایشنامه‌ها: دینا جادری / سیدمحمد سجادی / ندا محمدیان

ویراستار: نکیسا راستین

تصویرگر: سید محمد مسوات

گرافیک و طراح جلد: گروه طراحان آواز

دیگر همکاران: فرناز یحیی‌پور

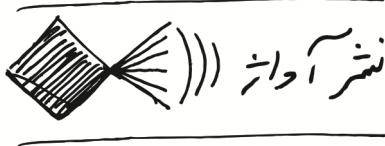
با سپاس فراوان از راضیه قلی‌پور و احمد رضا حجارزاده

مشخصات نشر: تهران، آواز / ۱۵۴ صفحه

چاپ اول ۱۴۰۰ / تیراژ: ۱۰۰۰

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۸۶۹۸-۷۶-۰

شابک دوره: ۹۷۸-۶۰۰-۸۶۹۸-۷۱-۵



حق چاپ برای نشر آواز محفوظ است.

این اثر تحت پوشش قانون حمایت از حقوق مؤلفان و مصنفان ایران قرار دارد.  
مسئولیت مton نگاشته شده به عهده‌ی نویسنده‌ی آن است.

...

تماس با نشر آواز

۰۲۱-۷۷۲۰۸۵۹۱

۰۹۱۰-۱۰۹۳۸۹۱

[www.avazh.ir](http://www.avazh.ir)



فایل این اثر برای حمایت از تئاتر و ادبیات نمایشی  
به صورت رایگان از سوی نشر آواز در اختیار عموم قرار داده شده است.

## فهرست

- \* برای محسن یلفانی /  
نویسنده: محمدرضا قلیپور **۷**
- \* چرا باید از نمایشنامه بیاغازیم؟ /  
سی و پنج یادداشت پیرامون ارزشمندی و کارآمدی نمایشنامه  
نویسنده: دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی **۲۱**
- \* هزار سیزیف سنگ بر دوش در هزار گذر /  
نویسنده: خسرو حکیم رابط **۳۴**
- \* گفت و گوی کتاب آواز /  
با جمشید ملکپور **۴۳**
- \* تبیین چند راهکار تکراری /  
نویسنده: ناصح کامگاری **۴۹**
- \* سانسور، آلودگی فرهنگی /  
تأملی درباره ابعاد کلامی و غیرکلامی سانسور در تئاتر  
نویسنده: رضا شیرمرز **۵۵**
- \* پدران بنیان گذار نمایشنامه‌نویسی /  
نویسنده: علی شمس **۶۳**
- \* نگاهی نامتعارف به مقوله‌ی نمایشنامه‌نویسی در ایران /  
چهل سؤال در انتظار پاسخ  
نویسنده: مسعود موسوی **۶۸**
- \* جای خالی نقد /  
نویسنده: سکینه عرب‌نژاد **۸۱**

\* جزیره‌های پراکنده /  
یک کنکاش کوچک درباره‌ی سیر تطور ادبیات نمایشی ایران در چهار دهه‌ی اخیر  
نویسنده: پیام لاریان ۸۷

\* یادداشت عزت الله مهرآوران /  
برای نمایشنامه‌ی سگ‌لرزه اثر فرشته فرشاد ۹۸

\* یادداشت ابراهیم گلستان /  
به مناسبت چاپ نمایشنامه‌های «شب دشنه‌های بلند» و «قلعه‌ی انسانات» ۱۰۰

بخش استعدادهای نمایشنامه‌نویسی  
و نمایشنامه‌های منتخب ۱۰۳

\* گفت‌وگو با فرشته فرشاد /  
دبير بخش استعدادهای نمایشنامه‌نویسی «کتاب آواز» ۱۰۴

\* نمایشنامه «خوالیگران خشاك» /  
نویسنده: دینا جادری ۱۱۴

\* نمایشنامه «ایستگاه مترو» /  
نویسنده: سیدمحمد سجادی ۱۲۹

\* نمایشنامه «خيال می‌کنم ندارمت» /  
نویسنده: ندا محمدیان ۱۴۰

\* پیام صمد چینی‌فروشان /  
برای چاپ کتاب «نویسنده نمرده است»  
نخستین شماره‌ی کتاب آواز به دبیری محمدرضا قلی‌پور ۱۴۶



برای محسن یلفانی  
محمد رضا قلی پور

مردی آرام، با صدایی گیرا که شمرده و با دایره واژگان حساب شدهای سخن می‌گوید و شنونده را متمایل به ادامه‌ی گوش دادن می‌کند. نمایشنامه‌نویس سالیان دور ایران که به گفته‌ی خودش هیچ رفیقی در تئاتر ندارد. اویی که از هر طرف وجبش کنی همه‌اش تواضع و فروتنی است و حتی گاه کار را به خودنه انگاری می‌رساند و هم اویی که هیچ یادی نمی‌شود از خودش و آثارش در جمع نمایشی این دیار، نامش محسن یلفانی است. نویسنده‌ای که از هزار و سیصد و شصت و یک به فرانسه کوچ کرد و برای سالیان دراز کاراکترش را به راننده‌تاكسی تغییر داد و آن قدر مسافر کشید و کشید تا پشت فرمان موهایش سفید شد و بازنیستگی به سراغش آمد. روزی در میانه‌ی گپی از صفحه‌ی ویکی‌پدیایی که برایش پدید آمده است گفت که سال تولدم را به اشتباہ بیست قید کرده و مرا دو سال پیر کرده‌اند، آن هم در این سالیان پایانی از زندگی که سال‌ها بیش تر خودنمایی می‌کنند. رفتم و آن را به خرداد هزار و سیصد و بیست و دو اصلاح کردم و پیر مرد خوشحال شد و خطابم داد که دو سال به عمرم افزودی. اگر از خودش بپرسی کیستی؟ به هزار روشن سویی سوق می‌دهد جربان را که از خودش مردی متوسط بسازد و تقدیمت کند. اما در عصر تراژیک این مرز و بوم و در

زمانه‌ی تکرار آدم‌های خطکشی‌دار و کپی‌پیست شده، محسن یلفانی شخصیت پردازی مختص خود را دارد که مشابه دیگری برایش کم یافت می‌شود. او از آن دسته آدم‌هایی است که اندیشه برایش از تجربه گذشته و صاحبیش شده است. نکته‌ی بارز او این است که خودنمایی ندارد و بخش بخش وجودش را به نقدی منصفانه می‌کشد. عجیب است در دنیایی که متوجه بودن از دیگران رسم است و در همکلامی‌ها به خصوص با قدیمی‌ها آه بدعهدی‌های روزگار و آدمیان از نهادها برمی‌آید، محسن یلفانی پای پرونده‌ی زندگی‌اش ایستاده است و تنها خودش را مسئول هر آنچه برایش محقق شده می‌داند. او یک کاراکتر واقعی است حاوی باورهایی که توانش را سخت داده و همچون پرورمه در زنجیر جانانه ایستاده تا پرنده‌های ناراستی، نامردمی و قدرناشناستی قلبش را هر روز نوک بزنند و بخورند و او را در بند غربت نابود کنند و باز هر روز این سیر رنج‌آور ادامه یابد. اما تا کی؟ آیا رستگاری او روزی رقم خواهد خورد و ثمره‌ی تمامی زجرهایی که کشیده است را خواهد گرفت و پرورمه‌وار جاودانگی در انتظارش خواهد بود یا دور از وطن به فراموشی ابدی خواهد رفت؟

در رجعتی به گذشته، سخن از یلفانی در یک سال منتهی به انقلاب و سه‌چهار سال پس از آن به اوج می‌رسد و او را در معرض توجهی قرار می‌دهد که فقط شرش گریبانش را می‌گیرد. اویی که از آن پس ساکن قبیله‌ی فراموش‌شدگان است، رفتنش را تبعید تعییر می‌کند و در یادداشتی درباره‌ی آن می‌نویسد: نوشتمن درباره‌ی تبعید کار خوشایند و دلچسبی نیست، چراکه به‌آسانی و تقریباً بی‌اختیار به زنجموره و ننه‌من غریبم تبدیل می‌شود. تصور رایج این است که تبعید از لحظه‌ای آغاز می‌شود که به‌هنگام عبور از مرز، در کوهستانی دوردست و صعب‌العبور یا در بیانی هولناک و بی‌پایان آخرین نگاه را به منظره‌ی میهمن می‌اندازیم و اگر مهار احساسات را نیز کمی رها کنیم مشتی از خاک وطن را هم برمی‌داریم و در جیب می‌ریزیم. (زیاد هم در فکر این نیستیم که بعداً فرصت یا حال و حوصله‌ای خواهیم داشت تا این یک مشت خاک را بر سر بریزیم یا نه!) در هر حال، واقعیت

این است که در این لحظه از هر وقت دیگر به میهن خود وابسته‌تر و نزدیکتر و از هر میهن پرستی میهن پرست تریم.

یلفانی نمایشنامه‌ای دارد به نام «آموزگاران» که در اوخر دهه‌ی چهل به روی صحنه می‌رود و نقطه‌ی عطفی می‌شود برایش. نام اولیه‌ی نمایشنامه «در کنار زندگی» بود که به پیشنهاد سعید سلطان‌پور کارگردان نمایش، به «آموزگاران» تغییر یافت. یلفانی و سلطان‌پور سال ۱۳۴۰ در کلاس هنرپیشگی آناهیتا با هم آشنا و بلافصله دوست می‌شوند و رابطه‌ای عمیقاً اعتنادامیز و سرشار از یگانگی در تشخیص‌ها و سلیقه‌ها میان شان برقرار می‌شود و نتائرشان را در انجمان نتائج ایران با هم پی می‌گیرند.

پیرمرد قصه هیچ‌گاه آبش تمام و کمال با غربت در یک جوی نمی‌رود و بیگانه می‌ماند با دنیایی که نیمی از وجودش با آن است و نیمی دیگرش از آن گریزان و باورهایش را چنین ردیف می‌کند. در سال‌های اول، تبعیدی چنان سرگرم فعالیت و مبارزه است که بهزحمت فرصت پیدا می‌کند به آنچه از دست داده بیندیشد. تازگی محیط و گرفتاری‌های روزمره و معمول برآوردن نیازهای اولیه و سروکله‌زدن با مأموران و دستگاههای مسئول و مربوط به امور تبعیدیان و آشنای با اوضاع و احوال کشور میزان و یادگرفتن زبان... چنان او را سرگرم می‌کند که به‌کلی از اندیشیدن به خود و آنچه بر سرش آمده غافل می‌ماند. نائل‌شدن به موقعیت بی‌وطن را باید جزو مصیبت‌های تبعید دانست یا در شمار موهبت‌های آن؟ زیستن طولانی در موقعیت بی‌وطنی ناگزیر بدان جا می‌انجامد که بی‌وطن در آغاز بدان عادت می‌کند، سپس ارزش‌هایی در آن می‌باید و سرانجام از همین ارزش‌ها نوعی دلیل وجودی برای خود می‌سازد. گاه می‌تواند تا آن جا پیش رود که جلوه‌های گوناگون تعلق‌خاطر به وطن و میهن دوستی در نظرش رنگ بیازند. زمانی که توهمندی موقتی بودن جدایی از میان می‌رود و بی‌وطنی به واقعیتی چند ده ساله تبدیل می‌شود و تبعیدی درمی‌باید و می‌پذیرد که باید باقی عمر را دور از وطن سر کند و سر در خاک کشد، پیوند و علاقه‌ی او به میهن در برابر آزمایش دشوار و ناگواری قرار می‌گیرد و پرسش‌های دردناکی بر می‌انگیرد:

آیا تبعید، که در آغاز از حس هیجان‌آمیز خطرکردن و فدایکاری سرشار بوده، در واقع تدبیری برای بیرون راندن بی‌سروصدای کم‌هزینه‌ی عضو مزاحم خانواده نبوده است؟ آیا همگان، مجموعه‌ی میهن و مردمانش، همچون والدینی کم‌حوصله و کم‌عاطفه، تبعیدی را به علت ناسازگاری و ادعاهای نامعقول و پر دردسرش طرد و عاق نکرده‌اند؟ و بسیار سؤال‌های دیگری که ما را در معنا و مأموریت تبعید دچار تردید و تزلزل می‌کند و خواهانخواه به جستجوی دریافت دیگری از تبعید و می‌دارد که بتواند در برابر آزمایش زمان تاب بیاورد. هنگامی که پس از گذشت زمانی طولانی، مثلاً در حدود زندگی یک نسل، در می‌یابیم که نه تنها امیدها و تلاش‌های ما برای تغییر به جای نرسیده و بر عکس، آنچه از آن گریخته‌ایم هم‌چنان پابرجاست.

حکایت یلفانی را هر طور که به عقب بازگردیم بر سر اجرای نمایشی فرود می‌آییم که خودش نیز از آن که نامش تا این حد به آن گره خورده، کلافه شده است. نمایش «آموزگاران» در زمان اجرایش توقيف می‌شود و نویسنده و کارگردانش دستگیر و متهم می‌شوند به تحریص مردم به مسلح‌شدن. یلفانی جوان بختش این گونه رقم می‌خورد که پاقدم و روپوش به جربان تئاتر به مجرمی خطرافرین برای جامعه‌اش بدل شود، تا جایی که دیگر هیچ ناشر و کارگردانی جرأت نکند سراغ نمایشنامه‌هاش برود. اما آقاملع از آن‌هایی نیست که خود را کنار بکشد و دنبال توجیه و مقصربگردد. او خود را در سرنوشت نمایشنامه‌ی به قول خودش ناچیز، ناتمام و نگون‌بخت «آموزگاران» سهیم می‌داند و حتی بیش‌تر از آنچه که باید به گردن می‌گیرد. چنان که اعتراف می‌کند: جنبه‌ی سیاسی نمایشنامه در اجرای سلطان‌پور، و به گمان من، در نوعی همکاری و حتی تبانی با تماشاگر که در جستجو و منتظر اشارات و پیام‌های سیاسی بود، تقویت شد. از طرف دیگر، اجرای نمایشنامه در دی ماه ۱۳۴۹ با اوج‌گیری نسبی فعالیت‌های سیاسی و تظاهرات دانشجویان و معلمان همزمان شد. در چنین فضایی بود که در شب یازدهم اجرا، هنگامی که من به تئاتر رفتم، دوستان خبر دادند که مأموران ساواک وارد تئاتر شده و سلطان‌پور را دستگیر کرده‌اند و دنبال من می‌گردند.

به مسئولان سالن هم اعلام کرده بودند که نمایش باید متوقف شود. من فردای آن شب به رشت بازگشتم. آن زمان در رشت دبیر بودم و برای بازی در آموزگاران موقتاً از رئیس دبیرستان مرخصی گرفته بودم و به همین علت بود که باید خود را هر چه زودتر به رشت می‌رساندم تا گرفتاری‌ای برای رئیس دبیرستان پیش نیاید. درنتیجه، دو روز بعد در رشت، در اتاق دفتر دبیرستان محمد رضا شاه، دستگیر شدم. همراه با سلطان‌پور سه ماهی را در زندان‌های قزل‌قلعه و قصر گذراندیم. دو بار در دادگاه نظامی برای اجرای این تئاتر محاکمه شدیم و سرانجام هر کدام به دو ماه حبس قابل خرید (!) محکوم شدیم.

یلفانی با روحیه‌ی عدل‌مدارانه‌اش «آموزگاران» را نیز به نقد می‌کشد و در کنار گفتن برخی قابلیت‌های دراماتیک و اجتماعی‌اش، می‌توان گفت بیش تر از آن عیب جویی می‌کند و حتی یک‌بار برایم گفت ترجیح می‌دهد مخاطبان، او و قلمش را با چنین اثری نشناسند که حاصل کم‌تجربگی‌های دوران جوانی‌اش است. او در توضیح آنچه در «آموزگاران» سراغاز در درس‌های آتش می‌شود چنین می‌آورد که: نمایشنامه به خودی خود عناصری از مبارزه‌جویی و مخالفت در برابر وضع موجود و در خدیت با رژیم را داشت. یکی از شخصیت‌های نمایشنامه یک مبارز سیاسی بود و با یک گروه مخفی همکاری می‌کرد و مأموران سواک خانه‌اش را تفتیش کرده و کتاب‌هایش را برده‌اند. نمایشنامه بیش تر داستان زندگی چند دبیر و آموزگار جوان بود و طبیعتاً در آن دوران روحیه‌ی مخالفت با رژیم و وضع موجود و ناخرسنی در میان آموزگاران و دبیران بسیار رایج بود. سلطان‌پور در اجرای خودش این جنبه‌ها را خیلی تقویت کرده بود. برای نمونه، او صحنه‌ای را که من کم‌وبیش به شیوه‌ای طنزآمیز نوشته بودم، با تابلویی کاملاً جدی و هیجان‌انگیز پایان داد. در این صحنه از اختلافی که بین چند نفر از دبیران و رئیس فرهنگ پیش آمده، صحبت می‌شود و در پایان صحنه - این دبیران به یاد فعالیت‌های دوران دانشجویی‌شان - به گونه‌ای مسخره‌آمیز و در نوعی parodie در همان اتاق مسکونی‌شان دست به تظاهرات می‌زنند. شعارهایی هم که

می‌دهند در واقع مضمون است، بیشتر برای خنده و شوخی و بازی. اما این صحنه به سلسله‌ی سلطان پور شدت و خشونت ویژه‌ای پیدا کرد و در پایان همان تظاهرات مضمون، یکی از آموزگاران یک لوله بخاری بر می‌داشت و مانند مسلسل به سوی دیگران شلیک می‌کرد. این نوع دخالت‌ها و تأکیدهای سلطان پور - که به عنوان کارگردان حق او بود و من هم طبعاً مخالفتی با آن نداشم - نمایشنامه را از آنچه بود، تندتر کرد. گمان می‌کنم این شگردها که به مذاق دانشجویان تماشاجی ما خیلی خوش می‌آمد، مسئولان سازمان امنیت را تحریک و متوجه کرده بود که چنین نمایشنامه‌ی محرب و ضاله‌ای در حال اجراست.

روزی از این زندانی سیاسی عصر پهلوی جویا شدم آیا زندان رفتنت را تقصیر سلطان پور نمی‌دانی؟ او با مکثی پشت رفیق اعدامی‌اش درآمد و گفت ما به خاطر نگاه تنگ‌نظرانه‌ی سواک اسیر زندان شدیم. اما به‌واقع سعید سلطان پور گرایش‌های چبی داشت و عمدۀ افکار و هدفتش در راستای براندازی جریان شاهنشاهی بود، در صورتی که یلفانی و به قول او جمع روشنفکری و هنرمند آن زمان به دنبال این شکل از تندروی‌ها و اعمالی که اصلاح امور را به بن‌بست می‌کشانند، نبودند و حتی پس از سخنرانی سلطان پور در شب‌های شعر گوته در مهرماه ۵۶ تقریباً تمامی اعضای کانون نویسنده‌گان به‌مخالفت با مواضع آشوب‌خواهانه‌ی سعید برآمدند و عاقبت هم تاریخ زندگی سلطان پور را همین مواضع پایان داد.

یلفانی در یادی از آن دوران می‌آورد: در نوبت اول دستگیری در سال ۴۹ با ما رفتار بدی نداشتند و به چشم یک هنرمند نگاه‌مان کردند. اما در نوبت دوم دستگیری جریان جور دیگری شد و ما، اعضای انجمن تئاتر ایران، را به عنوان جمعی که کارهای مخفیانه بر علیه رژیم شکل داده‌اند گرفتند و کار به خشونت و شکنجه کشید. در حالی که تنها کار مخفیانه‌مان تمرین تئاتر خرد بورژواها اثر ماسکسیم گورکی بود. ما تئاتر و فقط تئاتر کار می‌کردیم و مطلقاً کار سیاسی انجام نمی‌دادیم، اما بد روزگار قسمت‌مان شد. بعدها خود سواک هم معترف شد که شما را به اشتباه دستگیر کردیم ولی این اشتباه

برای من چهار سال زندان به همراه داشت. تا پاییز سال ۵۷ در زندان ماندم و دلخوشی آن ایام کتاب‌هایی بود که به دستم می‌رسید. گاه ترجمه می‌کردم و گاهی دیگر نمایشنامه می‌نوشتم. چنانچه دوران زندان تحولی در بنیان نمایشنامه‌نویسی ام حاصل کرد. اما خارج از بند هم تحولی در حال وقوع بود و اوضاع اجتماعی آن زمان بسیار عجیب و فراتر از تصور و تخیل به سرانجام سقوط شاه رسید.

آبان ۵۷ است و یلفانی از زندان رها می‌شود. مانند صحنه‌ای از نمایشنامه‌اش «بهار هر سال» هم‌چون یک قهرمان از او استقبال می‌کنند و برای مردم سخترانی می‌کند. سپس به عضویت کانون نویسنده‌گان ایران در می‌آید و دو دوره در هیئت دبیران کانون انتخاب می‌شود و همراه با احمد شاملو، اسماعیل خویی، باقر پرهام و غلامحسین ساعدی فعالیت‌های کانون را پیش می‌برد. بحث و جدل‌های فراوان و درگیری‌های متعدد با چپ و راست، می‌شود کار هر روز ماهنامه، کتاب و نوشته پشت نوشته است که پس از سال‌ها سکوت و سلول‌نشینی حال از او پدید می‌آید. انگار مانند نام نمایشنامه‌هایش این «دونده‌ی تنها» پس از سال‌ها ماندن در «انتظار سحر» از «بن‌بست» بیرون آمده و دیگر «قوى تراز شب» شده است.

او که مانند نام یکی دیگر از آثارش گویی خود «آخرین مسافر شب» است از باید رفتن یاد می‌کند که: رویه‌ی انتقادی کانون نویسنده‌گان و همراهی ام با آن باعث شد که ما پس از انقلاب هم در معرض تهاجم طیف‌های سیاسی‌ای قرار بگیریم که جور دیگر به اوضاع نگاه می‌کردند. هم‌چنین تعطیلی فعالیت‌های هنری و ممانعت از حضور در شغل معلمی همه و همه باعث شد شرایطم برای ماندن در ایران سخت و تحمل ناپذیر شود. دستگیری تعدادی از همکاران نیز مزید بر علت شد تا رفتن بر ماندن قوت بگیرد. همسر و دختر یک ساله‌ام هم چند وقت بعد از طریق کوه و راه‌های پرمخاطره خودشان را به من در فرانسه رساندند. یکی از نمی‌دانم‌هایم الان این است که اگر می‌ماندم شرایطم بهتر می‌بود یا همین بهتر که رفتم. نه پشیمانم و نه به تمام و کمال راضی.

یلفانی آن «فراری» از «سرای بیم و امید» از خودش در دیار غریب چنین تشبیه‌ی دارد. من به سان فردی گیر افتاده در جزیره‌ای هستم که چیزهایی می‌نویسد و داخل بطری می‌گذارد و به آب می‌اندازد به این امید که به دست کسی برسد و خوانده شود.

به راستی حکایت تراژدی یک عمر است که در آن به زبان مادری نمایشنامه خلق کنی اما در دیار مادری بر هیچ صحنه‌ای رخ ننماید و حتی کنج کتابخانه‌ای هم نرود و هموطنی یافت نشود یا اندک یافت شود که آنچه را که از بنیه جانت ساز کرده‌ای، حداقل بخواند. این همان تبعید است از عالم هنر؛ تبعید از جمع همواژگان؛ تبعید از میان هم‌زبانان. رفتن به جایی که کسی گوش شنوای تو را ندارد یا رسیدن به مرحله‌ای که نه اینجا و نه آن‌جا هیچ کسی نیست که دلش به دل اثرت گره بخورد و به فهم تو رسد. پس مرگ را کادو پیچ شده پستچی می‌آورد و سه بار زنگ می‌زند و آن را بیرون پشت در برایت می‌گذارد. از سر آگاهی در نمی‌گشایی و تن به عقلت می‌دهی، اما روزی می‌آید و احساسات تو را می‌کشد پای هدیه‌ای که روزگار برایت فرستاده و رویان از سرشن می‌کشی و تمام می‌شود.

یلفانی سنگ ترازویش دقیق است و با این‌که زندانی دوران پهلوی است ولی در کنار اشاره به سانسور سیاسی موجود در دوران شاه، از جریان رو به رشد در هنر و اقتصاد آن زمان یاد می‌کند و سخن پشت سخن چنین می‌آید: من نوشتند را از حدود نه سالگی شروع کردم و هم‌چنان هم که می‌نویسم مانند همان کودکی هستم که نمی‌داند چرا می‌نویسد و این نوشتند به چه کار می‌آید. نمایش «آقای آرین و خانواده‌اش» را در دوران دانشجویی نوشتم و سال ۶۴ در سالن ۲۵ شهریور به اجرا درآمد. پس از آن راهی معلمی در شهرستان شدم و حادثه‌ی اجرای «آموزگاران» اتفاق افتاد و همه‌ی راههای منتهی به تئاتر را بر من بست. دیگر کسی جرأت نمی‌کرد متنی از من بر صحنه ببرد و جریان‌های تئاتری مثل کارگاه نمایش و اداره تئاتر و غیره هم نه من به ساز و کار دولتی‌شان می‌آمدم و نه آن‌ها به کار من. خط قرمزی بر من کشیده شده بود که اگر کسی هم سراغ من می‌آمد کارش به نتیجه

نمی‌رسید. مثلاً یکی از نمایشنامه‌هاییم به نام «مرد متوسط» را دوستان برای تلویزیون خبط کردند که اجازه‌ی پخش نگرفت یا ناشری «دونده‌ی تنها» را به چاپ رساند ولی نگذاشتند توزیع کند. روزی هم بیضایی بر آن شد که نمایشنامه‌ای از من را به صحنه ببرد که بر سر پایانش به توافق نرسیدیم و کار شکل نگرفت و اگر شکل می‌گرفت هم شاید بیضایی و گروهش را از اجرا منع می‌کردند. جالب آن که بعد از «آموزگاران» به من دیگر اجازه‌ی معلمی هم ندادند. سلطان پور رفت بر سر کار معلمی‌اش ولی من نه. موقتاً به عنوان مترجم به تلویزیون فرستاده شدم ولی هنگام استخدام پرونده‌ای از سوی حفاظت آن جا برایم تشکیل دادند و امضاهایی می‌خواستند که ندادم و از تلویزیون هم بیرون آمدم. مدتی به انگلیس رفتم و پس از بازگشت در همکاری مجدد با انجمن تئاتر ایران اتفاق انگل یا همان خرده بورژواهای گورکی رخ داد و برای باری دیگر زندانی شدم. در دوران حبس هم من با این که هیچ گرایش سیاسی‌ای نداشتم، یعنی نه جرأتش را داشتم نه صلاحیتش را و نه علاقه‌اش را ولی همواره تلاش بود عکشش را اعتراف کنم و بنا بر یافتن بهانه‌ای بود برای درج در پرونده که حاصل نشد و به زجر بسیار آن چهار سال گذشت.

محسن یلفانی بسیار نوشه است. از نمایشنامه‌هایش چندی را در گیومه یاد کردم و تعدادی دیگر نیز هم چون «در ساحل»، «دختری با روبان قرمز»، «در آخرین تحلیل»، «نوروز پیروز است»، «قیمت خوشبختی ما»، «میهمان چند روزه» و از ترجمه‌هایش که عبارتند از:

سیستم استانی‌سلاوی‌سکی در شوروی اثر جک پوگی، صدا و بیان هنری‌بیشه اثر سیسلی بری، تاریخچه‌ی تحلیلی سینما از جان هاوارد لاوسن، دیکتاتوری و توسعه نوشه‌ی فرد هالیدی، بلشویک‌های میخائیل شتروف، چکاوک ژان آنوف، مصیبت هم پیش می‌یاد نمایشنامه‌ای از دیوید هیر، بزرگ‌ترین چالش تاریخ بشریت به قلم اوره‌لی بن بارو؛ و ختم برگردان‌هایش به فارسی فشرده‌ای از زندگی بتھوون.

اما چرا تئاتر؟ مگر چه هست در آن که می‌شود فدایش شد؟ می‌شود این طور نگاه کرد که این زندگی است که در نمایش جریان دارد. چنانچه زنده‌بودن تناتر فقط به خاطر زنده‌بودن بازیگران نیست، بلکه به خاطر زنده‌بودن مسئله و موضوعی که مطرح می‌کند و نحوه پرداختن به آن است و یلفانی به این باور دارد. چنانچه «بهار هر سال» او را می‌توان خطاب کرد آنچه بر ما با گذر ایام در نزدیک به هفتاد سال اخیر گذشت و انگار تمام آدم‌های پیشین نمایشنامه‌های یلفانی به سرود آمداند و از ته حنجره بخشی از وجودشان که برآمده از زیست اجتماعی ماست را فریاد می‌زنند. گویی تاریخ از جلوی چشمان مان می‌گذرد. تاریخی که می‌گذرد و ختیم به ما می‌شود.

اگر در زندگی یلفانی باز برگردیم به سال‌های دور، به اعتقاد خودش وجه اشتراکی حاصل می‌آید به این مضمون که: امان از راهی که خود به بی‌راهه می‌روی. مثلاً در جوانی وقتی به تهران آمدم ابتدا در مدرسه‌ی بازرگانی قبول شدم و اسم نوشتیم و در مدت کوتاهی از آن بیرون آمدم و رفتم دانش‌سرای عالی در رشته‌ی جغرافیای علمی مشغول به تحصیل شدم یعنی مزخرف‌ترین رشته‌ای که می‌توانستم انتخاب کنم. همان سالی بود که جایزه‌ی نمایشنامه‌نویسی برده بودم، جای آن که بروم و از مسئولان دانش‌سرا بخواهم که ادبیات یا فلسفه یا زبان انگلیسی بخوانم، به خاطر این که دیپلم ریاضی بود، آن رشته‌ی محمل و بی‌ربط را انتخاب کردم. متأسفانه از این اشتباهات در زندگی‌ام فراوان داشته‌ام. مثلاً به وقت مهاجرت به جای آن که بروم به انگلستان اولین جایی که اجازه‌ی حضور و اقامت داد فرانسه بود و ساکن‌اش شدیم. اما به‌واقع سال‌های سال است که با زبان و جامعه‌ی فرانسه اخ特 نشده‌ام. در صورتی که من پیشینه‌ی زندگی کوتاه در انگلستان را داشتم و اشتیاقم بر دیار شکسپیر چنان بود که وقتی برای اولین بار از قطاری در آن جا پا به ایستگاه گذاشتیم خیال می‌کردم به یکی از رمان‌های چارلز دیکنز وارد شده‌ام.

این مسیر ادامه داشت و حتی در حوالی بیست و سه سالگی وقتی دانش‌سراییم تمام شد، امکان رفتن به انگلیس و ادامه‌ی تحصیل برایم فراهم شد ولی من انتخاب کردم که به شهرستان بروم و معلمی کنم. با این باور که این طور می‌شود زندگی را یاد گرفت، گفتم تحصیلات عالیه در خارج را می‌خواهم چه کنم؟ من متريال زندگی می‌خواهم. در ادامه نیز به هم‌چنین بود رسمی که بر زندگی ساز شد و اينک اما سؤالی قد می‌کشد که وقتی به چهل سال گذشته نگاهی می‌كنی آنچه بی‌درنگ به ذهن می‌آيد چیست؟ و پاسخ می‌شود، تلفشدن این زندگی و باز تکرار تلفشدن زندگی.

تاریخ برای پیرمرد نویسنده رو به پایان و در تقویم چسبیده به دیوار قرن تازه‌ای به شماره افتاده است. روزها شبیه شبها در ایران می‌گذرند و من نویسنده‌ی این سطور مدتی است در گیر رسم آدمیتم. در گیر فلسفه‌ی وجود و جبر و چغافیای هستی‌ام. این همه فکر از برای او، از برای محسن یلفانی در ذهنم به پا می‌شود و رهایم نمی‌کند. سالیان دراز به پای همین رسوم فلسفی جبری چغافیایی آدمیان دورانش، زندگی‌اش را شرط بسته است و حاصل این که در این کوچه‌ی بنست تنها یک در هست که آن هم بسته است و این جاست که باید بلند و به تأکید بگوییم: او مصدق واقعی تم تقدیر است. تم زندگی او تقدیر است و تحمل همواره بخش جدایی‌ناشدنی این تقدیر.

به سان قهرمان آخرین درامش «بهار هر سال» که روایت معلمی است با هزار ایده‌آل و آرزو که سیاست روزگار همه‌ی فرزندانش را از او می‌گیرد. در اثر تاریخ معاصر از ۲۸ مرداد سال ۳۲ ورق می‌خورد و به سالیان اخیر می‌رسد. تحولات این اجتماع سه پسر و یک دختر را «در یک خانواده ایرانی» به کام مرگ می‌کشد و سهم پدر می‌شود تحمل. گویی چاره‌ای نیست برایش جز تحمل. دیگران و پیرامونیانش هم رنج او را می‌بینند و گاه آهی می‌کشند و باز چون اهالی یک پارک چای از فلاسک می‌ریزنند و زندگی را ادامه می‌دهند تا سپری شود.

هرچه دمخورش می‌شوم معنی ام جمع‌تر می‌شود که یلفانی خود نمونه‌ای است از یک پاک‌باخته و نشان به آن نشان که در همان نمایشنامه‌ی

آخرش چنین نقل می‌کند. پدر می‌گوید: فقط تو زبون ما، تو مملکت ماست که پاک باخته پیدا می‌شه. پسر جواب می‌دهد: ولی پاک باخته کسی نیست که همه چیزش رو مفت و مسلم باخته چون عقلش نمی‌رسیده یا بازی رو بلد نبوده. منظور بیشتر کسیه که حاضره از همه‌ی هست و نیستش، از همه چیزش بگذره، به‌خاطر یه چیزی، چه می‌دونم، اصل همینه که حاضره همه چیزش رو فدا کنه.

همین شد و او، هم اویی که محسن یلفانی است، همه چیزش را فدای این زندگی کرد. حتی... (مکث) حتی پسر جوانش را. پسری که اگر در این دنیا بود هم سال من بود. اولین بار که از او گفت و از سال ۱۹۸۵ که در آن به دنیا آمده است، با خود گفتم این که سال تولد من است. یک آن تو را چون پدرم دیدم. غربت پسرت را هم از تو گرفت؛ در جوانی، در بیست و چهار سالگی. (دو چندان مکث) عجب رنجی کشیده‌ای، ای مرد و هیچ آهی نمی‌کشی پس چرا؟

می‌گفت: هم حواصیل ارغوانی هست هم خاکستری. خاکستریش از آدم نمی‌ترسه. نه این که نمی‌ترسه. محل نمی‌ذاره. انگار آدم رو داخل آدم نمی‌دونه. می‌دونه که آدم کاری باهاش نداره. فکر اذیت کردنش، فکر شکار کردنش نیس... این‌ها بخش‌هایی از نمایشنامه‌ی «حواصیل خاکستری» است که در آن پدری بر این باور است که برای پسرش آنچه باید را نکرده است و حال دیگر زمان از دست رفته را نمی‌توان پیچش را پیچاند و مثل ساعتی که باطری‌اش مرده است به عقب و جلو راند. سخت است پدر بودن، خیلی سخت.

این نیز پاره‌ای دیگر از همان روایت پدری است که مجبور است با رویای پسرش برای همیشه زندگی کند. یه بار با هم رفته بودیم سینما. فیلمش داستان سه تا رفیق بود که از بچگی با هم بزرگ شده بودن. یکی شون از همه نجیب‌تر و بی‌آزارتر بود. ولی همه‌ی بلاها سر اون می‌اوmd. آخر فیلم هم، همون رو کشتنش. بی‌گناه... از سینما که بیرون اومدیم، همون جلوی در، پسرم آستینمو گرفت و نگه داشت. پدر!... تو این دنیا عدالتی نیست. خیلی

ساده. خیلی عادی. نه غصه‌ای تو حرفش بود، نه چیزی. یه جور نتیجه‌گیری... . پدر! تو این دنیا عدالتی نیست.

و ای کاش رستگاری او روزی رقم بخورد و پرومته‌وار از زنجیر برهد و ثمره‌ی تمامی زجرهایی که کشیده است، جاودانگی اش باشد.



پرتره‌های این شماره از کتاب آواز  
آثاری از سید محمد مساوات  
نقاش، نمایشنامه‌نویس و کارگردان تئاتر است.  
رنگ روغن روی مقوا در ابعاد  $70 \times 50$  سانتی‌متر  
هرگونه کپی‌برداری و استفاده بدون مجوز از این آثار ممنوع است.



چرا باید از نمایشنامه بیاغازیم؟  
سی و پنج یادداشت پیرامون ارزشمندی و کارآمدی نمایشنامه  
دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی

یادداشت‌های سی و پنج گانه

۷(۱) آنچه در سطرهای زیر می‌خوانید در باب «آماج و آرمان»<sup>۱</sup>، «بالیدگی گستردگی»<sup>۲</sup>، گرانمایگی، ارزندگی و شکوهمندی بیش‌تر «هنر تئاتر»<sup>۳</sup> – که نگارنده با برابرنهاد پارسی «نمایشگان»<sup>۴</sup> از آن یاد کرده – نوشته شده است.

۷مذکر می‌شود همه‌ی واژگانی که با نشانه‌ی \* مشخص شده‌اند، از نوادری‌های واژگانی نگارنده – فرهاد ناظرزاده کرمانی – است و بیش‌تر آن‌ها برابرنهاد فارسی (ایرانی) «اصطلاح واژگان نمایشگانی»<sup>۴</sup>\* رایج در زبان‌های انگلیسی و فرانسه هستند. «آماج و آرمان»\* (هدف و مطلوب یا ایده‌آل) نگارنده، فراخوانی است به شناخت بهتر، بیش‌تر، ژرف‌تر و گستردگ‌تر نمایشنامه و ارزندگی‌ها، توانگری‌ها و کارآمدی‌های آن.

---

<sup>1</sup>. OBJECTIVE AND IDEAL

<sup>2</sup>. DEVELOPMENT

<sup>3</sup>. THEATER ART

<sup>4</sup> THEATER ART TERMS

✓ (۲) «نهادمایه<sup>۵</sup>» (تم/ موضوع و مضمون) یا «جستارمایه<sup>۶</sup>» این یادداشت‌ها، «برتری چیرگی<sup>۷</sup>» (تفوق و استیلاه/ هژمونی<sup>۸</sup>) نمایشنامه است و فرایافت آن‌ها، به «پیشانگاشت‌ها<sup>۹</sup>»، پیشآشنایی‌ها و زمینه‌چینی‌های چندگانه نیاز دارد. نگارنده از روشنگری‌هایی پیرامون زبان فارسی (زبان ایرانی) آغازیده و به اصطلاح واژه‌ای چون «تماشاگان»<sup>۱۰</sup> و «نمایشگان»<sup>۱۱</sup> و به «فرهنگ<sup>۹</sup>» که انسان را از جانوران و گیاهان متفاوت و متشخص ساخته رسیده است. آری «فرهنگ».

✓ فرهنگ در معنا و مفهومی «بیشینه گرایانه<sup>۱۰</sup>» (حداکثری)، «هستی<sup>۱۱</sup>» و «پدیده‌ای<sup>۱۲</sup>» است ساخته و پرداخته‌ی انسان؛ هستی و پدیده‌ای که او را از جانوران و گیاهان متمایز، متشخص و متعالی نموده است. گیاهان و جانوران، فرهنگ نساخته‌اند و انسان آن را ساخته است؛ بهاندازه‌ی فرهنگی که ساخته‌ی انسان است از یک نظر می‌توان فرهنگ و انسانیت را مترادف تلقی نمود.

✓ در همین یادداشت‌های پیشانگاشتی و پیشزمینه‌ای است که نمایشنامه نیز تعریف و توصیف شده است و «ساختارمایه‌های<sup>۱۳</sup>» (عناصر تشکیل‌دهنده / شاکله‌های / مؤلفه‌های) نه گانه‌ی آن پیش کشیده و معرفی شده‌اند. آکاهی از این پیشانگاشت‌ها و پیشآشنایی‌ها برای دریافت و فرایافت جایگاه گران‌قدر نمایشنامه، پیش‌نیازی چشم‌پوشی ناپذیر است. از این روی خوانندگان را به درنگ و باریک‌بینی آن‌ها فرا می‌خوانم.

<sup>5</sup> TEAM<sup>6</sup> STUDY SUBJECTS<sup>7</sup> HEGEMONET<sup>8</sup> PRESUPPOSITION<sup>9</sup> CULTURE<sup>10</sup>. MAXIMALISTIC<sup>11</sup> ENTITY<sup>12</sup> PHENOMENON<sup>13</sup> LES ELEMENTS CONSTITUTIVES/ CONSTITUENT ELEMENTS

۷(۳) آنچه «زبان فارسی<sup>۱۴</sup>» خوانده شده، به باور نگارنده، بهتر است «زبان ایرانی<sup>۱۵</sup>» نامیده می‌شد. زیرا این زبان، به همه اقلیم‌ها و قوم‌های ایرانی باشندگی «ایران فرهنگی» تعلق دارد. مرزهای ایران سیاسی، بهدلیل قدرت نظامی و تشکیلاتی فرماتروایان آن در درازنای تاریخ، قبض و بسط می‌یافته؛ اما ایران فرهنگی مرزهای کمابیش ثابتی داشته و زبان فارسی (زبان ایرانی) در مرزهای فرهنگی نوشتہ، خوانده و تکلم می‌شده است.

۸ زبان فارسی (زبان ایرانی)، «گفتمنان متنی<sup>۱۶</sup>» بوده که از واژگان، عبارت‌ها، زبانزدها (ضرب المثل‌ها)، متل‌ها... زبان‌ها و گویش‌های اقلیمی‌قومی گوناگون ایرانی، بهره برده و گزینشی از آن‌ها را در خود جای داده است؛ و از سوی دیگر واژگان، عبارت‌ها، زبانزدها، متل‌ها... خود را به گویش‌ها و زبان‌های اقلیمی‌ القومی ایرانی دیگر وام داده و به آن‌ها بهره رسانده است.

نمونه‌وار، بسیاری از واژگان ترکی آذربایجانی - مثل قاشق - به زبان فارسی (زبان ایرانی) راه یافته‌اند و نیز بسیارتری از واژگان زبان ایرانی نیز، در زبان ترکی آذربایجانی جای گرفته‌اند.

۹ «تراکنش<sup>۱۷</sup>» میان زبان ایرانی (زبان فارسی) با زبان‌های اقلیمی‌قومی دیگر ایرانی، «دادوستدی بردابرد» بوده و هر دو گفتمنان متن (۱) زبان فارسی (زبان ایرانی) و (۲) زبان‌های اقلیمی‌قومی دیگر ایرانی، از همدیگر سود برده‌اند و درنتیجه توأم‌مندتر، توانگرتر و کارآمدتر شده‌اند. اجازه می‌خواهم به پیشانگاشت‌ها و پیش‌آشنایی‌های دیگر بپردازم.

(۴) اصطلاح یونانی تبار «تئاتر<sup>۱۸</sup>» در زبان‌های اروپایی به معنا و مفهوم‌های گوناگونی به کار رفته است؛ نمونه‌وار هم در معنا و مفهوم «نهاد تئاتری<sup>۱۹</sup>» (تماشاگان)\*، و هم در معنای «هنر تئاتر<sup>۲۰</sup>» (نمایشگان)\* و نیز در

<sup>14</sup> THE PERSIAN LANUAGE

<sup>15</sup> THE IRANIAN LANGUAGE

<sup>16</sup>.DISCOURSE – TEXT

<sup>17</sup> INTERACTION

<sup>18</sup> THEATER

<sup>19</sup> THEARET INSTITUTION

معنا و مفهوم «تماشاخانه» (بنای ویژه‌ی این هنر)، مانند «تئاتر شهر»، «تئاتر سنگلچ» و...<sup>۲۰</sup>

(۵) تئاتر، در معنایی «بیشینه‌گرایانه» (حداکثری/اماکنیمالیستیک)، یک «نهاد<sup>۲۱</sup>» (تأسیس شده/نهاده شده) و دارای بخش‌ها و «پارک‌ها<sup>۲۲</sup>» (جزای) گوناگون است. یکی از این بخش‌ها یا پارک‌های (جزای) «نهاد تئاتر» (تماشاگان)، «هنر تئاتر» (نمایشگان)<sup>\*</sup> است؛ همان‌گونه که بخش یا جزء دیگر آن، «سالن تئاتر» (تماشاخانه).

(۶) نمایشگان، هنر تئاتر که بخشی و جزوی از تماشاگان (نهاد تئاتر) است، خود از دو «گفتمان‌منتن»، دو هنر و فن، پدید آمده و هم‌هنگام دارای «تباری دوگانه» است: (۱) «نمایشنامه<sup>۲۳</sup>» و (۲) «نمایش تبدیلی<sup>۲۴</sup> نمایشنامه» (اجرای صحنه‌ای نمایشنامه/اجرا/نمایش).

(۷) یادداشت‌هایی که در برابر دارید پیرامون هنر تئاتر (نمایشگان) به‌ویژه بخش، پارک یا تبار نخست آن، یعنی «نمایشنامه» است و این نکته را در چشم‌انداز قرار داده که برتری‌یابی و بلندجایگاهی (اعتلا)، فرازیابی، و فراروی (ارتقاء) نمایشگان و شاید فرهنگ ایران به فراوانی در گرو و «هدوه و فرآورده‌ی»<sup>\*</sup> (RESULT AND PTODUCT) «بالیده - گستردگی»<sup>\*</sup> (DEVELOPMENT) و «گرانمایه/ارزنده/شکوهمند سازی» گفتمان - متن دانش، هنر و فن «نمایشنامه‌نویسی<sup>۲۵</sup>» و «نمایشنامه‌شناسی<sup>۲۶</sup>» و «نمایشنامه‌کاری<sup>۲۷</sup>» است. آری، از نمایشنامه باید آغازیزد. زیرا نمایشنامه،

<sup>20</sup> THEARET ART

<sup>۲۱</sup> برای آگاهی از معنای مفهوم «نهاد=INSTITUTION» جا دارد به گفتمان متن‌های دانش‌های انسانی و اجتماعی نگاه کرد.

<sup>22</sup> PARTS

<sup>23</sup> PLAY – SCRIPT

<sup>24</sup>. THEATER STAGE PRODUCTION OF A PALAY – SCRIPT

<sup>25</sup>.PLAYWRITING

<sup>26</sup>. DRAMA APPRCIATION

<sup>27</sup> DARAMATURGEY

طرح و زمینه و آغازگاه، «نقشه‌ی معماری<sup>۲۸</sup>» و «زیربنا<sup>۲۹</sup>»ی نمایشگان است؛ و نمایشگان، «بخش مهینه و کلان<sup>۳۰</sup>» نهاد تئاتری یا همان «تماشاگان».

(۷) باری، رأی نگارنده این است که ما مودم ایران، به «فرهنگ<sup>۳۱</sup>» نیاز داریم. و به احتمال برای ما ایرانیان، «فرهنگ» بر هر گفتمان-متن دیگری، «برتری چیرگی/هزمونی<sup>۳۲</sup>» دارد. اما فرهنگ، چه گفتمان-متنی است؟

(۸) از اصطلاح «فرهنگ» و صورت شهروندی یا مدنی آن یعنی «تمدن<sup>۳۳</sup>»، حدود هزار تعریف-تصویف صورت پذیرفته است! این نگارنده به برهمن افزود این تعریف-تصویف‌ها باور دارد و فرهنگ را در معنا-مفهومی «بیشینه‌گرایانه» (حداکثری/ماکریمالیستیک) به کار برده است.

(۹) «فرهنگ» در معنامفهوم بیشینه‌گرایانه دارای پنج «ژرف‌پهنا و شالوده<sup>۳۴</sup>»\* (بعد و رکن) است؛ از این قرار: (۱) «نطق، زبان و سخن»، (۲) «علم»، (۳) «فناوری/تکنولوژی»، (۴) «فلسفه و اخلاق»، (۵) «هنر و ادبیات».

(۱۰) نمونه‌وار، فرهنگ «افغانستان» با فرهنگ «آلمان» متفاوت است؛ چراکه «پنج ژرف‌پهنا و شالوده» (بعد و رکن) فرهنگی این دو حوزه‌ی جغرافیایی-سیاسی تفاوت دارند؛ چنداقون (کمیت و کیفیت) (۱) «نطق، زبان و سخن»، (۲) «علم»، (۳) «فناوری»، (۴) «فلسفه و اخلاق»، (۵) «ادبیات و هنر» افغانستانی با فرهنگ آلمانی تفاوت دارند. فرهنگ، ترکیبی از آن پنج گفتمان-متن است.

(۱۱) هنکام مطالعه‌ی تطبیقی فرهنگ‌ها، چنداقون (کمیت و کیفیت) آن پنج ژرف‌پهنا و شالوده (بعد و رکن)، در دو یا چند حوزه‌ی جغرافیایی

<sup>28</sup> ARCHITECTURAL PLAN

<sup>29</sup> INFRA-STRUCTURE

<sup>30</sup> MAJAR AND GRAD PART

<sup>31</sup> CULTURE

<sup>32</sup> HEGEMONY

<sup>33</sup> CIVILIZATION

<sup>34</sup> DIMENSION AND FAONDTION

مقایسه می‌شوند و در این جریان، پرسش‌هایی پیش کشیده می‌شوند که با کمیت و کیفیت (چندآچون) ارتباط و مناسبت دارند. نمونه‌وار، ژاپن و مصر دو حوزه‌ی جغرافیایی با دو فرهنگ متفاوتند؛ زیرا چندآچون (کمیت و کیفیت) (۱) «نطق، زبان و سخن»، (۲) «علم»، (۳) «فتاوری/ تکنولوژی»، (۴) «فلسفه و اخلاق»، (۵) «هنر و ادبیات» در آن دو حوزه‌ی جغرافیایی متفاوت هستند.

(۱۳) نمایشگان (هنر تئاتر به عنوان بخشی از نهاد تئاتر (تماشاگان)) با «فرهنگ» و شکل مدنی آن یعنی «تمدن»، «پیوستگی»، مناسبت و ارتباطی چندگانه دارد. نمایشگان را «مادر هنرها<sup>۳۵</sup>» و «вшرده و جانمایه‌ای از همه هنرها<sup>۳۶</sup>» خوانده‌اند.

(۱۴) زیرا نمایشگان، به اصطلاح، «زندگی مانند»\*، (LIFELIKE) است، و همه‌ی هنرها، از ادبیات تا رقص و موسیقی معماری – که هر کدام هنر مستقل و خودبسته‌ای هستند – در پدیدآوردن آن نقش و سهم دارند. نمایشگان در پدیدآوری خود از همه‌ی هنرها بهره برده است.

(۱۵) شماری از هفده ساختمایه «نمایش تبدیلی نمایشنامه»\* (نمایش/اجرا) عبارتند از «بازیگری»، «کارگردانی»، «طراحی نور»، «طراحی صحنه»، «طراحی رنگ» و «جلوه/ترفدهای شنیداری - دیداری». این‌ها هر کدام هنر مستقلی هستند؛ اما هنگامی که به هنر نمایش «نمایشگان»\* راه پیدا کرده‌اند به صورت «ساختمایه<sup>۳۷</sup>»\*‌هایی (جزء تشکیل‌دهنده‌هایی) از نمایشگان مبدل شده‌اند.

(۱۶) مناسبت و ارتباط میان «تماشاگان»\* و بخش ادبی – هنری آن، «نمایشگان» (نمایشنامه و نمایش)، بر «هستی‌ساز ترین» گفتمان‌منتن یعنی «فرهنگ» که سبب «برتری چیرگی» (هرزمونی) انسان بر گیاه و جانوران شده، استوار شده و چندگانه است. به سخن دیگر، میان تماشاگان و فرهنگ، تراکنشی پویا و اندامواره (ارگانیک) وجود دارد.

<sup>35</sup> THE MOTHER OF ALL ARTS

<sup>36</sup> THE ESSENCE OF ALL ARTS

<sup>37</sup> CONSTITUENT ELEMENT

(۱۷) اگر به ارزشمندی و کارآمدی «هستی‌ساز»<sup>\*</sup> فرهنگ در جامعه‌ی ایرانی که از قوم‌ها و اقلیم‌های ایرانی گوناگون پدید آمده است پی برده و به این «گزاره<sup>۳۸</sup>» مشهور باور داشته باشیم که گاهی فرهنگ ایران مانند «درخت بی‌برگ» بوده، اما هرگز «برگ بی درخت» نبوده، بایسته است به گفتمان‌متن‌هایی روی بیاوریم و از آن‌ها یادآوری بگیریم که این «گنجایش و توانش<sup>۳۹</sup>» را داشته‌اند که فرهنگ ایران را بالیده – گستردده، داد و دهش‌گرا، پویا، کارآمد، آینده‌باور، پیشرفتگرا، خردگر، انسان‌باور، توانگر و توانمند سازند. نمایشگان یکی از چنین گفتمان‌متن‌هast.

(۱۸) مذکور می‌شود، فرهنگی (تمدنی) ارزشمند، شایسته، کارآمد، شکوهمند و ورجاوند است که در بردارنده‌ی «داد و دهش‌گرایی»، «پویایی‌گرایی»، «اینده‌باوری»، «پیشرفت‌گرایی»، «خردگرایی»، «شادمان‌گرایی»، «انسان‌گرایی» و «پایشگری»<sup>\*</sup> (حمایت) از «طبیعت/زیستگاه انسانی»، «حقوق گیاهان و جانوران» و... باشد. نمایشگان این گنجایش و توانش را دارد که آن آmag‌ها و آرمان‌ها را تاب دهد. نمایشگانی آرمانی – ایده‌آل – چنین خواهد کرد!

(۱۹) یکی از مهم‌ترین گفتمان‌متن‌هایی که گنجایش و توانش نفوذمندی و تأثیرگذاری بر فرهنگ دارد، به باور شماری از فیلسوفان، «نهاد تئاتری/تماشاگان» است. و چنان‌که در پیش، بارها یاد شد، بخش مهینه و کلان «نهاد تئاتری/تماشاگان»، همانا «هنر تئاتر/نمایشگان» یعنی (۱) هنر و فن نمایشنامه‌نویسی، (۲) هنر و فن نمایش تبدیلی<sup>\*</sup> (نمایشنامه/اجرا/نمایش) است.

(۲۰) به دلیل و سبب تأثیرگذاری و نفوذمندی «تماشاگان» (نهاد تئاتری) و بهویژه بخش مهینه و کلان آن، «نمایشگان» (هنر تئاتر)، بر فرهنگ است که فیلسوفان، «دانشمندانی»<sup>\*</sup> (صاحب‌نظرانی) چون «افلاطون<sup>۴۰</sup>» (۳۴۷–۴۲۸ پ.م؛ بیش از هزار و چهارصد سال پیش)،

<sup>38</sup> STATEMENT

<sup>39</sup> CAPACITY AND POTENTIAL

<sup>40</sup> PLATO

«ارسطو<sup>۴۱</sup>» (۳۸۴ – ۳۲۲ پ.م؛ شاگرد افلاطون)، «سهنه کا» (پیرامون<sup>۴۲</sup> پ.م. / مرگ: ۶۵ میلادی / به تقریب معاصر عیسی ناصری و به تقریب معاصر «فرهاد چهارم» پادشاه دودمان اشکانیان در ایران)... تا «هگل<sup>۴۳</sup>» (۱۷۷۰ – ۱۸۳۱ م.) و «کانت<sup>۴۴</sup>» (۱۷۲۴ – ۱۸۰۴ م.)... تا «سارتر<sup>۴۵</sup>» (۱۹۰۵ – ۱۹۸۰ م.) و «دریدا<sup>۴۶</sup>» (۱۹۳۰ – ۲۰۰۵ م.)، پارکی از اندیشه و فلسفه خود را به کندوکاو در تماشاگان و نمایشگان و فلسفه‌ورزی، بینش‌نویسی و رأی‌گویی درباره‌ی این گفتمان متن اختصاص داده‌اند و شناخت نمایشگان را فصلی از فلسفه خود بر شمرده‌اند؛ و ارتباط و مناسبت میان تماشاگان و فرهنگ یکی از «پرسمان‌ها» (ISSUE) و پرسش‌های آنان بوده است.

(۲۱) خوشبختانه در ایران فلسفه‌دانان ادبی چون «محمدعلی فروغی»، «حمید عنایت»، «میر شمس الدین ادیب‌السلطانی»، «بابک احمدی»، «عبدالکریم رشیدیان»، «داریوش آشوری» و... حضور داشته‌اند؛ و نیز مترجمان فرهیخته‌ای که دوره‌ی «تاریخ فلسفه» نوشته‌ی «فردریک کاپلستون» که جلد نهم آن از من دوییران تا سارتر را در بر دارد- را به زبان فارسی (زبان ایرانی) برگردانده‌اند.

(۲۲) در اینجا باسته می‌انگارم از «سعید ارباب شیرانی» مترجمان «تاریخ نقد جدید» اثر «رنه ولک» و استاد دکتر امرالله ابجدیان مؤلف کتاب چند جلدی «تاریخ ادبیات انگلیس» و «مرتضی راوندی» نویسنده‌ی کتاب چند جلدی «تاریخ اجتماعی ایران»، «یحیی آرین‌بور» نویسنده‌ی «از صبا تا نیما» و مترجم فرهیخته‌ی «تاریخ تمدن» نوشتۀ‌ی «ویل دورانت» و نیز «استاد عبدالحسین زرین‌کوب»، «جعفر شهری» و «سیروس شمیسا» و... یاد کنم.

<sup>41</sup> ARISTOTE

<sup>42</sup>. HEGEL

<sup>43</sup> KANT

<sup>44</sup> SARTER

<sup>45</sup> DERRIDA

۷) (۲۳) در پیش، گفته شد که نمایشگان یگانه‌ای است با تبار دوگانه، (۱) «نمایشنامه» و (۲) «نمایش/نمایش تبدیلی نمایشنامه». افزودنی است که نمایشنامه یکی از سه «گونه‌ی مهینه‌ی ادبی»<sup>۴۶</sup> است (مهینه، برابرنهاد Major و کهینه برابرنهاد Minor). دو گونه‌ی مهینه و دیگر ادبی، عبارتند از (۱) «ادبیات توصیفی - غنایی»<sup>۴۷</sup> (۲) «ادبیات داستانی»<sup>۴۸</sup>. به سخن دیگر، هنرها هر کدام «هستی‌مايه»<sup>۴۹</sup> (ماتریا) ویژه‌ای دارند، نمونه‌وار هستی‌مايه موسیقی «صوت» و هستی‌مايه نقاشی «رنگ» و هستی‌مايه ادبیات «سخن»<sup>۵۰</sup> (کلام) است.

۸) (۲۴) نمایشگان (هنر تئاتر/نمایشنامه و نمایش)، از سویی زیرمجموعه‌ی ژرف‌پهنا و شالوده‌ی (بعد و رکن) پنجم فرهنگ (هنر و ادبیات) جای دارد، اما از سوی دیگر این هنر (نمایشگان)<sup>\*</sup> بر «ژرف‌پهناها و شالوده‌های» (ابعاد و ارکان) دیگر اصطلاح فرهنگ، نور می‌تابد و آن را بازتاب می‌دهد.

نمایشگان (هنر تئاتر)، چراغ - آینه‌ی فرهنگ است و فرهنگ، گفتمان‌متنی است که انسان را از گیاهان و جانوران متفاوت و متمایز گردانده است. انسان فرهنگ را ساخته و پرداخته و فرهنگ انسان را. نمایشگان چراغی است که بر فرهنگ نور می‌تاباند و آن را آشکار می‌کند و افزون بر آن نمایشگان آینه‌ای است که فرهنگ را بازتاب می‌دهد و آن را می‌نمایاند. آری، نمایشگان «چراغ-آینه» است.

۹) (۲۵) نمایشنامه‌نویس آغازگر این چراغ - آینه‌ی فرهنگ است. اگر به چنین گزاره‌ای باور داشته باشیم، از سویی به او جایگاه شایگانی بخشیده‌ایم و از سوی دیگر، وظیفه‌ها، مسئولیت‌ها و تعهداتی گران‌سنگی به او واگذار کرده‌ایم.

<sup>46</sup> CENTRAL

<sup>47</sup> DESCRIPTIVE-CYRICAL-LITERATURE

<sup>48</sup> FICTION

<sup>49</sup> MATERIA

<sup>50</sup> SPEECH

(۲۶) نمایشنامه‌نویسِ آرمانی (بسیار خواستنی و مطلوب/ایده‌آل)، شخصیتی تیزهوش، نکته‌سنچ، جستجوگر است و شکارچی و کارآگاه بزنگاه‌های تاریخی فرهنگی انسان، به‌ویژه مردمان سرزمین و کشور خویش.

(۲۷) نمایشنامه‌نویسِ آرمانی (بسیار خواستنی و مطلوب/ایده‌آل)، روشنفکری دانش‌پژوه است و آشنا و آگاه از هنر و ادبیات. او دیدهبان تاریخ اجتماعی و فرهنگ جهان و به‌ویژه کشور خویش است. او مردم، به‌ویژه مردم سرزمین خود را از بیمه‌ها و امیدها، تنگناها و مصیبت‌ها، تهدیدها و فرصلت‌ها، گنجایش‌ها و توانش‌ها، غم‌ها و شادی‌های مردم و جامعه آگاه نموده است. نمایشنامه‌نویسِ آرمانی وجودان نوع پسر، سخنگوی خاموشان، داد و دهش‌گرا، خردبار، پیشرفت‌شناس، رفاه‌باور، مردمی و مردم‌دوست و آزادی‌خواه است. از رهگذر سرزمینش، انسانی زمینی است و از رهگذر زمین، سرزمینی.

(۲۸) نمایشنامه‌نویسِ آرمانی، دیدهبان فرهنگی است و از جایگاهی بلند به مردم جامعه‌ی خود نگاه می‌کند و زندگی فردی و اجتماعی آنان را باریک‌بینی، نقد، داوری و ارزشیابی می‌نماید.

(۲۹) نگارنده این رأی و باور را دارد که نمایشنامه‌نویس مانند هر هنرمند دیگری، شخصیتی خوش‌بین، شاد و امیدوار است. او نه فقط «کاشف» خوش‌بینی، شادمانی و امیدواری است، بلکه «خالق» آن‌ها نیز هست.

(۳۰) «نمایشنامه‌نویسِ آرمانی<sup>۵۱</sup>» سخن‌آفرینی است هنر‌شناس. او می‌داند که «سرگرم‌ساز<sup>۵۲</sup>\*» است و مانند هر سرگرم‌ساز دیگری، توانمندی و پیروزمندی‌اش در گروی چنداقون گنجایش‌ها و توانش‌های سرگرم‌سازانه‌ی اوست. سرگرم‌سازی، خود هنر است و نمایشنامه‌نویس و نمایش‌سازان پروانه‌ی (جواز/لیسانس) آن را ندارند که نیوشنندگان (مخاطبان) خود را خسته، دلزده و ملول کنند.

<sup>51</sup> THE IDEAL PLAYWRIGHT

<sup>52</sup> ENTERTAINER

(۳۱) نگارنده با برداشت از نظریه‌ی «هوراس<sup>۵۳</sup>»، سخن‌شناس رومی که حدود دو هزار سال پیش می‌زیسته، به این باور و رأی رسیده که «آفریده‌ی هنری<sup>۵۴</sup>» - نمونه‌وار نمایشنامه - هم‌هنگام «آموزشگرانه و سرگرم‌ساز» است؛ به سخن دیگر، هنر - نمونه‌وار نمایشنامه‌نویسی - خود آموزشگری است به‌وسیله و واسطه‌ی سرگرم‌سازی؛ و نیز سرگرم‌سازی است به‌وسیله و واسطه‌ی آموزشگری!

(۳۲) به‌باور و رأی نگارنده، تاریخ نمایشگان نمودگار چهار «همسازگان<sup>۵۵</sup>» (سیستم) «مهینه<sup>۵۶</sup>» (ماژور) است. از این قرار:

(۱) «نمایشگان سخن‌بنیاد<sup>۵۷</sup>» (تئاتر دیسکسیون)

(۲) «نمایشگان نمایش‌بنیاد<sup>۵۸</sup>» (تئاتر پرفورمنس)

(۳) «نمایشگان جلوه/ترفندهای شنیداری-دیداری<sup>۵۹</sup>»

(۴) «نمایشگان کامپیوتري-دیجیتالی<sup>۶۰</sup>»

(۳۳) به‌باور و رأی نگارنده سهم، نقش و «کارویژه‌های<sup>۶۱</sup>» (fonksiyon‌های) نمایشنامه‌نویس در نمایشگان سخن‌بنیاد، بیشینه‌گرایانه (حداکثری) و در نمایشگان نمایش‌بنیاد، «میانگانی<sup>\*</sup>» (متوسط‌گرایانه) و در نمایشگان جلوه/ترفندهای شنیداری-دیداری، «مشارکتی<sup>۶۲</sup>» و در نمایشگان دیجیتال-کامپیوتري، دلخواهی و اختیاری است.

<sup>53</sup> HORACE

<sup>54</sup> ARTISTIC CREATION

<sup>55</sup> SYSTEM

<sup>56</sup> MAJOR

<sup>57</sup> THE THEATER OF DICTION

<sup>58</sup> THE THEATER OF PERFORMANC

<sup>59</sup> THE THEATER OF AUDIO-VISUAL EFFECTS

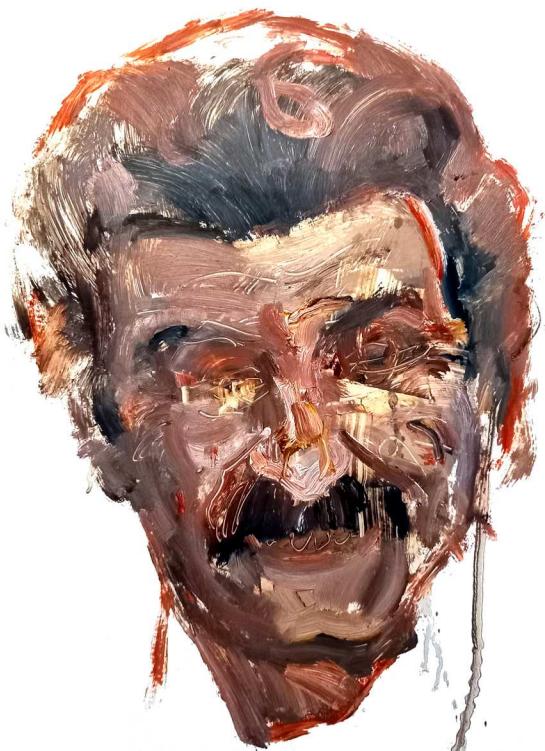
<sup>60</sup> THE DIGITAL AND COMPUTERISED THEGATRE

<sup>61</sup> FUNCTIONS

<sup>62</sup> PARTICIPATORY

✓ (۳۴) افزون بر آن، به گواهی «تاریخ‌شناسی تماش‌گانی»<sup>۶۳</sup>\* بیش‌تر دبستان‌ها و سبک‌های نمایش‌تبديلی، از کلاسیسیسم گرفته تا رئالیسم و اکسپرسیونیسم تا پست‌مدرنیسم، بیش‌تر به وسیله و واسطه‌ی نمایشنامه‌نویسان ابداع و آفریده شده است و بسیاری از جریان‌ها، جنبش‌ها، سبک‌ها و داستان‌های ادبی و هنری، نخست در نمایشنامه‌نویسی، سپس در نمایش‌تبديلی نمایشنامه و سپس در هنرهای دیگر پدید آمدند و جلوه کرده‌اند. به سخن دیگر، نمایشنامه‌نویسی موتور نوآوری در نمایشگان و از آن‌جا در بسیاری از هنرهای دیگر بوده است؛ بسیاری از نوآوری‌های هنری را نخست نمایشنامه‌نویسان پدید آورده‌اند. خاطرنشان می‌شود این گزاره با استثناهای مهم رو به روست و چالش‌برانگیز است.

✓ (۳۵) بر بنیاد چنین پیشینه و پشتونهای است که شاید بتوان به «برتری چیرگی» (هرزمونی) هنری‌ادبی نمایشنامه‌نویس رأی داد. به‌هرحال اگر از نگارنده پرسند: برای «بالیده-گستردگی و شایستگی، گران‌سنگی و کارآمدسازی» هنر تئاتر (نمایشگان) و نیز ادبیات و هنرهای دیگر «چه باید کرد؟» نگارنده به «نمایشنامه‌نویسی، نمایشنامه‌کاری و نمایشنامه‌شناسی» اشاره و سفارش می‌نماید: «از آن‌جا و از آن‌ها آغاز کنیم!»



غلامحسین ساعدي

اثر سيد محمد مساوات

رنگ روغن روی مقوا در ابعاد  $70 \times 50$  سانتی‌متر

هرگونه کپی‌برداری و استفاده بدون مجوز از این اثر ممنوع است.

/ کتاب آواز



## هزار سیزیف سنگ بر دوش در هزار گذر خسرو حکیم رابط

آری ای دوست! بحران است - بحران در جسم و بحران در روح نمایش - و تو بهتر می‌دانی که بنای نمایش بر سنگ و ستون نمایشنامه استوار است؛ سنگ و ستون و نه خشت خام.

شعر را به راحتی نمی‌توانی به چاپ بسپاری - گرچه بسیاری می‌سپارند - و داستان را نیز. آخر خامی و خامدستی از همان دور فریاد می‌زنند و گربیان آدم را می‌گیرد اما نمایشنامه! نمایشنامه که ظاهراً چیزی نیست جز مشتی گفت و گو، مقداری حرکت و کله معلق زدن و جنجال و شلتاق (اغلب از پشت سالن‌های تمرین که می‌گذری فکر می‌کنی چه دعواهی شده است! و این روزها هم البته با چاشنی فرحبخش ساز و سرنا و دف و دمام) گفت و گو را که همه بدلیم. همه می‌توانیم «حروف» بزنیم. پس حرف‌هایiman را می‌نویسیم و می‌فرستیم آن بالا - بر سکو - و آن طفلك‌ها هم عرق می‌ریزند، جان می‌کنند و «حروف‌ها» را فریاد می‌کنند و به عنوان زینت هم رنگی یا صورتکی بر صورتی و پارچه‌ای رنگین بر دیوار کی و دینگی و دانگی...؛ و این می‌شود نمایش و تمام. معركه بازاری پر رونق. وفور نعمت! چه بحرانی؟!

البته همینجا باید عشق، همت و تلاش صادقانه بسیاری از جوانان دست‌اندرکار این معركه را سپاس گفت و دریغ از تلاش و تقلايبي که به هر ز

می‌رود. هنر و هنر نمایش نیز ساختاری است سنجیده و اگرچه و چه بهتر که ناآگاهانه ساختاری به‌سامان – حتی در بی‌سامانی و تازه‌نمایی یا تازه‌گرایی – نه ملجمه‌ای آشفته از کلام و نور و حرکت و صدا و...

و در برابر آن توهمند که «نمایش چیزی نیست جز مشتی گفت‌و‌گو» باید گفت آری و نه! گفت‌و‌گو هست اما نه هر گفت‌و‌گویی. گاهی حتی گفت‌و‌گو هم نیست... صوت خالص... حتی صوت هم نیست. سکوت است. تصویر است، تصویر خالص صحنه‌ای: جلوه‌ی بیرونی دلهره‌ها، اضطراب‌ها و کابوس‌های درد و رنج، فریاد در سکوت. فریاد هم‌روزگاران، فریاد فلسفی همه‌ی روزگاران؛ و در این «کار» همچون هر کار هنری دیگر مهم آن نیست که «چه» می‌گویی {گرچه بسیار هم مهم است} مهم آن است که «چگونه» می‌گویی. گفتن، به معنای هنری، در حقیقت همان «چگونه گفتن» است. اعلام یک اندیشه نوعی «گفتن» است، اما تبدیل همین اندیشه به گوشت و خون، به تجربه‌ای انسانی و انتقال آن به مخاطب نوعی دیگر از «گفتن». بنابراین، در هنر نمایش، برای ساکنان کوچه «حروف» و گرفتاران آن توهمند – که از آن سخن رفت – آنچه که عمدۀ می‌شود، کلام است و «اندیشه» یعنی همان «چه» گفتن و نه «چگونه» گفتن. و تازه این «چه»‌ای که گفته می‌شود، خود جای حرف و سخن فراوان دارد و به راستی هم در این حوالی، در میدان اندیشه «کدام قله، کدام اوج؟!» آدم‌هایی کوچک بر سکوهايي کوچک‌تر. پس بگذریم و برویم به همان حاشیه... همان پایین‌های سکوی نمایش.

باری... هنگامی که بسیاری از تصمیم‌گیرندگان به نمایش از این منظر بنگرند طبیعی است که دایره بسته می‌شود، کار به سطح می‌خزد، اندیشه شعار می‌شود و آن سکوی معهود انحصاری {بسیاری از پیش‌کسوتان و حتی جوانان صاحب اندیشه و هنرمند پشت در مانده‌اند} شخصیت‌ها جامعیت انسانی خود را از دست می‌دهند، «دنیا» تقسیم می‌شود به دنیا‌ی نیکان و بدان، سطحی‌گری و سطحی‌نگری بر صندلی جلوس می‌کند – دنیا‌ی

فریبندی ملودرام - و دوستان تشنی «گفتن» و بعضی‌هاشان با عرض معذرت، تشنی شهرت نیز در صفحه انتظار عروج بر سکو.

اما به راستی، چرا نشود؟ چرا نباید بشود که بر آن سکو، حرف مقبول را به شیوه‌ی هنرمندانه زد؟ شاید دلیل عمدی این ممنوعیت و محرومیت این باشد که بعضی از آقایان، همه‌ی زندگی و از جمله هنر و هنرمند را با عینک سیاست - به معنای سطحی و ابتدایی آن - می‌بینند که این الیته آن دریچه‌ای نیست که بتوان از درون آن دنیا را فلسفی، گسترده، انسانی و هزاررنگ دید؛ یعنی دریچه‌ای برای تماشای هنرمندانه دنیا و تماشای هنرمند و برخلاف آن نگاه سیاست‌زده و تک‌بعدی و نتیجه این که، در این آشفته‌بازار، کفه‌ی کمیت می‌چربد و نه کیفیت و تئاتر تبدیل می‌شود به عرصه‌ای برای عرضه‌ی سیاست و تعلیم مستقیم و نه میدانی برای تجربه، تفکر، شناخت، فلسفه و سؤال و می‌دانیم که من تماشاجی اگر به تئاتر می‌روم نه برای این می‌روم که «هدایت شوم، نصیحت شوم و درنتیجه عصبانی شوم» و این سرگرمی شیرین و لذت‌بخش را چون مجلس وعظ و خطابه ببینم و پا به فرار بگذارم که الیته...»

«که الیته هر چیز به جای خویش نیکوست و هر نکته زمانی و مقامی دارد.»

و این چنین می‌شود که تئاتر جاذبه و تماشاجی خود را از دست می‌دهد و می‌دانیم که تماشاجی امروز، نمایشنامه‌نویس بالقوه‌ی فرداست و در جریان یک چنین بدنه‌بستان فرهنگی است که تئاتر سنت می‌شود، زندگی می‌شود و بچه‌ها و جوانان، بی‌آن که خود بدانند، با آن انس می‌گیرند، با آن می‌آمیزند، کم کمک می‌نویسند، بازی می‌کنند و اگر که نمی‌شوند «شکسپیر» لااقل می‌توانند بشوند نمایشنامه‌نویسی فروتن در این گوشی شرق، در حد همان فرهنگ سنت، زندگی و هر آنچه که دیده و با آن در آمیخته‌اند.

حلقه‌ای دیگر از این زنجیره:

چون قرار است نمایشنامه داشته باشیم، گرفتار بازی نمایش برای نمایش می‌شویم. همین ماه گذشته، مهمان یکی از همین جشنواره‌های

استانی تئاتر بودم. از یکی از شهرستان‌ها، نمایشی آورده بودند با حدود سی نفر هنرپیشه – و با چه عشق و چه مایه از همت که به راستی باید دست‌شان را بوسید – نکته‌ی بعض‌انگیز و شگفت‌انگیز این که این دوستان در شهرستان خود، اصلاً سالنی برای نمایش یا حتی تمرین نیز نداشته بودند. چه طنز و چه تlux! و این دردی‌ست دامنگیر بسیاری از شهرستان‌ها و شهرستانک‌ها. به که باید گفت؟ جشنواره داشتن البته بهتر است از جشنواره نداشتن؛ اما به‌واقع چه دردی را دوا می‌کند از دردهای سخت‌درمان تئاتر ما این جشنواره‌ها؟ جشنواره پشت جشنواره! این نهاد به‌دبال آن نهاد! و مانده است صنف محترم قصاب {با تأکید بر حرمت واجب، روزافزون و امروزین این صنف} که جشنواره‌ی صنفی-تئاتری خود را برابر پا دارد. این‌همه هزینه، این‌همه انرژی بر آن سکو؟! سکویی که خانه‌اش از پای‌بست ویران است؟! آیا نمی‌شود با هزینه‌ی این بازی نمایشی پرسروصدا، آرام و بی‌جنجال، این‌جا و آن‌جا سالنی ساخت؟ نمایش‌خانه‌ای یا نوارخانه‌ای با نوارهایی از نمایش‌های معتبر این‌جایی و آن‌جایی و کتابخانه‌ای و کارشناسانی با دوره‌های کوتاه یا بلندمدت آموزشی در این یا آن شهرستان و هزار کار زیربنایی دیگر و آنگاه که چند سال بعد درخت به بار نشست... کلاه از سر برداشت و با زنگ مرشد، خاک گود زورخانه‌ی نمایش را بوسید و سربلند و فروتن به تماشا نشست؟ به تماشای سرفرازانی که بر خواهند خاست؟ بی آن که بگویی این من بودم یا این منم!

کجا هستی ای عشق! ای پاکیزگی روح... ای بزرگواری! ای انسان؟!

نکته‌ای دیگر:

هنر در گیرودار طوفان نطفه می‌بندد و در فراغت زاده می‌شود. هنرمند فرست و فراغت می‌خواهد. مخاطب هنر نیز به فرست و فراغت نیازمند است. مخاطب تئاتر معمولاً و بیش‌تر گروه‌های متوسط جامعه‌اند... کارمند... معلم و... در حال حاضر، جماعتی دوکاره یا چندکاره. صبح اداره، بعد از ظهر مسافرکشی، بنگاه معاملات املاک، خرده‌فروشی، صف نان، صف گوشت و دردهای سخت‌درمان دیگر. کجاست فرست و فراغت نشستن

و نوشتن یا ایستادن و آن‌سوی و آین‌سوی را نگریستن یا بر صندلی تماشاخانه لمیدن و دل به رویاهای تصویر و تصور سپردن؟ این چشم کور من هر روز، در هر گذر، هزار «سیزیف» می‌بیند، سنگ بروش و عرق‌ریز. تنها به جرم نفس کشیدن، «زنهار به کس نگو تو این راز نهفت» هنرمندان بسیاری را نیز همه‌روزه در همین صفحه می‌بینم و البته هم من و هم آن‌ها خودمان را به ندیدن می‌زنیم.

#### دانشگاه و انتخاب دانشجوی هنر:

روی دیگر سکه‌ی «چه» و «چگونه» در این‌جاست، در انتخاب دانشجو، سؤال این‌ست که «چه می‌دانی» و نه این‌که «چه می‌توانی». در آزمون ورودی هنر به جای سنجیدن خمیرماهی کلامی داوطلب، میدان تخیل و قدرت خلاقیت، توانایی تصویرسازی و حادثه‌پردازی و مهم‌تر از همه گنجینه‌ی تجربه‌های شخصی او، اینان محفوظاتش را می‌کاویم و غافلیم از این‌که این‌جا میدان هنر است و نه فیزیک یا ریاضی و می‌دانیم که کار هنر کار عمر است و ریاضت، تجربه و زندگی، ترکیب ظریف دانستن و توانستن. دانستن را با «محفوظات کتابی» اشتباه نگیریم. سخن از دانایی است؛ دانایی و فرزانگی. «ناز پرورده تعم نبرد راه به دوست».

با این انتخاب دانشجوی هنر به دانشگاه می‌آید، هر دانشگاهی.

همه شور است و شیدایی، عشق. عشق معصوم که بن‌بست و بیراهه نمی‌شناشد. آمده است. از هفت‌خوان گذشته است. دست‌ها گرم، بند کفش‌ها قرص و قایم. جلسه‌ی اول. و می‌دانیم که تدریس نوعی رابطه‌ی انسانی است، دادن و ستاندن. جلسه‌ی اول و معلم، معلمی که من باشم (با پوزش بسیار فروتنانه از همکاران و استادانم. سخن از معلم) کوچکی است که من هستم و نه آن بزرگواران و فرهیختگان)... باری. در این‌سو که من ایستاده‌ام، جزیره‌ای بی‌درخت، دورافتاده و دورمانده. نه فرست و امکان دیدار با دریاها و طوفان‌ها، فرهنگ‌ها، بدعت‌ها و تازگی‌ها و نه حتی پنجره‌ای برای نگاهی از دور بر آن‌سوی افق (بگذریم از خوش‌نشینان و مسافران

حروفهای سینیارها که «همان قد و همان قامت خودش رفت و خودش آمد») و  
در آن سو جزایری دیگر، تنها یانی دیگر، ره گم کردگانی...  
زمان می‌گذرد، دست‌ها سرد می‌شود، پاشنه‌ی کفش‌ها می‌خوابد... لغ لغ  
در راهروهای دانشکده. سال چهارم... جلسه‌ی آخر. من معلم هم‌چنان آن‌جا  
ایستاده‌ام و پایان.

مستخدم می‌آید با سطل.

پرهای ریخته‌ی چهار ساله را جمع می‌کند.  
می‌رود.

قناواری‌های عربیان در زیر باران می‌لرزند.

من نیز به خانه می‌روم، لرzan از «سرما».

یک قناواری می‌خواند.

گرما به اتاق می‌ریزد.

نقطه‌ی امید:

آری. همه‌ی پرندگان پر نمی‌ریزند. سخت‌جانانی نیز داریم. در همین  
دانشکده‌ی هنرهاز زیبا و احتمالاً در دانشگاه‌های دیگر. دست به قلم‌هایی با  
نمایشنامه‌هایی قابل چاپ و قابل اجرا، حتی بسیار هنرمندانه‌تر از کارهای  
چاپ یا اجرایشده‌ی آدمی مثل من... اما کیست که بداند؟ کیست که بباید به  
جستجو، کیست اهل سرمایه‌گذاری و چاپ آن‌ها و کجاست آن دوست  
هنرمند کارگردان بیکارمانده که از «دورنمات» و «ماکس فریش» پایین‌تر  
بباید، نیم‌نگاهی هم به زیر پای خود بیندازد و باور کند که «این‌ها» هم  
نویسنده‌اند و اینجا هم نمایشنامه‌پیدا می‌شود. از این نویسنده‌گان جوان،  
فروتن و بی‌توقع بگذریم به این نمایشنامه‌ها، به این هستی‌های بالقوه چه  
می‌توانیم گفت جز این که «دوستان خاموش و دلتانگ! خواب‌تان خوش در  
این هوای سرد، در قفسه‌های خوشخواب کتابخانه‌های خلوت. شاید نیازی به  
گفتن نباشد که این مقوله ربطی ندارد به خامدستان دکه‌دار اردوبازار  
پررونق هنر تئاتر با انبوه» اجناس «از آب گذشته اما آب نکشیده، با  
برچسب‌های مدرن... اولترا... پسا... پس... پشت... و در کنار اینان،

آقایانی جاافتاده و جاسنگین در کار عرضه‌ی اجناس «زیرخاکی» برگرفته از بایگانی‌های تاریخ گذشته و آن هم با چه صدرنشینی‌ها و باد در غبغم و سه‌چهار اجرا در سال و غافل از امروز و امروزیان و دردها و حرف‌های آنان. غفلت از یک گنجینه‌ی عظیم:

هنر، فضیلت یا میواث مشترک انسانی است. میراثی گسترده از این سوی زمین تا آن سو. چه می‌شد اگر یک شب پرده از پنجره‌ی «سیما» برمی‌گرفتیم... «چخوف» را می‌دیدیم یا «اوئیل» را یا «شکسپیر» را و از پس سال‌های دور «ادیپ» را، «آناتیگون» را و... «پرومته» را؛ آن هم نه در پرداختی سر دستی و خام، بلکه برداشت از گنجینه‌های موجود و معابر جهانی - که کم هم نیستند - به راستی چه می‌شد؟! صفحه‌لولانی این مهمانان شریف را بنگریم، دروازه‌ی «جامِ جم» را بگشاییم، دست‌هایشان را بفساریم و این خیل عظیم و شریف را به شهر و ندی پیذیریم. فضیلت زیان نمی‌بیند. این طراوت باعچه‌ی ما را نیز تروتازه خواهد کرد.

و قصه‌ی پایان:

سال پنجم و هشت بود. دوست محترمی از یک روزنامه سؤال آورده بود، برای گرفتن پاسخ و درج در روزنامه: چیزی در این حدود: «تئاتر چگونه‌اش خوب است؟»، «دولتی؟»، «غیردولتی؟»، «روستایی؟»، «شهری؟»، «این جایی؟»، «آن جایی؟» و...

و من پاسخی داده بودم در این حدود که البته نفرستادم و چاپ هم نشد: دانشجوی افسری وظیفه بودیم. شب‌های جمعه اموات سربازخانه‌ای آزاد بودند، خودی می‌آراستیم و می‌زدیم به شهر، به آبی و آبِ جوبی و از این قبیل. رفیقی داشتیم کچل تا گردن کچل؛ با یکی دو تار مو بر سر؛ و او ساعت‌ها جلوی آیینه، این یکی دو تار را این سو می‌زد و آن سو می‌زد، «این طرف باشد بهتر است یا آن طرف؟». حالا دیگر همه رفته بودند، همه بارها را بسته بودند، من مانده بودم با این دوست. من منتظر و او گرفتار. بی طاقت دلش را شکستم و گفتم «أری و باری ای دوست» آنچه تو کم داری یک خرمن گیسوست که اگر می‌داشتی رهایش می‌کردی و او آنگاه خود

می‌دانست در کدام سو بیارامد و اگر در هر سو می‌آرمید همان گیسو بود زیبا و برازنده.

حالا تو دوست عزیز، سر کچل تئاتر را آورده‌ای پیش من با «این جوری یا آن جوری» و حریفان رفته‌اند و شب از نیمه گذشته است و ما هم‌چنان گرفتار بگذار و بگذر و به آن اصل بیندیش، به آن خرمن خرمن که اگر بود، هر گوشه از هر شهر و هر گوشه از هر میدان، صحنه‌ای بود. بی‌هیچ نیازی به درودیوار، زروزیور، نورولباس، سازوسرنا و دفودمام. آنچه که لازم است، اندیشه است و توان خلاقیت و... و آزادی و امنیت. می‌دانی امن و آزاد در زیر این آسمان.

و آنگاه بگذار باد هرجا که می‌خواهد بوزد که در آن صورت، این خرمن خود دامن به باد خواهد سپرد، بی‌هیچ سوالی و بی‌هیچ دلهره‌ای.



بیژن مفید

اثر سید محمد مساوات

رنگ روغن روی مقوا در ابعاد  $70 \times 50$  سانتی‌متر

هرگونه کپی‌برداری و استفاده بدون مجوز از این اثر ممنوع است.

/ کتاب آواز /



## گفت و گوی کتاب آواز با جمشید ملکپور

همیشه این سؤال مطرح بوده که چطور چند نمایشنامه‌نویسی که پیش از انقلاب و به خصوص در دهه‌ی چهل آثارشان را نوشتند، شهرت و اعتبارشان بیش تر است از نمایشنامه‌نویسانی که بعد از انقلاب شروع به نمایشنامه‌نویسی کردند و اتفاقاً تعدادشان به مراتب زیادتر از نمایشنامه‌نویسان پیش از انقلاب است. چرا هیچ‌یک از نمایشنامه‌نویسان بعد از انقلاب آن اعتبار را کسب نکرده‌اند در حالی که به اعتقاد من نمایشنامه‌نویسان پس از انقلاب منابع بیش‌تری درباره‌ی نمایشنامه‌نویسی، تاریخ تئاتر و نمایشنامه‌های ترجمه شده و آموزش دانشگاهی در اختیار داشته‌اند. درنتیجه از نظر تکنیک نمایشنامه‌نویسی به مراتب بیش‌تر از نمایشنامه‌ها ی هم که نوشته شده به مراتب زیادتر است که البته جای بحث هم دارد که چطور نمایشنامه‌نویسی بیش از صد نمایشنامه می‌نویسد. من به طور خیلی مختصر و فشرده اینجا سعی می‌کنم توضیح بدهم که چرا این اتفاق افتاده است و اصلاً این پدیده از نظر پژوهشی و تئاتری چطور اتفاق افتاده است.

نمایشنامهنویسی در ایران از همان آغاز به عنوان یک شکل مستقل هنری-تئاتری پذیرفته نشد و نمایشنامهنویسی به عنوان یکی از شاخه‌های ادبیات مطرح شد و طبیعتاً یکی از شاخه‌های ضعیف ادبیات ما. چرا که ادبیات ما در ایران به شدت اول تحت تأثیر شعر و بعد هم تحت تأثیر داستان قرار گرفت و تقریباً کسانی که در کار ادبیات بودند (و همچنان هستند) همیشه این دو شکل را ادبیات می‌دانستند و نمایشنامهنویسی را زیاد جدی نمی‌گرفتند. در حالی که ما می‌دانیم پایه‌ی ادبیات در غرب نمایشنامه است نه شعر. ادبیات یونان و قرون وسطی و رنسانس یعنی نمایشنامه و نمایشنامه‌نویسی و نقد و نظریه هم بیشتر حول محور نمایشنامه شکل گرفته است... چنان‌که یکی از میزان‌های ادبیات در غرب برای مثال شکسپیر و نمایشنامه‌های اوست. اما در ایران چنین نبود و چنین نشد، تا دهه‌ی چهل که چاپ نمایشنامه در ایران جدی نبود و حتی خود نمایشنامه‌نویسان تلاشی برای چاپ آثار خود نمی‌کردند و همین که آن‌ها اجرا می‌شدند کافی بود. اما زمانی که در دهه‌ی چهل توجه به ادبیات زیاد شد، و ادبیات شعری و داستانی شکوفا شد، در کنار آن‌ها توجه به نمایشنامه هم به عنوان یکی از شاخه‌های ادبیات زیاد شد و این را هم باید بیشتر مدیون کسانی دانست که دستی در ادبیات داشتند و از شهرت خود در ادبیات استفاده کردند تا آثار نمایشی هم بنویسند، که مهم‌ترین آن‌ها غلامحسین ساعدی است. کسی که به اعتقاد من بیشترین نقش را در میان تمام نمایشنامه‌نویسان ما پیش از انقلاب و حتی بعد از انقلاب در اشاعه نمایشنامه و نمایشنامه‌نویسی در ایران داشته است.

عامل بسیار مهم دیگر در توجه به نمایشنامه (و تئاتر به طور کلی) باز در ارتباط با ادبیات است و آن بنیاد و گسترش تعداد زیاد جنگ‌ها، فصلنامه‌ها و مجلات ادبی است که در دهه‌ی چهل اتفاق افتاد. چنان‌که نه تنها در تهران، بلکه در شهرستان‌ها هم این جنگ‌های ادبی تهیه می‌شد که بیشتر آن‌ها شروع به چاپ نمایشنامه کردند و در هر صورت خواسته یا ناخواسته خوانده می‌شدند. غلامحسین ساعدی، بهرام بیضایی، اکبر رادی، بهمن فرسی،

نصرت نویدی، بیژن مفید، محسن یلغانی در دهه‌ی چهل و در دهه‌ی پنجاه عباس نعلبندیان و اسماعیل خلچ از این طریق شناخته شدند و آثارشان کم کم حتی به صورت مستقل اما در ارتباط با معرفی آن‌ها در جنگ‌ها و مجالات ادبی در کتابفروشی‌ها پشت ویترین به نمایش درآمدند. اما با رخداد انقلاب می‌دانیم که تمام این جنگ‌ها و مجالات ادبی مثل فردوسی، سخن، نگین، آرش، اصفهان، الفبا، بازار رشت، صدا و غیره که در اشاعه نمایشنامه‌نویسی و مشهور کردن نمایشنامه‌نویسان پیش از انقلاب نقش داشتند، تعطیل شدند.

عامل سوم ممیزی یا به عبارت صحیح‌تر سانسور است که هم پیش از انقلاب وجود داشت و هم بعد از انقلاب با این تفاوت که سانسور پیش از انقلاب تقریباً منحصر به سیاست و خاندان جلیل سلطنت بود و بعد از انقلاب به تمام ابعاد زندگی اجتماعی و خصوصی افراد تسّری پیدا کرد؛ طوری که عملاً نه تنها داستان‌ها بلکه شخصیت‌پردازی را هم مشکل کرد. آدم‌ها در درجه‌ی اول هویت جنسیتی خود را از دست دادند و بعد هویت اجتماعی و ملی خود را و کم کم تبدیل به هیاکلی شدند که اگر اسم فارسی آن‌ها برداشته شود معلوم نیست به کجا این کره‌ی خاکی تعلق دارند. سانسور چنان ضربه‌ای به ادبیات نمایشی زد که برخی از نمایشنامه‌نویسان اسامی فرنگی روی اشخاص نمایشنامه‌های خود گذاشتند و حتی سراغ دارم که برای فرار از تبعیغ سانسور آن‌ها را به عنوان ترجمه روی صحنه برdenد. بنابراین علی‌رغم پیشرفت در فن نمایشنامه‌نویسی و برتری تکنیکی نسبت به آثار قبل از انقلاب به لحاظ محتوا و شخصیت‌پردازی بی‌رنگ شدند. حتی این مسئله باعث شده است اکثر نمایشنامه‌نویسان بعد از انقلاب نتوانند شیوه یا سبک یا جهان‌بینی دراماتیک منسجمی برای آثار خود خلق کنند. چنان‌که «سرود سرخ برادری» را انگار نویسنده‌ی «دعوت» (محمد رحمانیان) ننوشته است.

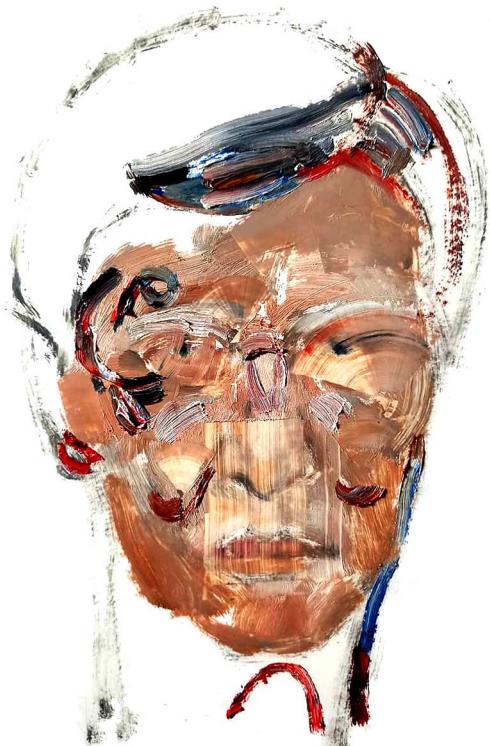
عامل چهارم هم که به نمایشنامه‌نویسی بعد از انقلاب لطمه زد پدیده‌ی نامیمون و مخرب «کارگردان‌نمایشنامه‌نویس» است که به‌نوعی برگشت به تئاتر سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۰ است و همان‌طور که توضیح دادم نمایشنامه

ارزش مستقل نداشت و صرفاً متنی برای اجرا بود. مثل فیلم‌نامه در سینما. این کارگردان‌نمایشنامه‌نویسان به جای آن که هفته‌ها و ماه‌ها روی نمایشنامه کار کنند و متن پاکیزه و محکمی تهیه کنند، روی صحنه سعی در پرداخت متن خود می‌کنند که غالباً جواب نداده و پس از اجرا متن هم با اجرا تمام شده و فراموش می‌شود. به گمان من حسین کیانی یکی از قربانیان این حرکت است. چه او نشان داده که نمایشنامه‌نویس بسیار توانایی است، اما این ظرفیت و توانایی را در سایه‌ی کارگردانی نمایشنامه‌های خود بی‌رنگ کرده است.

در هر صورت حرکت نمایشنامه‌نویسی ما بعد از انقلاب از دهه‌ی هفتاد دوباره با حضور دانش‌آموختگان دانشکده‌های تئاتری مثل چرمشیر، رحمانیان، شمسی، یعقوبی و کیانی آغاز شد ولی به‌دلیل مسائلی که توضیح دادم نتوانستند مثل نمایشنامه‌نویسان قبل از انقلاب شناخته شوند. من اگر بخواهم تصویری کلی به دست دهم باید بگویم نمایشنامه‌نویسان پیش از انقلاب از نظر مضامین و شخصیت‌پردازی آزادی عمل بیشتری داشتند ولی از نظر اصول نمایشنامه‌نویسی اعتقاد من بر این است که بسیاری از نمایشنامه‌های پس از انقلاب بهتر از نمایشنامه‌های پیش از انقلاب نوشته شده‌اند. اگر جلد پنجم ادبیات نمایشی در ایران چاپ شود آن‌جا این بحث را مفصل توضیح داده‌ام و نوشته‌ام چرا «پشت شیشه‌ها»ی اکبر رادی، «چوب بدست‌های ورزیل» غلامحسین ساعدی، «پهلوان اکبر می‌میرد» بهرام بیضایی، «شهر قصه»ی بیژن مفید، «ناگهان» عباس نعلبندیان و «گلدونه خانم» اسماعیل خلچ ماندگار صحنه‌های تئاتر ایران شدند و نمایشنامه‌های بعد از انقلاب هنوز نتوانسته است در کنار این آثار جایی برای خود پیدا کند.

ناگفته نباید گذاشت که چند نمایشنامه‌نویس قبل از انقلاب که هم‌چنان سعی کردن در صحنه‌ی تئاتر باقی بمانند و بنویسند هم موفق نبودند چرا که می‌خواستند با همان عناصر دراماتیک و ذهنیت پیش از انقلاب آثاری مطابق با شرایط تغییر کرده بنویسند که موفق از آب در نیامدند و تنها شبھی از آثار قبلی شدند. اکبر رادی و اسماعیل خلچ دو تن از مشهورترین‌ها بودند که با

نمایشنامه‌هایی مثل «آهسته با گل سرخ» و «داستان‌های ناتمام» ختم خلاقیت خود را به نمایش گذاشتند. مورد بیضایی به بررسی مفصلی نیاز دارد چرا که بسیاری از نمایشنامه‌های او که پس از انقلاب چاپ شدند درواقع قبل از انقلاب نوشته شده‌اند. تعدادی به اصطلاح نمایشنامه‌نویس هم که در راستای تعهد انقلابی‌اسلامی خود شروع به نمایشنامه‌نویسی کردند، و سوراخ‌خانه تعداشان هم زیاد است، خربه‌های مهلكی به کیفیت تئاتر زدند و تماساگران را از تئاترها هرچه بیش‌تر دور کردند. نمونه‌ی باز آن محسن محمباباف است با نمایشنامه‌هایی مثل «رولت روسی» و «شب آخر» و «حصار».



بهرام بیضایی

اثر سید محمد مساوات

رنگ روغن روی مقوا در ابعاد  $70 \times 50$  سانتی‌متر

هرگونه کپی‌برداری و استفاده بدون مجوز از این اثر ممنوع است.

/ کتاب آواز



## تبیین چند راهکار تکراری ناصح کامگاری

شاید مؤثرترین راهکار برای ارتقای منزلت و شأن نمایشنامه‌نویسی، تشکیل ستادی مستقل برای شناسایی و ارزشسنجی و معرفی آثار زده‌ی نویسنده‌گان این عرصه باشد. این یکی از اهداف انجمن نمایشنامه‌نویسان خانه تئاتر در نخستین سال‌های دهه‌ی هشتاد بود و با برپایی مسابقه‌ی ادبیات نمایشی قصد این بود که نمایشنامه‌های ارزنده شناسایی و سالانه اعلام شود، ولی کم‌کم با تفوق افراد منفعت‌طلب و فرمانبردار در مدیریت انجمن، این مسابقه از اهداف نخستین فاصله گرفت و جهت جلب نظر تأمین‌کنندگان منابع مالی، مصلاحت‌اندیشی و توصیه‌پذیری باب شد و کشف استعدادهای نوقلم نمایشنامه‌نویسی متوفی و نور تاباندن به نویسنده‌گان سایه‌نشین فراموشی گرفت تا هنرمندان اصیلی که خوی سرسپردگی و خصلت خودنمایی ندارند، باز در گنج خلوتگاه آفرینندگی خویش بمانند. اکنون و هم‌چنان، برای سامان بخشیدن به نمایشنامه‌نویسی، «سمنی» لازم است مستقل و مجرب، با وجهه‌ی آکادمیک و وجاهت حرفه‌ای، که نه به انجمن نمایشنامه‌نویسان خانه تئاتر وابسته باشد، که مواجب‌بگیر معاونت ارشاد است و گوش‌چشمی نیز به مساعدت مالی شهرداری دوخته، و نه زیر لوای انجمن در حال تأسیس صنفی نمایشنامه‌نویسان برود که از بدوان امر

قرار است گردن به یوغ ضوابط و نظارت وزارت کار بنهد. (و چنان که در مورد انجمن صنفی کارگردانان تجربه شد، در مجمع انتخابات این یک نیز ضوابط عادلانه‌ی دمکراتیک رعایت نمی‌شود و برگزارکنندگان انتخابات با روشی رنданه خود را میدان‌دار و پیشتاز خواهند کرد!)

سمن یا همان «سازمان مردم‌نهاد» تشکیلاتی است که طبق مقررات موجود امکان تأسیس دارد و با منابع شخصی قابل اداره کردن است، نه ناچار است سیاست باشد و دستمال به دستی کند و نه ضرورتی به تعارض و رودرویی با سیطره‌ی ارباب قدرت دارد. فقط می‌کوشد کاشف استعدادهای نوقلم باشد و به نویسنده‌کانی که به حق سزاوار اشتهارند بهما بدهد، و البته بهای معنوی. به این منظور نیاز به گروهی داور اصلاح، صاحبرأی و مستقل خواهد داشت، ترکیبی که در بسیاری از مسابقه‌ها و جشنواره‌های ریز و درشت و رسمی رعایت نمی‌شود و تعیین داور، اغلب پس از استعلام و گزینش است یا از بین چهره‌های مشهور عامه‌پسند!

در این زمینه، نهاد مستقل و مردم‌نهاد «شورای کتاب کودک» که اکنون قریب به شصت سال از سنش می‌گذرد نمونه‌ای مشهود از سمنی است که ما نیز در عرصه‌ی نمایشنامه‌نویسی نیاز داریم. یعنی شورایی مرکب از داوران درام‌شناس، از نسل‌های مختلف، که با گرداوری نمایشنامه‌های کتاب شده از سوی ناشران به ارزیابی و رتبه‌بندی آن‌ها پردازد و سالانه فهرست برگزیدگان اعلام و بهترین نمایشنامه‌های چاپ شده را به خوانندگان کتاب معرفی کند تا ناشرانی که آثار ارزنده‌ی نمایشی منتشر کرده‌اند، تشویق شوند.

سمن نمایشنامه‌نویسان می‌تواند با دریافت نمایشنامه‌های دست‌نویس نویسنده‌گان، با ثبت ایده و طرح و نمایشنامه، ضمن صیانت از حقوق معنوی مؤلفان و پدیدآورندگان، نظر کارشناسی خود را ضمیمه‌ی متن کرده و برای انتشار به ناشران پیشنهاد کند.

این شورا هم‌چنین می‌تواند با دریافت نسخه‌ای از متن نمایش‌هایی که در تالارها به روی صحنه می‌روند، برگزیدگان هر فصل را به مخاطبان تئاتر توصیه و متون زبده را به ناشران معرفی کند.

دومین راهکار مؤثر، که لازمه‌ی آن نیز استقلال رأی و تعهد و پرهیز از جبن و تقیید است، تشکیل نهادی صنفی برای نمایشنامه‌نویسان است که برای استیفاده حقوق مادی و معنوی نویسنده‌گان تئاتر بکوشد و دور از زدوبندهای جناحی و اعمال نفوذ و نظر نهادهای رسمی، نمایندگان واقعی نمایشنامه‌نویسان را در شورایی متمرکز کند تا این شورا از ظرفیت‌های قانونی و حقوقی برای جلب منابع مالی و بودجه‌های هنری و فرهنگی (مشروط به عدم تعهد) استفاده کند و با تشکیل تعاونی تولید تئاتر، آثار تألیفی نمایشنامه‌نویسان را با استخدام کارگردانان خلاق، روانه‌ی صحنه کند و به اشتهران نویسنده‌گان اندیشمند و کسب درآمد مطمئن برای آن‌ها اهتمام بورزد.

این راهکارها، یعنی:

- سمنی برای شناسایی آثار نمایشی زبده
- نهاد صنفی مستقل
- تعاونی تولید تئاتر بر اساس نمایشنامه‌های تألیفی
- ...

هیچ‌یک از دیگر موارد ارائه شده در این یادداشت ابتکاری نیستند، بلکه ضرورت‌هایی بدیهی‌اند که بارها و بارها به تکرار در این دو دهه گفته‌ایم که یا محقق نشده یا نمونه‌ی مقلوب آن‌ها توسط عناصر مورد وثوق در بوق و کرنا شده ولی هرگز به مقصد مطلوب تئاتر نرسیده است. زیرا جولان افرادی که گمارده می‌شوند تا با چهره‌ی ظاهرصلاح در امور صنفی عرصه را از اهل فن برپا یند، موجب دلسربدی جامعه‌ی سالم هنری و تئاتری شده است و هم‌چنان در بر همان پاشنه خواهد چرخید تا باز پس از برهه‌ای و دهه‌ای، فرهنگ مطالبه‌گری و کنش صنفی در میان دلسوزان تئاتر به تعویق بیفتد. این راهکارهای سهل و میسر، ساده‌ترین فعالیت نهادهای رسمی

می‌توانست باشد که سال‌هاست داعیه‌ی حمایت و پشتیبانی از نمایشنامه‌نویسی دارند، اما برعکس ادعا و عنوان خود، ماهیتاً مانع ارتقاء جایگاه نمایشنامه‌نویسی و به‌خصوص سد راه نمایشنامه‌ی منتقدانه‌ی اجتماعی در عرصه‌ی تئاتر سیاسی هستند.

شرایط ناهمجارت اقتصادی برای هنرمندان طبقه متوسط، (طبقه متوسط ایران را باید «مستضعفوسط» نامید!) به‌خصوص در ایام کرونا، استمرار تلقینات فرهنگ رسمی در ترویج نمایش‌های سفارشی و مناسبتی، یأس و رکود و رخوت در اقلیت دغدغه‌مند تئاتری، غلبه‌ی جریان سازی کاذب فرمالیستی در کلاس‌های دانشگاهی تا آموزشگاهی، احساس ناخودآگاه حقارت، ناشی از مسندنشینی عناصر ناشایست و انتصابی در مناصب مدیریتی و همچنین چیرگی سلایق «لاکچری»، اشرافی‌گری و مناسبات بازاری در تولید تئاتر این سال‌ها و... باعث شده جامعه‌ی تئاتری (که باید لفظ «جامعه» را با تسامح درباره‌ی آنان به کار برد) هنوز به آن میزان از وفاق و درایت و بلوغ جمعی نرسد تا نسل‌های مختلف تئاتر با باور مشترک صنفی دریابند که تنوع ساختاری و مضمونی و سبکی در تئاتر، متناسب با تنوع قومی و طبقاتی در شهرهای گوناگون باید به‌رسمیت شناخته و حمایت شود تا درنتیجه‌ی آن، جریان تولید تئاتر به پویشی نهادینه و اشتغالی مداوم در شهرها تبدیل شود.

در شرایط چالش‌برانگیز امروز ما، خردورزی هنرمندانه حکم می‌کند پیشکسوتان تئاتر نوگرایی جوانان را به‌رسمیت بشناسند، حتی اگر گاه سویه‌ی اجتماعی جسورانه و مردم‌پسند ندارند و جوانان نوگرا نیز به خود آیند و با عصيان علیه تابوی نظریه‌پردازی‌های اروپایی، ملاک و معیار موفقیت و سنت‌شکنی مدرنیستی را به قالب‌ها و تئوری‌های تئاتری‌های خارجی منحصر نکنند و با واکاوی لحن و بیانش اجتماعی تئاتر دهه‌ی چهل و پنجاه، زبان بومی تئاتر را کشف و پیشه کنند. خطوط و خطا البته از جوانان نیست، ناکارآمدی و فساد سیستم دانشگاهی و ارجحیت کوتاه‌امatan خودی بر قلل تفکر غیرخودی، موجب شده که جامعه‌ی دانشگاهی تئاتر هنوز چشم به

آن سوی مرزها بدو زد و آن دسته به اصطلاح «استادان» (که برخی نام خود را به پژوهش و تحقیق دانشجو نیز تحمیل می‌کنند!) به دانشجویان القا کنند که مرغ‌های همسایه را غاز بیندارند و غافل از نمایشنامه‌نویسان معاصر اما پرده‌نشین جامعه‌ی خود باشند.

خلاصه این ارکستر پر ضعف و کاستی، مانع از آن شده که قاطبه‌ی تئاتر سره از ناسره بشناسد و گماردگان مردم‌فریب را تشخیص دهد که با تقسیم کارت هدیه و سبد کالا و سهمیه‌ی ارزاق، بدنه‌ی «مستضع‌وسط» و تنگ‌دست تئاتری را مبلغ خود می‌کنند تا این‌گونه، مریدپوری جایگزین مناسبات منطقی و مستحکمی شود که در آن صنوف تئاتری، از شأن و جایگاه نهادینه‌ای برخوردار شوند و به عنوان فعالان هنر و فرهنگ از امنیت شغلی و آینده‌ی مطمئن در کهولت و کهن‌سالی، آسوده‌خاطر باشند.

سرانجام اگر قرار است طرحی نو در انداخته شود و «سمنی» در گزار پر از یاسمی تئاتر نشاند تا حقیقت و حقانیت جایگزین نیرنگ و تقلب شود، این مهم بیش از همه بر دوش و ذمہ‌ی صاحب‌قلمان اندیشه‌ورز و نمایشنامه‌نویسان تئاتر است که با چاره‌جویی، پیش‌ران حرکت این قافله‌ی طویل و پر عائله باشند.



عباس نعلبندیان

اثر سید محمد مساوات

رنگ روغن روی مقوا در ابعاد  $70 \times 50$  سانتی‌متر

هرگونه کپی‌برداری و استفاده بدون مجوز از این اثر ممنوع است.

/ کتاب آواز



سانسور، آلودگی فرهنگی  
تأملی درباره ابعاد کلامی و غیرکلامی سانسور در تئاتر  
رضا شیرمرز

سانسور، همزاد انسان است و از ابتدای تاریخ بشر به انحصار مختلف، سد راه آزادی بیان اندیشه‌ها و کنش‌های انسانی بوده. استعارات مذهبی و سیاسی همچون «میوه‌ی ممنوعه» و «قتل‌های بابیل» به دست قابیل «به این واقعیت تاریخی اشاره دارند که «مذهب» و «قدرت»، سرآغاز سرکوب باورها و نگره‌های انسان بوده‌اند. این پدیدار شوم از ابتدای تاریخ تمدن بشر تا امروز هم پیاله‌ی باورمندان و قدرتمدان بوده و نیز ابزاری برای آن‌ها برای حذف اندیشه‌ی انتقادی و دفاع از منافع جاه طلبانه خویش. بنابراین پدیدار سانسور محدود به جغرافیای زمانی و مکانی خاصی نیست و ردپای آن را می‌توان در تمدن‌های شرق و غرب در طول تاریخ بشر جست و یافت. به عنوان مثال، انگلستان قرون پانزدهم تا هفدهم میلادی به شدت درگیر امر سانسور بود. استاد فلسفه‌ی دانشگاه گُرنل، جرج اچ. سایبن در اثر خود با عنوان «مقدمه‌ای بر آئروروپاگیتیکا و آموزش» در توصیف بیانیه‌ی مشهور جان میلتُن (شاعر و اندیشمند انگلیسی قرن هفدهم میلادی) با عنوان «آئروروپاگیتیکا» در نقد سانسور و لزوم صدور مجوز دولتی برای انتشار عمومی آثار مکتوب نوشت: «این بیانیه ابتدا به ساکن درباره‌ی حقوق و وظایف هر

انسان هوشمند به عنوان موجودی منطقی است، این که این قواعد را بشناسد و مسئولیت باورها و کنش‌های خویش را بر عهده بگیرد. نتیجه‌هی حاصل از این بیانیه‌ی میلتن هم جامعه و دولتی بود که در آن‌ها تصمیمات به بحث آزاد گذاشته می‌شدند، منابع اطلاعات آلوده به قدرت و منافع حزبی نبود و وحدت و هم‌آوازی سیاسی برآمده از قوه‌ی قهریه نبود، بلکه ریشه در اجماع و احترام به نظرات مختلف داشت.» میلتن بیانیه‌ی «*ئروپاگیتیکا*» را حدود ۳۸۰ سال پیش در اوج جنگ‌های داخلی انگلستان منتشر کرد و سیاست حکومتی را مبنی بر لزوم انتشار هرگونه از مطلب چاپی پس از دریافت مجوز دولتی نفی و رد کرد. میلتن مدتی طولانی با سانسور دست و پنجه نرم کرده بود، بارها متهم به کفر و تمایل به آزادی‌های جنسی شده بود (بالاخص به خاطر نوشته‌هایی درباره‌ی طلاق) و انتشار این بیانیه بیش تر ریشه در انگیزه‌های شخصی او داشت. او در انتهای بیانیه‌ی خود، حاکمیت را به شنیدن صدای منطق و نقد سازنده دعوت کرد. در یونان و روم باستان، سانسورچی‌های دولتی، گاهی اوقات نوشته‌هایی را که کفرآمیز یا مستهجن تشخیص داده می‌شدند، می‌سوزاندند و نویسنده‌گان آن‌ها را مجازات می‌کردند. البته این کتاب‌سوزی و تنبیه پس از انتشار کتاب و تجربه‌ی اجتماعی اثر اتفاق می‌افتد، نه پیش از آن، (امری که در دنیای امروز غرب هم اتفاق می‌افتد، یعنی اثر مکتوب، فارغ از سلایق دستگاه سانسور منتشر می‌شود و بعد به شکل پیدا و پنهان می‌رود زیر تیغ سانسور حکومتی یا رسانه‌ای). البته بعدها اندیشمندانی مانند میلتن به این نتیجه رسیدند که حکومت حتی ناید کتاب‌های کفرآمیز و مستهجن را سانسور کند یا بسوزاند، چون خواندن این کتاب‌ها هم بخشی از فرایند کسب آگاهی محسوب می‌شود. اعتراض متکرانی از این دست در دنیای غرب و شرق به دفع آلودگی فرهنگی منتج از سانسور و اندیشه‌سوزی و حذف تدریجی قوانین مربوط به دریافت مجوز دولتی برای انتشار کتاب انجامید.

گذشته از وجه تاریخی سانسور، به راستی این پدیدار بیچیده را چگونه می‌توان تعریف کرد و به زوایای پیدا و پنهانش پی برد؟ البته تاریخ، گویای

این واقعیت انکارناپذیر است که هرگونه از «کلام» یا «کنش» که باورهای مذهبی یا اشکال مختلف قدرت را تحت الشاعر یا آن‌ها را در معرض خطر قرار داده، به شیوه‌های مختلف سرکوب و حذف شده است. از سویی، کلام و کنش، سنگ بنای اصلی عمارتی به نام «ارتباط» هستند و سرکوب این وجوده انسانی، درواقع سرکوب پدیداری است به نام ارتباط. پس سانسور به معنای حذف، کنترل یا تقلیل «کلام» و «کنش»، درواقع به سرکوب پدیدار «ارتباط» دست می‌یابد. ارتباط، حضور انسان از خردترین تا کلان‌ترین موقعیت‌ها را رقم می‌زند و سانسور به مثابه امری «هر جایی» پایه‌پای آن حرکت می‌کند و سعی دارد به وجوده مختلف آن شکل و شمایل آرمانی خودش را ببخشد. درنتیجه برای آن که به ماهیت واقعی سانسور و گستردگی آن در لایه‌های مختلف جامعه پی ببریم، سپس بتوانیم آن را به هنر (بالاخص تئاتر) تعمیم بدهیم، باید به درک درستی از پدیدار «ارتباط» برسیم. فقدان درک عمیق از «ارتباط انسانی» یعنی که ما فهم عمیقی از «سانسور» نداریم و در تحلیل و نقد آن در سطح ژورنالیستی باقی می‌مانیم. ارتباط انسانی به دو بخش تقسیم می‌شود: «ارتباط کلامی» و «ارتباط غیرکلامی». این دو وجه از ارتباط، موجودیت انسان در سطح فردی و اجتماعی را رقم می‌زنند و محیط زندگی بشر را پایه‌ریزی می‌کند.

«ارتباط کلامی» به دو گونه‌ی «شفاهی» و «مکتوب» تقسیم‌بندی می‌شود و «منطق» و «احساس» به واسطه‌ی این دو شکل از ارتباط کلامی در سطوح مختلف انسانی ابراز می‌شوند. این گونه از ارتباط به واسطه‌ی «زبان» اتفاق می‌افتد، چه در شکل شفاهی و چه مکتوب، و زبان امری است انتزاعی، یعنی وجه تنانگی، جسمانی و مادی ندارد. گفتن و شنیدن، فهماندن و فهمیدن و تبادل افکار در این شکل از ارتباط رمزگذاری شده است و در هر جامعه یا اجتماعی، افراد به کدها، نشانه‌ها و نمادهای موجود در پس پدیدار کلام، کمابیش واقفنده و با همین آگاهی به برقراری ارتباط انسانی نائل می‌آیند. در این زمینه تئوری‌های متعددی وجود دارد که به آن‌ها ورود نمی‌کنم تا سخن کوتاه کنم. ولی ارتباط غیرکلامی، امری است تنانه، جسمانی و مادی. یعنی

انسان به واسطه‌ی تن، حرکت، ژست، اشارات، نگاه، لمس، بو، فاصله و فضا، صدا (فرازبان)، تصویرسازی با تن یا ارتباط تن یا حضور تنانه با اشیاء پیرامون و هر گونه‌ی دیگر از «فیزیکالیته‌ی انسانی» به‌شکل خودآگاه و ناخودآگاه دست به ارتباط بینافردی و اجتماعی می‌زند. بعضی از تئوریسین‌های حیطه‌ی ارتباطات بر این باورند که بخش عمده‌ی ارتباط انسانی، ماهیت غیرکلامی دارد و نه کلامی. ارتباط غیرکلامی، پدیداری چندکارکردی، بیناکنشی و مؤثرتر است و وجوده عمیق‌تر ارتباط و همکنشی انسانی از آن ریشه می‌گیرد. ارتباط کلامی و غیرکلامی به‌واسطه‌ی نشانه‌ها و نمادهای رمزگذاری شده میان فرستنده و گیرنده‌ی پیام صورت می‌گیرد و انسان‌ها به‌نسبت آشنایی با این نشانه‌ها و نمادها به درک عمیق‌تر از یکدیگر می‌رسند.

سانسور تمام ابعاد کلامی و غیرکلامی در روابط انسانی را دربرمی‌گیرد و می‌توان آن را «مهارسازی واکنشی یا پیشگیرانه‌ی هرگونه از تبیین انسانی در شکل هنر، رسانه، سخنپردازی، سرگرمی و... در شش سطح زیبایی‌شناختی، اخلاقی، مذهبی، اجتماعی، حقوقی و سیاسی توسط فرد، گروه، سازمان یا دولت» تعریف کرد. «سانسورچی» هم فردی حقیقی یا حقوقی است که اشکال ارتباط کلامی و غیرکلامی را به‌شکل «نظاممند» یا با توسل به «зор» سرکوب یا حذف می‌کند یا به‌نفع خویش تغییر می‌دهد و به آن‌ها شکل آرمانی خودش را می‌بخشد. می‌بینیم که سانسور پدیداری فراتر و عمیق‌تر از دوره‌ای محدود یا افرادی خاص است، بالاخص در ایران که تاریخی پر فراز و نشیب داشته و مورد هجوم و تجاوز فرهنگی اقوام مختلف قرار گرفته. از سوی دیگر، حال که به دو وجه اساسی سانسور (کلامی و غیرکلامی) پی بردیم، می‌توانیم سخن از سانسور هنر و بهویژه تناتر بزنیم، چون خلق و تجربه‌ی هنری، حتی در انتزاعی‌ترین شکل خودش، برآمده از روابط کلامی و غیرکلامی انسان و حتی اشیاء است. پس سانسور فقط به بینافردی محدود نیست و ارتباط ما با اشیاء پیرامون ما را نیز شامل می‌شود.

تئاتر، آینه‌ای است که روابط کلامی و غیرکلامی بینافردی و انسان و محیط یا اشیاء پیرامونش را در شاکله‌ای هنری و زیبایی‌شناختی بر روی صحنه منعکس می‌کند و خود متشکل از همین گونه از روابط است. یعنی نمایشنامه و صحنه به مثابه بازتاب اثر دراماتیک، بریافته از کلام مکتوب و سپس شفاهی و وجوده تنانه، جسمانی و مادی متبادر از آن است. از همین روست که سانسور، از «متن» تا «صحنه» و حتی «تماشاگر» را تهدید می‌کند و تحت تأثیر قرار می‌دهد، چون این سه وجه مثلثی به نام تئاتر، خود بریافته از ارتباطات کلامی و غیرکلامی هستند و زیر ذره‌بین سانسورچی. زبان (مکتوب/شفاهی) و فیزیکالیته‌ی صحنه (تن، حرکت، ژست، اشارات، نگاه، لمس، بو، فاصله و فضا، صدا و اشیاء پیرامون) ابزار ارتباط صحنه‌پردازان و تماشاگران است و سانسورچی برای مهارسازی این ارتباط چندوجهی، دست به سرکوب در سطوح شش گانه (زیبایی‌شناختی، اخلاقی، مذهبی، اجتماعی، حقوقی و سیاسی) می‌زند. سرکوب واژگان درواقع بخش کوچکی از آرمان‌ها و آمال نظام حاکم را برآورده می‌سازد، از نظر من، بخش عمده‌ی سرکوب در وجه غیرکلامی تئاتر اتفاق می‌افتد، بخشی که سانسورچی با هوشمندی به تأثیرگذاری آن پی برده است.

از این نکته هم نباید غافل شویم که سانسور غیرکلامی طی قرون متمادی در ایران به‌واسطه‌ی «شریعت قانونی شده» و سیاست، نهادینه شده و صحنه و تماشاگرانش تا حدودی به‌شکل ناخودآگاه به آن تن در می‌دهند. به عنوان مثال «پوشش تن»، به عنوان مهم‌ترین عامل سانسور غیرکلامی، تمام امکانات ارتباط بازیگر با نقش، با بازیگران مقابل و هم با تماشاگران را مختل می‌کند و حتی به ارتباط کلامی آن‌ها نیز تسری پیدا می‌کند، چون عوامل کلامی و غیرکلامی ارتباط در مجموعه‌ای اندام‌وار زاییده می‌شوند و به بالندگی می‌رسند و نه به‌شکل انتزاعی. «محدودیت‌های حرکتی و لمس» هم که ریشه در آموزه‌های مذهبی (مخصوصاً در مورد زنان) دارد، یکی دیگر از ابزارهای سانسورچی برای کمرنگ‌سازی، کتمان یا قطع ارتباط میان صحنه‌پردازان و میان صحنه و تماشاگران محسوب می‌شود. درنتیجه، پدیدار

«خودسانسوری» (در قالب چاره‌جویی برای دور زدن دستگاه سانسور) هم پیش از سانسورچی بر سر نمایشنامه‌نویس سایه می‌افکند و سخت دست به کار می‌شود و نمایشنامه را بر پایه‌ی محدودیت‌های نهادینه شده طرح می‌ریزد. این خودسانسوری یا چاره‌جویی زیبایی‌شناختی تا پایان فرایند اجرای تئاتری تداوم پیدا می‌کند و در سطوح شش گانه‌ی مذکور، اثر هنری را تحت تأثیر قرار می‌دهد، چون تئاتر هنری زنده است و یک سرہ در تغییر و سانسورچی حکومتی از همین «درلحظه‌بودگی» و «شدن بی‌وقفه‌ی» آن بسی هراسناک است.

از منظری دیگر، تماشاگران هم در امور سانسور و خودسانسور مشارکت دارند، چون تمام محدودیت‌هایی را که بازوهای اصلی دستگاه سانسور یعنی مذهب و سیاست بر گردیده فرایند تولید تئاتر از متن تا صحنه گذارده، طی قرون مت마다 در روابط خانوادگی و اجتماعی خویش تجربه کرده‌اند و چه بسا به آن خو گرفته‌اند. بنابراین با ذهنیتی آغشته به چارچوب‌های از پیش تعیین شده و ناخودآگاه وارد جایگاه تماشاگران می‌شوند و در انتظار تماشای اثری خلق شده بر پایه‌ی هنجارها و ارزش‌های ذهنی و آرمانی خویش هستند. در این جاست که «نگره‌ی آرمانی هنر» که ماهیتی زیبایی‌شناختی و فلسفی دارد در برابر «آرمان پردازی‌های مذهبی و ایدئولوژیک» قرار می‌گیرد و در عمدۀ مواد بازنده‌ی این مواجهه‌ی پدیدارشناختی نابرابر است. البته باید بگوییم که با فاصله گرفتن جامعه از آرمان‌های متأفیزیک و ایدئولوژیک، تماشاگران تئاتر هم با آرمان‌های زیبایی‌شناختی تئاتر، قرابتی بیشتر و نسبت به روابط کلامی و غیرکلامی بازیگران، نگاهی آزادمنشانه‌تر و مترقبی تر پیدا می‌کنند. پس رهاسازی تماشاگران و صحنه‌پردازان از سانسور و خودسانسوری به‌شکل موازی و تدریجی اتفاق می‌افتد، اگرچه شاید صحنه‌پردازان واجد ویژگی‌های آزادمنشانه‌تری در مواجهه با تجربه‌ی زیبایی‌شناختی باشند. تئاتر، هنر زندگی است و هنگامی بر هیولای همیشه بیدار سانسور تاحدودی فائق می‌آید که با جریانات اجتماعی همراه شود. نقطه‌ی زایش «تئاتر مردمی»

همین جاست، آن جا که تئاتر و مردم، شانه‌به‌شانه‌ی یکدیگر از جریان لجام گیسته‌ی مذهبی و سیاسی فاصله می‌گیرند، عنانشان را در دست می‌گیرند و نرم‌نرمک به‌سوی دموکراسی گام بر می‌دارند.



محمود استاد محمد

اثر سید محمد مساوات

رنگ روغن روی مقوا در ابعاد  $70 \times 50$  سانتی‌متر

هرگونه کپی‌برداری و استفاده بدون مجوز از این اثر ممنوع است.

/ کتاب آواز /



## پدران بنیان‌گذار نمایشنامه‌نویسی علی شمس

این متن کوتاه بدون آن که داعیه‌ی برسی یا تبارشناسی نمایشنامه‌نویسی در ایران و واکاوی علل سقوط نمایشنامه‌نویسی در بعد از انقلاب یا دقیق‌تر بنویسم این روزگار را داشته باشد، قصد دارد ابتدا چند پرسش را به عنوان پیش‌فرض خود مطرح کند. این که آیا ما در این دوران - یعنی سال‌های منتهی به انتهای قرن - با بحران تولید نمایشنامه و نمایشنامه‌نویس طرفیم؟ آیا نمایشنامه‌نویسان قبل از انقلاب و تجربیاتی که ارائه دادند و آثاری که قلمی کردند به نسبت نمایشنامه‌هایی که این سوی ساختار نوشته و منتشر شد، آثار بهتر و پرمایه‌تری بودند؟ آیا تاریخ در دویست سال آینده هم‌چنان نظری مشابه نظر امروز ما را خواهد داشت؟ صریح‌تر اگر بپرسم این که آیا غلامحسین ساعدی از علیرضا نادری بهتر نوشته و نعلبندیان نویسنده‌تر از محمد یعقوبی است یا خلچ و استاد محمد نویسنده‌گان بهتری از جلال تهرانی و حسین کیانی بوده‌اند؟ چه کسی می‌تواند به این سوالات جواب بدهد؟ آیا اساساً طرح چنین قیاسی و استفاده از مبنای تطبیق در زمانی کاری بیهوده نیست؟ آیا ممکن است کسانی چون نعلبندیان و بیضایی به سبب زیست اگزوتیک‌شان دچار هاله‌ای قدسی شده باشند؟ آیا ممکن است سانسور و منع کسانی چون ساعدی آثار آن‌ها را

بزرگ‌تر از آنچه هست در چشم ما جانمایی کند؟ من ترجیح می‌دهم اهمیت نمایشنامه‌نویسان مدرن ایران را علاوه بر پیشنهادات نظری‌شان در چیز دیگری جستجو کنم. دوست دارم آن‌ها را پدران بنیان‌گذار بنامم. اهمیتی که سوای شل و سفت بودن ماهیت آثارشان از آن‌ها شخصیتی تاریخی و معلوم می‌سازد. منظورم از الساقبون السابقون البته آخوندزاده و میرزا آقا تبریزی و جلوتر حسن مقدم و ذبیح بهروز نیست. من درباره‌ی تنوع ذات‌هایی در متن نمایشی حرف می‌زنم که نطفه‌اش در اوآخر دهه‌ی سی و چهل به این سو نهاده شده. از ترکیب گروهی که با بیضایی و ساعدی و رادی و مفید آغاز می‌شود و به خلچ و نعلبندیان و استاد محمد می‌رسد. این وسط کسانی مانند بهمن فرسی و علی نصیریان را هم می‌تواند دید و نوشت. نوشتار و رفتار زبانی و پیشنهادات روایی آن‌ها هیچ ربطی به قبل از خودش ندارد. اگر از زبان استطوره و افسانه وام می‌گیرند. اگر از ریختارهای کهن، اگر مسئله‌ی اجتماعی و طبقاتی دارند و خوانش‌های ایدئولوژیک و اگر صلا و ولای وطن یا اگر از زبان قهوه‌خانه و قحبه‌ها و لمپن‌ها بهره می‌برند هر کدام خطی نو در نمایشنامه‌نویسی این کشور پایه می‌گذارند. این پدران بنیان‌گذار از نظر من مبنایی بر ریختار درام یا نمایشنامه به معنای فهم عمیق و لایه‌مند و ترجمه‌پذیر از اثر ارائه می‌کنند و این فرق دارد مثلاً با جیجک‌لیشاد! از نظر من نقطه‌ی شروع نمایشنامه‌نویسی به معنای حرفا‌ی آن از این آدم‌ها که اسم بردم، بنای حرکت می‌گیرد. ساعدی با خودش و بنابر تحصیلاتی که داشت (روان‌شناسی) شخصیت‌پردازی و درونیات آدم‌ها را می‌نویسد. به‌واقع با ساعدی است که ما شخصیت‌پردازی را (روح و درون و زیست و فرم فرهنگی آدم‌های قصه را) با زبان فارسی گره می‌زنیم. فرسی رویکردی ترجمانی دارد. فهم ایرانی را با فرم غربی سالاد می‌کند. بیضایی که در بر کشیدن فرهنگ و هویت ملی و نمایشی کردن زبان و زنان کولاک است. خلچ و استاد محمد هم که زبان‌های اقلیت و نادیده گرفته شده را به کار می‌گیرند. مفید هم گوشه‌چشمی به مثل و مثل و شعر و اوزان عروضی دارد. طبعاً در تاریخ سیاسی نیز بنیان‌گذاران یک کشور یا سلسله نسبت به سایر شاهان و

آمده‌گان از شهرت بیشتری برخوردارند. به همین خاطر ما نام واشنگتن و جفرسون را بیشتر از ویلیام تریسون و ویلیام مک‌کینلی شنیده‌ایم. اصلاً چرا دارم این چیزها را می‌نویسم. چون که این شماره پرسشی مطرح کرده و برآنست تا وضع نمایشنامه‌نویسی این مملکت را در چهار دهه‌ی گذشته بررسی کند. من اما در صحبت‌های بیرون و جمع‌های خصوصی و در کلاس‌های درس بارها شنیده‌ام که کسانی یا به رد قوی بسیاری از آثار قبل از انقلاب می‌کوشند یا به عکس در ستایش از آن به چشم نمایشنامه‌نویسی بعد از انقلاب خاک می‌پاشند. من اینجا چند نظر شخصی را که در این متن حوصله‌ی توضیح و اثباتش را ندارم، مطرح خواهم کرد. به‌نظر من سایه‌ی شش نمایشنامه‌نویس بدون ترتیب اولویت تا همیشه بر سایه‌ی نمایشنامه‌نویسی ایران خواهد ماند. سایه‌نه بزرگی و این‌ها. نه! منظورم تأثیری که بر بعد از خود گذاشته‌اند. بیشتر از همه ساعدي، استاد محمد فرسی، نعلبندیان و بیضایی و کمتر از همه در میان این جمع اکبر رادی. رادی وجودی نازنین و مستقل و جداست که آثارش از نظر من توان کشندگی و بالندگی ندارند. آثار رادی آشاری کمرمق برای اجرا و جذاب برای خوانش‌اند. (حالا منهای «ارتیهی ایرانی» و «پایین گذر سقاخانه» و یکی دو متن دیگر) این نظر من است و فحش شما هم محفوظ! در این میان بیضایی و استاد محمد و خلچ بر زبان‌گرایان و نمایش‌کنندگان زبان مؤثرند و ساعدي بر کسانی که درام را با آنچه به مثابه بوطیقا فهم می‌کنند. البته ساعدي در آثاری هم چون «دیکته» و «زاویه» پا را فراتر می‌گذارد و تجربیات ارزنده‌ای به نمایشنامه‌ی فارسی هدیه می‌دهد. منتها ساعدي نمونه‌ی یک شخصیت‌پرداز است چیزی که در نمایشنامه‌نویسی تا پیش از آن سراغش را نداشتیم؛ بنابراین هر کدام از حضرات به‌نحوی روی بعد از خودشان که ما و قبل از ماست، مؤثرند. حتی اگر آثارشان را کامل یا اصلًا نخوانده باشیم. این از این. این خودش به این گروه نازنین اهمیتی می‌بخشد که بهتر است به‌سمت مقایسه‌ی پیش و بعد از انقلاب نرویم. نپرسیم چرا قبل از انقلاب این‌ها را تولید کرد و بعد از انقلاب هیچ کس را! بررسی نمایشنامه‌نویسی بعد

از انقلاب را من حوصله نمی‌کنم فقط این که هجمه‌ی متصلان و کم‌هنران در این بازه بسیار بیشتر شد. کسانی که مجالی برای عرضه نداشتند به سبب زیست یا تغییر زیست‌شان دیده شدن و فرصت تولید یافتند. پس در ازدیاد حضور میان‌مایگان قطعاً کیفیت کنار گذاشته می‌شود. از رفتن و پاکسازی و خانه‌نشینی مستعدان می‌توان بسیار نمونه آورد. توقف مواجهات جهانی در حوزه‌ی تئاتر و شاید سایر حوزه‌ها، عدم ترجمه‌ی آثار و بروزرسانی اطلاعات و نیز نبود استادان و بودن محدودیت‌ها طعم تئاتر را در ایران برای دست‌کم دو دهه چیز دیگری کرد. اتفاقی که با حضور اصلاح‌طلبان رنگ دیگری گرفت. در این روزگار کمیت نویسنده‌گان شاید دهه‌ها برابر آن روزگاری باشد که در آن ساعدی می‌نوشت؛ اما این که کدام اثر جان و مایه ماندگاری در تاریخ یا دیده‌شدن دارد، بگذاریم دیگران و آینده‌گان فردا بگویند. حالا می‌خواهم این نوشه‌ی کوتاه را این‌گونه و با طرح این سؤالات به پایان ببرم. اگر استاد محمد یا بیضایی متولد دهه‌ی شصت بودند با همین کیفیت از استعداد توانایی مانایی تاریخی و تأثیر بر بعد از خود را داشتند؟ پیش از این که جوانی بدھی من فکر می‌کنم اهمیت پدران بنیان‌گذار بعد از ذاتی هنرستان، اقبال دوره‌ی زیست‌شان بوده کما این که کسی مثل چرم‌شیر یا نادری هم اگر قبل از انقلاب بودند و می‌نوشتند حتماً تأثیری مهم از خود به جا می‌گذاشتند. مردم اینست که مقایسه‌ی در زمانی کاری عبث است. کمیت محدود در قبل از انقلاب و برهوت پشت سر مجال دیده‌شدن می‌داد و کمیت فراوان و قله‌های پشت سر برای ما اکنون عرصه‌ی حضور و دیده‌شدن اثر را محدودتر کرده. همین! همه چیز دست زمان است. از تولد تا جاودانگی.



ناصر تقوايى  
اثر سيد محمد مساوات  
رنگ روغن روی مقوا در ابعاد  $70 \times 50$  سانتى متر  
هرگونه کپى بردارى و استفاده بدون مجوز از اين اثر ممنوع است.  
/ کتاب آواز /



## نگاهی نامتعارف به مقوله‌ی نمایشنامه‌نویسی در ایران چهل سؤال در انتظار پاسخ مسعود موسوی

متأسفانه یا خوشبختانه، نویسنده‌ی این سطور از سال ۱۳۵۳ تاکنون در عرصه‌ی تئاتر از نزدیک به عنوان مدرس، نویسنده، کارگردان و گاه منتقد و داور جشنواره‌ها و گاه با بازی در آثار اجرایی کارگردانانی مانند مهین اسکویی، قطب الدین صادقی، رکن الدین خسروی و... حضور داشته است و به واسطه‌ی همکاری بسیار نزدیک و مستمر شاید نگارنده بتواند بر این گفته‌ی استاد سمندریان صحنه بگذارد که عدم شخصیت‌پردازی کامل و جامع و پرداخت شخصیت‌ها به صورت مشوش، سطحی، ناباورانه و بی‌هویت بخشش بسیار مهمی از ضعف نمایشنامه‌نویسی در ایران را تشکیل می‌دهد. این سرآغازی است بر موضوعات متعددی که در رابطه با موانع نمایشنامه‌نویسی در ایران وجود دارند و هر کدام از آن‌ها به تنهایی می‌تواند سرفصل‌هایی مشخص برای برگزاری سمینارهایی باشد. از این رو در این مکتبه فقط تیتروار موارد را نوشتند تا به اصطلاح طرح مسئله کنم و از شیوه‌ی پرسشگری که از دیرباز کارآمد بوده است و دیگران نیز پیش از من آن را به کار بسته‌اند، استفاده کرده و سؤالات مطروحه را بدون هیچ سانسور و پرده‌پوشی عنوان می‌کنم و امید دارم موجب تکدر خاطر هیچ کسی نشوم،

چراکه به صداقت در کلام و عمل اهل هنر بسیار اعتقاد داشته و برای این ویژگی به عنوان نقطه‌ی عطفی در خلقت انسان، ارزش بسیاری قائل بوده و هستم. لازم به یادآوری است که بهدلیل پاره‌ای محدودیت‌ها، نمی‌توانستم در طرح سوالات ذیل از تمامی نمایشنامه‌نویسان ایرانی و آثارشان نام ببرم، از این رو تلاش شده است نمایندگانی از هر دهه‌ی نمایشنامه‌نویسی در ایران و برخی آثارشان مورد بررسی قرار گیرد؛ اما سوالات مطروحه:

۱\_ چه نمایشنامه‌هایی را می‌توانیم ایرانی بنامیم، چون نویسنده‌اش ایرانی است؟ چون داستان در جغرافیای ایران می‌گذرد؟ چون داستان برگرفته از اسطوره‌ها و حوادث تاریخی و سیاسی ایرانی است؟ چون شخصیت‌های نمایشنامه در ایران شناخته شده هستند؟ چون نام شخصیت‌ها ایرانی است؟

۲\_ آیا واقعاً آثار برگرفته و نوشته شده از آخوندزاده‌ها یا میرزا آقا تبریزی‌ها را می‌توان نمایشنامه‌ی ایرانی و اصولاً دارای ساختار مشخص یاد کرد یا باید مانند برخی صاحب‌نظران تأکید کرد که در دوره‌ی پس از رضاشاه با حضور و ظهور نمایشنامه‌نویسانی مانند ساعدی‌ها، نعلبندیان‌ها و بیضایی‌ها گام نخست و درست در مسیر نمایشنامه‌نویسی ایرانی برداشته شد؟ که ربطی به آخوندزاده‌ها ندارد؟

۳\_ چرا باید استاد سمندریان به عنوان یک چهره‌ی شاخص تئاتر ایران، فقط و فقط نمایش‌های خارجی را در طول عمر هنری بسیار طولانی و البته ارزنده‌ی خود کار کرده و حتی نیم‌نگاهی به نمایشنامه‌های ایرانی نداشته باشند؟

۴\_ مگر چه ویژگی‌ای در نمایشنامه‌ی «گالیله» برشت است که در هیچ نمایش ایرانی نبوده و استاد سمندریان پس از کارگردانی صدها نمایشنامه

**اعلام می‌کند به دلیل ندادن مجوز اجرای «گالیله» به وی، دستش از قبر بیرون مانده است؟**

**۵\_ چرا استاد بهرام بیضایی به عنوان نمونه‌ی بسیار شاخصی از یک نمایشنامه‌نویس ایرانی فقط و فقط متون خود را کار کرده است؟**

**۶\_ راستی الان استاد بیضایی کجاست؟ آیا نمی‌شود یکی از صدھا دلیل عدم هویت یافتن واقعی نمایشنامه‌نویسان ایرانی را بر سانسور، عدم توجه و ارزش‌گذاری مسئولان ناوارد دولتی به هنر نمایش و شاخصه‌های آن دانست، مقوله‌ای که امثال بهرام بیضایی را به آن طرف آب‌ها سوق داده است؟**

**۷\_ واقعاً کدام اثر نمایشنامه‌نویسان ایرانی می‌تواند جوابگوی نسل کنونی مردم ایران و مشکلاتش باشد؟ نسلی که با گوشت و پوست خود هر چیزی را که می‌خواهدید با نگارش و اجرای یک نمایشنامه به وی بگویند در دنیای واقعی تجربه کرده و می‌فهمد؟**

**۸\_ مگر چه خصوصیاتی در آثار مارکز و لورکا و در نمایشنامه‌هایی مانند «یرما»‌ها و «خانه‌ی برنارد آلبًا»‌ها وجود دارد که امثال دکتر رفیعی این ویژگی‌ها را در نمایشنامه‌های ایرانی پیدا نکرده و بارها و بارها به اجرای مجدد متون فوق از زوایای مختلف دست زده است؟**

**۹\_ از بدو نمایشنامه‌نویسی در ایران کدام اثر شاخصی از کشورمان ترجمه شده و در سایر کشورهای مدعی تئاتری به اجرا درآمده است؟ و علت عدم انجام این اتفاق مهم چیست و باید در کجا علت را جستجو کرد؟**

**۱۰\_ آیا نمایشنامه‌های اساتیدی مانند ساعدی، خلچ، رادی یا با کمی جسارت بیضایی در شرایط کنونی جامعه‌ی جهانی و ایران کنونی خودمان حرف جدی و به روزی برای گفتن دارند؟**

۱۱\_ چرا سال‌های سال است که کمتر کارگردان مطرحی از نسل جدید تئاتر کشور، به دنبال متون ایرانی دیگر نمایشنامه‌نویسان رفته و کارگردانان سعی دارند خودشان متن بنویسند یا نمایشنامه‌نویسان سعی دارند متن‌شان را خودشان کارگردانی کنند؟

۱۲\_ همان‌طور که اشاره شد، چرا استاد سمندریان به عنوان چهره‌ی تابناک تئاتر کشورمان در مصاحبه‌ی خود به صراحت از ضعف سوزه‌ها، ضرباهنگ و ریتم ضعیف و ساخت شخصیت‌های خد و نقیض به عنوان ضعف‌های نمایشنامه‌نویسی در ایران یاد می‌کند و در مراکز آموزشی ما هیچ‌گونه حرکت عملی، علمی، هنری و ریشه‌ای برای شناسایی و رفع معضلات فوق انجام نمی‌شود؟

۱۳\_ راستی چرا و به چه دلیل محتوایی و کارشناسانه، بیژن مفید و «شهر قصه» اش در دل مردم ایران جا پیدا کرد و اتفاقاً هرقدر نسل نوتر شد با این متن ارتباط بیشتری برقرار کرده و آن را با تمام وجود درک کرد؟ و چرا از این شاخصه‌های نگارشی برای تدریس در دانشکده‌های تئاتری استفاده نمی‌شود؟

۱۴\_ چرا استاد سمندریان بارها و بارها تأکید می‌کند که پشت هیچ‌یک از نمایشنامه‌های ایرانی اندیشه‌ای متفاوت، جدید و به روز وجود نداشته و محتوایشان مغشوš و درهم‌ریخته است؟

۱۵\_ راستی از تدریس شیوه‌ی نگارش نمایشنامه‌های ایرانی در دانشکده‌های تئاتری سراسر کشور اعم از دولتی و خصوصی چه خبر؟

۱۶\_ چه کسانی با چه سوابقی، چه سلیقه‌ای و اصولاً با چه اشتیاق و شوqی دروس نمایشنامه‌نویسی ایرانی را تدریس می‌کنند؟

**۱۷** اصولاً در مقایسه با نمایشنامه‌های مطرح و دارای هویت خارجی، کدام نمایشنامه‌های ایرانی را می‌توان به دانشجویان معرفی کرد که قابلیت رقابت با نمایشنامه‌های خارجی را داشته باشند؟

**۱۸** بد نیست یادآوری کنیم که بیش از ده‌ها دوره جشنواره‌ی دانشجویی برگزار شده و نمایشنامه‌نویسان برتر هر دوره انتخاب و معرفی شده‌اند، چه حمایت دانشگاهی و دولتی از این چهره‌های منتخب نمایشنامه‌نویسی در کشورمان صورت گرفت تا آن‌ها بتوانند به مسیر خود ادامه داده و آثار بهتر و کیفی‌تری را خلق کنند؟ اصولاً آیا هنوز می‌نویسند، آیا بخش هنری دولت آن‌ها را زیر پوشش گرفته است یا مثلاً رانده‌ی اسنپ شده و عطای نویسندگان در تئاتر را به لقايش بخشیده‌اند؟

**۱۹** آیا می‌توان در چهار دهه‌ی اخیر از فردی به‌عنوان بک نمایشنامه‌نویس صدرصد ایرانی با ساختار مشخص و ویژه نام برد؟

**۲۰** آیا به‌عنوان مثال از افرادی چون حسین کیانی که به‌عنوان یک نمایشنامه‌نویس دهه‌ی هفتادی که سعی کرده است موضوع، محتوا و ساختار و ایده‌ی نمایشنامه‌های ایرانی را در آثار خود تبیین کند هیچ حمایتی شده است و اصولاً برای مسئولان ظاهراً هنری این سؤال مطرح است که چرا امثال وی، کلاً از صحنه‌ی تئاتر خدا حافظی کرده و کنج عزلت برگزیده‌اند؟

**۲۱** راستی چرا تاکنون هیچ جمع‌بندی اصولی و محتوایی از اجراهای نمایشنامه‌های ایرانی در تالار سنگلچ به‌عنوان شاخص‌ترین سالن ویژه‌ی اجرای آثار ایرانی به عمل نیامده تا مشخص شود در رابطه با توسعه و تدوین نمایش‌های وطنی و حمایت از نمایشنامه‌نویسان ایرانی در کجا قرار داریم، مشکلات سر راهمان چیست و قرار است در ادامه‌ی مسیر به کجا برویم؟

۲۲\_ با برگزاری نزدیک به چهل دوره جشنواره‌ی تئاتر فجر و تأکید ظاهری بر استفاده‌ی کارگردانان از نمایشنامه‌های ایرانی، کدام متن با ساختار کاملاً مشخص نمایش‌های ایرانی موفق شده است سری بین سرها درآورده و تحولی جدی را در مسیر نمایشنامه‌نویسی ایرانی ایجاد کند؟

۲۳\_ در بازارهای تئاتری که به مناسبت حضور هنرمندان سایر کشورها در ایران و در ایام برگزاری جشنواره‌ی تئاتر فجر تشکیل می‌شد چرا از سوی مسئولین ظاهراً کارداش و کارآمد، هیچ‌گاه یک بخش به معرفی نمایشنامه‌ها و نمایشنامه‌نویسان ایرانی اختصاص داده نشد تا شاید آثار ایرانی شانس حضور و معرفی به دنیای بین‌المللی تئاتر را به دست آورده و به اصطلاح اولین گام مهم در این راستا سرانجام برداشته شود؟

۲۴\_ کدام چهره‌ی شناخته‌شده‌ی بین‌المللی تئاتر طی چهار دهه‌ی گذشته، به ایران دعوت شده و از وی خواسته شده تا یکی از آثار مطرح نمایشنامه‌نویسان ایران را کار کرده و در توری بین‌المللی هنری به اجرا بگذارد تا گامی حساب شده جهت معرفی دنیای نمایشنامه‌نویسی ایرانی به دنیای بین‌المللی تئاتر برداشته شود؟

۲۵\_ اصولاً از سوی داوران بخش انتخاب متن در جشنواره‌های داخلی به چند درصد از نمایشنامه‌نویسانی که آثار خود را برای تأیید به جشنواره‌های داخلی ارسال می‌کنند، در راستای استعدادیابی توجه شده و حمایت‌های لازم از آن‌ها شکل گرفته است؟

۲۶\_ راستی نیم‌نگاهی به کارگردانان مطرح و برتر دوره‌های مختلف تئاتر فجر بیندازیم، چند نفر از آن‌ها نمایش‌هایی جدید با موضوعات کاملاً ایرانی را بدون هیچ اقتباس و کپی‌برداری مبنای کار خود قرار داده و به عنوان برترین‌ها شناخته شده‌اند؟

۲۷\_ اساتیدی که قرار بوده و هست که نمایشنامه‌نویسی ایرانی را در دانشکده‌های هنری تدریس کرده و به اصطلاح این هنر را به مسیر اصلی و درست خود هدایت کنند تاکنون چند نمایشنامه‌ی شاخص و تعیین‌کننده نوشته و اصولاً اجرایی از آثارشان با نقدهای مربوطه داشته‌اند؟

۲۸\_ بد نیست در اینجا بپرسم که از سرنوشت فارغ‌التحصیلان ادبیات نمایشی در ایران چه خبر؟ آیا حمایتی می‌شوند؟ آیا امکاناتی به آن‌ها داده می‌شود؟ آیا نان رشته‌ی تحصیلی شان را می‌خورند؟ آیا...

۲۹\_ راستی چرا در شرح سرفصل‌های دروس نقد و تحلیل یک و دو در دانشگاه‌ها به بررسی آثار خارجی تأکید شده است و این آثار دارای چه ویژگی‌هایی هستند که در نمایشنامه‌های ایرانی نبوده و در تدریس واحدهای فوق از آثار وطنی هم بهره برده نمی‌شود؟

۳۰\_ همواره از شاخصه‌هایی مانند بهروز بودن، طولانی نبودن، سطحی نبودن، تک‌بعدی نبودن، داشتن زیرمن قوی، رشد و توسعه‌دادن تخیل تماساگر، نداشتن تاریخ‌صرف، با هر بار خواندن به درک بهتر و عمیق‌تر رسیدن، کلیشه‌ای و تکراری نبودن، هماهنگی کامل و منطقی علت و معلول‌ها در متن، عدم توصیف ناقص و مبهم اشخاص بازی و دهها مورد دیگر به عنوان ابتدایی‌ترین اصول در نگارش و ارزیابی یک متن نمایشی یاد می‌شود. واقعاً چند درصد از ویژگی‌های فوق در یکایک نمایشنامه‌های ایرانی قابل مشاهده و تأیید هستند؟

۳۱\_ چرا برخی از صاحب‌نظران از رادیویی‌بودن، نبودن ایماز تصویری، ضعف شخصیت‌پردازی، داستان‌های تخت و یکدست و تقلید از نمایشنامه‌های خارجی به عنوان برخی اشکالات نمایش‌های نوشته‌شده توسط نمایشنامه‌نویسان ایرانی نام برده و می‌برند؟

**۳۲\_**چرا برخی از اهالی سرشناس تئاتری معتقدند که نویسنده‌گان ایرانی دچار تکرار، رخوت و روزمرگی شده‌اند و آثار کنونی نمایشنامه‌نویسان ایرانی را سرشار از زیاده‌گویی، گزاره‌گویی، حرفی و ابتداً صحنه‌ای می‌دانند؟

**۳۳\_**چرا در دیدگاه‌های برخی از متقدان مطرح می‌شود که مسئولان دولتی تئاتر و جامعه‌ی هنری اصولاً به این امر توجه ندارند که با توجه به اتخاذ سیاست‌های غلط ناهمبرگ، نویسنده‌گان مستعد، مستقل و خلاق خانه‌نشین شده‌اند و به‌این‌ترتیب شاهد افزایش بی‌رویه و بی‌منطق موج نمایشنامه‌نویسان مدعی و البته بی‌سود و با آثاری بی‌رمق در جامعه‌ی تئاتری کشور هستیم؟

**۳۴\_**آیا نباید بررسی شود که چرا از سوی نمایشنامه‌نویسان ایرانی، اقتباس‌هایی پر شمار و آن هم بسیار ناشیانه از آثار نمایشی خارجی در فضای تئاتری کشور بیداد می‌کند و انگیزه‌ای جدی در نگارش آثاری برگرفته از داستان‌ها، اسطوره‌ها و قصص ایرانی قابل مشاهده نیست؟

**۳۵\_**آیا هیچ‌گاه بررسی کرده‌ایم چرا برخی چهره‌های شناخته‌شده‌ی تئاتر ایران از وجود مشکلات اجتماعی، سیاسی و تاریخی در مسیر نمایشنامه‌نویسان ایرانی یاد می‌کنند، این مشکلات از نظر آن‌ها چه هستند؟

**۳۶\_**در دوران کنونی مدرنیته و پسامدرنیته و پساپسا مدرنیته، کدام نمایشنامه با حفظ تمامی شاخصه‌های استاندارد نمایشنامه‌نویسی در ایران وجود دارد که می‌تواند حرفی برای گفتن داشته و کارگردانان ایرانی را مجاب به اجرای آن‌ها در دوران فوق نماید؟

**۳۷\_**مسئولین فرهنگی و هنری و البته تئاتری که باید زمینه و بستر لازم را جهت توسعه‌ی واقعی هنر ناب ایرانی در بخش‌های مختلف از جمله نمایش ایجاد کنند، دارای چه شاخصه‌های علمی و عملی هستند که بتوانند

این معضلات را جدی بگیرند و اصولاً برایشان توجه به این گونه مسائل در چه میزانی از اولویت است؟

**۳۸** راستی کارگردانان شاخصی مانند پری صابری که عمری طولانی را با اجرای نمایشنامه‌های ایرانی سپری کرده است چه تأثیر مهم و تعیین‌کننده‌ای را در تئاتر کشور به وجود آورده و چرا هیچ نمایشنامه‌نویس جوان و کارگردان نوپایی از وی تبعیت نکرده و راه وی را دنبال نمی‌کند؟ واقعاً کدامیک از آثار وی به عنوان یک اثر شاخص هنری شناخته می‌شود که در دانشگاه‌ها بر آن تأکید شده و به عنوان یک الگو به دانشجویان معرفی شود؟

**۳۹** در شرایطی که انسان به عنوان اشرف مخلوقات درگیر بحران‌های شدید سیاسی، نظامی، اقتصادی اجتماعی و... قرار دارد معضلاتی که البته در داخل ایران به بالاترین شدت و حدت خود وجود داشته و دارد، کدام نمایشنامه از کدام نمایشنامه‌نویس ایرانی می‌تواند پاسخگوی نیازهای هنری مردم بوده و گرهی هرچند کوچک از انبوه درگیری‌های جامعه‌ی هنری باز کند؟ مگر نه این که اصولاً هنر نمایش براساس مسائل مطروحه‌ی فوق شکل گرفته است؟

**۴۰** آیا عدم مواجهه‌ی درست عموم نمایشنامه‌نویسان با هر ایرادی که از آثارشان گرفته می‌شود و هجوم بردن به فرد منتقد و پاک‌کردن صورت مسئله‌ی عیب‌یابی منجر به باقی‌ماندن نقص‌ها در نمایشنامه‌ها و تکرار آن‌ها نمی‌شود؟ آیا زمان آن نرسیده که در کنار دوستی‌ها و تعریف‌ها، چشم بر نواقص نبندیم و محافظه‌کاری را کنار بگذاریم و از عواقب گفتن مشکلات نهر اسیم؟

قسمت پایانی این مقاله، به بخشی از پانزده نقد، در رابطه با آثار اجرایی نمایشنامه‌نویسان ایرانی که بر روی صحنه رفته، اختصاص داده شده است. نقدهایی که توسط این جانب نگاشته شده و البته در سایتها و مجلات و فصلنامه‌های نمایشی به چاپ رسیده و قابل رجوع هستند. در این گزینه‌های نمادین اجرایی فقط و فقط به اشکالات متونی و نه اجرایی به صورت کاملاً موجز و تیتروار اشاره شده است... این بخش از مقاله، تنها به عنوان شاهدی عینی جهت بررسی برخی نقاط ضعف متون اجرایی در شرایط کنونی تئاتر کشور انتخاب شده و مطرح می‌شود:

**این یک پیپ نیست:**  
داستان سطحی و بی‌عمق و ریشه، موقعیت بسیار کلیشه‌ای و معمولی، ساده‌نگری به معضلات اجتماعی، شخصیت‌پردازی‌های ناقص و ابتر.

**راپرت‌های شبانه‌ی دکتر مصدق:**  
طولانی بودن بی‌دلیل و خسته‌کننده، نگاهی بسیار سطحی به مستندات تاریخی، عدم شخصیت‌پردازی کامل و درست نقش‌های اصلی مانند مصدق، پایان‌بندی ناباورانه، یک کپی بی‌رمق و ناقص از یک واقعه‌ی تاریخی معروف و حساس در تاریخ ایران.

**باغ شازده:**  
گم‌شدن مفاهیم اصلی متن در لایه‌های قطور از توضیحات و ساده‌نگری‌ها، بیش از پنجاه درصد دیالوگ‌ها بدون بار معنایی و قابل حذف، جفت‌وچور نبودن پازل‌های متنی، تشتت و سردرگمی در بیان دیالوگ‌هایی که فقط می‌خواهند مخاطب را بخندانند.

### پرواز عمودی کبوتر دریایی:

متن کاملاً شعاری، عدم ریشه‌یابی علل واقعی مهاجرت‌ها از کشور، تحول غیرقابل‌باور شخصیت‌ها. پایان بندی غیرمعقول و ناچسب با محتوا.

### آخرین انار دنیا:

روشن نبودن منطق انجام خیلی از اعمال و بیان دیالوگ‌ها، مشخص نشدن حرف واقعی نویسنده از نگارش متن، فشردگی بیش از اندازه‌ی مفاهیم موجود در متن که هیچ‌یک به بار نمی‌نشینند.

### از زیرزمین تا پشت‌بام:

پیام غلط و نادرست متی، عدم شخصیت‌پردازی کامل و جامع، عدم تفاوت شاخص و اصولی بین شخصیت‌های نمایشنامه، رسیدن غیرمنطقی به ابتدال در اوج ترازدی، طولانی‌بودن بی‌دلیل متن.

### تهران:

متی بسیار شعارزده، نمایش ناقص و ابتر، اکثر مضامین محتوایی در متن به بار نمی‌نشینند، متن به سؤالات مخاطبین هیچ پاسخی نمی‌دهد، علت تحول شخصیت‌ها اصلاً مشخص نیست.

### تعییر یک رؤیا:

تعليق واقعی وجود ندارد، همه‌چیز نمایش از اول لو می‌رود، تعییر ناگهانی و غیرقابل‌باور شخصیت‌ها، تأکید زیاد و بی‌دلیل بر عنصر طنز در هنگام به بار نشستن لحظات ترازدی موجود در متن.

### سلول‌های حرام:

عدم وجود هرگونه نقطه‌ی عطف و اوجی در متن، سردرگمی محتوایی، متنی بسیار معمولی و کلیش‌های، نبود پایان‌بندی جذاب، تئاتری، هنرمندانه و خلاقانه برای مخاطبین.

### صبح یک روز لعنتی:

استفاده‌ی غیرمنطقی از توالت به عنوان نمادی از وطن، اصرار بی‌دلیل و غیردراماتیک بر ادای جملات مستهجن، طنزی لوده و بهشت سطحی، نابودشدن برخی مفاهیم متنی در پوشش دیالوگی مشتمزکننده، به بیراهه‌رفتن متن به دلیل تأکید نابه‌جا بر کمدی سطحی.

### موش تو پیت حلبی:

بی‌هویت و شناسنامه‌بودن تمامی اشخاص نمایش، هیچ دلیل علمی و محتوایی و قابل قبولی برای عملکرد شخصیت‌ها نیست، مسائل مطروحه در متن تاریخ‌صرفشان برای تماشاگر تمام شده و جذابیتی ندارند.

### زیر صفر:

پایان‌بندی غیراصولی، عدم بررسی تأثیر شرایط اداره‌ی یک کشور بر سرنوشت کودکان کار، تأکید غلط بر معرفی کردن تمامی مردان به عنوان نمادهایی از افرادی خائن، کثیف و پولپرست.

### در خواب دیگران:

متن می‌توانست بسیار کوتاه‌تر و موجز‌تر باشد، علت مروء یک حادثه‌ی تاریخی خاص در متن مشخص نمی‌شود، تعدد رویدادهای فرعی رویداد دراماتیک اصلی را پوشانده و کمزنگ می‌کند، به برخی از سؤالات مهم تماشاگران از متن هیچ‌گونه پاسخی داده نمی‌شود.



سوسن تسلیمی  
اثر سید محمد مساوات  
رنگ روغن روی مقوا در ابعاد  $70 \times 50$  سانتی‌متر  
هرگونه کپی‌برداری و استفاده بدون مجوز از این اثر ممنوع است.  
/ کتاب آواز



## جای خالی نقد سکینه عرب‌نژاد

این جستار تنها طرح چند پرسش و گمانه است، با نیش و نوش و اما و اگرهای بسیار، اما جاهایی را نشانه می‌رود که باید بیش تر مورد مذاقه قرار گیرند. با این پرسش آغاز می‌کنم که؛ چرا نمی‌توان درباره‌ی نمایشنامه‌نویسی ایران، بهویژه نمایشنامه‌نویسی بعد از انقلاب ۵۷ چندان روشن، با استدلال و با روش‌های علمی صحبت کرد؟ یا درست‌تر این که؛ چرا درباره‌ی نمایشنامه‌نویسی ایران، بهویژه نمایشنامه‌نویسی بعد از انقلاب ۵۷ یک جریان بررسی و پژوهش مستمر، مستدل و علمی صورت نگرفته است؟ به گمان من پاسخ چندان قطعی برای این پرسش (ها) وجود ندارد، ولی می‌توان آن را از چند منظر نگاه کرد و دلایلی را برای آن برشمرد که البته فقط منحصر به این دوره‌ی تاریخی و حتی صرفاً به تئاتر و هنر هم نیست، بلکه ریشه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی گستردده‌تر و عمیق‌تری دارد. یکی از مهم‌ترین دلایل می‌تواند نبود جریان - غالب - نقد مستمر، علمی و درست در کنار نمایشنامه‌نویسی و نمایشنامه‌نویسان باشد. نقادی و نقدپذیری در راستای پرسشگری است و پرسشگری یکی از کارکردهای اصلی تئاتر و اساساً مهم‌ترین کارکرد تئاتر است، اما وقتی به تاریخ کوتاه نمایشنامه‌نویسی در ایران رجوع می‌کنیم، بسیاری از نوشه‌های درباره‌ی

نمایشنامه‌نویسی ایران، شکل روایت‌های تاریخی به خود گرفته و اغلب رونویسی از مطالب پیشین است و البته بیشترین نقد و نظرها هم درباره‌ی بازیگری و کارگردانی است. به نمایشنامه‌نویسی بسیار کمتر پرداخته شده است و اگر هم چیزی نوشته شده واقعًا و منصفانه بسیاری از این نوشه‌ها را نمی‌توان در قالب نقد و تحلیل جای داد، در بهترین حالت خلاصه و مروری بر اثر مکتبی (نمایشنامه) هستند که بازیگر و کارگردان بر صحنه تجسم بخشیده است. در آن سوی دنیا در مرزبندی بین نوشه‌هایی از این دست با نقد علمی و کاربردی، به این نوشه‌ها ریویو می‌گویند، ولی ما تمام آن‌ها را نقد می‌نامیم و می‌خوانیم.

به گمان من یکی از مهم‌ترین و مؤثرترین راههای نگاه به نمایشنامه‌نویسی، نگاه به آن از دریچه‌ی نقد است و در شرایط کنونی قبل از پرداختن به نمایشنامه‌نویسی، باید نقد و نظر درباره‌ی تئاتر ایران به‌ویژه در بخش نمایشنامه‌نویسی آسیب‌شناصی شود. به عنوان نمونه، در تمام این سال‌ها اگر هم نقد و نظر یا تحلیلی بوده، بر آثار نویسنده‌گان شاخص تئاتر صورت گرفته، در صورتی که این غفلت تاریخی و نپرداختن به بسیاری از نویسنده‌گان کمتر شناخته شده‌تر، چهره‌های نه‌چندان مشهور یا گمنام و نمایشنامه‌نویسان شهرهایی غیر از تهران باعث یک شکاف تاریخی و تحلیلی شده و بسیاری از جریان‌ها یا ایده‌هایی در نمایشنامه‌نویسی که می‌شد به جریان تبدیل شوند، ناشناخته باقی مانده است. تقلیل نمایشنامه‌نویسی ایران به چند اسم محدود و محدود به نظرم ظلمی است که به کل جریان تئاتر و هنر ایران می‌شود. هرچند در این بخش هم انگار بسیاری از همین نوشه‌ها به اسم نقد و تحلیل نگاهی اغلب تأیید‌کننده – اگر نگوییم ستایش گونه – و تاریخی به آثار نمایشنامه‌نویسان شاخص دارد.

از سوی دیگر بسیاری از نقد و نظرها در جلسه‌ها و گفت‌وگوهای شفاهی صورت می‌گیرد، مثلاً به شکل نقد و بررسی آثار در جشنواره‌ها که فضا و نوع کارکردشان را می‌دانیم. بازتاب این جلسه‌های شفاهی در مطبوعات مکتوب هم به شکل گزارش‌های کلی ژورنالیستی است با گزاره‌ها و تیترهای کلی تر و

نامفهومی که مسیری را روشن نمی‌کند؛ مثلاً یادم هست که در گزارشی کوتاه بر یک دوره از جشنواره‌ی فجر - در همین یکی، دو سال اخیر - در واکنش به حضور نمایشنامه‌نویسان جوان تیتر زده بودند؛ «طلوغ نسلی تازه در نمایشنامه‌نویسی ایران». البته که در گزارش گونه‌هایی از این دست نه جای تأمل وجود دارد و نه انتظار برای نقد و نظر جدی، ولی - فارغ از تلاش‌ها و دلسوزی‌های یکی، دو نفر از منتقدها - بعد از نمایش و اجرا و خوانش نمایشنامه‌های این «نسل تازه» هم کسی به سراغ نقد و بررسی نوشته‌هایشان نمی‌رود، پس باز هم نقد به شکل مکتوب که ماندگاری بیشتر و تأثیرگذاری بیشتری دارد و در بررسی تاریخی هم می‌توان به آن‌ها ارجاع داد، به‌اندازه‌ای که باید اتفاق نمی‌افتد و جریانی مستمر ندارد و در این میان چرخه‌ی درست نقد و انتقاد شکل نمی‌گیرد.

مسئله‌ی دیگری نیز که قطعاً در طولانی‌مدت آسیب‌رسان است، مطالبی است که جریان نمایشنامه‌نویسی داخل ایران را در خارج از ایران بازتاب می‌دهند. این‌ها نیز به همان آسیب‌های نوشته‌های داخل ایران دچار هستند که به آن‌ها اشاره شد، یعنی داشتن نگاه تاریخی و نه تحلیلی و پرداختن به نمایشنامه‌نویسان شاخص و البته در کنار این دو شاخصه، تمرکز بسیاری از این نوشته‌ها بر معرفی آیین‌های نمایشی به‌ویژه بر تعزیه است. این تمرکز به حدی زیاد است که در بررسی کلی معرفی تئاتر ایران به غیرفارسی‌زبانان در جاهایی و لحظه‌هایی گمان می‌رود که تئاتر ایران مساوی با تعزیه است و فراتر از آن نرفته است.

این که دلایل این رویکرد و این جریان چیست را می‌توان با طرح چند پرسش پیش برد؛ مثلاً می‌توان پرسید که؛ آیا نمایشنامه‌نویس ایرانی تن به نقد می‌دهد؟ یا صریح‌تر؛ چرا نمایشنامه‌نویس ایرانی تن به نقد نمی‌دهد؟ این پرسش‌ها نیز راه به پرسش‌های جامع‌تری می‌برند. برای نمونه؛ آیا جامعه‌ی ایرانی تن به نقد می‌دهد؟ و واکنش جامعه‌ی ایرانی در برابر نقد چیست؟ و پیش از آن، آیا نقد به شکل درستی در ایران اتفاق می‌افتد؟ تمام

این جستار هم طرح این پرسش‌ها و پرسش‌هایی است که از دل این‌ها بیرون می‌آیند.

اگر از استثناهای عبور کنیم، در نگاهی رادیکال و جزئی می‌توانیم بگوییم درست است که در کنار نمایشنامه‌نویسی ایران جریان نقد شکل نمی‌گیرد، اما از آن سو نمایشنامه‌نویس ایرانی هم نقدپذیر نیست. شاید بتوان این مشخصه را این‌چنین گسترش داد که نمایشنامه‌نویس ایرانی هم برخاسته از جامعه‌ی ایرانی است و همچون هر انسان ایرانی خصلت نقدناپذیری را در تمام ساحت‌های فردی و اجتماعی اش به همراه دارد. با این گزاره‌ی حتمی و پر از تشکیک و نقد می‌خواهم بگوییم که این مسئله ریشه‌ی فرهنگی و جغرافیایی دارد. دکتر محمدعلی کاتوزیان ایران را «جامعه‌ی کوتاه‌مدت» می‌نامد که همواره در همه‌ی مسائل و پیدیده‌ها چهار دوره‌های کوتاه، بريده و ناتمام بوده و دوره‌های پایدار و طولانی را تجربه نکرده یا بسیار کم تجربه کرده است. دکتر کاتوزیان دلیل این امر را درگیری تاریخی ملت ایران با دولت‌های مستبد می‌داند. طوری که چون مردم همواره در جایگاهی ضعیف قرار دارند، هیچ‌گاه نه آن‌ها توانسته‌اند به دولت‌ها اعتماد کنند و نه اساساً دولت‌ها مسیر اعتماد مردم به خودشان را هموار کرده‌اند و نه اعتمادی بین مردم با مردم پدید آمده است. از سوی دیگر، همین شرایط مشابه باعث شده که نوعی نامنی روانی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی در زندگی فردی و اجتماعی پدید آید.

همه‌ی این ویژگی‌ها در زندگی و امور فرهنگی هم نمود دارد. اتفاقی که تا الان درباره‌ی آن صحبت شد – نبود جریان نقد مستمر و درست برای نمایشنامه‌نویسی ایران – هم دور از این جریان نیست. نبود ثبات فرهنگی و هنری و گسیست و انقطاع مدام ناشی از تحولات و رویداهای تاریخی، سیاسی و اجتماعی، نبود اعتماد و امنیت در ساحت فردی و اجتماعی، دسته‌بندی‌های – البته زودگذر و رنگ‌بهرنگ و هر روزه – جناحی و سیاسی مانع از نقد و نقدپذیری می‌شوند؛ بنابراین فضا به‌سمتی می‌رود که خیلی از نوشته‌ها مانند همین نوشته‌ای است که تا این‌جا خوانده‌اید؛ یعنی گله و

شکایت از شرایط و در بهترین حالت طرح مسئله. اگر یک پژوهشگر بخواهد جویان نمایشنامه‌نویسی ایران پس از انقلاب ۱۳۵۷ را بررسی کند به داده‌های محدود و معودی دسترسی دارد که اغلب آن‌ها هم تکراری و رونویسی از روی دست یکدیگر هستند و بیش تر آن‌ها هم همان‌طور که اشاره شد وجه تاریخی پررنگ‌تری دارند تا سویه تحلیلی و انتقادی. امری که در فعالیت‌های نوشتاری دیگر مانند داستان‌نویسی، رمان‌نویسی و شعر کم‌تر به چشم می‌خورد و در کنار آن‌ها نقد و تحلیل نیز جویان دارد و شاید به همین دلیل است که داستان‌نویسی و رمان‌نویسی فارغ از پیشینه و قدمت تاریخی که نسبت به نمایشنامه‌نویسی دارند، پیشروتر و جلوتر و شناخته‌شده‌تر از نمایشنامه‌نویسی هستند. به‌نظرم باید به دور از علاقه، گرایش و پسند شخصی و با فاصله از موضوع قرار گرفت و ضعف و قدرت‌های نمایشنامه‌نویسی را با زبانی علمی، دقیق و ساده بیان کرد.

می‌خواهم این‌طور نتیجه بگیرم که بیایید فرض کنیم تمام این نوشته نادرست، دور از انصاف و غیرعلمی است اما هر چند در زمانه‌ای هستیم که به تن بسیاری از واژه‌ها جامه‌ی عاریت پوشانده‌ایم و آن‌ها را از معنای اصیل خود دور کرده‌ایم، ولی جایگزین بهتری پیدا نمی‌کنم جز این که بگوییم، از یاد نبریم که وجود نقد به «بالندگی» هر پدیده‌ای بسیار کمک می‌کند.



پرویز فنی زاده  
اثر سید محمد مساوات  
رنگ روغن روی مقوا در ابعاد  $70 \times 50$  سانتی‌متر  
هرگونه کپی‌برداری و استفاده بدون مجوز از این اثر ممنوع است.  
/ کتاب آواز



جزیره‌های پراکنده  
یک کنکاش کوچک درباره‌ی سیر تطور ادبیات نمایشی ایران  
در چهار دهه اخیر  
پیام لاریان

این احتمالاً وجه مشترکی میان عموم آدم‌های است که زمانی در آغاز هر راهی یا به عقبه‌ی راه بی‌توجهی می‌کنند یا سعی در زدودن آثار به‌جامانده دارند. گرچه قرار نیست این یک اصل باشد، اما گویی پذیرش آن به‌عنوان قاعده چندان چیز عجیبی به‌نظر نمی‌رسد.

زمانی که نسل من می‌خواست تحول به‌ظاهر عمدت‌های در نمایشنامه نوشتن ایجاد کند، احتمالاً به سنت نسل قبلی یا ناآگاه از تداوم آن در نسل بعدی نمایشنامه‌نویسی ایران، آنچه را خوانده بود از ذهن زدود و سعی کرد دوباره چیزی را بسازد که اگر عمر یا انرژی یا اقتصاد هنر در ادوار قبلی اش اجازه می‌داد، آن را ساخته بودند؛ اما مسئله‌ی ادبیات نمایشی ایران در حدود هشتاد سال قبل تا به حال را هم می‌توان به جزایر زیادی تقسیم کرد که احتمالاً دوره‌های مهم کارگاهی و دانشگاهی در کنار تقسیم‌بندی سنی و تحولات اجتماعی در تعدد آن نقش دارد و هم می‌توان دو گستره‌ی زمانی جدی بر آن مفروض داشت که آن را به قبل از دهه‌ی هفتاد و بعد از آن تقسیم کرد.

یک زمانی در اوایل دهه‌ی هفتاد، دانشجویان فارغ‌التحصیل تئاتری که حالا نسبت به ادوار گذشته‌ی خود امکان دست‌یابی به متون بیشتری از نمایشنامه‌های جهانی را پیدا کرده بودند، گرچه نمی‌توانستند زیست خود را از عبور در جاده‌ی بیضایی و رادی و هر آنچه از گذشتگان خوانده بودند پنهان کنند، با نوعی ناخودآگاه ساخته شده از تحصیلات آکادمیک و خوانش آثار کوپیت و میلر و وایلدر و ولیامز و بی‌میلی به عقبه‌ای که تمایل به کمینه‌گرایی درام اروپایی داشت، شروع به نوشتن آثاری با بن‌مایه‌های ناتورالیستی و رئالیسم اجتماعی کردند که به مذاق تماشاگری که شکل‌گرایی تئاتر قبلی را پس می‌زد، خوشن آمد.

نخستین تحرکات جدی‌تر در این نسل با «پچ‌بچه‌های پشت خط نبرد» علیرضا نادری و «زمستان شخصت و شش» محمد یعقوبی و «مصطفی‌جی» محمد رحمانیان و البته خیل بی‌شماری از نمایشنامه‌هایی که تا این اندازه خوشن اقبال نبودند که با بردن جوابی جشنواره‌ای در تاریخ ادبیات نمایشی ایران ماندگار شوند، یک گسست غلیظ را از آنچه پیشتر و در میانه و انتهای دهه‌ی شخصت می‌شد در نمایشنامه‌نویسی ایران دید، ایجاد کرد. رنسانسی که منبع تغذیه برای دست‌کم دو نسل بعد از خود شد و تا رسیدن به درام به‌ظاهر مدرنی که امروز رواج دارد، لااقل پانزده تا بیست سال آبشخور هنرجویانی بود که سیر تطور درام‌نویسی در ایران را دنبال می‌کردند. این دهه‌ی اما نمایشنامه‌نویسان شاخص دیگری دارد که تلاش می‌کنند فرامین جدیدی را در اسلوب ساختمانی و محتوایی درام خود وضع کنند تا با مرز کوچکی از گذشتگان خود تمیز داده شوند. محمد چرمشیر، نادر برهانی‌مرند، محمد‌امیر یاراحمدی، کورش نریمانی، نعمه‌ثمینی، حسین کیانی، چیستا یشربی، حمید امجد و حتی گلبرگ ابوتراپیان و حسن باستانی و شبیم طلوعی و....

نسل قبل‌تر، در آغاز و میانه‌ی دهه‌ی شخصت که همه‌چیز تحت تأثیر شدید پیدایش حکومت جدید انقلابی و جنگ معنای هنر برای هنری خود را می‌باشد، نمی‌تواند آن‌گونه که باید جایگاه قدرتمند خود را از پس نسل قبل‌تر از خود با

یلفانی و نعلبندیان و استاد محمد و سلطانپور و... جدا کند. اصولاً تغییر وضعیت حکومتی در هر انقلاب، کودتا، رفراندوم یا... یک دوره‌ی رخوت شدید در هنر ایجاد می‌کند که تئاتر بعد از انقلاب ایران نیز از آن مستثنی نیست. ارزش‌گذاری بر آثار هنری تحت تأثیر نزع‌های سیاسی، ایدئولوژی‌های تازه شکل‌یافته و نوپا و درنهایت، اولویت داشتن نظام‌های قدرتمندتری از هنر چون سیاست و اقتصاد سبب این می‌شود که نتوان آثاری پیوسته از نحله‌های فکری نویسنده‌گان درام رشد یافته در دهه‌ی شصت را پیدا کرد. نسلی که شاید چندان در امروز ادبیات نمایشی شناخته شده نیست و آثاری نیز به جا نگذاشته که رجوع جدی به آن بتواند ادبیات نمایشی آن مقطع زمانی را در بحبوحه‌ی نظامی‌گری و کشتار و سیاست به‌وضوح قابل تحلیل کند. دوره‌ای که در آن حسن حامد، رضا صابری، نعمت‌الله لاریان، خسرو تقیان، صادق عاشورپور، عزت‌الله مهرآوران، عبدالحی شمامی، آرمان امید، محمد‌هادی نامور، پرویز عرب و حتی سعید سهیلی و عبدالخالق مصدق، نامهایی شناخته شده‌ترند و آثاری جسته و گریخته درباره‌ی جنگ، مذهب، تغییرات ایدئولوژیک اجتماع و تاریخ‌نگاری را رقم زده‌اند.

با این ذهنیت، پایان جنگ و زمینه‌های رشد اقتصادی و فرهنگی در ایران، این فرست را برای نمایشنامه‌نویسان عمدتاً زاده‌ی دهه‌ی چهل و اوایل دهه‌ی پنجاه شمسی فراهم می‌کند تا با دوری گزیدن از فرم‌های اپیک و اندیشه‌های مبتنی بر ایدئولوژی‌های نیمه‌مذهبی نسل قبل‌تر از خود، آثاری را ایجاد کند که نگاه انسانی‌تری به اجتماع متصرر، جامعه‌ی در حال از هم‌پاشیدگی اقتصادی و فرهنگی، رویکردهای نظری به جنگ، اندیشه‌ی پساجنگی یا حتی تحلیل واقعی سیاسی خارج از ایران را داشته باشد.

این دوره‌ی شکوفایی که هرچند با گذر زمان، جای خود را به‌نوعی تکرار و تردید می‌دهد، در اواخر دهه‌ی هفتاد و اوایل دهه‌ی بعدی آرام‌آرام یا رو به زوال می‌گیرد یا رنگ تازه‌ای می‌یابد؛ اما پس از آن قرار بود چه اتفاقی بیفتد؟ جایی در اوایل دهه‌ی پنجاه آمریکا، جان هولمز رمانی نوشته با نام «برو» که

بعدها با تشریح نوعی واپسزدگی به ادبیات پیش از خود در نیویورک تایمز، منبع الهامی برای آلن گینزبرگ، جک کرواک و ویلیام باروز شد. هربرت هانکه نام «بیت» به معنای خسته و کوفته را برای این جمع دوستانه به کار بردازد. از مجموعه‌ی ادبی این نسل نوین که در پی هنجارشکنی اجتماعی، اعتقادی و جنسی، هم‌جنس‌گرایی، مخالفت با ارزش‌های معمول و عرف جامعه و گرایش به شعر، موسیقی جَ و مواد مخدر بود، آثاری در اوایل دهه‌ی هشتاد با ترجمه‌های نوشتۀ‌های ریچارد براتیگان در ایران، پیوندی عمیق در زیست اجتماعی جوانان تازه رسیده‌ی ایرانی با تحول فکری جامعه‌ی رو به تغییر دهه‌ی شصت به بعد آمریکا ایجاد کرد که می‌توان تأثیر آن را در همه‌ی گونه‌های هنری، خاصه در اینجا - ادبیات نمایشی - در سال‌های پایانی دهه‌ی هشتاد و آغازین دهه‌ی نواد شمسی یافت. براتیگان اما به عنوان یکی از متاخرین بیت‌ها، از اسلاف خود تندمازاج‌تر، شفاف‌تر و بی‌پرواتر بود. ترجمه‌ی «صید قزل‌آلاء در آمریکا»، «در قند هندوانه» و «کلاه کافکا»، در نیمه‌ی اول دهه‌ی هشتاد در ایران، نه انگار که یک تحول در ادبیات آمریکایی که انگار یک منبع تغذیه‌ی هنجارشکنانه برای مجموعه‌ی ادبیاتی ایران بود که در آن نویسان تازه‌پاگرفته نیز از این قاعده مستثنی نبودند.

در اوایل دهه‌ی هشتاد، آخرین نماینده‌های نسل قبلی درام‌نویسی ایران داشتند در نوشتۀ‌های خود به چیزهای دیگری فکر می‌کردند که حالا از پس طغيان سیاسی مردم در انتخابات سال هفتادوشش خود را بروز می‌دادند. نگره‌هایی هنجارشکنانه‌تر از زندگی اجتماعی نسل جوان که همه‌چیز حتی موسیقی پاپ برایشان بدیع می‌زد. مواد مخدر، جنسیت، عکس‌العمل سیاسی نسبت به وقایع، افسرده‌گی و ویرانی روحی و... در مضمون و از این مهم‌تر، ساختارشکنی در فرم اجراء، استفاده از عناصر بصری و شنیداری و زیبایی‌شناسی مبتنی بر این امکان که گسترش اینترنت در ایران به جا گذاشته بود. با این همه هیجان این ادبیات جدید که بعدتر از براتیگان با ترجمه‌ی آثار کرواک و سلینجر و لوشین کار و نیل کسدی و بوکوفسکی در

میانه‌ی دهه‌ی هشتادی ایجاد شده بود که از یکسو، طعم خوش تغییرگرایی با نوعی حصار سیاسی می‌آمیخت، داشت جای خودش را در آثار دانشگاهی و به طبع در حرکت ادبیات نمایشی به سمت و سوی یک طغيان اساسی پیدا می‌کرد. می‌شد در نمونه‌های دانشگاهی و حتی حرفه‌ای آثار نمایشنامه‌نویسان نوآوری چون جلال تهرانی، اميرضا کوهستانی یا حتی علی نرگس‌نژاد، محمد رضاي راد و... آثاری را یافت که به تأسی از انقلاب ادبی بیت‌ها در آمریکا، گونه‌ای را ایجاد می‌کردند که به روزگار اجتماعی زمان خود وارداتر بود. غیر از این ترجمه‌ی خیل نمایشنامه‌نویسان مدرن آمریکایی که خود آن‌ها نیز از ادبیات بیت بی‌تأثیر نبودند، چون سایمون و ممت و شپارد و... این فرصت را به درام‌نویسان جوان داخلی می‌داد که بی‌پرواپر در فرم و در عین حال، ژرفانگرتر و بدیع‌تر در مضمون، آثار جدید خود را خلق کنند. هنوز البته دوران شکوفایی نسل قبل بود و نویسنده‌گانی مثل يعقوبی و رحمنیان و نادری و... داشتنند بهترین نمایشنامه‌هایشان را می‌نوشتند. با این‌همه، فرمایستی که هنر رئالیستی اجتماعی روسیه را در دوره‌ی استالینی به آگاهی روبه‌زوال برد، در این‌جا ناآگاهانه (و شاید آگاهانه) از میانه‌های دهه‌ی هشتاد داشت نمایشنامه‌نویسی ایران را تحت تأثیر قرار می‌داد. به غیر از آن، اهمیت روزافزون اجرا که صدالبته در گذشت دوره‌های تئاتری و بنا به ضرورت تئاتر در جهان شکل می‌گرفت، در ایران، با یکی در میان پریدن و گسترش رسانه‌های جمعی آرام‌آرام می‌رفت تا جای خود را از تئاتر تکسچوال به تئاتر فرمال بدهد. نمی‌شد از سالنی به سالن دیگر رفت و پدیده‌هایی را ندید که زیبایی‌شناسی اجرا را فدای کلمات نمی‌کنند. در کنار آن، رویکرد آموزه‌های دانشگاهی که بیش از پرداخت آموزشی به نمایشنامه‌نویسی، مُصر به پرداخت تحلیلی و اندیشه‌ورزانه‌ی اجرا بود، رودخانه‌ای بزرگ را میان دو سرزمینی ایجاد می‌کرد که در یکسوی آن درام‌نویسان رشیدیافته در دهه‌ی دوم و سوم انقلاب بودند و در دیگر سوی آن اجراگرانی ایستاده بودند که یا آن نگاه افلاطونی را که به ادبیات نمایشی می‌شد، نداشتند یا ادبیات نمایشی به معنای مرسوم را هم‌چون غل و زنجیر

به دست و پای پرفورمنس‌هایشان می‌دانستند. این تفسیر البته عمومیت نداشت. گرچه در این میان، کماکان کسانی بودند که در مرز آشفته‌ای بین این دو سرزمین دچار سرگشتنگی می‌شدند. در آثار این نسلِ میانه و نویسنده‌گان بعدتر از آن، یافتن یک پیوستگی متعادل میان مضمون و فرم آثار تقریباً محال است. کمتر نمایشنامه‌هایی را می‌شود از یک نمایشنامه‌نویس خواند که به اثر قبلی شباهت داشته باشد. چه به لحاظ بستاری و چه به لحاظ ساختاری. همانقدر به جزیره‌های پراکنده‌ای شبیه‌اند که از نمایشنامه‌های اسلام خود نیز فاصله دارند. آثاری که بیش از ایجاد به عنوان نمونه‌های متفق از روشن، اصول و اندیشه‌ی یک درام‌نویس، پراکندگی و امدادانه‌ی نمایشنامه‌نویسان متأخر ایرانی به سبک‌ها و پدیده‌های رو به گسترش در ساحت‌های جهان مدرن را در بر می‌گیرد. مشاهده‌ی اجراهای نوآورانه‌ی خارجی، خواندن آخرین آثار هنگارش‌سکنانه‌ی ادبی جهان و شاید از همه مهم‌تر خستگی از تئاتر مرسوم جمع‌گرایانه و گرایش به حضور فردی افراد در نوشتن، تغییر سبکی را در ادبیات نمایشی رایج ایران ایجاد کرده که بدون نمره‌گذاری و فارغ از تحلیل مثبت و منفی آن، قابل بحث، جدی و کنکاش‌جویانه است. از این منظر به نظر می‌رسد که نوعی شکافت پوسته‌ای در حال توکین است که بی‌شباهت به حرکت بیت جنریشن‌ها در اوایل دهه‌ی شصت میلادی نیست. اصول تا آن‌جا برای نویسنده‌خوش است که دست و پایش را نبندد و در غیر این صورت تهوع از هر آنچه پیش تر نگاشته شده، جایش را به تذکار و ترغیب و تأیید می‌دهد. آموزه‌های دانشگاهی جدید برای نمایشنامه‌نویسان جدید فرصتی جدید را فراهم نمی‌آورد، بلکه تنها قیودی را بر نوشتنهایشان می‌زند که گویی همین آن‌ها را به سمت گزاره‌های جدید سوق می‌دهد. کلمات در نوشتنهای جدید ترکیبات زیبایی را ایجاد نمی‌کنند و اگر نباشند که چه بهتر. ساختمنهای خطی ویران شده‌اند و بافت‌های هذلولی در داستان‌گویی جایشان را پر کرده‌اند. پرداخت به شخصیت‌های در حال تحول در ذمه قرار گرفته‌اند و ناهنجاری عمومی که یا به سمت سکون بیمارگونه‌ای می‌روند یا به طغيان

آنارشی مسلکی منتج می‌شوند، در پیرنگ اصلی قرار گرفته است. از همه مهم‌تر، زیبایی‌شناسی مخاطب است که این پیچیدگی ادبیات دهه‌ی اخیر را تحت تأثیر قرار داده. تماشاگری که آنچه را در سالان‌ها تجربه کرده، دیگر دوست ندارد و هر آن می‌تواند به‌سمت تئاتری گرایش پیدا کند که از هر جزیره‌ای که تاکنون دیده‌ایم، دورتر ایستاده باشد. فارغ از این جهان نایدئولوگ و دیستوپیایی در مضمون، در ساحت اجرایی نیز، بلوشو در اقتصاد هنری و دیگر بلوشوهای سیاسی و اجتماعی معاصر بودگی نمایشنامه‌نویس ده سال اخیر، گویی به‌شکل یک‌پارچه دارد تعریفی از درام نسل آخر را به ما می‌دهد که قابل تمیز از آثار نمایشی است که در سه دهه گذشته‌ی آن وجود داشته است. جهانی جدید و در حال اکتشاف که البته با تجربه‌ی تاریخی، شاید تا کمتر از یک دهه‌ی دیگر جای خود را به پدیده‌هایی تازه‌تر خواهد داد.

## پ.ن

بعد از نوشتار، از من خواسته شد که تکمله‌ای به یادداشت در آسیب‌شناسی رشد یا عدم رشد ادبیات نمایشی در ایران اضافه کنم. واقعیت این است که چه کسی می‌داند؟ اصلاً کجای دنیا کسی دانسته است که چه چیز چرا در جایی رشد کرده و در جای دیگری نمی‌کند؟ در حالی که خود این گزاره که ادبیات نمایشی ایران در حال صعود یا سقوط است، جای سؤال و تردید فراوان دارد. مسئله اما در جواب چنین سؤالی به‌فرض سقوط وضعیت نمایشنامه‌نویسی در ایران، گیجی سازماندگی مجموعه‌ی تئاتری موجود است. کمبود کمپانی‌های تئاتر و حتی فراتر از آن، فقدان ترکیبات گروهی در نظام تولید تئاتر، طبعاً در آغاز یقه‌ی نمایشنامه‌نویس را خواهد گرفت. نداشتن سفارش‌دهنده یا تهیه‌کننده‌ای که بتواند یک کمپانی تئاتر را با رأس آن یعنی درام‌نویس اداره کند، یا حتی گروه‌هایی که در ادوار گذشته به‌وفور یافت می‌شدند و به عنوان مثال ثمره‌هایی چون محمد چرمشیز یا نغمه‌ی ثمینی یا محمد‌امیر یاراحمدی را به بار می‌نشاندند، امروز تقریباً محلی از اعراب

ندارند. مسئله‌ی بعدی عرضه‌ی بیش از تقاضاست که خرخره‌ی ادبیات نمایشی در ایران را می‌جود. عدم تناسب بین فراوانی تولید متون با اجرا، خودمؤلف دانستن عمدتی فارغ‌التحصیلان گرایش‌های مختلف غیر از ادبیات نمایشی از دانشگاه‌ها یا آموزشگاه‌های هنری و از همه مهم‌تر، عدم سازمان‌دهی نهادهای متولی تئاتر در حمایت اجرایی از اصناف از جمله‌ی این تنش ارگانی در تئاتر است. می‌شود گفت نمایشنامه‌نویس در تئاتر امروز ایران، یک نام جعلی است. چندان قابل تعریف نیست و شغلی هم‌پایی کارگردان یا بازیگر یا عوامل فنی محاسبه نمی‌شود. چراکه ظاهراً نه از سوی مدیران و نه اجراگران، تخصصی هم‌پایی دیگر سطوح فنی تئاتر به‌شمار نمی‌رود.

اما چه باید کرد؟ چه کسی می‌داند؟ یک جایی دارد آب می‌دهد که هر جا را می‌بندی از جای دیگری نشته دارد. سیاست کلان مدیریت تئاتر در ایران، حسینقلی خانی است. نظام‌ها، کمپانی‌ها و گروه‌های تئاتر در ایران شکل نمی‌گیرند و معدود مدیرانی که خواسته‌اند این فرایند را اجرایی کنند، عمدتاً با چاله‌هایی مثل بودجه یا نظارت‌های متعدد، قطار خود را در ایستگاه پارک کرده‌اند و پیاده شده‌اند. گروه‌های مستقلی که در شهرستان‌ها وجود دارند احتمالاً به‌سبب تعدد نفری، در این زمینه از تئاتر تهران پیشروترند؛ اما در آشتفتگی و شلوغی تئاتر پایتخت، چنین سازوکاری تنها از دست مدیریت کلان بر می‌آید و لاغیر. حمایت مالی، ثبت جدی گروه‌ها، سازمان‌دهی اجرا در سالن‌ها، هم‌پیوستگی و تعامل، بیش از آنچه که می‌شود تصور کرد، میان مرکز هنرهای نمایشی و دانشگاه‌های تئاترآموز، برای ثبت و آموزش‌های مبتنی بر فعالیت خابطه‌مند و حرفه‌ای گرایش‌ها و درنهایت نظارت و حمایت نهادی چون خانه تئاتر از اصناف، شاید در دهه‌های بعد از این شلم‌شوربا بکاهد. در غیر این صورت تنها راهی که تئاترآموز علاقمند به ادبیات نمایشی برای رشد خود می‌یابد همین چیزی است که وجود دارد. شائس و بخت در کنار اتصال به فعالیت‌هایی بیش از حوزه‌ی نمایشنامه‌نویسی در تئاتر. خلاص.



منوچهر فرید

اثر سید محمد مساوات

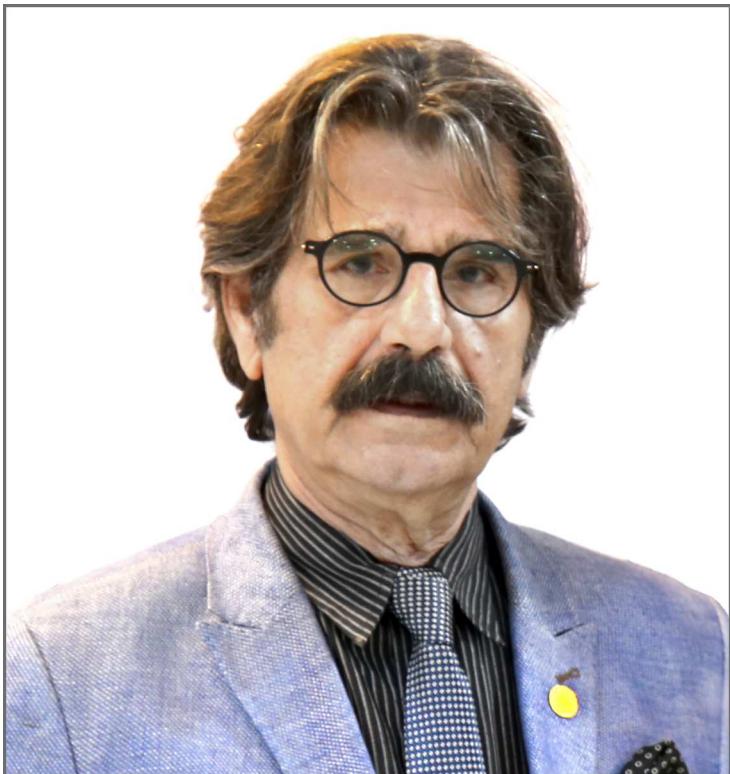
رنگ روغن روی مقوا در ابعاد  $70 \times 50$  سانتی‌متر

هرگونه کپی‌برداری و استفاده بدون مجوز از این اثر ممنوع است.

/ کتاب آواز

## نگاهی بر نمایشنامه

با سپاس از  
ابراهیم گلستان



و  
با یادی از  
عزم الله مهرآوران  
که از رفتن همچنان در سوگیم  
/ کتاب آواز



## یادداشت عزت‌الله مهرآوران برای نمایشنامه‌ی سگ‌لرزه اثر فرشته فرشاد

... (سگ‌لرزه)،

برای تو و خویش چشمانی آرزو می‌کنم که چراغ‌ها و نشانه‌ها را در ظلمات مان ببینند. نمایشنامه‌ی «سگ‌لرزه» از جانمایه‌ای سنتی بهوه گرفته و قصه‌ای است کهنه در ادبیات مردمی که نویسنده از این سوزه‌ی نیم‌بسمل، قصه‌ای نو ساخته با پرداختی هوشمندانه و سرانجامی دردانک. این نمایشنامه حول پیرزنی است که در مقابل ناملایماتی که دیده، تصمیمی سهمناک می‌گیرد. هم‌چنین سخن از مردی است که اولین انتخابش را به‌دلیل نازایی کنار می‌گذارد و زنی دیگر می‌گیرد با نشاط بچه‌دار شدن. بحرانی که دامن می‌خورد به عمری از پیرزن که در خانه‌ای کهنه چونان خودش نشسته و سیروس همسایه‌ی طبقه‌ی زیرین با اندیشه‌ای تازه و در پی سودی بیش‌تر مقابل توهمند بیمارگونه‌ی پیرزن ایجاد تضاد دراماتیک و نمایشی می‌کند. سگ‌لرزه‌ای که خاستگاه نویسنده‌اش به حسادت مادربزرگ در توهمند و سیروس در تجمل با همسری پا به ماه و اختلاط این دو با حضور ناپیدای همسر سیروس و پیدا شدن مروارید که همووی است دلخراش و کینه‌پا در مقابل پیرزن نهایت نمی‌گیرد و لایه‌ی از لایه‌ی آدم‌ها بر می‌دارد و دستمایه‌ای زیبا و پرداختی با کنار مایه‌ی ترانه‌های مردمی و نشر پسندیده و

شایسته شخصیت‌های نمایشی را از بستر یکنواختی واقعیت به چالش شخصیت‌های کهن و نو در می‌اندازد. تمری که اگر طعم و مزهی شعر ندارد، اما از سرایشی شعرگونه برخاسته و با دلواپسی ترانه‌ها که در دهان لحظه‌های پیزند سروده می‌شوند، چون شعری ناب جان می‌گیرد. فرشته فرشاد نشان داده که آداب نوشتن و گزینش را برای نمایش و نمایشنامه به خوبی می‌داند، آینه‌ای را برابر آینه‌ای می‌گذارد و قرنی را در یک صبح نمایشی بدل می‌کند به درامی شایسته با هدف تاریخی نانوشته که قابلیت نگاشتن می‌گیرد. در پایان من اندیشه را به دلم می‌دهم و می‌سرایم که سر و کار ما با شاعری است که سگ‌لرزه‌اش هم از خمیرمایه‌ی شعر سرشار است. نگاهی شاعرانه از تلخ و شیرین زندگی از شاه بیت «تو شکمت او مده بالا و من شکمم نیومده بالا» تا عروسک‌های جان‌دار در توهم مادربزرگ و همه‌ی آنچه در یاد یادگار می‌ماند. پس فلک را سخت بشکافیم و طرحی نو در اندازیم و باز برای تو و خویش چشمانی آرزو می‌کنیم که چراغ‌ها و نشانه‌ها را در ظلمات مان ببینند.



## یادداشت ابراهیم گلستان

به مناسبت چاپ نمایشنامه‌های «شب دشنه‌های بلند»  
و «قلعه‌ی انسانات»

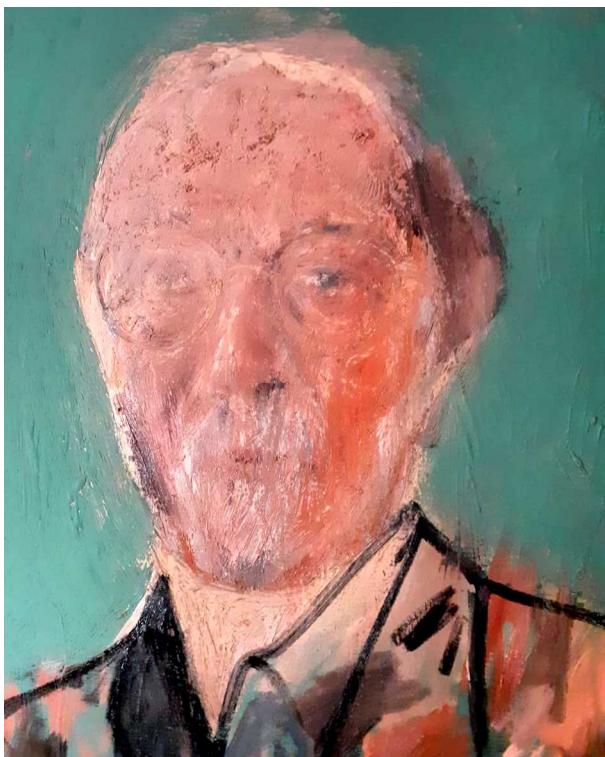
### آفای علی شمس گرامی

من هیچ شک ندارم که سرکار توانایی فراوان به نوشتن و ساختن داستان دارد. حتماً در شما ذوق و فهم و توان نوشتن و مرتب‌کردن گفت‌وگوهای آدم‌های قصه یا نمایشنامه فراوان است. شما برای من ساعت‌های خوش لذت‌بردن از کار خودتان، به‌خصوص در همین زمینه و حدی که نوشتیم، فراهم آوردید. من به‌مقدار دقت و کنجکاوی و نگاه و فهم علاقمندی که می‌توانم در خودم سراغ کنم نوشه‌ی شما را خواندم و از این بابت هم حظ بردم هم مرتب آفرین و به‌به نثار کار شما کردم. تا این بیان هیجان را برای شکل و نحوی جاگیری گفت‌وگوها و آمیزش آن‌ها با روش نقل حکایت دارم، اما با این شدت و درجه در مورد خود حکایت نمی‌توانم چیزی بگویم چون بس که فکر کردم حد پیش‌آمدن و نوع خود قصه در حد و درجه‌ی شکل بخش‌های آشکار در نوشه باشد. من نتوانستم هنوز همه را با هم در نظر بیاورم و همه را یک‌جا وصف کنم شاید در این زمینه نقصی باشد، و این برای ادراک من است که ضعیف شده. البته شاید هم داستان شما به همین صورت چندان محل تمجید نباشد یا من ابعاد آن را درست نگرفتم یا

شاید درخشنده‌گی طرح، پیشرفت و بیان و زبان دیالوگ‌ها مرا در حد خودم چنان رنجانده است که از خود داستان به آن اندازه که شایسته و بایسته باشد تحويل گرفتم. من روی این فشار نیاورده و نمی‌توانم بیاورم و نماید بیاورم که قصه چندان برای من حاجت به میان نداشته است. اگر چنین باشد شاید شما خودتان از قصد مطلب دور از گیرایی و اهمیتی را گرفته‌اید و خواسته‌اید آن را به کمک استعداد خودتان پیروزانید و صاحب اهمیت یا گیرایی کنید. شاید هم عرض شما نوعی تمرین... است و همین.

این سلیقه و میل شمامست؛ مختارید؛ اما اگر غیر از این نمی‌خواسته‌اید و این که در وهله‌ی اول و به نگاه ناوارد، کمی نادرست و ناخواسته می‌آید اما غرض شما این نبوده است، پیشنهاد می‌کنم برای مطلب و مایه حکایت نیز نظری و لطفی بهتر داشته باشید. برای تان و برای ادبیات فارسی علی‌رغم کمبود خواننده‌ی درست فهممند در آن، آرزوی توفيق و دوره‌ی درخشنده‌ای دارم ارادات مرا بپذیرید.

این چند کلمه را هم اضافه کنم که متأسفانه شما صفحه‌ی نوشته را شماره نداده بودید و درنتیجه برای خواندن هر صفحه یا درواقع بیش تر صفحه‌ها مجبور به حدس‌زنی بودم. با این بی‌شماره بودن یک عنصر سورئالیستی ممکن بود و هست که به خود نوشته افزودید یا در اثر بی‌دقیقی من یا بر حسب تصادف، و به کمک «انتخاب» الکی و قمار واژه هر کسی بخواهد آن‌ها را بخواند. یک چند صفحه‌ی سفید هم به مجموعه افزوده بودید که از بی‌دقیقی شما داخل این دسته کاغذ شده بود یا شاید شما خواسته باشید که برای اضافه کردن مطلب به میل و اختیار خواننده‌ها باشد. من آن‌ها را سفید نگاه داشتم.



پرویز پورحسینی  
اثر سید محمد مساوات

رنگ روغن روی مقوا در ابعاد  $70 \times 50$  سانتی‌متر  
هرگونه کپی‌برداری و استفاده بدون مجوز از این اثر ممنوع است.  
/ کتاب آواز /

## بخش استعدادهای نمایشنامه‌نویسی

و

## نمایشنامه‌های منتخب



## گفت و گو با «فرشته فرشاد» دیبر بخش استعدادهای نمایشنامه‌نویسی «کتاب آواز»

در آغاز بفرمایید هدف از شکل‌گیری «کتاب آواز» چیست؟ هسته‌ی شکل‌گیری «کتاب آواز» برمی‌گردد به جریانی فکری که در تئاتر تأثیرگذار باشد، ماندگار بشود و پایدار بماند، یعنی جریانی ایجاد شود تا به خروج جامعه‌ی تئاتری از انفعال کمک کند؛ جامعه‌ای که مشارکتش در خلق ریک اثر هنری به حداقل رسیده. به خصوص الان که دورانی بحرانی است. مسئولان به داد مردم نمی‌رسند، چه برسد به اهالی هنر به‌ویژه تئاتری‌ها که برخی نیز به حذف خود پرداخته‌اند و بعمل شده‌اند. «کتاب آواز» در این احوالات بر آن شد تا شکل بگیرد و به دنیا بیاید تا به معضلات و تحولات فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی تأثیرگذار در روند تولید آثار تئاتری بپردازد تا به‌شکلی علمی و نقادانه آسیب‌شناسی بکند و بعضاً راهکار پیشنهاد بدهد. یکی از اهداف تولید این کتاب جمعی که محصول افکار صاحب‌نظران است، معرفی نخبگان تئاتری کمتر شناخته‌شده است که مهجور مانده‌اند یا در غبار فراموشی گم شده‌اند و حتی در فضای مجازی که امروز کارها را ساده‌تر کرده، هیچ بیوگرافی یا شناختنامه‌ی درخوری از آن‌ها به چشم نمی‌خورد یا منابع کمی از آن‌ها در دسترس است؛ بنابراین «کتاب آواز» به نسل جدید کمک کم سابقه‌ای می‌کند تا آگاهی بین‌شان فراگیر بشود. «کتاب

آواز» جریانی است که امید دارد باعث ایجاد حرکت بشود و در تأثیرگذاری و تبدیل نیروی بالقوه‌ی تئاتر به قوه‌ی بالفعل نقش مهمی را ایفا کند و در تاریخ جریان‌ساز و استمرار داشته باشد. هم‌چنین شامل مقاله‌ها و یادداشت‌هایی با رویکرد سازنده و نقادانه است که به مسئولان، هنرمندان، دست‌اندرکاران، سیاست‌گذاران و دانش‌جویان تئاتر کمک می‌کند درک بهتری از شرایط داشته باشند تا با پیگیری این مجموعه کتاب‌ها به نتیجه‌ای شایسته‌تر دست پیدا کنند.

### باز خورد «کتاب آواز» تا امروز چگونه بوده است؟

شماره‌ی پیشین «کتاب آواز» به نام «نویسنده نمرده است» با موضوع حقوق نویسنده‌گان و مترجمان آثار دراماتیک به چاپ رسید. استقبال از این شماره برای شروع بسیار قابل توجه بوده و چون نسخه‌ی الکترونیک کتاب در سایت انتشارات آواز و سایت طاقچه رایگان در دسترس همگان قرار گرفته، بازخوردها با سرعت و دسترسی بهتری به ما می‌رسد. دریافت ما از این همه انرژی مثبت، نظرات و تمایل به مشارکت در این جریان چشم‌گیر بود و محركی شد تا با قوای بیش تری شماره‌های بعد و بعدتر را به چاپ برسانیم. البته باید بگوییم کسانی که خواندن نسخه‌ی چاپی کتاب برای شان راحت‌تر است، می‌توانند با مراجعه به سایت آواز آن را سفارش بدهند.

### هدف از شکل‌گیری بخش استعدادهای نمایشنامه‌نویسی چه بود؟

اکنون شاید ما به عنوان یک نشر جریان‌ساز بتوانیم نقش مهمی در شناختن و شناساندن استعدادهای نمایشنامه‌نویسی به دنیای تئاتر ایران داشته باشیم تا بستری آزاد برای رشد و پیشرفت نمایشنامه‌نویسان نوظهور باشد. چیزی را که در گذشته خود انتظار داشتیم در نقطه‌ی شروع و دوره‌ی دانشجویی از ما حمایت بکنند و نداشتمیم و محقق نشد، حال برای دیگران فراهم می‌کنیم تا برای شان انگیزه‌ای شود که به محوكدن خود نیندیشند و ادامه بدهند و باز نایستند و جهان بی‌رحم و فاسد و ناعادلانه‌ی اکنون مایوس‌شان نکند، زیرا تئاتر نباید بمیرد و همین موج‌ها هستند که به دریا معنی می‌دهند. موج اگر نباشد، دریا دریا نیست، گرداد است.

## نقش نشر «آواز» را در جریان تئاتر و ادبیات نمایشی سال‌های اخیر چطور ارزیابی می‌کنید؟

نشر آواز تاکنون تلاش کرده نمایشنامه‌های برتری را که ارزش معرفی و مطرح شدن دارند، به چاپ برساند؛ چه در زمینه‌ی تألیف و چه ترجمه و چون این نشر علاوه بر چاپ کاغذی آثار، بر توزیع الکترونیک تأکید داشته، از لحاظ قابل دسترس بودن از نشرهای دیگر پیشی گرفته است. هم‌چنین در ارائه‌ی آثار دراماتیک باکیفیت و ارزشمند با خالقانی بنام و شناخته شده، نقش مهمی داشته. علاوه بر ارائه‌ی انتشار آثار شایسته‌ی نویسنده‌گان حرفه‌ای و چیره‌دست، مترجمان و نویسنده‌گان مستعد و تازه‌کار یا شناخته نشده را به جامعه‌ی تئاتری و غیر تئاتری معرفی کرده که در این خصوص با قدرت می‌گوییم که پیشرو بوده است.

تعزیف شما به عنوان دبیر این بخش، از استعداد نمایشنامه‌نویسی چیست؟

بخشی از «کتاب آواز» را به استعدادهای نمایشنامه‌نویسی اختصاص دادیم که بنده دبیری آن را بر عهده دارم و قصدمان در وهله‌ی اول شناختن آن‌ها و بعد شناساندن شان به دیگران به خصوص اهالی تئاتر و کارگردانان است. برخی از آن‌ها ممکن است کهنه کار باشند اما شرایط لازم را برای پژنوت کردن خود نداشته‌اند یا تازه کارند و می‌خواهند وارد این حوزه بشوند. به هر حال درام را می‌شناسند و نمایشنامه‌نویس هستند و استعدادش را دارند اما آشنا نیستند. نشر آواز بستری را برای شان فراهم کرده که بهترین آثار توسط اهل فن انتخاب بشونند تا به چاپ برسند و با دیگران به اشتراک گذاشته بشونند.

بر سر راه ارتقای نمایشنامه‌نویسی و ظهور نمایشنامه‌نویسان مستعد در سالیان اخیر، با چه موانعی رویه‌رو بودید؟

در مربیان نامه نقل شده «هر که منفعت خوبیش در مضرت دیگران جوید، او را از آن منفعت اگر حاصل شود، تمتعی نباشد». مشکل بخش وسیعی از

جامعه‌ی فعلی تئاتر ما اینست که از مدیران و دست‌اندرکاران گرفته تا تولیدکنندگان آثار نمایشی، منفعت خود را در مضرت دیگران می‌بینند و در این راه تلاش می‌کنند و این الگو تئاتر را از درون تخریب می‌کند و این خرابی‌ها نشت پیدا می‌کند و از بُن ویران خواهیم شد؛ بنابراین اگر به‌خطاط منفعت شخصی در صدد پیداکردن جایگاهی رفیع و استوار برای خود باشیم، آن جایگاه ناپاک و غیراخلاقی است و به ما وفادار نخواهد بود. پس در این کارزار باید خیر عمومی را برتر از نفع شخصی دانست تا راهکارهایی در این چارچوب ارائه شود که باعث حرکت رو به جلو در تئاتر می‌شود و به قول فروغ، چرا توقف کنم؟ در این شرایط موتور محرک تئاتر که نمایشنامه است، روشن می‌شود و ارتقا می‌یابد. حالا این قضیه نفع شخصی حاصل از ضرررساندن به همکار خود را به جشنواره‌ها تعمیم بدھید که نقش عمدت‌های در حذف‌شدن نمایشنامه‌نویسان مستعد در سال‌های گذشته دارد. این‌ها قسمتی از موانع بر سر راه رشد نمایشنامه‌نویسی است. علت‌های دیگری هم وجود دارد که قابل بررسی است.

رونده تخصیص بودجه تئاتر در زمینه‌ی ادبیات نمایشی چگونه است؟ با یک مثال توضیح می‌دهم. در فرانسه برای اجرای کارها و مشخصاً نوشتن نمایشنامه بودجه تعیین می‌شود و کارگردان با علم بر این که هر نمایشنامه چقدر بودجه دارد، آن را انتخاب می‌کند. این حمایت‌های مالی شامل اکثر نمایشنامه‌ها با رویکردهای مختلف بوده و عموم سلیقه‌ها را در برمی‌گیرد اما این‌جا بودجه‌ای که به‌طور کلی به تئاتر اختصاص می‌دهند، بسیار جزئی است و دخل با خرجی که برای تئاتر شده، اعم از دستمزد عوامل، ساخت دکور، کرایه یا خرید آکسسور، رفت‌وآمد، کرایه سالن و... نمی‌خواند، مگر این که آن تئاتر سفارشی یا مناسبتی باشد که بودجه‌های کلان برای این‌جور کارها اختصاص می‌یابد و معمولاً از لحاظ فنی، دراماتیک و دیگر قضایا کیفیت لازم را ندارند و انگار فقط برای ارائه‌ی گزارش به بالادستی‌ها که این تئاتر را اجرا کردند و این هم گزارش، رفع تکلیف می‌کنند و از امور ساده می‌گذرند و سعی در ارائه‌ی کیفیت خوب به تماشاگر ندارند.

دستمزد نمایشنامه‌نویس هم اکثراً در خور توجه نیست و آخرین نفری است که به او فکر می‌کنند. حالا اگر فروخت، اگر سود کرد، چند درصد برابریش کنار می‌گذارند. به نظرم خیلی از نمایشنامه‌نویسان با رایگان قراردادن اثرشان برای اجرا به نمایشنامه‌نویسی و دیگر نمایشنامه‌نویسان خیانت می‌کنند، چون این را باب می‌کنند تا برای همه عادت و قانون بشود که نمایشنامه‌نویس دستمزد نمی‌خواهد. چرا؟ مگر او جزو عوامل نیست؟ مگر برای خلق اثرش شب و روزش را نگذاشته؟ مگر موهایش سفید نشده تا رنج اثرش را به مخاطب انتقال بدهد؟ خوشحال نیستم که ادبیات نمایشی این طور مظلوم واقع می‌شود.

از سوی نهادهای تئاتری چه حمایت‌هایی از نمایشنامه‌نویسان صورت می‌گیرد؟

ما تشکلی که از هنرمندان تئاتر حمایت بکند، خیلی کم داریم و اگر هم داریم، با هدف و مقصدی مشخص و سازمان‌دهی شده نیستند و اصلاً معنای نهاد را در خود ندارند. خانه تئاتر یکی از این تشکل‌های صنفی است که سازوکار و مناسباتش ایراد دارد، به خصوص انجمن نمایشنامه‌نویسان که بنده آن جا عضوم اما مقررات و نظم چندانی نمی‌بینم. منظورم اینست که برای نمایشنامه‌نویسان حرکتی رو به جلو انجام نمی‌دهند که به آن‌ها بیالم و بگوییم پشتیم به این نهاد گرم است و چه خوب که از نمایشنامه‌نویسان و حقوق از دست رفته‌شان حمایت می‌کنند، سال‌هast هیچ اقدام پرنتیجه‌ای از جانب آن‌ها نمی‌بینم. امیدوارم با عوض شدن اصولی هیأت مدیره‌ی کانون نمایشنامه‌نویسان و تغییر رویه‌ی باب‌شده‌ی موجود، اتفاقات حمایت‌گر بیشتری برای مان بیفتند تا لاقل انگیزه‌ای شود که نمایشنامه‌نویسان از پیله‌ی تنها‌ی خود بیرون بیایند و پرشورتر کار بکنند، برای خودشان و همکاران‌شان جلوه پیدا کنند و احساس بودن کنند و خانه تئاتر هم اهمیت بیشتری به آن‌ها بدهد. یک نهاد تئاتری باید نگهبان تئاتری‌ها باشد، چه در مانیفست‌دادن و چه کنش‌گری رویه‌ای مشخص داشته باشد، نیازهای اعضاش را برآورده کند و اگر به آن‌ها ظلم شد دادشان را بستاند و جا خالی

ندهد. متأسفم که این را می‌گوییم اما حق نمایشنامه‌نویسان پای مال شده و دادشان به جایی نمی‌رسد. کسی به فکر آن‌ها نیست که هیچ، خودشان هم به فکر خودشان نیستند.

آیا از سوی متولیان امر، امتیازات و کمک‌هایی برای چاپ آثار نمایشی اختصاص داده می‌شود؟

نمایشنامه تا روی صحنه نرود و اجرا نشود، ماهیتش تمام و کامل نیست. برای به صحنه رسیدن، نمایشنامه باید به کارگردان‌ها معرفی بشود و چاپ این آثار پُلی هستند بین نمایشنامه‌نویس و کارگردان. در حوزه‌ی چاپ معمولاً اگر نویسنده شناخته شده نباشد، باید هزینه‌ای بابت چاپ کتاب متحمل بشود که تازه این ریسک وجود دارد آیا این کتاب بفروشید آیا نفوذش. نشر آواز اگر اثری را در خور و شایسته بینند، حتماً از آن طبق شرایطی حمایت می‌کند. برخی ناشران، کمک‌ها و بودجه‌های دولتی دارند و برخی مستقلند. آن‌ها که کمک‌هایی برای چاپ دریافت می‌کنند، باید مناسبات و چارچوب آن نشر و جریان فکری‌شان را دنبال بکنند و در آن حیطه بنویسند اما نشرهایی هم وجود دارند که به جایی وابسته نیستند و روی پای خود ایستاده‌اند. ما از ناشرانی هستیم که از فکرهای آزاد حمایت می‌کنیم؛ بنابراین امتیاز و کمکی به ما اختصاص داده نشده است.

نقش جشنواره‌ها و مسابقات نمایشنامه‌نویسی را در روند رشد درام‌نویسان چگونه می‌بینید؟

جشنواره به عنوان یک رویداد فرهنگی در اصل باید به آشنائیدن افکار و سلیقه‌های مختلف با یکدیگر کمک بکند و باعث پیشرفت و رشد بشود. برخی جشنواره‌ها که کنترل فکر درام‌نویس را بر عهده نمی‌گیرند و بی‌موضوع یا آزاد هستند، به شکوفاشدن درام‌نویسی کمک شایانی می‌کنند و باعث تعالی این هنر و ارتقاء آن می‌شوند، اما آن‌ها که ذهن نویسنده را محدود به موضوعات خاص می‌کنند، ذهن نمایشنامه‌نویسان هم محدود و کوچک می‌شود. درنتیجه ما نه تنها رشدی را شاهد نخواهیم بود که پس‌رفت هم

می‌کنیم، چون نویسنده را مجبور می‌کنیم کوششی بنویسد، نه جوششی و برخی نویسندگان که غم نان دارند، زیر بار می‌رونند و درنهایت سطح نمایشنامه‌نویسی کشور سقوط می‌کند و استعدادی شکوفا نمی‌شود، چون توقع سفارش دهنده‌ها پایین می‌آید و نویسندگان این دست نمایشنامه‌ها هم باورشان می‌شود که نوشه‌های شان خواهان دارد و این یعنی افول درام‌نویسی یک مملکت. یکی دیگر از عوامل مؤثر در روند رشد نمایشنامه‌نویسی، قضاوت داوران جشنواره‌ها بر اساس دوستی و دشمنی است. برخی روابط را بر ضوابط مقدم می‌دانند و متنی که استحقاق گرفتن رتبه‌ی خوبی دارد، در عوض از داوری خارج می‌شود و گاهی در کمال ناباوری می‌بینیم متنی که نمایشنامه‌نویس قدرتمدی ندارد، بهترین رتبه را کسب می‌کند. البته همیشه این طور نیست و گاهی هم داوران عادلانه قضاوت می‌کنند و حق به حق دار می‌رسد، اما می‌خواهم بگویم گاهی این جور مسائل در جشنواره‌ها و مسابقات نمایشنامه‌نویسی باعث می‌شود رشد سطح نمایشنامه‌نویسی دچار مشکل بشود.

آیا نمایشنامه‌نویسی را در ایران می‌توان شغل دانست؟

ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که همه‌ی پدر و مادرها به هنرمندی‌بودن فرزندان شان افتخار نمی‌کنند، بعضاً آن را مایه‌ی سرافکندگی می‌دانند و دعا می‌کنند که کاش یک شغل به دردبه‌خور و آبرومند برای بچه‌شان پیدا بشود. دوستی سر تموین تئاتر تعریف می‌کرد هر وقت به دیدن پدربرزگش می‌رفت، پدربرزگش از او می‌پرسید بالاخره شغل پیدا کردی و دوستمان در جواب می‌گفت من شغل دارم، بازیگر تئاترم. پدربرزگش می‌گفت با من از پول حرف بزن! یعنی می‌دانست که هنرمندان از نظر مالی در تنگنا هستند و شغلی را شغل می‌دانست که درآمد کافی و ثابت داشته باشد. این فقر فرهنگی است که متأسفانه در تفکر عامه هنر شغل نیست دیگر چه برسد به نمایشنامه‌نویسی که از مظلوم‌ترین گرایش‌های هنری است. البته در کشورهای دیگر نمایشنامه‌نویس کم درآمد نیست. باید زحمت بکشد، تلاش

بکند تا به مقاطع بالا برسد که درآمد خوب هم شاملش می‌شود. البته این در جاهای مختلف متغیر است.

تأثیر کرونا را بر تئاتر و نمایشنامه‌نویسی چطور می‌دانید؟

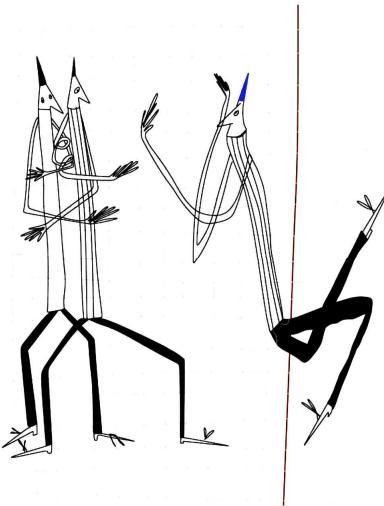
من فکر می‌کنم کرونا باعث شد تئاتر و نمایشنامه‌نویسی سکته بکند. مرضی که در جمع تکثیر می‌شود و سرایت پیدا می‌کند، برای تئاتر که تنها در جمع معنی پیدا می‌کند، تهدیدی جدی حساب می‌شود. شوخي ندارد و می‌کشد. آشنا و غیرآشنا، هنرمند و غیرهنرمند، فقیر و غنی، همه در معرض این بیماری وحشی‌اند که فاجعه‌آمیز است و جان آدم‌ها مهم‌تر است از نمایشنامه‌ای که روی صحنه تئاتر برود و تماشاگرانش ناقل بیماری باشند یا بشونند. به‌نظرم تئاتر مرده است. فقط ما توان پذیرش آن را نداریم و احیای دوباره‌ی آن بستگی به کنترل این بیماری دارد که با تولد جهش‌های متنوع و نحوه‌ی مقابله با آن، دور به‌نظر می‌رسد. اگر هم سوسویی از چند تئاتر دیده می‌شود، تنها برای مصرف بودجه‌ی اندکی است که سالانه به تئاتر اختصاص داده می‌شود.

آیا داشتن صنف می‌تواند برای نمایشنامه‌نویسان مفید باشد؟

علاوه بر آنچه عرض کردم، صنف به معنای واقعی آن – نه چیزی که ما با عنوان خانه تئاتر داریم – گروه‌های انسانی آن تشکل را با هم متحد می‌کند، در آن‌ها انگیزه شکل می‌گیرد و درنهایت برای حق و حقوق‌شان و هدفی والا و مشترک تلاش می‌کنند و همین باعث پویایی جامعه‌ی نمایشنامه‌نویس می‌شود. باعث می‌شود احساس زنده‌بودن بکنند و دست به خلق بزنند که در این صورت خلق نمایشنامه تعالی می‌یابد و به ظهور می‌رسد.

و حرف پایانی؟

شرایط، شرایط بدی است. آرزو دارم حال دوران دگرگون شود؛ و جهان خوش‌رنگ‌تر شود، خالی از جنگ و مرض و نکته‌ی دیگر این که کار ما و دیگر همراهان کتاب آواز به قول دکتر ناظرزاوه کرمانی نوعی ایثار و از سر عشق به هنر و تئاتر است. سعدی عزیز می‌فرماید: «سلسله موى دوست حلقة دام بلاست / هر که در اين حلقة نىست فارغ از اين ماجراست».



طی فراخوان استعدادهای نمایشنامه‌نویسی کتاب آواز دویست و سه نمایشنامه به نشر آواز ارسال شد. فرشته فرشاد و محمدرضا قلی پور اعضای هیئت انتخاب این رویداد پس از بررسی دقیق آثار، شش نمایشنامه را بر اساس ارزش‌های دراماتیک شایسته‌ی چاپ دانستند که بدون ترتیب اولویت سه اثر در این شماره و سه اثر هم در شماره‌ی بعدی کتاب آواز ارائه می‌شوند.

امید است این کوشش ما نتیجه‌بخش و برای این عزیزان و جریان ادبیات نمایشی نیک انجام باشد.

## توجه

کتاب آواز، در راستای فرهنگ‌سازی و حفظ حقوق اهل قلم ذکر این نکات را بر خود واجب می‌داند.

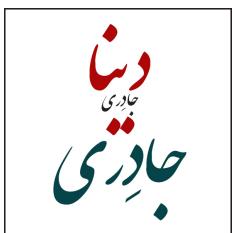
بدیهی است که هرگونه بهره‌برداری از هر نمایشنامه‌ای از جمله نمایشنامه‌های این مجموعه منوط به اخذ مجوز کتبی از نویسنده‌ی اثر است.

نویسنده مالک اثر است و فقط ارائه‌ی مجوز کتبی از جانب ایشان و جاحت قانونی دارد و بسیار واضح است که صدور مجوز اجرا از جانب دیگر افراد از جمله ناشر، مشاور نویسنده، نزدیکان وی و... ارزش قانونی ندارد.

لازم به یادآوری است که نمایشنامه‌نویس می‌تواند هرگونه بهره‌برداری بدون مجوز از اثرش را از مراجع قانونی پیگیری نماید و طرح شکایت مشمول مرور زمان نمی‌شود.

تأکید می‌شود بهره‌برداری غیرمجاز از نمایشنامه شامل اجرای صحنه‌ای، حضور در جشنواره، نمایشنامه‌خوانی، کار کلاسی، اقتباس و به کار بردن حتی بخشی از اثر در آثار نمایشی دیگر یا سایر گونه‌ها از جمله فیلم، سریال، داستان، شعر و... است.

سرقت ادبی فرقی با دیگر سرقت‌ها ندارد. دزدی دزدی است. چه کم چه زیاد جرم تلقی می‌شود و در صورت طرح شکایت و اثبات با فرد خاطی برخورد قانونی خواهد شد.



نمایشنامه  
خوالیگران ضحاک  
دینا جادری

شخصیت‌ها:

- |              |  |
|--------------|--|
| ارمایل       | یکی از وزرای خوالیگران است.                            |
| گرمایل       | وزیر دیگری خوالیگر است.                                |
| آشپزخانه‌دار | سرآشپز آشپزخانه‌ی خوالیگران است.                       |
| دو جوان      | بازیگرهایی که در ابتدای نمایش پشت میز آشپزی نشسته‌اند. |

صحنه یک آشپزخانه است. هوا دم‌کرده و مرطوب، بوی کله‌پزی تمام سالن نمایش را پر کرده است. در وسط آشپزخانه یک میز گرد و سه تولالت فرنگی که دور میز چیده شده‌اند. در نزدیکی میز دو پاتیل زنگزده‌ی بزرگ قرار دارد. در گوشه‌ای از آشپزخانه عده‌ی زیادی روی نیمکت نشسته‌اند و ماسک صورت گوسفند روی سرشان کشیده‌اند. روی دیوار مجسمه‌ی سر یک اژدها آویزان است

و از دهانش صدای عربده‌های ضحاک در سالن پیچیده است. در سمتی دیگر از صحنه یک میز که روی آن پر از انواع لوله و ابزار آلتی لوله‌مانند است به چشم می‌خورد. ارماییل و گرماییل پشت این میز در انتظارند. آشپزخانه‌دار دو جوان را روی زمین می‌کشد و پشت میز رویه‌روی ارماییل و گرماییل می‌نشاند.

### آشپزخانه‌دار بجنید. اعلیحضرت گرسنه‌اند.

ارماییل و گرماییل کلاه مخصوصی را روی سر جوان‌ها می‌گذارند. روی کلاه یک لوله قرار دارد که ارماییل و گرماییل از طریق آن لوله‌ها مغز جوان‌ها را می‌مکند و در یک کاسه تف می‌کنند. سپس آشپزخانه‌دار روی سر جوان‌ها ماسک صورت گوسفند می‌کشد و آن‌ها را به گوش‌های از آشپزخانه کنار گوسفندهای دیگر می‌برد. کاسه‌ی غذاها را تا مجسمه‌ی اژدها می‌برد. در دهان مجسمه خالی می‌کند. صدای عربده‌ی ضحاک که تا این لحظه به گوش می‌رسید، قطع می‌شود. ارماییل و گرماییل آشفته‌اند. لباس‌های کثیف و خونی بر تن دارند. بسیار ژولیده و درمانده به‌نظر می‌رسند. بعد از مکیدن مغز جوان‌ها گویی دچار جنون لحظه‌ای می‌شوند. خود را روی زمین می‌کشند و از درد به خود می‌پیچند. هم‌زمان با هم بریده‌بریده و درهم جملاتی را فریاد می‌کشند.

ارماییل

حتم دارم اگه یه روزی یه گوش سمت راست داشتم...  
 دارم... اگه داشتم... می‌گم دارم بی‌شعور... حتمی یه نفر  
 تو شعر بد کشیده «هاه»... «هاه» پرده‌ی گوش!  
 «هاه»... «هاه پیدات کردم...»... حالا داغ شده گوشم، بوی  
 خون پیچیده توی کله‌ام... چیه داره شره می‌کنه پایین؟...  
 از اون‌جا که گوشم بود، روی کتف سمت راستم، می‌ریزه  
 تو... چرا می‌خندید به شما یل گوش من؟... آخ... نزن تو  
 گوشم... سوز سرنا... گومب و گومب دهل... نوبت منه  
 دیو؟... سوگ گرفتن، سوگ منه... صدای سوز از پشت  
 سر می‌آد... آخ... پشت سرم... آخ...

**گرماییل**  
 داره می‌آد جلوتر... دستش پر از یخه‌ی یه نفره...  
 می‌کشدش روی زمین... داره می‌آد خیلی جلوتر... نفسش  
 رو می‌کوبه توی صورتم. اینجا، بالای ابروهام دقیق... از  
 صدای نفس بدم می‌آد... از گرمی نفس، خاصه اگه  
 نفسش بوی کله‌پزی بده... بدم می‌آد پیشونیم یخ زده  
 باشه، یکی‌ها کنه توی صورتم... بخار می‌شینه اینجا،  
 بالای ابروهام دقیق... حالا هر دو تا دستاش پر از یخه‌ی  
 دو نفره... الان خفه می‌شم... بخار کله‌پزیه که می‌شینه رو  
 همه‌ی جونم... (روی میز عق می‌زند). می‌شه دیگه... ها... (با  
 صدای زنانه ضجه می‌زند). نبرش... پهلوونه، رو برفا نکشش...  
 خودم که دارم می‌آم. می‌شه نکشی؟... نره دیو. نرینگی  
 سرخ ورم کرده... سرخ... ورم کرده... دهن پرکن...

هر دو بهستمی از صحنه که دو پاتیل بزرگ قرار دارد، خود را روی زمین می‌کشند  
 و در پاتیل‌ها قی می‌کنند. بعد از کمی سکوت به خودشان می‌آید.

اه! این چه زهرماری بود دیگه؟ ببینید چی دارم واستون. چی؟ درخواست جلسه‌ی فوری. بباید اینجا.	<b>گرماییل</b> <b>آشپزخانه‌دار</b> <b>ارماییل</b> <b>آشپزخانه‌دار</b>
--	--

هر سه روی توالتها پشت میز می‌نشینند.

اوナ چیه تو دستت? يه جور چسب. چسب واسه چی؟	<b>گرماییل</b> <b>آشپزخانه‌دار</b> <b>ارماییل</b>
---	---

دیشب تو غذای اعلیحضرت مو پیدا کردم. یه موی فرو ریز و مشکی.	آشپزخانه‌دار
پشم این گوسفندا بوده.	گرماییل
پشم نبود. یه موی کلفت بود. آستیننا بالا.	آشپزخانه‌دار
مال ما نبوده.	ارماییل
مال شخص شما بوده. آستیننا بالا. (آستین‌هایشان را بالا می‌زنند).	آشپزخانه‌دار
بله، خودشه.	آشپزخانه‌دار
چیکار می‌کنی؟	ارماییل
جنSSH عالیه. از ایناست که بعدش جوش نمی‌زنی.	آشپزخانه‌دار

آشپزخانه‌دار دو چسب را روی دست‌های ارماییل و گرماییل می‌چسباند و همزمان چسب‌ها را می‌کند. گرماییل و ارماییل فریاد می‌کشند آخ...

دیدین چه خوبه؟ حالا اون یکی دست. (چسب دیگر را روی دست‌های آن‌ها می‌چسباند).	آشپزخانه‌دار
بوی خون می‌آد تو کاسه‌ی سرم. (روی میز عق می‌زند. رو به آشپزخانه‌دار) صد بار بهت گفتم اینا رو درست بیار این‌جا.	ارماییل
گوش نبر، خرکش نکن، اونایی که مادر دارن رو آخر بیار. ها نکن. هرگز ها نکن. چون نفست بوی گند می‌ده.	گرماییل
اصل مهم آقا، همه در برابر قانون مساوی‌اند.	آشپزخانه‌دار
گرماییل (ها می‌کند). بوی چی می‌ده؟	ارماییل
یه بار دیگه ها کن. (ها می‌کند). بوی هیچی نمی‌ده.	گرماییل
نمی‌شه که حتماً بو می‌ده. (دوباره ها می‌کند). بوی خون؟ هیچ بویی نمی‌ده.	ارماییل
تو کاسه‌ی سرم بوی خون می‌آد. (مکث) تو ها کن بینم.	گرماییل
	ارماییل

گرماییل ها می‌کند. ارماییل عق می‌زند.

گرماییل                          چی شد؟ بو می‌داد؟

ارماییل دوباره عق می‌زند.

گرماییل	ارماییل، با توأم. بو می‌داد؟ (مکث) درخواست جلسه‌ی فوری دارم.
آشپزخانه‌دار	بررسی می‌شه.
گرماییل	گفتم فوری.
آشپزخانه‌دار	گفتی و گفتید و گفت نداره. گفتم! گفتم بررسی می‌شه.

ارماییل وانمود به عق زدن می‌کند. آشپزخانه‌دار حالا چسب‌ها را فراموش کرده است.

آشپزخانه‌دار	نزن. نزن. عق نزن الان گند می‌زنی به میز... درخواست جلسه‌ی فوری دارم. بررسی شد. شروع جلسه‌ی فوری. موضوع جلسه... گوسفند.
آشپزخانه‌دار	وسط حرفم نپر. موضوع جلسه، عق زدن.
گرماییل	عالی ترین موضوع. من در همین مورد می‌خوا...
آشپزخانه‌دار	وسط حرفم نپر. صدبار گفتم...
گرماییل	چرا عق زدی؟

ارماییل دوباره عق می‌زند.

آشپزخانه‌دار	عق نزن آقا گند می‌زنی به میز. صد بار گفتم روی میز قی نکنید.
--------------	---

ارماییل، منو نیگا. چرا عق زدی؟	گرماییل
چون عقم گرفت.	ارماییل
دارید نظم جلسه رو مختل می کنید.	آشپزخانه‌دار
از بوی نفس من؟	گرماییل
تو کاسه‌ی سرم...	ارماییل
نفسم بوی گند می ده. آره؟	گرماییل

آشپزخانه‌دار حالا از کوره در رفته است. هر دو را مجازات می کند. مجازات‌شان دو سبیل آتشین است. سکوت.

از موضوع جلسه دور نشید. عق زدن.	آشپزخانه‌دار
من فقط می خواهم تو ازش بپرسی چرا عق زد.	گرماییل
این سؤال رو می شه توی جلسه‌ای که به درخواست تو با موضوع عق زدن برگزار می شه، مطرح کرد.	آشپزخانه‌دار
درخواست جلسه‌ی فوری دادم.	گرماییل
هنوز بررسی نشده.	آشپزخانه‌دار
بررسی شن کن.	گرماییل
الان توی یه جلسه‌ی مهم هستم.	آشپزخانه‌دار
من هم درخواست جلسه‌ی فوری دارم.	ارماییل
درخواست‌های همه‌تون رو بررسی می کنم. یکی یکی. الان دل بدید به جلسه. بینید آقا بیون، من هر کاری کردم که شما دو نفر نظافت رو توی آشپزخونه رعایت کنید. اون جا برای شما دو تا ظرف بزرگ و تمیز گذاشتیم. گفتم اون جا قی کنید.	آشپزخانه‌دار
کو ظرف تمیز؟	ارماییل
اون جا گذاشتیم.	گرماییل
تمیز نیست. پر شده.	ارماییل

آشپزخانه‌دار	توی توالت خالیش کن. روی زمین هیچ لکه‌ای نبینم.	سؤال دیگه؟	
ارماییل	من سؤال دارم.	چرا اینا رو این جوری می‌آری اینجا؟	آشپزخانه‌دار
آشپزخانه‌دار	جان دلم؟	و چه اصراری داری ها کنی توی صورت‌شون وقتی که	ارماییل
گرماییل	نفست بوی گند می‌ده؟	نفست بوی گند می‌ده؟	آشپزخانه‌دار
آشپزخانه‌دار	من از بالا دستور می‌گیرم آقایون.	من از بالا دستور می‌گیرم آقایون.	ارماییل
ارماییل	خرکش نکن. گوش نبر. اونایی که مادر دارن رو آخر بیار.	خرکش نکن. گوش نبر. اونایی که مادر دارن رو آخر بیار.	آشپزخانه‌دار
آشپزخانه‌دار	از بالا بهت می‌گم.	از بالا بهت می‌گم.	ارماییل
آشپزخانه‌دار	از کجا؟	از کجا؟	آشپزخانه‌دار
ارماییل	از بالا.	از بالا.	آشپزخانه‌دار
آشپزخانه‌دار	بیینم، ما کجاییم؟	بیینم، ما کجاییم؟	ارماییل
آشپزخانه‌دار	آشپزخونه‌ی اعلیحضرت.	آشپزخونه‌ی اعلیحضرت.	آشپزخانه‌دار
آشپزخانه‌دار	من کی ام؟	من کی ام؟	آشپزخانه‌دار
آشپزخانه‌دار	آشپزخونه‌دار.	آشپزخونه‌دار.	ارماییل
آشپزخانه‌دار	و شما؟	و شما؟	آشپزخانه‌دار
گرماییل	ما وزیریم.	ما وزیریم.	گرماییل
آشپزخانه‌دار	درست کن مطلبت رو.	درست کن مطلبت رو.	آشپزخانه‌دار
گرماییل	من و ارماییل وزرای درگاه اعلیحضرتیم.	من و ارماییل وزرای درگاه اعلیحضرتیم.	گرماییل
آشپزخانه‌دار	نج! نشد دیگه.	نج! نشد دیگه.	آشپزخانه‌دار
ارماییل	ما وزیر نیستیم.	ما وزیر نیستیم.	ارماییل
گرماییل	وزیریم.	وزیریم.	گرماییل
ارماییل	قبلًا بودیم. الان خوالیگریم.	قبلًا بودیم. الان خوالیگریم.	ارماییل
آشپزخانه‌دار	احسنست.	احسنست.	آشپزخانه‌دار
گرماییل	موقعه. اصلش وزیریم.	موقعه. اصلش وزیریم.	گرماییل
ارماییل	خوالیگر شدیم.	خوالیگر شدیم.	ارماییل

چی شد پس؟	گرماییل
اون با گریه اوmd تو، گفت درخواست جلسه‌ی فوری.	ارماییل
(با گریه) در خواست جلسه‌ی فوری.	آشپزخانه‌دار
بررسی می‌شه.	ارماییل
خیلی فوریه جناب وزیر.	آشپزخانه‌دار
بنال.	گرماییل
به خاک سیاه نشستم آقا.	آشپزخانه‌دار
چی شده؟	ارماییل
آخرین خوالیگرا هم خودکشی کردن آقا.	آشپزخانه‌دار
اویزونت می‌کنم.	گرماییل
آقا التماس می‌کنم منو نکشید.	آشپزخانه‌دار
می‌دونی اینا چندمین خوالیگرایی بودن که خودشونو کشتن؟	ارماییل
نه آقا نمی‌دونم. چندمی بودن؟	آشپزخانه‌دار
خیلی بودن. مگه قرار نشد تو چار چشمی حواست باشه؟	ارماییل

صدای نعره‌های ضحاک از مجسمه‌ی اژدها بیرون می‌آید.

بدبخت شدیم آقا. اعلیحضرت گرسنه‌اند.	آشپزخانه‌دار
گمشو دو نفر خوالیگر دیگه پیدا کن.	ارماییل
تمام شب رو داشتم می‌گشتم آقا. همه‌ی خوالیگرا مردن.	آشپزخانه‌دار

صدای عربده‌های ضحاک شدیدتر می‌شود.

اعلیحضرت از گرسنگی تلف می‌شن.	آشپزخانه‌دار
مگر ما مرده باشیم، می‌ریم آشپزخونه.	ارماییل
هیس، دیگه اینو نگو. ما وزیریم.	گرماییل

خوالیگر می‌شیم.	ارماییل
خرد می‌شیم.	گرماییل
خوالیگر می‌شیم گرماییل. خوالیگر، باعث افتخار اعلیحضرت و ملت.	ارماییل
آشپزخانه‌دار هم‌زمان چسب‌ها را می‌کند. ارماییل و گرماییل می‌گویند آخ...	

تو راستی راستی خوالیگر شدی؟	گرماییل
او، خوالیگر، چه خوالیگری! باعث افتخار اعلیحضرت و ملت. زیرمید آقایون، من از بالا دستور می‌گیرم.	آشپزخانه‌دار
بین برا در... برا در تم؟ منظورم رفیق بود. رفیق توام من؟	ارماییل
بین حیوون، من و گرماییل هر شب داریم خواب خاطره‌های اونایی رو می‌بینیم که تو خرکش می‌کنی تا این جا. خوبه که.	آشپزخانه‌دار
تو می‌گی خوبه. کله‌ی من داره منفجر می‌شه. بوی این گوسفندانه‌ی می‌زنه زیر دلم.	ارماییل
ارماییل پاشو، خودمون گوسفندانه را ببریم شون بیرون. ممnonce.	گرماییل
فکرشو بکن ارماییل، این همه گوسفند. بهشون قلاده بیندیم، از تل پشت قلعه بگذریم، برسیم به مرتع سبز... هوای خوب... (با صدای بلندتر) ا ممنوعه.	آشپزخانه‌دار
فکرشو که می‌تونیم بکنیم.	ارماییل

خیر، فکرشم ممنوعه.	آشپزخانه‌دار
این جا رو کردی گوسفنددونی؟ آشپزخونه داره از گوسفند می‌ترکه.	ارماییل
بیا، پا شو ببریمشون بیرون. گفتم ممنوعه.	گرماییل
ممنوع واسه رعیتاست.	آشپزخانه‌دار
اصل مهم آقایون، همه در برابر قانون مساوی‌اند. پس این طوریه دیگه؟ همینه که هست.	ارماییل
با این اوضاع ما دیگه نمی‌تونیم ادامه بدیم. جمع نبند.	آشپزخانه‌دار
جمع نبست.	گرماییل
آره؟! پس تو هم مثل اون دیگه نمی‌تونی ادامه بدی؟ راست می‌گه ارماییل. جمع نبند.	آشپزخانه‌دار
می‌تونی ادامه بدی؟	گرماییل
داریم کارمون رو می‌کنیم. اگه بذاری. اگه هی نگی بهم که نفسم بوی گند گرفته...	ارماییل
وقتی که مغزشون رو می‌مکیم، توی کاسه‌ی سرمون بوی خون می‌پیچه. دهن‌مون بوی خاطره‌های نکبت اونا رو می‌گیره.	ارماییل
اون موقع واسه همین عق‌زدی، نه؟ بوی گند گرفته نفسم؟	گرماییل
منو نیگا. ادامه نمی‌دید؟ با شما بودم. ادامه نمی‌دید؟ ادامه می‌دیم.	آشپزخانه‌دار
ولی باید خوراک اعلیحضرت رو اصلاح کنیم. بله؟	ارماییل
باید خوراک اعلیحضرت رو اصلاح کنیم.	آشپزخانه‌دار
	ارماییل

اصلاح خوراک اعلیحضرت؟ اینو گفتی؟	آشپزخانه‌دار
همینو گفتم.	ارماییل
شما؟	آشپزخانه‌دار
آره.	ارماییل
سگ کی باشید شما؟	آشپزخانه‌دار
سگ اعلیحضرت.	گرماییل
مغز این جوونایی که می‌آری پر از خاطره‌های نکته.	ارماییل
اه! دیشبیه بد زهرماری بود.	گرماییل
دیشب؟	آشپزخانه‌دار
همون آخریه.	گرماییل
هنوز دیشبیه.	آشپزخانه‌دار
نه دیگه. الان فردا شبه.	ارماییل
معلومه که داره بهتون خوش می‌گذره.	آشپزخانه‌دار
هنوز دیشبیه ارماییل.	گرماییل
ولی خب... اگه فکر می‌کنی فردا شبه که من ختم جلسه رو اعلام کنم، پا شم برم دوتای دیگه بیارم.	آشپزخانه‌دار
باشه، بشین سر جات. هنوز دیشبیه. و ما باید طی جلسه‌ی فوری که داره دیشب برگزار می‌شه اصل مهمی که اسمش اصلاح خوراک اعلیحضرت هست رو تصویب کنیم. من فکراشو کردم. از امشب که داره فردا شب می‌شه. خوراک اعلیحضرت نصف مغز آدم، نصف مغز گوسفند.	ارماییل
روشن کن مطلبتو.	آشپزخانه‌دار
هر شب دو تا جوون می‌آری دیگه؟	ارماییل
خب؟	آشپزخانه‌دار
چرا دو تا؟	ارماییل

اعلیحضرت دو تا کتف داره. و دو تا مار گرسنه روی کنفش.	آشپزخانه‌دار
درسته. پس ما دو تا ظرف خوراک آماده می‌کنیم. حاوی مغز. چون مارها باید مغز بخورن تا اعلیحضرت درد نکشه.	ارماییل
مغز دو تا آدم جوون...	گرماییل
در حال حاضر مغز همه‌ی این جوونا پر از خاطره‌های نکبته. پس ما از هر دو تا جوونی که هر شب می‌آری این جا یک نفر را انتخاب می‌کنیم. مغز اونو با مغز یه گوسفند قاطی می‌کنیم و خوراک اعلیحضرت رو آماده می‌کنیم. این طوری خاطره‌های توی مغرهای نصف می‌شه.	ارماییل
گوسفند از کجا؟	گرماییل
این همه گوسفند بی خاطره این جاست.	ارماییل
پس اون یه نفر دیگه چی؟ اونی که انتخاب نمی‌شه.	گرماییل
ذخیره می‌شه.	ارماییل
برای چی؟	آشپزخانه‌دار
برای آشپزخونه‌ی تو. (چشمک می‌زند).	ارماییل
هیع! خیانت؟	گرماییل
نه، درایت.	ارماییل
(پوزخند می‌زند). آخ جون! می‌خواستیم همچین اصلی رو. خیانته. خلاف اصل مهمه.	آشپزخانه‌دار
اصل مهم؟	گرماییل
اصل مهم... همه... ج... همه... الان یادم می‌آد.	آشپزخانه‌دار
اصل مهم چی بود؟	گرماییل
همه... همه‌ی اصول رو یادم بود. الان یادم می‌آد. اصل مهمن... همه...	آشپزخانه‌دار
تلف نشی آقا!	آشپزخانه‌دار

نه، یادمه. فقط الان یه کمی خوابم می‌آد. گیج شدم... اصل الحاقی؛ قانون عطف به مسابق نمی‌شود.	گرماییل آشپزخانه‌دار
چه ربطی داره؟ ما ربطش می‌دیم.	گرماییل آشپزخانه‌دار
می‌خواید خیانت کنید. من به اعلیحضرت می‌گم. این کار به صلاح اعلیحضرته. این طوری خاطره‌های توی خوراک‌ها نصف می‌شه. کیفیت خوراک اعلیحضرت بالاتر می‌رده.	گرماییل ارمایل
خاطره‌های اونا رو ما می‌خوریم. من همه‌ی اصول خوالیگری رو یادمه. مغزهاشون رو خوب می‌شوریم تو دهن‌مون. این طوری دیگه خاطره‌هایشون روی خوراک حضرت نمی‌منه.	گرماییل
خاطره‌هایشون به سر ما می‌آد. ولی خوراک حضرت سالمه.	ارمایل گرماییل آشپزخانه‌دار
بچه شدی؟! سالمه؟ فکر کردی خاطره‌های کوفتی اینا رو تف شما دو تا زیقی پاک می‌کنه؟! هر شب ضجه‌های اعلیحضرت سوزناک‌تر می‌شه. هر شب بیش‌تر درد می‌کشه. (وانمود به گریه‌کردن می‌کند). مال این خوراک بی‌کیفیته که شما آماده می‌کنید دیگه.	ارمایل
من به فکر مصلحت اعلیحضرتم. تو فقط به فکر خودتی.	گرماییل ارمایل
من و تو نداریم. این جوری به نفع‌منه. می‌تونیم یه شب در میون بخوابیم و خواب خاطره‌های جوونا رو نبینیم.	ارمایل
یه شب من، یه شب تو؟ یه شب من یه شب تو. قبوله.	گرماییل ارمایل گرماییل

صدای ضجه‌های ضحاک از دهان مجسمه‌ی ازدها به گوش می‌رسد. آشپزخانه‌دار اشک‌هایش را پاک می‌کند.

### آشپزخانه‌دار فردا شبه. ختم جلسه. بجنید. اعلیحضرت منتظرند.

آشپزخانه‌دار مخاطب‌ها را دوتا به پشت میز هدایت می‌کند. آشپزخانه‌دار با مخاطب‌ها مصاحبه می‌کند. هر مخاطب باید در مورد بزرگ‌ترین ترس، بدترین خاطره و بزرگ‌ترین حسرتش صحبت کند. شما هم به این موارد فکر کنید و در حاشیه‌ی این متن درباره‌ی آن‌ها یادداشتی بنویسید. ارمایل و گرمایل هر بار مغز یکی از مخاطب‌ها را سلیقه‌ای و به انتخاب خود می‌مکند و مخاطب دیگر به جایگاه خودش باز می‌گردد. مخاطبی که مغزش مکیده شده ماسک گوسفند می‌گیرد و به جایگاه گوسفندها منتقل می‌شود. ارمایل و گرمایل یکی در میان به جایگاهی که گوسفندها در آن نشسته‌اند، می‌روند و کلاه لوله‌دار را روی سر یکی از آن‌ها می‌گذارند. خوراک ضحاک هر مرحله توسط آشپزخانه‌دار در دهان مجسمه‌ی ازدها خالی می‌شود. هر بار بعد از هر مصاحبه از میان ارمایل و گرمایل کسی که مغز مخاطب بدون ماسک را مکیده، روی صحنه به خود می‌بیچد و در پاتیل‌ها قی می‌کند. ارمایل و گرمایل در طول نمایش مستهلک و از پا افتاده‌تر می‌شوند. وقتی تمام مخاطب‌ها مصاحبه شدن، ارمایل و گرمایل کاملاً از پا در آمده‌اند، به خودشان می‌بیچند. از دهان‌شان کف بیرون می‌ریزد. صورت‌شان کبود می‌شود. همزمان آشپزخانه‌دار سخنرانی می‌کند.

### آشپزخانه‌دار من به تازگی یه قطعه‌ی ادبی نوشتیم، ذوق دارم تو جمع شما بخونم. بخونم؟ می‌خونم. رمه‌های بی‌گله، بی‌چوپان!

خاطره‌هایتان را خط به خط خوانده‌اند. دست خواب‌هایتان رو شده است. ملاح وحشت‌تان هرگز منعقد نمی‌شود، که هر شب بادهایی که حامله‌ی فاجعه‌های قرمز قهقهه‌ای‌اند؛

در مغز استخوان پوک خواب‌هایتان فرو می‌کنند. باد کرده‌اید. ورم‌کرده و بی‌دست‌وپا. تعبیر تمام کابوس‌های کبره بسته‌ی خویشید. این جا کسی نمانده که رویای تازه‌ای ببیند.

ارماییل و گرماییل به سمت پاتیل‌ها می‌روند. آن‌ها را تا جایگاه‌های خودشان می‌کشند و سعی می‌کنند در توالت‌هایی که جایگاه‌شان بود، خالی کنند. سرهایشان را در استفراغ خودشان که در توالت ریخته‌اند، فرو می‌برند. و دست و پا می‌زنند. هم‌زمان آشپزخانه‌دار پشت میزش می‌نشیند و سخترانی می‌کند.

آشپزخانه‌دار      قهرمان‌هایی که می‌میرند؛ یکی بعد از آن یکی.  
 سینه‌هایتان قبرستان پر از لاشه‌های آن‌هایی است که دیگر اسمی ندارند. هیچ اسمی. از قلعه سوز عربده می‌آید. عربده‌های دروغ. ضحاک بود که بر شانه‌ی خودش بوسه می‌زد. ضحاک‌ها همگی خودشان بر شانه‌ی خودشان بوسه زده‌اند. ضحاک‌های مکرر، از گور بر آمدہ، زاده می‌شوند؛ وسط روزهای گال بسته و کبودتان. اسم‌هایتان را عربده بکشید، اگر خاطرتان هست. این جا کسی نمانده که عربده‌های بی‌رقائق را بشنود.

آشپزخانه‌دار به ارماییل و گرماییل نگاه می‌کند. دست‌هایشان و خودشان از جایگاه‌ها آویزان مانده‌اند. آشپزخانه‌دار ماسک‌ها را از روی سر جوان‌ها بیرون می‌کشد و مخاطب‌ها را به بیرون از سالن نمایش هدایت می‌کند.

پایان



نمایشنامه  
ایستگاه مترو  
سید محمد سجادی

شخصیت‌ها:

بیستوپنج ساله	سعادی
بیستوپنج ساله (اما با چهره‌ای شکسته. شبیه مردی چهل‌وچهار ساله.)	کمال

نور می‌آید. ایستگاه مترو. چند صندلی کنار هم در مرکز صحنه قرار دارد. سعادی با کت و شلوار مشکی روی صندلی نشسته است. وسط آوانسن سه فلش رو به تماشگر و در ورودی قطار روی زمین کشیده شده است. صدای آمدن قطار و بازشدن در. سعادی بلند می‌شود و به سمت فلش‌ها حرکت می‌کند. صدای جمعیت در ایستگاه مترو شنیده می‌شود. کمال از وسط صحنه و سمت فلش‌ها وارد می‌شود. ناگهان سعادی را می‌بیند.

کمال (با دست جلوی حرکت سعادی را می‌گیرد). سعادی؟

سعادی	بله بفرمایین؟
کمال	منه. نشناختی؟
سعادی	(کمی به صورت کمال نگاه می‌کند). نه آقا... نمی‌شناسم فکر می‌کنم اشتباه گرفتیں. ببخشید من عجله دارم.
کمال	(دوباره جلوی حرکت سعادی را می‌گیرد). کجا می‌خوای بربی؟ بعد از این همه وقت دیدمت حلا می‌خوای بربی؟
سعادی	اشتباه گرفتیں. اجازه بدین برم. الان قطار می‌رده.

صدای بسته شدن در قطار. صدای ازدحام جمعیت تمام می‌شود.

کمال	قطار بعدی پنج دقیقه دیگه می‌آد. پنج دقیقه که وقت داری؟
سعادی	بفرمایین؟
کمال	بهتر نیست بشنینیم؟

هر دو روی صندلی‌ها می‌نشینند.

سعادی	بله؟
کمال	واقعاً نشناختی؟
سعادی	آقا من که چند بار به شما گفتم که نمی‌شناسم تون. شما خودتون اصرار دارین.
کمال	منم کمال. یادت نمی‌آد؟ خیابون دوران. مدرسه‌ی دوران. بچه‌های نظامی. کوچه باع بالا خیابون که وسطش يه سبزی فروشی بود. آقای صالحی! امیر صبری! بابا ما هر روز با هم می‌رفتیم مدرسه.
سعادی	آره من تو همون مدرسه درس خوندم. ولی فکر کنم شما منو با یکی دیگه اشتباه گرفتیں. چون من همیشه تنها

می‌رفتم مدرسه. تو مدرسه هم دوست و رفیق زیاد  
نداشتم.

نه من اشتباہ نمی‌کنم. آخه چطوری یادت نمی‌آد؟ بابا من  
کمالم. بهم می‌گفتن کمال ریزه. کمال کوچولو. روز اول  
مدرسه موها موزدم. تو کل مدرسه فقط من موها موزدم.  
همه بهم می‌خندیدن. فکر می‌کردم مثل بقیه مدرسه‌ها  
باید کچل کنم. بعدش دو هفته مدرسه نیومدم تا موها  
در بیاد. ولی تو هر روز بعد از مدرسه می‌اوهدی هر چیزی  
که معلم گفته بود، کامل می‌گفتی بهم. وقتایی که از کلاس  
اخراج می‌شدم تو به یه بھونه‌ای می‌اوهدی بیرون پیش  
من.

سکوت کوتاه

یادت اوهد؟  
کمال  
ساعده  
مدرسه رو یادمه. یا این که تو اون مدرسه موها رو کوتاه  
نمی‌کردن. ولی بقیه‌شو... نه چیزی تو ذهنم نمی‌آد... شاید  
چند سال قبل یا بعد از من تو اون مدرسه بودین.  
اشتباه نمی‌کنم. سال هشتاد و هفت.  
کمال  
ساعده  
آره درسته سال هشتاد و هفت من همون مدرسه بودم. ولی  
واقعاً چیزی یادم نمی‌آد.

کمال نالمیدانه سرش را پایین می‌اندازد.

ساعده  
آقا من نمی‌خواستم ناراحت‌تون کنم. اتفاقاً خیلی دوست  
داشتم که شما رو بشناسم. چون بیداکردن دوست قدیمی

خیلی جذابه. خیلی حال آدم رو خوب می‌کنه. ولی نمی‌تونم  
دروغ بگم. هنوزم فکر می‌کنم منو با کسی اشتباه گرفتین.

لحظاتی می‌گذرد. صدای آمدن قطار بعدی شنیده می‌شود.

**ساعدي** آقا من ديگه باید برم. واقعاً از دیدن تون خوشحال شدم.

قطار می‌رسد. ساعدي به طرف فلش‌ها حرکت می‌کند. کمال دوباره دست او را  
می‌گیرد.

**کمال** صبر کن.  
**ساعدي** الان قطار می‌رده من باید برم.

کمال از کیفیش یک توپ تنیس رنگورو رفتہ بیرون می‌آورد. ساعدي آن را  
می‌گیرد و نگاه می‌کند.

**کمال** هنوزم چیزی یادت نمی‌آد؟

صدای بسته شدن در قطار. ساعدي همچنان به توپ نگاه می‌کند.

**ساعدي** من تو نوجوانی تنیس بازی می‌کردم.  
**کمال** (مشتاقانه) آره... آره... درسته.  
**ساعدي** تو مدرسه قهرمان شدم. این توپ رو دیدم یه لحظه اون  
خاطرات برام زنده شد. شما هم تنیس بازی می‌کنین؟  
**کمال** هوووف... ما با هم تنیس بازی می‌کردیم. تو حیاط  
خونه‌تون. هر روز. تو مدرسه هم عالی بازی می‌کردی.  
قهرمان تنیس شدی. همه‌ی مسابقه رو یادمeh. وقتی

- قهرمان شدی دو تا توب برداشتی یکی شو دادی به من  
یکی شم برا خودت. گفتی این یادگاری از قهرمانی!  
من همچین توپی تو خونه ندارم. این یادگاری رو یادم  
نمی‌آد. ولی قهرمانی رو کامل یادم.  
سعادی
- (کمی عصبانی) مگه می‌شه؟ مطمئن اون قهرمانی یکی از  
بهترین خاطرات زندگی ته. چطوری می‌شه از این توب  
چیزی یادت نباشه.  
کمال
- آقا مگه شما نمی‌گین ما تو یه مدرسه و یه کلاس بودیم.  
یعنی هم‌سن بودیم. پس الانم باید هم‌سن باشیم. ولی  
شما از قیافه‌تون معلومه که سن‌تون از من بیش تره. پس  
همچین چیزی امکان نداره.  
سعادی
- منم بیست و پنج سالمه. قیافه‌مو نبین. موهم ریخته سنم  
بیش تر دیده می‌شه... باور نمی‌کنی؟ (شناسنامه‌اش را از  
کیفیش بیرون می‌آورد و به سعادی می‌دهد.) بیا خودت ببین.  
کمال
- سعادی شناسنامه را می‌گیرد.
- اولش فکر کردم فراموشی گرفتی. نمی‌دونم مثلًا سرت به  
جایی خورده چیزی یادت نمی‌آد. ولی بعدش گفتم مگه  
می‌شه؟ تو همه‌چیز رو یادت می‌آد جز من. نمی‌شه که.  
ها؟ می‌شه؟  
کمال
- فراموشی؟... آره... آره... من چند سال پیش تصادف  
کردم. بعدش حافظه‌مو از دست دادم. خیلی چیزها با  
کمک بقیه به حافظه‌م برگشته. اما خب یه چیزهایی هم  
یادم نمی‌آد.  
سعادی
- واقعاً؟  
کمال

<p>آره واقعاً... چهار ماه تو کما بودم. بعدش که او مدم بیرون هیچی یادم نمی‌اوید.</p> <p>چرا از اول نگفتی؟</p> <p>خب... راستش... دوست ندارم کسی بدونه. وقتی یکی مثل تو سعی می‌کنه از خاطرات مشترکمون بگه و من یادم نمی‌آد، بهش می‌گم اشتباه گرفته. ولی خودم اذیت می‌شم. تو مجبورم کردی که بہت گفتم.</p> <p>(پیروزمندانه) دیدی درست می‌گفتم؟ مطمئن بودم.</p> <p>آره تو اشتباه نمی‌کردی. مشکل از منه که چیزی یادم نمی‌آد. واقعاً ازت معذرت می‌خواهم. حتماً گذشته‌ی خیلی باحالی داشتیم. خیلی بهمون خوش گذشته مثل همین چیزهایی که تعریف کردی. ولی... متأسفم. چیزی یادم نمی‌آد. وقتی تعریف می‌کنی فقط خودت می‌تونی ذوق کنی. من فقط یه شنونده‌ام. هیچ حسی به این خاطرات ندارم. ولی می‌تونی یه آدرس از خودت بهم بدی تا اگه چیزی یادم او مد بیام سراغت.</p> <p>آدرس؟... من فکر نمی‌کنم که تو یه روزی بیای سراغ من، حتی اگه همه‌ی چیزهایی که بہت گفتم یادت بیاد. عوضش من می‌آم سراغت. خونه‌تون هنوز همون جاست؟ حیاط بزرگ... زمین تنیس... استخر... هنوزم شنا بلد نیستی؟</p> <p>من فوبیای آب دارم.</p> <p>قبل‌اً که نمی‌ترسیدی. فقط شنا بلد نبودی. یادم‌هه یه بار افتادی تو استخر من نجات دادم. شاید بعد از اون فوبیا گرفتی.</p> <p>ممنونم ازت که نجاتم دادی. نمی‌دونستم.</p> <p>ولی خیلی عجیبه.</p>	<p>سعادی</p> <p>کمال</p> <p>سعادی</p> <p>کمال</p> <p>سعادی</p> <p>کمال</p> <p>کمال</p> <p>سعادی</p> <p>کمال</p> <p>سعادی</p> <p>کمال</p>
---	--

چی؟	سعادی
این که منو یادت نیست. یعنی بعد از فراموشی هیچ کس هیچی از من بهت نگفته؟	کمال
نه... چیزی نگفتن.	سعادی
البته خیلی هم عجیب نیست.	کمال
شغلت چیه؟	سعادی
تو اداره‌ی ثبت احوال کار می‌کنم... تو چی؟ از همون زمان معلوم بود تو یه آدم گنده‌ای می‌شی. مدیر عاملی، مسئولی چیزی. خیلی تعجب کردم تو مترو دیدمت.	کمال
(به آرامی کنار گوش کمال) من مشاور سه تا از وزیرهای کشورم. ولی اسمم رو کسی نشنیده. گاهی مترو سوار می‌شم که بهتر اوضاع رو ببینم. اینا رو به تو می‌گم چون بهم نزدیکی و دهن لق نیستی.	سعادی
از کجا می‌دونی من دهن لق نیستم؟	کمال
خب... تو دوست منی.	سعادی
خب باشم. این یعنی دهن لق نیستم؟	کمال
نمی‌دونم. حدس زدم. احتمالاً دهن لق نیستی که این همه خاطره با هم داریم.	سعادی
تو که یادت نمی‌آد شاید من دروغ گفته باشم.	کمال
ولی اون چیزهایی که یادمه رو کاملاً درست گفتی. چرا باید دروغ بگی؟	سعادی
مثالاً دروغ بگم که خودم رو بهت نزدیک کنم. ممکنه من از تصادف و فراموشی تو خبر داشته باشم حالا بخوابم این جوری خودم رو بهت نزدیک کنم تا بتونم از نفوذت استفاده کنم.	کمال
اگه می‌خواستی این کار رو بکنی بهم نمی‌گفتی.	سعادی

شاید بخواهم تهدیدت کنم تا برام کاری بکنی. خیلی  
چیزها ازت می‌دونم. مخصوصاً گذشته‌ت. اگه حافظه‌ی  
کوتاه‌مدت رو از دست داده باشی همه‌ی این چیزها رو  
فردا یادت می‌رده. ولی من می‌دونم چه جوری دوباره بیام  
سراغت. مطمئنم که هستی. تو هر شب با همین مترو  
می‌ری خونه.

کمال

قطار می‌آید. هر دو به قطار نگاه می‌کنند. صدای باز و بسته‌شدن در قطار.

می‌خوای بگی تو اتفاقی اینجا نیستی؟  
یه سگ تو خونه داشتین یادت‌هه؟  
فقط می‌دونم یه سگ داشتیم که مرده. چیز دیگه‌ای یادم  
نیست.

ساعده‌ی

کمال

ساعده‌ی

آره... چند سال پیش مرد.  
دلیل خاصی داشت؟  
عمرش تومون شد. سگا پونزده سال بیشتر عمر نمی‌کنن.  
زودتر از آدم‌پیر می‌شن.

کمال

ساعده‌ی

کمال

ساعده‌ی

یعنی تو سال اول به اندازه‌ی پونزده سالگی آدم‌بزرگ  
می‌شن. تو سال دوم به اندازه‌ی بیست و چهار سالگی. بعد  
از اون هر سال به اندازه‌ی چهار سال آدم‌پیر می‌شن.  
تو اون سگ رو یادت‌هه؟

ساعده‌ی

کمال

ساعده‌ی

آره... گوشه‌ی حیاط یه لونه‌ی کوچیک داشت.  
چقدر بده که همه‌ی این چیزها رو یادم رفته.  
می‌گم حالا که چیزی یادت نمی‌آد، چطوره بیای اداره یه  
شناسنامه‌ی جدید با اسم و فامیل دیگه بگیری ها؟ برا  
کارتمن خوبه. خودم برات ردیفش می‌کنم. اگه کسی

## شناخت همون اول شناسنامه رو نشون می‌دی طرف فکر می‌کنه واقعاً اشتباه گرفته.

سعادی      بین من حتی اسمت رو هم یادم نبود. از رو شناسنامه‌ت  
فهمیدم، نمی‌فهتم منظورت از این حرف‌ا چیه؟ (از جایش  
بلند می‌شود). الان بهتره از هم خدا حافظی کنیم تا منم  
بتونم با قطار آخر برم. از دیدنت واقعاً خوشحال شدم.

کمال      چرا به جای مترو با تاکسی نمی‌ری خونه؟ با تاکسی هم  
می‌شه از اوضاع باخبر شد.

سعادی      دلیلی نمی‌بینم که بخواه برآتون توضیح بدم. با هر چیزی  
که دلم بخواه هر جایی که دلم بخواه می‌رم.

کمال      آخرین روز مدرسه بعد از امتحان دو نفری رفتیم  
خونه‌تون. تقریباً بعد از یک ساعت بابات عصبانی اومند  
خونه. بعد از یک ربع برگشت تو حیاط منو از خونه  
انداخت بیرون. در رو محکم بست. تو از توی حیاط بلند  
داد زدی دو ساعت دیگه میدون. منم دو ساعت بعد دقیقاً  
همونجا دور میدون نزدیک خونه‌تون کنار گاری لبوفروش  
منتظرت موندم. نیومدی. دوباره اومنم خونه زنگ زدم در  
رو باز نکردی. برگشتم میدون تا شب منتظر موندم. ولی  
بازم نیومدی. از اون موقع تا الان ندیدمت ولی می‌دونم  
خونه‌تون دقیقاً کجاست.

سعادی      من دیگه تو اون خونه زندگی نمی‌کنم.  
کمال      آره می‌دونم. چون اونجا خونه‌ی منه. الان دارم تو اون  
خونه زندگی می‌کنم.

سعادی شوکه می‌شود. آرام از جایش بلند می‌شود و به سمت فلش‌ها حرکت  
می‌کند. منتظر قطار می‌ایستد. لحظاتی می‌گذرد. قطار می‌آید. سعادی می‌خواهد  
وارد قطار شود. کمال ناگهان به سمت سعادی حرکت می‌کند، دست او را می‌گیرد

و محکم می‌کشد. ساعدی دستش را رها می‌کند و دوباره به سمت قطار می‌رود. کمال محکم پایش را می‌گیرد. ساعدی هرچه تلاش می‌کند نمی‌تواند خودش را رها کند. صدای بسته شدن در قطار، ساعدی خودش را رها می‌کند.

ساعدي

چه مرگته؟ ها؟ چی می‌خوای؟ این آخرین قطار بود. من دروغ گفتم بهت. همه‌چیز یادم. تو یه سگی. تو سگ من بودی. با من می‌اوهدی مدرسه تو حیاط می‌موندی تا من برگردم. منم بعضی وقتا برات غذا می‌آوردم. (کمال مثل سگ به او حمله می‌کند و ساعدی را هل می‌دهد).

کمال

من سگ نیستم. من کمالم. پسر سرایدار خونه‌تون. تو که همه‌چیز یادته پس می‌دونی که توی مدرسه هیچ دوستی نداشتی. بابات منو بهزور تو اون مدرسه ثبت‌نام کرد تا تو یه دوست داشته باشی. ولی همیشه مثل یه سگ رفتار می‌کردی باهام. نه فقط منو تو هر چی داشتی از بابات بود. بعد از این که بابات افتاد زندان و همه‌ی اموال‌تون رو گرفتن دیگه هیچی از خودت نداری. یه کارمند ساده که امروز مصاحبه‌ی کاری برای اداره‌ی ثبت احوال داشت. ولی نترس منم تو اون خونه نیستم. حالا چی؟ می‌خوای برات یه شناسنامه‌ی جدید درست کنم؟ یه اسم و فامیل دیگه؟ سگ...

ساعدي

ساعدي به کمال حمله می‌کند. با هم درگیر می‌شوند. ساعدي مشتی به صورت کمال می‌زند و کمال روی زمین می‌افتد. کمال مثل سگ به ساعدی حمله می‌کند و پایش را گاز می‌گیرد. صدای فریاد ساعدی. ساعدی با لگد آن قدر به کمال ضربه می‌زنند که خسته می‌شود. گوشی موبایلش را در می‌آورد. کمی با آن کار می‌کند. روی صندلی می‌نشیند. کمال روی زمین افتاده، صورتش از درد جمع شده و مانند سگ ناله می‌کند. ساعدی تلفن را کنار گوشش می‌گذارد.

ساعدي

كتاب آواز ۲ / وضع و حال نمایشنامه‌نویسی در چهاردهمی اخیر ایران | ۱۳۹

الو... بله آقا کنار ایستگاه مترو... من الان می‌آم بالا.

(به سمت کمال می‌رود. از جیب او کیف پوش را پیدا می‌کند و تمام

پول‌هاش را بر می‌دارد.) این برا پول تاکسی.

ساعدي از صحنه خارج می‌شود و کمال هم‌چنان درد می‌کشد. نور می‌رود.

پایان



نمايشنامه  
خيال مي کنم ندارمت  
ندا محمديان

شخصیت‌ها:

آمنه زنی چهل و پنج ساله با لهجه‌ی جنوبی

دشت متروکه پر از خار و خاشاک. هوای ابری. شب، نور کم، صدای جیرجیرک و زوزه‌ی خفیف سگ. زنی با چمدانی دفورمه، که به کمک یک دسته موی بافته شده آن را می‌کشد، وارد صحنه می‌شود. زیرلب غرولند می‌کند. انگار با چمدان حرف می‌زند و شروع به کندن یک گودال می‌کند.

- عین همون بچگی سرتق و یک دنده و لجباز هستی. عَجُول هستی. بهت گفتم بگذار دو ماہ که گذشت، مراسم که تموم شد، کار که از کار گذشت، یه فکری می‌کنیم. ولی تو عین همون موقع

که دو ماه زودتر به دنیا اومدی سرِتیق بازی درآوردی. جون به لبم کردی. چه وقت زایمان، چه بزرگ شدنت، چه حالا دیگه نوبَرشو آوردم. (چمدان را باز می‌کند.)

حروف نزن! گفتم حرف نزن. هیچی نگو. نمی‌خوام صداتو بشنوم... بذار این لحظه آخری از دست این حرفات که این همه سال گفتی، راحت باشم.

باید از همون بچگیت که عوض خاله‌بازی تو کوچه با پسر مَش قربون دوچرخه‌سواری می‌کردی جلو تو می‌گرفتم... برا من شده بودی ُفلُدر محل... (زن از داخل چمدان یک جفت کفش آبی پسرانه‌ی بچه‌گانه در می‌آورد و در گودال می‌گذارد.)

اون بابای بخت برگشته‌ات هم از بس که تو رو دوست داشت هی ذوق می‌کرد که بچهم بلده گلیم خودشو از آب بیرون بکشه. ها... از آب بیرون کشیدی و آبرو برآش نگذاشتی که... (زن یک توب پلاستیکی به همراه چند تا تیله‌ی رنگی از چمدان در می‌آورد و داخل گودال می‌اندازد.)

باید از همان موقع که عادت ماهانه شده بودی می‌فهمیدم... من تو سر خودم می‌زدم که مادر، یوماً، این یه راز بین ما زن‌هاست، جلوی بابات ملاحظه کن... ولی تو توی این فکر بودی که می‌خوای بری خونه زهرا اینا درس بخونی، عطر بزنی که بوی خوش بدی... که منو راضی کنی که شب خونه‌شون بمونی. منم به خودم می‌گفتم خداروشکر زهرا برادر نداره و گرنه چه جوری تو رو از خونه‌شون جمع می‌کردم... جواب در و همسایه را چه می‌دادم... (زن یک تفنگ آبپاش در می‌آورد و به سمت چمدان نشانه می‌رود.)

ها باید می‌فهمیدم که موها تو این همه سال گذاشتی بلند بشه... گفتم بزرگ می‌شی، خانوم می‌شی، آشپزی می‌کنی، گلدوزی و خیاطی یاد می‌گیری، رویاها و آرزوها مه رشب توی گیس‌هات می‌باشم بعدش تو دیپلم که گرفتی، یک روز رفتی و کچل اوهدی

خونه که این چوری بیشتر دوست دارم، قشنگ‌تر هست... (زن از داخل چمدان گل مو و یک کلاه پسرانه در می‌آورد و گل را به موهای بافته‌ی خودش که از زیر چارقدش بیرون افتاده وصل می‌کند و کلاه را روی تل خاکی که از گodal بیرون آورده است، می‌اندازد).

- همه‌ش تقصیر خودم بود. گفتم ادای این پدر و مادرهای... چی می‌گن؟ روشنفکر رو در بیارم. تقصیر خودم بود که هی به بات گفتم حالا که رشته‌ی پزشکی قبول شده اشکال نداره بذار بره یه شهر دیگه درس بخونه... ها بذارم بری درس بخونی که بعد از یک سال برگردی و بگی من دختر نیستم!!! راست راست تو چشم‌هام نگاه کنی و بگی از استادم هم پرسیدم، اونم تأیید کرده که دختر نیستی. یعنی منی که مادر تم تو رو زاییدم نمی‌دونم که تو دختری باید استاد دانشگاهت تأیید کنه که هستی یا نیستی؟ (زن یک شمشیر اسباب‌بازی در می‌آورد و آن را در بغلش می‌گیرد.)

- یادم نمی‌رده... وقتی بی‌بی حلیمه قابله‌ی عشیره تو رو گذاشت تو بغلم خودش رفت به بات که پشت در اتاق بود گفت (ادای بی‌بی حلیمه را در می‌آورد).-

- مُشتلق بده کاکا... دختره... لپ‌گلی با چشمای دُرست عین ننهاش. جلوی خودم بند نافتو چیدن... تمام این سال‌ها تو نمی‌دانستی اما من یواشکی از لای در اتفاق نگات می‌کردم.... از رفتارات شَک کرده بودم (زن با صدای آرام انگار که با خودش می‌گوید حرفش را ادامه می‌دهد). دیدم که زنانگی داری... (زن یک تیغ ژیلت از چمدانش بیرون می‌آورد... آهنگی زیر لب زمزمه می‌کند و هلهله می‌کشد).

- بعد اون ببابای بخت برگشته‌ات آمد سرمو بوسید گفت (شمشیر را در شالش می‌بیچد و روی دست می‌چراند، ادای پدر دختر را در می‌آورد و دور گodal و چمدان می‌رقصد). خدا سرمان بوسیده بهمان دختر داده. شادی کن آمنه... به یمن این برکت اسم بچه را سعیده می‌گذارم که

همه‌ی بزرگ‌گای عشیره بفهمند از دختر داشتم خوشحالم... (سپس  
شمیر را از شال در می‌آورد و در گودال می‌گذارد.)

ها ... بابات برعکس رسوم اون موقع دختر دوست داشت... ننه  
خدایا ممزش می‌گفت پسر! تو عصا می‌خوابی برای کار و بارت، ولی  
بابات می‌گفت نه من عصا می‌خواب برا پیریم... ننه‌اش هشت تا  
پسر زاییده بود، بابات دلش خواهر می‌خواست که نداشت. می‌گفت  
اگر خواهر داشتم ننه‌ام انقدر کار نمی‌کرد، موقع پیری و توی جا  
افتادنش یکی کنارش می‌موند... که حالا هم داغ به دل بابات  
گذاشتی... که انقدر بی‌حیا هستی که رفتی و راست توی چشای  
بابات نگاه کردی که من دختر نیستم... نمی‌خواب با پسر او سر رضا  
عروسوی کنم... نگفتنی بابات جواب او سا رو چه بد؟ نگفتنی بابات او از  
کار بی‌کار کنه و از گاوداریش اخراج کنه؟ بعد هم گفتی که یوم‌ما این  
همه سال می‌دونسته؟ بدیخت بابات که تا همین دیروز فکر می‌کرد  
توی دانشگاه کار دست خودت دادی که دختر نیستی نه این‌که... نه  
این‌که... استغفار الله... دختر نیستی که پسر هستی... که راست  
راست می‌گی زنانگی نداری... نمی‌تونی عروسی کنی... د بابات از  
حرف‌های تو دیوونه شد از این بی‌آبرویی. می‌خواه تو رو تکه‌تکه  
بکنه...  
-

(رو به چمدان می‌گوید). د لامض اگر من با بابات حرف نزده بودم که  
همین سر شب توی خواب تکه‌تکه‌ات می‌کرد... حالا هم چی فکر  
کردی؟ فکر کردی راضیش کردم که عروسی نکنی و پسر باشی؟  
من، مادرت... آمنه... سرسبد عشیره، باباتو راضی کردم که خودم با  
دستای خودم زنده به گورت کنم. که این آبروریزی رو خاک کنم...  
بعد هم به او سر رضا بگیم دخترمان گم شده... می‌فهمی؟ من باید  
تو رو خاک کنم که دستای بابات به خونت کثیف نشه... الهی خیر  
نبینی که یک عمر بابات با آبرو زندگی کرد و تو یک شبه به بادش  
دادی... حالا من چه گلی به سر بگیرم؟ پاره‌ی تنم... جگرم... با

دستای خودُم بگذارُمت توی قبر... به جای لباس عروسی کفن  
پیچت کنم؟... وای سعیده... سعیده چه کنم؟

-  
حرف نزن! که صداتو نمی‌خواه بشنوم... بگذار به دردم بنالم... ای  
مادر جانم.... (زن گریه می‌کند). حالا هم نمی‌بینی که بابات با قمه دور  
ایستاده که اگر تو رو خاک نکنم خودش خلاصت بکند. (از داخل  
چمدانش یک تور عروسی بیرون می‌آورد و شروع می‌کند گودال را عمیق‌تر کنند  
و تور را در گودال می‌اندازد).

-  
حالا بسه دیگه... گوش کن که چی می‌گم... حقت هست که واقعاً  
توی قبر بذارمت و زنده به گورت کنم ولی مادرم. می‌فهمی؟  
نمی‌توانم... برو توی گودال بخواب، خاک رویت می‌ریزم... این  
چمدان هم کنار گودال می‌گذارم. من و بابات که رفتیم وقتی که  
هیچ‌کس نبود موقع خروس‌خوان، خاک‌ها رو کنار بزن و با چمدان  
برو... یک شمع هم برایت می‌ذارم که نترسی... نمی‌دانم کجا... فقط  
برو سعیده... پشت سرت هم نگاه نکن... خیال کن مردی... خیال  
کن ننه و بابا نداری... فقط برو...

-  
گفتم حرف نزن... فقط به حرفم گوش بد... من خودم می‌دانم به  
بابات چه بگوییم... از عمد بهش گفتم نزدیک نیا، گفتم کشیک بدهد  
کسی از راه سر نرسه... فکر می‌کند من تو را زنده به گور می‌کنم  
که خونی این وسط ریخته نشود و گرنه قمه به دست منتظر هست...  
فهمیدی چه گفتم جان مادر... برو دخترکم... (زن اشک‌هایش را پاک  
می‌کند و یک جفت کفش پاشنه‌بلند قرمز که پاشنه‌اش بریده شده است از چمدان  
بیرون می‌آورد).

-  
خیال می‌کنم که اصلن تو را نداشتم... تو را ندارم که آبروی مان  
برو... (زن خاک را در گودال می‌ریزد. چمدان را مثل سنگ قبر روی خاک  
می‌گذارد و یک شمع هم بالای قبر روشن می‌کند و از صحنه خارج می‌شود).

باران می‌بارد... صدای باران به گوش می‌رسد... صحیح می‌شود... زن برمی‌گردد...  
تعجب می‌کند که چرا خاک‌ها کنار نرفته و چمدان هم سرجایش هست و فقط  
شمع خاموش شده.

### - دختره‌ی سر به هوا یعنی چمدانش را نبرده؟

یک دفعه به نقطه‌ای خیره می‌ماند، خشکش می‌زند. انگار متوجه چیزی  
شده، هراسان با دست تمام خاک‌ها را کنار می‌زند...

- وااایییی دخترم... عزیز جونم... وااایییی من چه کردم؟... پس چرا  
نرفتی؟ (چمدان را در می‌آورد و تکان می‌دهد). نفس بکش یوماً...  
واااییییی (گریه می‌کند و خاک روی سرش می‌ریزد).

### پایان



## پیام صمد چینی‌فروشان برای چاپ کتاب «نویسنده نمرده است» نخستین شماره‌ی کتاب آواز به دیبری محمدرضا قلی‌بور

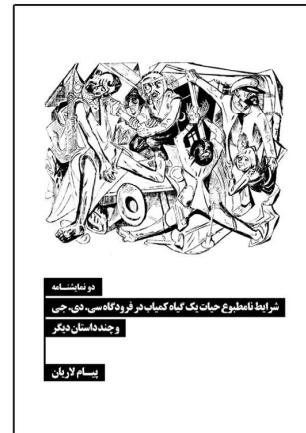
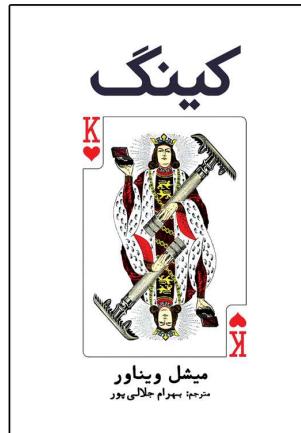
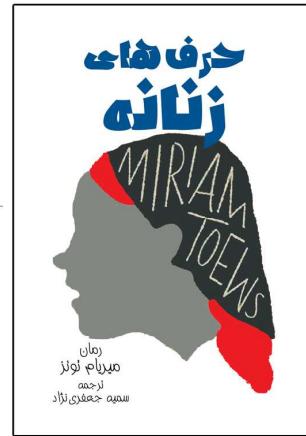
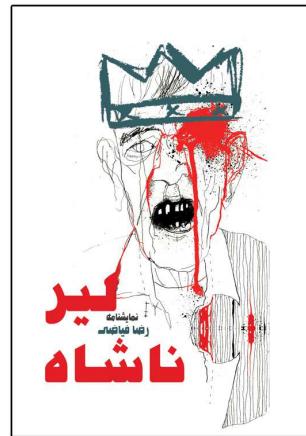
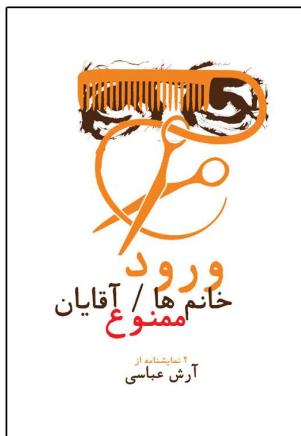
آقای قلی‌بور سلام.

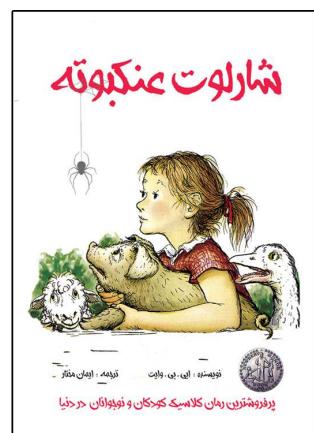
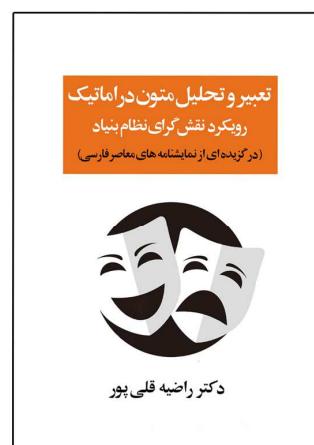
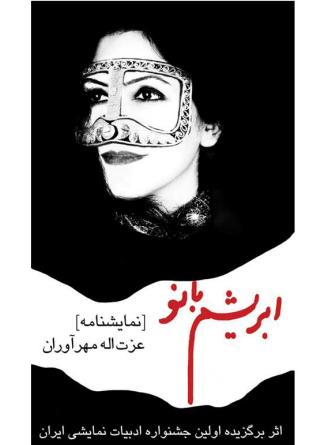
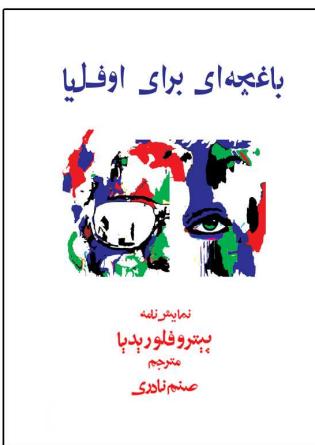
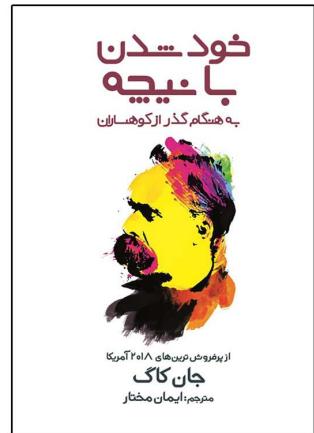
به لطف ناصح کامگاری با این نشریه آشنا شدم و این شماره‌ی آن را مجموعه‌ای بسیار پرمحتو، معترض و شعورسازی یافتم. هرمقاله را که می‌خواندم گویی بخشی از تاریخ تحولات بهخصوص دو دهه‌ی اخیر را در ذهنم مرور می‌کردم. همان‌ها که در برابر چشم یکایک ما گذشت و هیچ‌کس، حتی برخی به‌اصطلاح معترضان وضعیت مشکوک و سؤالبرانگیز تئاتر دو دهه‌ی گذشته هم هشدارهای انگشت‌شمار معترضان زمانه را نشینید. نوعی کوری و کری غریبی بر کلیت جامعه‌ی تئاتری‌مان - از آغاز دهه‌ی هشتاد به بعد - مسلط شده بود که در نوع خود در تئاتر دهه‌ی پنجاه به بعد ما واقعاً بی‌سابقه بود... و ای کاش این حرف‌ها و مطالب این شماره و بهخصوص حرف‌هایی نظری حرفا‌های مقاله‌ی واقعاً عالی و تأثیرگذار شما را تئاتری‌ها مستقیم، بی‌واسطه، بهخصوص در صحن خانه‌ی تئاتر می‌شینیدند. هر چند می‌دانم که امروز هم هنوز گوش‌ها و ذهن‌ها بسته است و دلیلش همین محتوای مقاله‌ی شما در این مجموعه است که اگر گوش شنوا و چشم بینا و میل به خواندن و دانستنی در کار می‌بود، همین مقاله‌ی دردمند

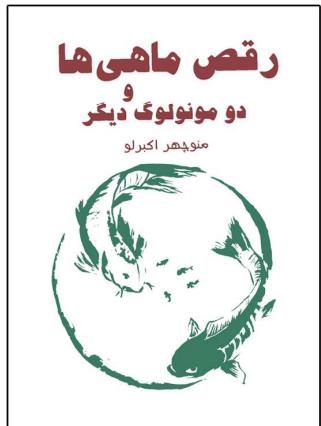
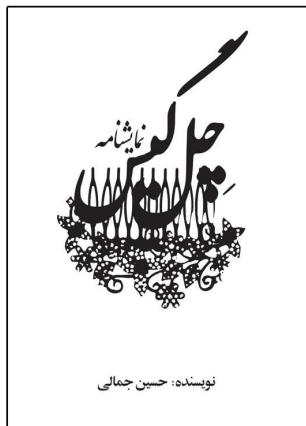
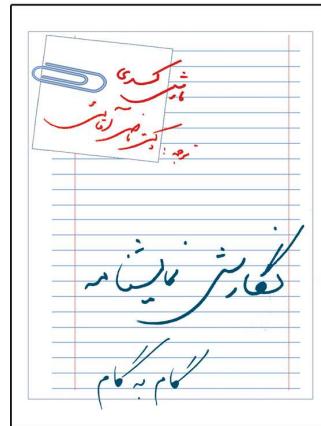
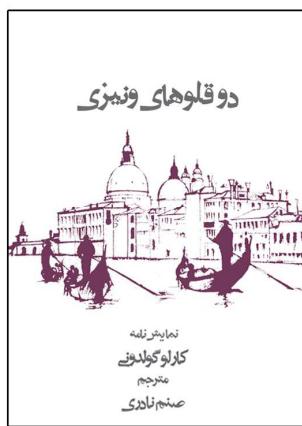
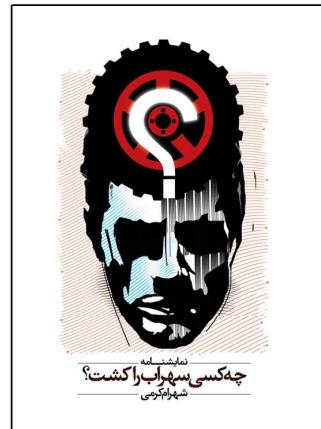
و روشنگر شما کافی بود تا جمعیتی بزرگ را به میدان اعتراض و حتی اخراج یکایک اعضای هیئت مدیره انجمن‌ها و مدیریت بی‌تحرک و بسیار بازدارنده و فرصت طلب خانه‌ی تئاتر بیاورد و همه‌چیز را از پایه دگرگون کند و از اساس بپالاید. به هر حال من با خواندن مطالب این مجموعه چنان هیجان‌زده شدم که آن را به بسیارانی در تهران و شهرستان‌ها معرفی کردم. به شما و کاری که کرده‌اید و حتماً ادامه خواهید داد بسیار احترام می‌گذارم و شک ندارم که با موانع بسیاری برای انتشارش مواجه شدید، اما هم‌چنان همین ایده را دنبال کنید. کاش روزی برسد که حرف‌هایی نظیر حرف‌های شما و بسیاران دیگر در این مجموعه در یک جمع پرشور و زنده و خواستار دگرگونی زده شود تا بر همه به خصوص آنانی که خود را به کوری و کری مصلحتی زده‌اند، معلوم شود به لطف ایشان در چه وضعیت خفتباری به سر برده و می‌بریم و چه انرژی‌ای را در پس دیوارهای این خانه انبار کرده‌اند.

این مجموعه با موضوع حقوق نویسندهای و مترجمان آثار دراماتیک، ضمن تجلیل از «آرمان امید» نمایشنامه‌نویس پیشکسوت منتشر شد و حاوی مطالبی است از: خسرو حکیم‌رابط، صدرالدین زاهد، سامی صالحی ثابت، فرشته فرشاد، رضا فیاضی، محمدرضا قلی‌پور، ناصح کامگاری، محمد متولسانی، معین محب‌علیان، علی شمس، احسان زیور‌عالی و احمد رضا حجارزاده.



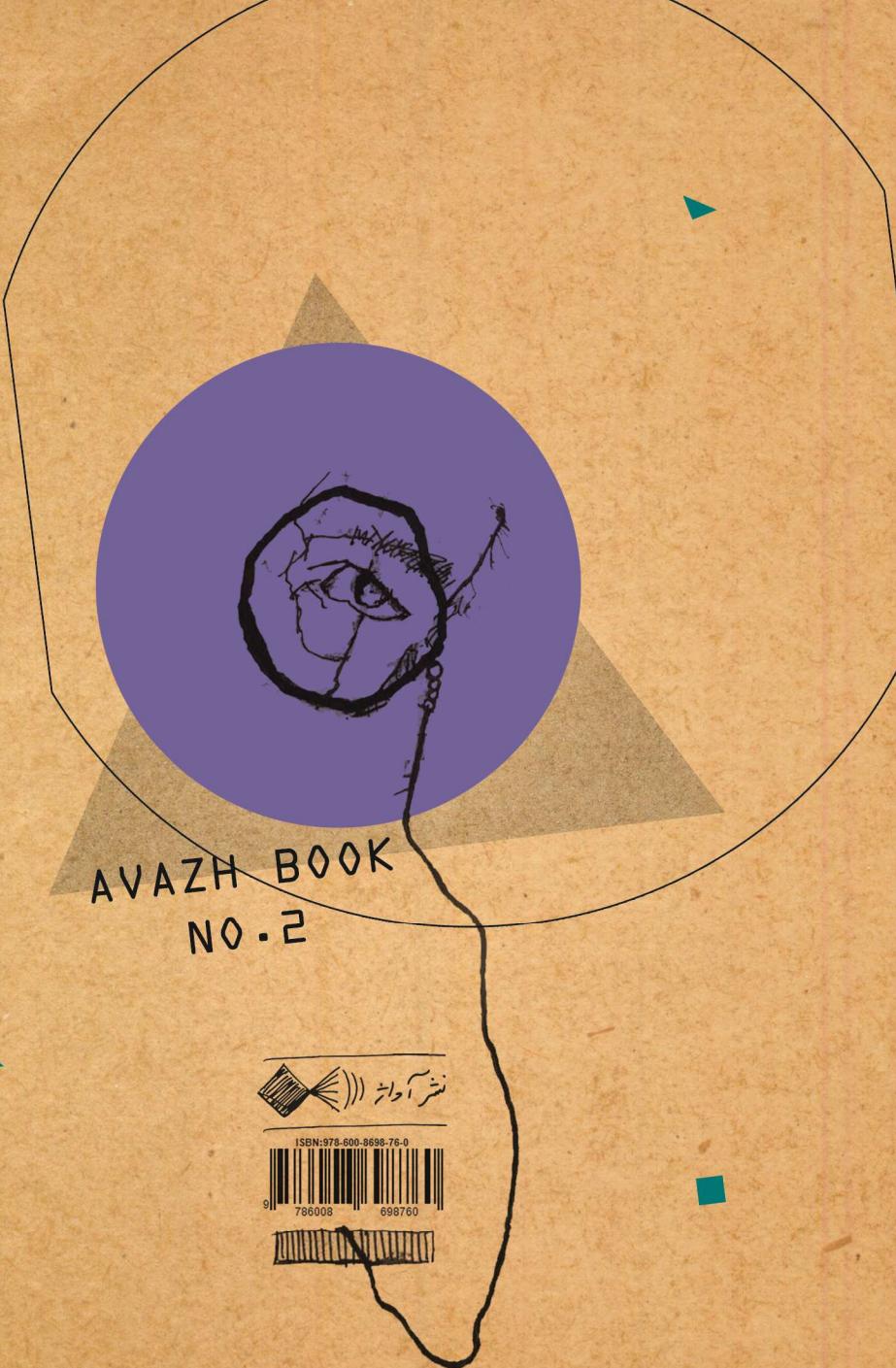








Avazh Book  
No 2



AVAZH BOOK  
NO. 2



ISBN: 978-600-8698-76-0

9 78600 698760

