

سرفصل

نگاهی بروضوح حال آموزش تئاتر
در پنجم دهه اخیر ایران



یدالله آقاباسی
منصور خلج
صدرالدین زاهد
آذر فخر
رضافیاضی
ایرج امامی
ناصر رحمانی نژاد
ناصح کامگاری
صمد چینی فروشان
بهزاد خاکی نژاد
فرشته فرشاد
محمد رضاقلی پور

شماره
۳



کتاب آواز
شماره ۳

سرفصل

نگاهی بر وضع و حال آموزش تئاتر در پنج دهه اخیر ایران

عنوان و نام پندارو	: سرفصل: نگاهی بر وضع و حال آموزش تئاتر در پنج دهه اخیر ایران / پدیدآورندگان مادرضا قلیپور ... و دیگران؛ ویراستار فرشته فرشاد.
مشخصات نشر	: تهران: آواز، ۱۴۰۲
مشخصات ظاهری	: ۱۵ ص: مصور (نگی)؛ ۵/۲۱×۵/۱۴ س.م.
فروست	: کتاب آواز / دیر مجوعه مادرضا قلیپور؛ شماره ۳.
شابک	: ۹۷۸-۶۰۰-۸۶۹۸-۹۰-۶
و ضمیمه فهرست نویسی	: فیبا
پاداشر	: نصرت‌الله نویدی منصور خلچ، یدالله آقای‌عباسی، رضا فیاضی، صمد چینی‌فروشان، ناصر رحمانی‌نژاد ... ایرج امامی، آذر فخری، مادرالدین زاهد، بهزاد خاکی‌نژاد ناصح کامگاری، محمدرضا قلیپور، فرشته فرشاد ... نگاهی بر وضع و حال آموزش تئاتر در پنج دهه اخیر ایران.
عنوان دیگر	: نگاهی بر وضع و حال آموزش تئاتر در پنج دهه اخیر ایران.
موضوع	: نمایشن -- ایران -- تاریخ -- قرن ۱۴
Theater -- Iran -- 20th century	: نمایشن -- ایران -- تاریخ و تقدیم
Theater -- Iran -- History and criticism	: نمایشن -- مقاله‌ها و خطابه‌ها
Theater-- Addresses, essays, lectures	: قلیپور، مادرضا، ۱۳۶۴ -
شناسه افزوده	: PN۲۹۵۴
رده بندی کنگره	: ۷۹۹/۹۵
رده بندی دیوبی	: ۹۲۶۶۲۳۴
شماره کتابشناسی ملی	: فیبا
اطلاعات رکورد کتابشناسی	: نمایشنامه‌ها: میثم مظفری / مهری عزیزمحمدی / محمدمهدی جاویدان ویراستار: فرشته فرشاد تصویرگر: دینا جادری (مجموعه سرها بریده بینی، بی جرم و بی جنایت) گرافیک و طراح جلد: گروه طراحان آواز مشاور رسانه: فرزاد جمشید دانایی مشخصات نشر: تهران، آواز / چاپ اول ۱۴۰۲ / تیرماه ۱۰۰۰ شابک: ۶-۹۷۸-۶۰۰-۸۶۹۸-۷۱-۵ شابک دوره: ۹۷۸-۶۰۰-۸۶۹۸-۷۱-۵

كتاب آواز (شماره ۳)

سرفصل

نگاهی بر وضع و حال آموزش تئاتر در پنج دهه اخیر ایران

دیر مجوعه: محمدرضا قلیپور

دیر بخش یادنامه: ناصح کامگاری

پدیدآورندگان: نصرت‌الله نویدی / منصور خلچ / یدالله آقای‌عباسی

رضا فیاضی / ناصر رحمانی‌نژاد / ایرج امامی / آذر فخری

صدرالدین زاهد / صمد چینی‌فروشان / بهزاد خاکی‌نژاد

ناصح کامگاری / محمدرضا قلیپور / فرشته فرشاد

نمایشنامه‌ها: میثم مظفری / مهری عزیزمحمدی / محمدمهدی جاویدان

ویراستار: فرشته فرشاد

تصویرگر: دینا جادری (مجموعه سرها بریده بینی، بی جرم و بی جنایت)

گرافیک و طراح جلد: گروه طراحان آواز

مشاور رسانه: فرزاد جمشید دانایی

مشخصات نشر: تهران، آواز / چاپ اول ۱۴۰۲ / تیرماه ۱۰۰۰

شابک: ۶-۹۷۸-۶۰۰-۸۶۹۸-۷۱-۵ 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 متن نگاشته شده به عهده‌ی نویسنده‌ی آن است.

...

تماس با نشر آواز

۰۲۱-۷۷۲۰۸۵۹۱

۰۹۱۰-۱۰۹۳۸۹۱

www.avazh.ir



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

فهرست

* میدانی که گودش روی آب بنا شده
نویسنده: فرشته فرشاد ۷

* تئاتر و انسان
نویسنده: یدالله آقاباسی ۱۱

* هیچ کس با مدرک تحصیلی هنرمند نمی‌شود.
گفت و گوی کتاب آواز با منصور خلچ ۲۴

* ما در عصر غول‌ها درس خواندیم.
نویسنده: رضا فیاضی ۳۰

* او مرا به جای تئاتر چه آموخت؟
نویسنده: محمدرضا قلی‌پور ۳۶

* مرگ تئاتر، چرا تئاتر ما مرده است!
نویسنده: صمد چینی فروشان ۴۶

* رمز و راز جذابیت پنهان تئاتر
نویسنده: صدرالدین زاهد ۵۹

* مدرس تئاتر، کارفرما و قانون کار دارد؛ قیم نمی‌خواهد...
نویسنده: بهزاد خاکی‌نژاد ۷۳

چهار یادداشت و یک نمایشنامه / یادنامه‌ای برای نصرت‌الله نویدی

* زنده یاد نویدی
نویسنده: ناصر رحمانی نژاد ۸۴

* یاد دوست
نویسنده: ایرج امامی ۱۰۱

* خاطرات
گفت و گوی کتاب آواز با آذر فخر ۱۰۸

* با خود چه می کنی؟
نویسنده: ناصح کامگاری ۱۱۷

* نمایش نامه رزق
نویسنده: نصرت الله نوبدي ۱۳۳

نگاهی بر نمایش نامه و نقد کتاب

* سلامی دوباره به خسرو حکیم رابط
نویسنده: محمدرضا قلی بور ۱۴۰

* خوانش معناشنختی و نشانه شناختی پیشگفتار کتاب گفتاری پیرامون ادبیات دراماتیک
نویسنده: صمد چینی فروشان ۱۴۴

بخش استعدادهای نمایش نامه نویسی و نمایش نامه های منتخب

* نمایش نامه «فلسفه فالش»
نویسنده: میثم مظفری ۱۵۵

* نمایش نامه «بخش ۴۴ آسایشگاه»
نویسنده: مهری عزیزمحمدی ۱۶۳

* نمایش نامه «ارغوان»
نویسنده: محمد مهدی جاویدان ۱۷۸



میدانی که گودش روی آب بنا شده فرشته فرشاد

بریده‌ام از زمین، زمان و حتی آسمان. مدتی است قلمم قهر کرده است. روزها خودش را به کوچه‌های علی چپ می‌زند و شبها گوشه‌ای کز می‌کند و به من زبان درازی می‌کند. می‌گوییم: «چه مرگته؟ بیا بنویس.» مثل بچه‌ای که قهر کرده باشد، بعض می‌کند و می‌گوید: «نمی‌خواهم. برو گم شو.» در خودم می‌گردم و می‌بینم خیلی وقت است که مُرده‌ام و هویتی انگار ندارم. شاید نویسنده نیستم، شاید هیچ چیز نیستم. خیلی کارها کرده‌ام که بشود اما جریان آب مرا به سمتی برده که ننوشتمن را ترجیح دهم، مُردن را. می‌خواهند نامم گم شود و نباشم. جنگیدم برایش. اما شکست خوردم و شکستن خود را پذیرفتم. تصمیم می‌گیرم کوچ کنم تا شاید در زمینی دیگر، زیر آسمانی دیگر، زمان از دست رفته‌ام را بازیابم. سرم را در پژوهش گرم می‌کنم. می‌خوانم. جست و جو می‌کنم. به طرحی می‌رسم که جایی دیگر از آن استقبال می‌کنم و حتی بورسیه‌ام می‌کنم. تحصیلم را در مقطع دکتری ادامه می‌دهم در زمینی که زیانشان، زیان مادری ام نیست اما بلذش هستم. خدایا، مگر من نمُرده بودم؟ چرا حالا می‌خواهند از گور دریسایم و اناالحق کنان بنوازم؟ این حجم از حمایت، شگفتزدهام می‌کند. مرا از خود بیرون می‌کشد. قلمم گوشه‌ی اتفاق به من لبخند می‌زند و گاهی حتی مرا می‌بوسد. از بودن دوباره هیجان زده می‌شوم. کار می‌کنم و امیدوار می‌شوم. یاد چهارده یا

پانزده سال پیش می‌افتم. زمانی که دانشجوی لیسانس بودم و باز هم باید می‌جنگیدم تا باشم در میدانی که گودش روی آب بنا شده بود و زمینی در کار نبود و یکی از بهترین‌ها بودم و سعی می‌کردند قلمم را بشکنند، دفن کنند و بگویند تو نیستی. اما من قلم زدم و گفتم سلام، منم، یکی از پرووارترین گوسپندها که با صدایی رسا «بع بع» می‌کند. نتیجه‌اش شد نامه‌ای به یکی از اساتید دانشگاه که جز سرخوردگی چیزی یاد دانشجوها نداد. می‌خواستم آن را در همایش مهمی در دانشگاه بخوانم، نگذاشتند. جلوی قلمم را گرفتند. اما ادامه دادم به بودن در این قاعده‌ای که استشنا بود و بی‌رحمانه سعی می‌کرد هیچ ذهن قلم به دستی زنده نماند تا خودشان بمانند و بگشند. این نامه‌ای است که آن زمان، در این زمین و زیر این آسمان نوشتم و فکر می‌کنم توضیحی است بر قاعده‌ی گذشته‌ای که با سرعت دور می‌شود و هنوز هم بیمار و بیچاره است. قاعده‌ی آموزشی‌ای که عروسکی است، تکانش می‌دهند و اختیاری از خود ندارد و عروسکها چوپان‌وار باورشان شده که عروسکند و قاعده را ادامه می‌دهند و قلم‌ها را می‌شکنند مگر تحت این استشنا که قلم‌ها دیکته‌پذیر و از خودشان باشد.

چوپان عزیز سلام!

این نامه را برایت می‌نویسم تا شاید آگاهی بیاید دماغش را بچسباند به پشت پنجره‌ات و با التماس تو را نگاه کند و تو دلت بسوزد، در را به رویش باز کنی و راهش دهی، تا جهل تو نسبت به همه‌ی ما از بین برود. ما، من، او، نمی‌شناسی؟ گوسپنداخت... همان‌ها که اگر نبودند، تو مفهومی نداشتی. قرار بود گله را حفظ کنی. یادت می‌آید؟ اما تو خیانت کردی. کاش لااقل گرگ بودی. خردۀای بسیار باید بر تو گرفت. فرار می‌کنی؟ فایده‌ای ندارد. بهتر است زودتر تسليم شوی. نباید فراموش کنی که تو یک قاتلی. از قتل این همه گوسپند آسوده‌ای؟ بعد از این همه کشتار، حالا راحت به درخت تکیه داده‌ای و نی لبک می‌زنی؟ حالا دیگر ساز تو کوک هم که باشد، منی وجود ندارد که به نتهای فالش تو برقصد. تو مرا هم کشته‌ای. سپیدترین و پرووارترین گوسپندت که با صدایی رسا «بع» می‌کرد و آوازه‌ایش آوازه‌ی

چهار جهت اصلی. تو ترسیدی. ترسیدی بهتر از نوای تو برقسم. ترسیدی پرووارتر شوم و گران‌تر. و تو عقب بیفتی و دیگر هدایت غیر ممکن باشد. و تئوری‌های کپک زده‌ی تو دیگر کاربرد نداشته باشد. ما را یک به یک گذاشتی پشت در. خیال کردی آنجا پیش تو چه خبر است؟ پر است از قواعد تکراری، کتاب‌های خُرد و برداشت‌های یک‌طرفه که بوی زباله می‌دهد و حتی از زباله هم بدتر. بازیافت هم نمی‌شود. بویی ابتدا از تو ساطع می‌شود، سپس به طور مساوی بین مولکول‌های هوا پخش می‌شود، همه را می‌آزاد و بعد از مدتی از بین می‌رود.

کاش می‌شد تو و امثال تو را به دار آویخت، یعنی مقتول تو باشی، تا بفهمی وقتی شیرهایت را بدوشند و بگذارند بترشد و دور بریزند یعنی چه. بفهمی احساس لوله‌ی دائم کلاشینکوف روی شقیقه چطور است. بفهمی که بیرون پشت در خبرهای داغ گونه‌ها را می‌سوزاند. بیرون پشت در آزادی است. تو دستگیر خواهی شد. ارواح گوسپندان علیه تو شهادت خواهند داد. تو تبرئه نخواهی شد. ما می‌خواستیم خدای قلم شویم. حالا مُرده‌ایم، به وسیله‌ی چاقوی تیز تو. شعله‌های سوزان آتش از آن تو باد.

یکی از گوسپندان



نقش ۱
اثر دینا جادری



تئاتر و انسان یدالله آقا عباسی

در سال ۱۳۹۹ در اجبار خانه‌نشینی بر اثر بیماری فراگیر واگیردار در کنار کارهای قلمی دیگر کتاب پرچجمی در آموزش تئاتر و نمایش ترجمه کردم. در این کتاب نزدیک به شصت نفر پژوهشگر، از گوشه و کنار دنیا، به قول یکی از نویسندهای در باقتن فرشته‌ی آموزش تئاتر و نمایش با انواع رنگ‌ها و نخ‌ها برای به تصویر کشیدن حوزه‌هایی از پژوهش، دانش کلاس‌داری، هنرمندی و ماجراجویی شرکت کرده بودند تا به روشنی بگویند ما جمعی از هنرمندان، مریبان و هنرجویان هستیم و این چارچوب مشترک ماست.

سال‌ها پیش «زان لویی بارو» در یک سخنرانی^۱ تئاتر را بهترین و بدترین حرفه خواند. او نخست به تخریب تئاتر پرداخت. آن را، به نقل از منتقدی، توهی اجتماعی، عدم صلاحیتی فردی، و موردی مشکوک از نظر زیبایی‌شناسی نامید. در مورد نخست به مسئله ستاره‌سازی و فروشن از طریق نشر زندگی خصوصی ستاره‌ها و سراب شهرت و موفقیت اشاره کرد. در مورد دوم نوشت بسیاری از جوانان که فکر می‌کنند خودشان را وقف تئاتر کرده‌اند، در واقع از زندگانی می‌گریزند و در توهی و رویا عذری برای

^۱ این سخنرانی در این کتاب چاپ شده است:

کاربردهای نمایش در تعلیم و تربیت و اجتماع، ویراسته جان هادسن، ترجمه یدالله آقا عباسی، انتشارات نمایش ۱۳۸۲ (کیان افراز، ۱۳۹۸)

بی کفايتی و تنبلي خود پیدا می کنند. در مورد سوم نيز آن را چهارراهی برای به هم رسيدن همه‌ی هنرها توصيف می کند.

بلافاصله پس از اين تخریب، ثابت کرد که تئاتر آموزش برای زندگی است. ما بازی می کنيم تا خودمان را برای زندگی آماده کنيم و راههای روياوري با آن را بشناسيم. «انسان با عکس العمل عاطفي به مقابله با اضطراب می رود». اين نكته را «پير امه توشا» در كتاب تئاتر و اضطراب بشر^۲ به تفصيل شرح داده است. «بشر وrai غريزه‌ی صيانتش با مرگ پنجه در پنجه می اندازد و از حدود خود فراتر می رود و همين جاست که ترازيدي پدیدار می شود». اينجاست که تئاتر رهایي بخش و آزادگانده است.

«زان لوبي بارو» سپس اشاره به تباahi ناپذيری تئاتر می کند. جمعيت در جستجوی والايش است. يعني «پس از پايان نمايش، آن‌ها به جستجوی ناکجا-آبادي رؤيسي ي برمي آيند. يعني به جستجوی يك زندگي پاك برمي خيزند و مายلند شاهد تنظيم دوباره‌ی تعادل زندگي باشنند.»

«بارو» در بيان خوبی‌های تئاتر همواره يادآور می شود که «اگر اجرای خوبی باشد، تماساگران تهی از اضطراب‌های شخصی، محل اجرا را ترك می کنند، در حالی که از آنچه به نظر اجرای عدالت آمده، مطمئن، زنده و پر شورند.» بر اين اساس تئاتر اجرای عدالت است، در ميان هنرمندان به نظرم «البر کامو» به خوبی اين ويزگی تئاتر را باز گفته است. مجموعه مقاله‌های کامو در اين مورد خواندنی است.

«بارو» سپس به سراغ بازيگر می رود. کسی که «به ضرب عشق به انسان و زندگی روح خود را بدزندي ديجري وام می دهد. اين همان جان بخشیدن است.» در اينجا به هيچ وجه قصد خودنمایي و خودشيفتگی در ميان نیست. آن گاه ثابت می کند که تئاتر يك ضرورت اجتماعی و يك از خودگذشتگی و از جنبه‌ی زيبايی شناختي هنري مستقل است. تئاتر انرژي است. زندگی در ضرباهنگ است. انسان تنها ابزاری است که می تواند زمان حال متبلور در لحظه‌ای را به دستياری همه‌ی حس‌ها يش از نو بيافریند. تئاتر، هنري است

^۲ تئاتر و اضطراب بشر، نوشته پير امه توشا، ترجمه افضل وثوقی، تهران، انتشارات شروش، ۱۳۵۳

که تنها یک ابزار دارد و آن انسان است. باقی آنچه در پرفورمانس به کار می‌گیریم، کمک کننده‌اند.

«زان لویی بارو» سپس با منطقی گویا ثابت می‌کند که هنر تئاتر که اساساً تماس را به کار می‌گیرد، فوق‌همه هنرهای حسی است و منظور او از تماس، نوعی پیوستگی جمعی است که همه را در تالار با هم یگانه می‌کند. به این ترتیب او ثابت می‌کند که تئاتر شریف‌ترین حرفة است. گرچه هسته تخریب را مثل هر پدیده‌ی دیگری با خود دارد. بررسی آثار همه‌ی متفکران تئاتر نشان می‌دهد که همه‌ی آن‌ها دل‌مشغول همین مفاهیم‌اند، هر یک به‌زبانی در قلم و قدم.^۳

تاکید پژوهشگران در کتاب مفاهیم اساسی، که حالا همین مفاهیم را ریز می‌کنند و بسط می‌دهند، بر آموزش، برنامه‌ی درسی و تعلیم مربی است. آن‌گاه بهزیبایی‌شناسی و اخلاق می‌پردازند. سپس از هویت، فرهنگ و جامعه می‌گویند. روایت و تعلیم و تربیت، نیاز جمعیت‌های گوناگون از کودکان و نوجوانان تا معلولان و طیف اوتیسمی‌ها، موضوع بررسی‌های بعدی هستند. آن‌گاه به برشت و کلاسیک‌ها و شکسپیر از این دیدگاه‌ها می‌پردازند. از خلاقیت و تکنولوژی بازی خلاق، آموزش تئاتر و تکنولوژی‌های نوین رسانه‌ای / دیجیتال، شکل‌های مشارکتی، پرفورمانس و تئاتر کاربردی نیز غفلت نمی‌کنند که نیازهای زمان ما هستند. بخش دیگری از کتاب در مقاله‌های متعدد به تئاتر کودکان و نوجوانان، از جمله تئاتر برای خردسالان و تئاتر برای کودکان در بیمارستان‌ها پرداخته است. در بخش‌های پایانی نیز پژوهش و روش‌شناسی در تئاتر، مقالاتی را به خود اختصاص داده است. همه‌ی این مطالب در ۶۴ مدخل به قلم ۶۰ نفر از فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف نوشته شده‌اند.

هدف من در اینجا از معرفی این کتاب، بیان گستردگی موضوع در هنری است که ما گاه تمام عمر خود را بر سر آن می‌گذاریم و البته ارزشش را دارد.

^۳ مولانا نیز در توصیف قصه همین را می‌گوید: گر به علم آییم آن ایوان اوست. / ور به جهل آییم آن زندان اوست.

مسئله این است که ما، همه ما که تئاتر کار می‌کنیم، تا چه حد بر کاری که می‌کنیم آگاهی داریم؟

از همین نگاه سرسری که من به عنوان‌های بالا انداختم، پیداست که هنر نمایش دریاست و بی‌اگراق هر چه در این دریا بیشتر غور می‌کنیم؛ بیشتر از جهل خود آگاه می‌شویم. جالب اینجاست که تئاتر را فقط می‌توان با خود انسان مقایسه کرد. همه نقش‌های جهان در ماست. رابت لندی در کتاب پرسونا و پروفورمانس نزدیک به صد الگو و زیرالگوی نقش را تحلیل کرده که یک انسان قابلیت ارائه آن‌ها را دارد. این نقش‌ها جسمانی، جنسی و جنسیتی، مربوط به ظاهر، سلامتی، شناختی، اخلاقی، خانوادگی، سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و غیره هستند که الگوها و زیرالگوها زیر آن‌ها قرار می‌گیرند.

جز این‌ها پژوهشگران نیز به ما می‌گویند که حس‌ها و حرکت‌ها و مهارت‌ها جایگاه مشخصی در مغز ما دارند. هر حس و حرکتی بر روی صحنه سلول‌های خاص خود را در نواحی مغز تحریک می‌کند و از همین روست که تماشاگر خاموش و بی‌حرکت، مدام در غوغای و حرکت است و این معجزه‌هی هنر نمایش است.

پس اگر نمایش - به معنای گستردگی - فقط با انسان قابل شناخت و مقایسه است، چگونه می‌توان آن را به کمال شناخت، در حالی که سازمان پیچیده‌ی انسان با دانش امروز ما چندان قابل شناخت نیست؟ تئاتر پیچیده است، چون انسان پیچیده است. اما این پیچیدگی هرگز توجیه کمکاری و سه‌لانگاری مانیست. بدتر از آن، این است که ما وارد این جهان پیچیده و تاریک می‌شویم که اتفاقی است و پیلی در آن است و کورکورانه بر آن دست می‌ساییم و هر یک تصور خودمان را از آن بر جای حقیقت می‌نشانیم.

تئاتر در جامعه ارکانی دارد که هر یک به تفاوت جوامع نقشی دارند: هنرمندان، مخاطبان، واسطه‌گان، متولیان و امثال این‌ها. پیشرفت تئاتر و گسترش آن بستگی به عملکرد این رکن‌ها دارد. در جامعه‌ی ما نیز مثل هر جامعه‌ی دیگری می‌توان این پایه‌ها را بررسی و تحلیل کرد.

هنرمندان

هنرمندان تئاتر در ایران حالا دیگر ۱۵۰ سالی، کمتر یا بیشتر هست که با این هنر آشنا شده و هر یک به وجهی آن را شناخته و به کار گرفته‌اند. «هیوا گوران» در کتاب کوشش‌های نافرجام^۴ از ۱۲۸۸ هجری قمری آغاز و ۱۰۰ سال تئاتر ایران را بررسی کرده است. او در این کتاب نشان داده که تئاتر هر بار که توانسته به رونق و قوی برسد، به دلایلی نافرجام مانده است. ما حالا می‌دانیم که «فن تهدیب اخلاق مردم و عبرت خوانندگان و مستمعان» به دلیل وجهه‌ی انتقادی خود و ناتمام ماندن پروژه‌ی نمایشنامه‌های ایرانی و به عبارتی حرکت در دو خط موازی (یکی تعزیه و معركه و تخته‌حوضی و امثال این‌ها و یکی تئاتر اروپایی) به نتیجه‌ی دلخواه نرسید. به جای استفاده از تجربه‌ی دیگران در تبدیل نمایش‌ها به تئاتر (که حالا دیگر معیارها و ویژگی‌هاییش معلوم شده بود) جز تلاش‌های فردی پراکنده، به سمت تقلید صرف و در لحظاتی از تاریخ، خودباختگی فرهنگی و در لحظاتی دیگر، دنباله‌روی از پروژه‌های سیاسی پیش رفتند و فرصلت از دست رفت. تئاتر همزاد آزادی است و در جامعه‌ی استبداد زده نیازمند به کارگیری خردی بود که در مجموع پراکنده بود. در آن روزگار نیز اقبال مردم باعث شد که افرادی به فکر مالیدن کلاه از این نمد افتادند و تئاتر تبدیل به سرگرمی گران قیمتی شد و کم کم از بدنی جامعه جدا گردید.

حالا که سال‌ها از تلاش‌بی‌وقفه‌ی هنرمندان آگاه تئاتر گذشته، می‌توان دریافت که چه عمرهایی سوتخت و چه رنجی کشیدند تا توانستند قلمه‌ای از درختی دو هزار و ششصد ساله را در بیش از صد سال بنشانند. جالب اینجاست که با وجود نیروهای مخالف پیشرفت و آزادی این قلمه هر گاه که طبیعت را یار دید، چنان رویید و تکثیر شد و چنان قبول عام و خاص یافت که قلع و قمع آن هر بار مایه‌ی بدنامی بیشتر بود. اگر زمانی در شهری مثل کرمان، در همان دوره‌ی مشروطه، حاکم می‌توانست با احضار جوانی که

^۴ کوشش‌های نافرجام (سیری در صد سال تئاتر ایران) نوشته هیوا گوران، تهران آگاه، ۱۳۶۰

نخستین نمایش نامه را نوشت و کار کرده بود و تهدید او به چوب و فلک از او التزام بگیرد که دیگر از این کارها نکند و مایه رنجش آدم‌هایی نشود که همیشه و به اندک چیزی دل‌نازک‌شان می‌رنجد، سی و چند سال بعد بستن ده‌ها تروپ هنری جز با آتش زدن تالارها و بگیر و ببند هنرمندان امکان پذیر نبود. حتی در دهه‌های بعد هم فقط می‌شد این کار را با استحاله‌ی تئاتر و تبدیل آن به آتراسیون و سرگرمی و قصه‌های بی‌محتوا صورت داد و هنرمندان را خانه‌نشین کرد.

با همه‌ی کوششی که هنرمندان کردند و رنجی که کشیدند، تردیدی نیست که فرصت‌های بزرگی نیز از دست رفته است. کوشش‌های هنرمندان در گوه زدن دانش‌نوین تئاتر به هنر ارزشمند ایرانی به رویه‌ای فraigیر تبدیل نشد و مخالفت حتی با نمایش نامه‌های ایرانی و سلب اعتماد از آن‌ها و عدم پشتیبانی از آن‌ها هنوز هم سکه‌ی رایج است. یادمان نرفته گفته‌ی بعضی از استادانِ موجهِ فن را که می‌گفتند: «ما در ایران نمایش نامه و نمایش نامه‌نویس نداریم.» و این در حالی بود که سالی ده‌ها نمایش نامه نوشته می‌شد و تعدادی از آن‌ها هرگز از نمونه‌های خارجی دست کمی نداشتند.

جز این، فرصت برای گسترشِ فن تئاتر نیز در فعالیت‌های حاشیه‌ای گم شد. هنری که در حول و حوش مشروطیت چنان زنده و پویا بود که حتی وارد مباحث مجلس قانونگذاری هم شد، در دوره‌هایی به‌چنان روزی افتاد که نمایش‌های مدارسش آبکی و به اصطلاح ملی میهنه و به یک کلام تبدیل به سرگرمی صرف شد. تئاتر در کاخ‌های جوانان هم وضع بهتری نداشت و مگر جایی هنرمندی دلسوز از موقعیت استفاده می‌کرد و کار ارزشمندی می‌آفرید و گرنه برای انبوه جوانانی که به‌قصد گذران اوقات فراغت به آنجا می‌رفتند، تقریباً برنامه‌ی مدون و مربی دلسوزی نبود که حداقل فوت و فن این هنر را منتقل و انرژی‌های پاک را هدایت کند.

کانون پژوهش فکری نیز امکان ارزندی دیگری بود که می‌توانست همان مدت کوتاه گر بگیرد و نگرفت. نمونه‌های محدود مریبیان موفقی که

هنوز هم هستند، نشان می‌دهد که چه ظرفیت بالایی در این سازمان بود و جز تلاش‌های فردی مردمی، برنامه‌ی مدونی برای گسترش تئاتر و نمایش خلاق وجود نداشت. آن‌ها گروهی از هنرمندان مستعد را دور هم جمع کردند که سالی چند تئاتر آماده و اجرا می‌کردند و اگر فرصتی می‌شد با تریلی سیار به این طرف و آن طرف می‌بردند. هر چند آشنا کردن کودکان و نوجوانان در همین حد هم غنیمت و کار بزرگی بود، به نظر من باید تأکید را بر گسترش این هنر در میان اعضای کتابخانه‌ها می‌گذاشتند. کاری که در مقیاس بسیار محدودی توسط چند مرتبی دلسوز صورت گرفت و هرگز به رویه‌ای سازمانی تبدیل نشد.

خودباختگی فرهنگی و دنباله‌روی از ایسم‌ها قوزبالاقوز دیگری بود که تئاتر را زمین‌گیر کرد. من استقبال هنرمندان پیش رو از آخرین دستاوردهای هنری جهان را می‌فهمم و ستایش می‌کنم، اما کاسه‌ی داغ تر از آش شدن پذیرفتی نیست. به طور مثال زمانی که جوامع صنعتی بر اثرِ فجایع جنگ‌های جهانی به موقعیت ابزورد رسیده بودند و سخن از سرزمهین هرز یا سترون و موقعیت‌های اگزیستانسیالیستی یا بیهوده می‌گفتند، ما هنوز در مناسبات پیشاصنعتی اسیر بودیم اما مدعای پوچی نویسان و ابزوردسازان وطنی گوشِ فلک را پر می‌کرد. همین کاری بود که با هر پدیده‌ی دیگری در حوزه‌ی تئاتر می‌کنیم. دانشِ تئاتر نیز مثل هر دانشِ دیگری، آزمایشگاه دارد که در آن دست به تجربه‌های نوین می‌زنند. اما تبدیل شدن این تجربه‌ها به رویه‌ی معمول، مراحلی از نمونه‌سازی و تولید آزمایشی تا محصول نهایی دارد که ما هرگز آن را در نظر نمی‌گیریم. بسیاری از مکتب‌ها در ادبیات و هنر عمری کوتاه و دولتی مستعجل داشته‌اند و گاه تا به ما برسند، از دور خارج شده‌اند. اما بعضی از دست‌اندرکاران چنان گرفتارِ اسنوبیسم می‌شوند و با تعصب رفتار می‌کنند که شگفت انگیز است. به طور مثال در دنیا کیست که منکر تأثیر استانی‌سلاوسکی بر بازیگری در جهان باشد؟ او به بازیگر ارزش داد و در کارگاه‌ها و آزمایشگاه‌های خود سال‌ها در پی شناخت یا کشف راز توفیق بازیگران بزرگ جهان بود. شاگردان او در همه جای جهان منشأ تأثیر

بودند از استراسبورگ تا آدلر در آمریکا، تا کسانی که ظاهراً در تضاد با او کار کردند، نظیر میرهولد و گروتفسکی و تا نظریه پردازانی نظیر برشت که ضمن ستودن او با صراحت از او انتقاد می‌کردند، کار بزرگ او را نادیده نگرفتند و پنهان نکردند که آموزش مبانی بازیگری بر پایه‌ی سیستم او بنا شده است. با این حال یکی از دست‌اندرکاران تئاتر به من می‌گفت: «من استانیسلاؤسکی را نمی‌فهمم.» و البته تجاهل‌العارف می‌کرد، و هدف او کوچک شمردن این مرد بزرگ بود.

زمانی در سفری کتاب پرسونا و پروفورمانس «لندي»^۵ را برسی می‌کدم. در صندلی کنار من کسی نشسته بود که زیر چشمی به کتاب نگاه می‌کرد. لندی در فصل اول کتاب از صحنه عصبی هملت شکسپیر سخن می‌گوید. توصیف دو سرباز بیم‌زده است که اسم شب را از یکدیگر می‌برند. تعییر نویسنده از پرسش آن‌ها از دیدگاه روانشناسی این است: «در این شب تاریک روح کدام بخش از روان به جهان هستی فراخوانده شده است؟» سپس از این دیدگاه به این احتمال اشاره می‌کند که همه‌ی شخصیت‌های این نمایش‌نامه، بازتابی از هملت هستند و پرتوی از درون او ممکن است به صورت شخصیت‌های دیگر و یا موقعیت‌های نمایش بروند فکنی شود. همسفر من پرسید: «کتاب مربوط به تئاتره؟» گفت: «آره.» دقیق‌تر نگاه کرد و احتمالاً فقط توانست اسم شکسپیر را ببیند. پس با نگاه عاقل اندر سفیه‌ی به من گفت: «از این کتابا نخون! فقط برشت!» بعد کلی راجع به برشت و تئاتر او سخنرانی کرد. انگار مبلغی نظریه‌پرداز بود که می‌خواست حواری جمع کند.

البته که برشت هنرمند بزرگی بود، اما صحبت پیروی از موج و طرفداری متعصبانه و کورکورانه است. همین الان کسانی هستند که به کمتر از پروفورمانس یا تئاتر فیزیکال رضا نمی‌دهند و اساساً نمایش‌نامه را و متن را به چیزی نمی‌گیرند.

برای رفع این مشکل کافی است که همه به خود تئاتر برگردیم. تئاتر رنگین کمانی از توانایی‌ها و طاقت‌نசرتی از گل‌های گوناگون است که هر یک وظیفه و نقشی دارند. توانایی تئاتر همچون توانایی ذهن انسان بیکران است. تئاتر مثل نوروز است که در آن طبیعت به تعادل می‌رسد و آشوب به آرامش. از هر جا رنگی و بویی برمی‌خیزد. ایزدان از خاک بر می‌خیزند و ارواح انشاء می‌شوند. عقربه‌ی زمان از رفتان می‌ایستد و جاودانگی دامن می‌گسترد. زمان بیکرانه همه را در بر می‌گیرد و عشق و زندگی در قالب کرورها کرور موجود زنده‌ی ریز و درشت به نمایش در می‌آید. شناخت ابعاد گوناگون هنر تئاتر، اولین گام بازگشت به تئاتر است. تئاتر بخشندۀ است. تئاتر خود انسان است با همه بزرگی‌اش. شکست تئاتر، شکست انسان است.

آموزش

بی‌کاتالیزور عشق، آموزش تئاتر آب در هاون کوییدن است. تئاتر همه چیز است و همه چیز را نمی‌توان آموزش داد. تئاتر موجودی ظرفی و شکننده است که در صورت مهیا بودن شرایط چهره می‌گشاید و آرام‌آرام بر خود انسان و ذهن او وارد می‌شود. تئاتر در همه ماست. در ذره‌ذره‌ی توانایی‌هایمان. آن‌چه در قالب مواد و مطالب درسی می‌خوانیم، زمینه‌ساز برگرفتن نقاب از چهره‌ی زندگی‌بخش تئاتر است. نباید در آن‌ها ماند و نباید به آن‌ها سرگرم شد و نباید به آن‌ها بالید. تئاتر خودش شما را انتخاب می‌کند. همان‌طور که روان به کالبد شما در آمدۀ است.

اگر پیذیریم که تئاتر همزاد انسان است، پس گام نخست، شناخت انسان و شناخت خویشتن است. اگر انسان سرشار از توانایی است، تئاتر، شناخت توانایی‌ها و تقویت آن‌هاست. شناخت انسان، مردم، جامعه، روان، جسم و ذهن، گذشته‌ی انسان و آینده او، این است مواد آموزشی تئاتر. هیچ یک از این‌ها در متنی واحد نمی‌گنجند و نمی‌توان آن‌ها را، به اصطلاح گذراند

یا پاس کرد. همیشه با ما هستند. پس هنرجویی و دانشجویی تئاتر مادام‌العمر است و هرگز کسی از آن فارغ‌التحصیل نمی‌شود. تنها می‌توان از مراحلی گذشت. نظر و عمل در آموزش تئاتر پا به پای هم پیش می‌روند. دانش‌آموختگانِ تئاتر باید توانایی برقراری ارتباط و از این طریق توانایی انتقال آن را داشته باشند. در بعضی از رشته‌ها آموزش و تدریس جزو واحدهای درسی هستند. نمی‌توان زبان را بـآموزش و علوم تربیتی را بـتدریس تصور کرد. تئاتر هم از این قاعده مستثنا نیست. همان‌طور که مدیریت، علم اداره‌ی سازمان است و با ریاست فرق می‌کند، همان‌طور که مهندسی، پرتاب شدن به حوزه‌ی اندازه و کارخانه و کار است، دانش تئاتر نیز علم انتقال تجربه به قصد امکان کشف توانایی‌های است. بـتئاتر هیچ مجلسی مجلس نیست. هیچ جمعی جمع نیست. مجموعه‌ای از افراد پراکنده است.

دانش‌آموختگانِ تئاتر در درجه اول نه به قصد ستاره شدن و خودنمایی و شهرت که به قصد خدمت به انسان و جامعه، به قصد توانایی از خود گذشتگی تربیت می‌شوند. اولین هدف باید آموزش و انتقال تجربه و گسترشِ هنر تئاتر باشد. قصد از اصطلاح فرست‌سوزی در نسل‌های گذشته همین بود. فکر کنید اگر کانون پرورش فکری در کنار کتابخانه‌ها آموزش تئاتر را به دلایلی که گفتم، در اولویت قرار می‌داد، حالا به جای انگشت‌شمار مریبیانی که از آن دوره باز مانده‌اند، لشکری از مریبیان را داشتیم. در کنار آمار اعضای کتابخانه، انبوهی از اشخاصی را داشتیم که از کودکی با خلاقیت و نمایش خلاق آشنا شده بودند و از آزمایشگاه‌های انسان‌ساز تئاتر در آمده بودند. چه سرمایه‌هایی که صرف آزمون و خطاشد و می‌شود.

دانشجویان تئاتر را باید برای آموزش تئاتر و تربیت هنرجو تربیت کرد. تولید نیرو برای بازارهای مکاره کافی نیست. ستاره‌ها در هیچ زمانی نیاز به آموزش نداشته‌اند. این انسان است که نیاز به تربیت دارد. باید به جای صنعتگر، هنرمند تربیت شود. اگر هنر شیوه‌ای برای شناخت انسان و نوعی

ادراکِ حسی باشد، ما به جای بازیگر و کارگردان، به بازیگران و کارگردانان هنرمند نیازمندیم. تربیتِ هنرمند، نخستین اولویتِ آموزشِ تئاتر است. مدرسانِ تئاتر نیز باید بسترِ اخلاق، تجربه، فدایکاری، سعهی صدر، نظم و مربی به تمامِ معنا باشند. کسانی که پشتِ سرِ دیگران حرف می‌زنند، عقاید خود را تحمیل می‌کنند و هنرجو یا دانشجو را تحقیر می‌کنند، جایی در آموزشِ تئاتر ندارند.

متولیان

این عنوانِ ولنگ و بازی است که طیفی از مدیران اداره‌ها، دانشگاه‌ها، آموزشگاه‌ها و واسطه‌ها در بخش‌های عمومی و خصوصی را در بر می‌گیرد. در حوزه‌ی تئاتر، بنا بر قاعده، این پیکر گستره‌ه از میان دانش‌آموختگانِ تئاتر، انتخاب می‌شود. آن‌ها در هر مقامی که هستند، خدمتگزار هنرِ تئاتر و تسهیل‌گر جریان تجربه و آموزش‌اند. هر کارِ دیگری و هر شرایطِ دیگری نابه‌جاست. قاعده‌تاً هر چه مقامِ اشخاص بالاتر می‌رود، وظیفه‌ی آن‌ها سنگین‌تر می‌شود. این افراد به جای آن که هر روز بر محدودیت‌ها بیافزایند، وظیفه دارند که امور را تسهیل کنند. بوروکراسی گستره‌ه، مخلِ آزادی و انسان و تئاتر است. همه باید به خاطر داشته باشند که تئاتر و هنر بر آن‌ها منت دارند و نه آن‌ها بر تئاتر و هنر. به جای محدودیت و دخالت، اولین وظیفه‌ی آن‌ها این است که خود از میان برخیزند. طوری رفتار کنند که بودن آن‌ها به چشم نیاید. این خدمتِ بی‌چشم‌داشت است که انگیزه‌ی آن نیز عشق به انسان و محیط و هویت است.

هر فرضِ دیگری در اینجا مخلِ معنا و نقضِ غرض و تبدیل تئاتر به ابزار است. تئاتر ابزار نیست. همچنان که انسان ابزار نیست. سبقت جویی، ساختن پله برای ارتقای شغلی، ایجادِ جشنواره‌ی مسابقه‌ای برای میدان دادن به رذایلِ فردی و رقابت برای پول و جایزه، کشنده‌ی هنر تئاتر است. به هیچ عاملِ خارجی نباید باج داد. متولیان باید بی‌چشم‌داشت، محیط را برای

خلاقیت و مشارکت همه‌ی هنرمندان آماده کنند. تئاتر نیازمند کمک‌های مادی و زیرساختی و پشتیبانی است و در مقابل به همه از صدر تا ذیل، کمک معنوی و غیرمستقیم می‌کند. کمک‌ها به تئاتر عادلانه و بی‌چشم‌داشت و منت و از سر وظیفه‌ی خدمتگزاری است. مدیران تئاتر نیز مثل رهبران و مدیران جامعه باید بدانند که خدمتگزارند.

واسطه‌ها در هنر تئاتر، اگر در جایی باشند، تسهیل‌گرند، نه مداخله‌گر. کارچاق‌کن‌ها و تهیه‌کننده‌هایی که برای تئاتر و هنر کیسه دوخته‌اند، ضایع‌کننده‌ی این هنر شریف هستند. آن‌ها ستاره‌پرور و دغل‌کارانی ضد انسان و ضد تئاترند. محیطی که به آن‌ها میدان می‌دهد، پرورشگاه قارچ‌ها و ضایعاتی است که خون تئاترا – و در نتیجه – خون جامعه را می‌مکند و پروار می‌شوند. باید آن‌ها را و متولیان پشتیبان آن‌ها و شبیه هنرمندان سازشکار با آن‌ها را با خود تئاتر رسوای کرد. جوانان به هیچ وجه نباید وجه المصالحه‌ی انگل‌های تئاتر از هر قشر و در هر مقامی باشند.

تئاتر به هر قیمتی، مثل زندگی به هر قیمتی تن در دادن به بردگی و کشن انسانیت و همراه شدن با ستمکاری است.



نقش ۲

اثر دینا جادری



**هیچ کس با مدرک تحصیلی هنرمند نمی‌شود.
گفت و گویی کتاب آواز با
منصور خلیج**

منصور خلیج نمایشنامه‌نویس، کارگردان، محقق و پژوهش‌گر و مدرس تئاتر برای اهالی تئاتر نامی آشنا به شمار می‌رود و دانشجویان رشته‌های هنری و به ویژه تئاتر و سینما، منصور خلیج را با کتاب‌هایی همچون «آشنایی با درام‌نویسان جهان» به یاد می‌آورند و تلاش و تأثیر وی در عرصه هنرهای نمایشی و آموزش تئاتر از سال‌های دور تا کنون همواره برقرار بوده و ستودنی است. از این رو، در شماره جدید کتاب آواز بر آن شدیم تا با او به گفتگو بنشینیم و تدریس رشته‌های هنری در دانشگاه‌ها و به ویژه در حوزه تئاتر را با نگاهی از گذشته تا به حال بررسی کنیم. این معاشرت صمیمانه به شرح زیر است:

منصور خلیج پیرامون آسیب‌شناسی جریان تدریس و مدرسان تئاتر نقیبی به گذشته زد و گفت: به نظرم برای بحث در این باره نیاز به نشست با حضور چند تن از صاحب‌نظران و طرح این مسئله است اما من برای پاسخ به سؤال شما لازم می‌دانم کمی به عقب بازگردم.

او راجع به وضعیت تدریس و دانشگاه‌ها در دهه پنجاه شمسی خاطرنشان کرد: «فضای دانشگاه‌ها به طور کلی و بالاخص دانشکده هنرهای زیبا در آن سال‌ها به لحاظ حضور اساتید مجروب و متخصص و طرح و شرح

دروس کاملاً کارشناسی شده و همپایی دانشگاه‌های معتبر جهان بوده و با مروری بر اسامی دانش‌آموختگان آن دوران می‌توان اذعان داشت از خروجی بسیار مقبولی هم برخوردار بود.»

وی درباره تأثیر دانشگاه‌ها و به ویژه دانشگاه تهران در رویدادهای اجتماعی منتهی به سال ۱۳۵۷ عنوان کرد: «تقریباً بعد از برگزاری شب‌های انسنتیتو شعر گوته و متعاقب آن، حوادث ۱۷ شهریور و اعتصابات گستردگتر و راهپیمایی‌های پرجمعیت، دانشگاه تهران کانون و پاتوق حرکت‌های سیاسی و اجتماعی محسوب می‌شد و معمولاً در شهر تهران، مقصد راهپیمایی‌ها میدان آزادی و دانشگاه تهران بود. درون و مقابل دانشگاه محل اجتماعات، گفتگو، بحث و جدل مردمی بود که پرسش‌ها و تمنیات عدالت خواهانه خود را هر روز سر می‌دادند و دانشگاه نقشی قابل توجه داشت.»

این محقق و پژوهشگر تأثیر انجمن‌های دانشجویی و دانشجویان در وقایع منجر به وقوع انقلاب را این‌گونه برشمود: «در دانشکده هنرهای زیبای که محل تحصیل من در طول سال‌های ۱۳۵۱ تا ۱۳۵۶ بود، انجمن‌های دانشجویی بسیار فعال بودند و عقاید و نشیریات خود را تبلیغ می‌کردند. دانشجویان رشته‌های مختلف همچون تئاتر، موسیقی، سینما و هنرهای تجسمی هر کدام متناسب با تخصص خود هم‌سو با خیزش‌های مردمی تئاتر، فیلم، سرود و نمایشگاه هنرهای تجسمی برگزار می‌کردند. نباید از یاد برد که از آغاز سال تحصیلی ۱۳۵۷؛ دانشگاه تهران یک پارچه شور انقلابی بود و به گونه‌ای مرکز ثقل بسیاری از تحرکات مدنی و انقلابی به حساب می‌آمد تا این که بهمن‌ماه انقلاب به وقوع پیوست و همه‌ی شئون را در بر گرفت.»

مؤلف کتاب «درام نویسان جهان» از انقلاب فرهنگی این‌گونه یاد کرد: «در سال ۱۳۵۸، دانشگاه‌ها که پتانسیل بالای انقلابی داشتند و آغازگر بسیاری از جریانات منجر به انقلاب بودند، تحت عنوان «انقلاب فرهنگی» به مدت ۴ سال تعطیل شدند و مقارن همین ایام، جنگ هشت ساله آغاز شد، سفارت آمریکا تسخیر گردید، کودتای نوژه ناکام ماند، پرنده‌های آمریکایی

در کویر طبس سرنگون شدند و دیگر قضايا. هر یک از این حوادث در جریان تحولات جامعه فرآيندهای تازه‌ای ايجاد کردند که هر یک در جای خود نياز به تحليل و واکاوي دارد. اما بازگشايي مجدد دانشگاهها با آدمها و چهره‌هاي تازه‌اي اتفاق افتاد.

كارگردان نمایش «خشایار» ادامه داد: «فقط دانشجویان گزینش شده می‌توانستند واحدهایشان را بگذرانند و همین روند برای اساتید در جريان بود. لازم به گفتن نیست چهار سال تعطيلي بی‌وقfe دانشگاهها و پا گرفتن جهاد دانشگاهی تبعات متنوعی را در پی داشت.»

خلج پيرامون تأثير تعطيلي دانشگاهها بر اساتيد و دانشجویان يادآور شد: «چهار سال تعطيلي باعث پراکندگی بسياري از اساتيد و دانشجویان شد به طوري که اساتيدی همچون بهرام بيهضایي، حميد سمندريان، علی رفيعی، محمد كوش، پرويز منون، مهين تجدد، هوشنگ گلشيري، اميرحسين آريانپور و ديگران يا کنار کشيدند يا مهاجرت کردند.» وي آغاز به کار مجدد دپارتمان تئاتر دانشکده هنرهای زیبا پس از انقلاب فرهنگی را شتابزده توصيف کرد و افزود: «افرادی جايگزین اساتيد صاحب سبک نامبرده شدند که دانش لازم را نداشتند و اين ايمام با تصدی دكتر فرهاد ناظرزاده کرمانی به عنوان رئيس دپارتمان تئاتر دانشکده هنرهای زیبا در سال‌های نخست دهه شصت هجري شمسی مصادف گردید. در آن روزها افرادی به ايشان نزديک شدند و امور را به دست گرفتند که شناخت لازم از هنرهای نمایشي را نداشتند و اين يكی از نکات ناروشن ايمام تصدی ايشان است و من على رغم احترام به ايشان، گماردن فى المثل مرحوم سعيد کشن فلاح و اقتدار و پدرخواندگی ايشان در حوزه‌های متنوع هنری و انتساب وي در سمت‌های گوناگون هنری، و نگاه خودی و غيرخودی کشن فلاح به اساتيد و دانشجویان را غيرقابل اغماس و چشمپوشی در نظر می‌گيرم.»

مؤلف کتاب «تاریخچه نمایش در کرمانشاه» درباره ریشه توسيع مدرک گرایي گفت: «در بدء بازگشايي، شرایطی فراهم شد که سه-چهار نفر، چند واحدی پاس کنند و صاحب مدرک و مجوز تدریس شوند و خیلی سریع

تولیت دانشکده و دپارتمان‌های تئاتر را بر عهده بگیرند. به قول معروف؛ از این نمد کلاهی ساختن.»

او ادامه داد: «من نه در نظر دارم و نه قادرم که مناسبات دوست نوازی و گماردن افرادی خاص در پست‌های مدیریتی دانشگاهها و استادی در دهه شصت هجری شمسی را با جزئیات بیان کنم و از اشخاص نام ببرم چون کافیست خودتان نگاهی بیاندازید به اسامی کسانی که عضو هیئت علمی دانشگاه‌های هنری و به ویژه تئاتر شدند، بورسیه گرفتند و مسیر رسیدن به جایگاه دانشگاهی شان را دنبال کنید.»

سپس او خاطره‌ای ناخوشایند از دوران تلاشش برای کسب مدرک کارشناسی ارشد نقل کرد؛ در حالی که از کتاب‌هاییش برای مقطع کارشناسی ارشد و دکتری سؤال طرح می‌شد و گفت: «نقل این خاطره برایم خوشایند نیست، هرچند خیلی‌ها می‌دانند. انگار سال ۱۳۶۳ دوره کارشناسی ارشد راهاندازی شد و من ۷ سال پی‌درپی در آزمون کارشناسی ارشد شرکت می‌کدم و هر سال رد می‌شدم، با اینکه کتب من یکی از منابع آزمون بود. یکبار به طور خصوصی از دکتر عزیزی پرسیدم که ایراد کجاست که مرا نمی‌پذیرند؟! ایشان به من گفت: «فلانی نمی‌خواهد شما باشید!» به هر سو اینکه شما را از حق تحصیل محروم کنند، با هیچ موازینی قابل توجیه نیست.

کارگردان نمایش «گفتگوی فراریان» به سیاست بی‌سیاستی اشاره کرد که در عرصه تدریس دنبال می‌شد و گفت: «این راهبرد بخشی از سیاست‌های خزنداهی بود که در عین بی‌سیاستی اعمال می‌شد و نتیجه‌اش هم رونق دانشگاه‌های غیرانتفاعی و پولکی با بازدهی کم، سیل دانشجویان هنر و ترویج مدرک‌گرایی بود. البته این را هم باید بگوییم که از دهه هفتاد هجری شمسی به بعد و با کثربت دانشگاه‌های هنری و ازدیاد هنرجویان، برخی اساتید فرهیخته، صاحب شأن و به دور از رابطه‌بازی، به مرور به امر خطیر تدریس ورود پیدا کردند که همواره مورد قبول دانشجویان بودند و هستند.»

منصور خلچ درباره پیش‌بینی‌اش از آینده نظام آموزشی تئاتر در کشور گفت: «ببینید نمی‌توان پیش‌بینی کرد اما به واقع نیاز به بازنگری اساسی دارد؛ تفکر در دانشگاه‌ها غایب است و خروجی دانشگاه‌ها می‌بایست متناسب با عرضه و تقاضا باشد. گفته‌ی است؛ وضعیت اشتغال دانشجویان به‌هیچ‌وجه خوب نیست و بیکاری بیداد می‌کند. از مقابل دانشگاه تهران که می‌گذرد، فروشن پایان‌نامه، سفارش نگارش تحقیق و مقاله و... قابل مشاهده است که برای اصحاب فرهنگ مایه شرمساری است.»

باید خاطرنشان کرد که هیچ‌کس با مدرک تحصیلی هنرمند نمی‌شود؛ با رنج، تلاش و عشق است که می‌توان دم از هنرمند بودن زد و سری در میان سرها درآورد.

به گفته حافظ شیرازی بزرگ:

خامان ره نرفته چه دانند ذوق عشق / دریا دلی بجوى دليرى سرآمدى



سید جباری

نقش ۳
اثر دینا جادوی



ما در عصر غول‌ها درس خواندیم رضا فیاضی

من رضا فیاضی از دانشجویان ورودی سال ۱۳۵۴ دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران بودم. بعد از قبولی در آزمون سراسری به یقین می‌دانستم در کلاس بازیگری دانشکده هنرهای نمایشی پذیرفته خواهم شد. چرا که من شاگرد استادی بودم که مردی بزرگ در عرصه هنرهای نمایشی بود. مترجم زبان فرانسه، کارگردان تئاتر و دندانپزشک بود. دکتر حسنعلی طباطبائی؛ کافی بود بگوییم من شاگرد دکتر بودم. پذیرفته شدنم قطعی بود اما ترجیح دادم ابتدا تست بازیگری در حضور استاد حمید سمندریان و بهرام بیضایی بدهم و بعد خود را معرفی کنم. همین طور هم شد. البته آقای بهرام بیضایی به واسطه رفت و آمد به اهواز و رفاقت با دکتر طباطبائی مرا می‌شناخت که آن هم ماجراهی مفصلی دارد که شاید یک روز اگر عمری باقی ماند، آن را بیان کنم.

سال اول را با دکتر محمد کوثر، دکتر علی رفیعی، بهرام بیضایی، حمید سمندریان، گلی ترقی، خانم استوانه‌ای و خانم مینا بینا (خواهر سیما بینا) به عنوان استاد زبان انگلیسی شروع کردم.

آقای سمندریان استاد فن بیان بود و آقای کوثر استاد بدن (و حرکت)، خانم استوانه‌ای رقص و حرکات موزون، بهرام بیضایی (احتمالاً نمایشنامه‌نویسی) علاوه بر اینکه ایشان مدیر دپارتمان تئاتر بودند و بیشتر

در گیر ساخت فیلم - که اولین پروژه سینمایی ام را در کنار ایشان در فیلم سینمایی چریکه تارا بودم.

دکتر کوثر تحصیل کرده آمریکا بود و دکتر علی رفیعی فارغ‌التحصیل فرانسه، خانم ترقی تحلیل داستان و گلی امامی فلسفه درس می‌دادند. در سال‌های بعد این اساتید بزرگوار به گروه مدرسین اضافه شدند که هر کدام در رشته شخصی خود درجه یک بودند. حسین یا پرویز پرورش که فارغ‌التحصیل آمریکا بود و بازیگری می‌آموخت، او سال‌ها بعد به عنوان بازیگر اولین کسی بودند که سیمرغ بلورین بازیگری را در جشنواره فیلم فجر در سال ۶۲ دریافت کرد.

من بداهه‌گویی و آرامش در صحنه (ریلکس بودن) را از ایشان آموختم. تربیت آمریکایی‌اش به ما این فرصت را می‌داد که در کنار خانم‌ها (دختران کلاس) راحت باشیم و اتودهایی که می‌دادند، با این تفکر اجرا می‌شد.

یک اتودی به ما داده بود که یک گروه مستقبل هستند و گروه دیگری از سفر خارجه می‌آیند؛ دختر خانمی در کلاس ما بود به اسم مهستی شاهرخی، ایشان وارد می‌شدند و من استقبال می‌کردم. اتودها تمام شد، همه دوستان کنار رفتند و ما همچنان بغل هم بودیم؛ حس خیلی عجیبی بود. بعدها خانم شاهرخی یکی از دوستان خیلی خوب من شد که البته من عاشقش هم بودم اما ایشان اعتقادی به ازدواج نداشتند. این‌ها سه تا دختر خانم بودند که تصمیم گرفته بودند ازدواج نکنند و این مبنای اولیه کتاب «پرسه در پاریس» مرا شکل داد. آن سه دختری که ازدواج نمی‌کنند، ادامه تحصیل می‌دهند و غیره؛ در واقع، یکی از رئوس این سه مثلث مهستی شاهرخی بود که دختر بسیار زیبایی بود.

من بازیگری را مدبون این دو بزرگوار هستم؛ دکتر محمد کوثر و حسین پرورش؛ آقای دکتر کوثر برای صاف راه رفتنم یکبار چوبی پشت سرم قرار داد و به کمرم بست که درست راه بروم. او مرد بزرگی بود و بیضایی از او به عنوان گنج دانش یاد می‌کند. دکتر علی رفیعی هم استاد بازیگری مان بود. این شانس را داشتم در اولین نمایشی که در تهران با نام «آنتیگونه» اثر

سوفکل اجرا کرد، حضور داشته باشم. او یک طراح صحنه بزرگ بود و در نمایش «آنتیگونه» از شیوه‌ی استنیزه (حرکات چکیده و رقص‌گونه) استفاده می‌کرد و شامل حرکاتی که آن زمان برای ما بسیار جذاب بود. اساتید بزرگواری که نقشی اساسی در تربیت هنرجویان داشتند را می‌توانم این‌طور دسته‌بندی کنم:

دکتر کوثر، دکتر رفیعی و حسین پرورش در حوزه بهره‌گیری صحیح از فرم و حرکت بدن. این‌ها روی بازیگری من خیلی تأثیر داشتند.

حمید سمندریان فن بیان؛ اعتراض می‌کنم زمانی که به عنوان بازیگر در محضر ایشان در مقام کارگردان بودم، در تحلیل شخصیت‌ها، فهم و درک صحیح از میزان‌سن و غیره بسیار آموختم.

استاد شمیم بهار؛ او یک ناپغه، استاد تحلیل نمایش‌نامه، فیلم‌شناسی و منتقد سینما بودند. به زبان انگلیسی تسلط داشتند و تلاش بسیاری کردند تا با ترجمه همزمان فیلم‌ها و تحلیل آن‌ها ما را با محتوای فیلم‌های سینمایی و همچنین، فیلم تئاترهایی که برایمان پخش می‌کردند، آشنا کنند. ایشان بسیار عاشقانه کار می‌کردند و من حس خیلی عجیبی نسبت به او دارم. استادی بی‌نظیر با چشمانی درخشان. شمیم بهار از اساتید نادری بود که جامعه باید به او افتخار می‌کرد اما متأسفانه، چنین نشد و ما قدر همچون آدم‌هایی را ندانستیم.

استاد غفارحسینی ایشان استاد جامعه‌شناسی بودند؛ طرح سؤالات و شیوه تدریس ایشان را هرگز فراموش نمی‌کنم. جناب غفارحسینی با پختگی کامل ما را در جریان شرایط جامعه قرار می‌داد و نگاه تازه‌ای به روی ما باز می‌کرد. ایشان یک بررسی جامعه‌شناسی را با طرح سؤالاتی شروع می‌کردند و ما می‌رفتیم پاسخ این سؤالات را می‌یافتیم و می‌نوشتیم و بعد این روند در مسیری حساب شده و جذاب به سرانجام ویژه‌ای می‌رسید. حضور ذهن ندارم چه اتفاقی می‌افتد ولی طرح سؤالات و نوع نگاهی که به جامعه‌شناسی داشتند، بسیار درخشان بود.

استاد هوشنگ گلشیری، نویسنده نامدار و عضو کانون نویسندگان ایران، کمترین کاری که کرد، واداشتن هنرجویان به خواندن ده رمان بزرگ دنیا و نقد و بررسی رمان‌ها بود. خوشحالم که در کلاس او نمره A+ دریافت کرده‌ام. خیلی می‌گفت کاش زبان انگلیسی یاد بگیری زیرا این زبان انگلیسی به دردت می‌خورد. تو که نمرات خوب است، چرا؟ متأسفم که زبان انگلیسی نیاموختم. آقای گلشیری نقشی بسیار مثبت و تعیین‌کننده در کلاس ما داشت؛ او با بینش فوق‌العاده‌اش تکلیف خیلی از بچه‌ها را نسبت به آینده‌شان روشن کرد. گروهی که علاقمند به ادبیات بودند - چه در حوزه شعر و چه در حوزه داستان - راه خود را پیش گرفتند. مثل کامران بزرگ‌نیا که رفت سراغ شاعری‌اش. اکبر سردوزآمی رفت به دنبال داستان‌نویسی. البته بعدها اکبر سردوزآمی رفت دانمارک و متأسفانه هیچ خبر درست و درمانی از او ندارم، فقط می‌دانم قصه‌نویس شد. کامران هم شاعر شد ولی از او هم بی‌خبرم و گویا او نیز در خارج از ایران است. کسانی مثل منصور کوشان هم بودند که آن‌ها هم دنبال شعر و نویسندگی رفتند؛ البته همه این‌ها دانشجوی دانشکده هنرهای زیبا نبودند ولی آنجا می‌آمدند و عاشق آقای گلشیری بودند. دیگرانی هم بودند که در مسیر آقای گلشیری حرکت کردند که متأسفانه نام‌هایشان را به یاد ندارم.

اساتید بزرگواری که بسیار نام آشنا بودند، به عنوان مدرس به دانشکده و کلاس‌های ما آمدند؛ از جمله اکبر رادی بزرگوار که البته با وجود اینکه نمایشنامه نویس بزرگی بود، هرگز مدرس خوبی نبود و نتوانست نقش قابل قبولی در آموزش داشته باشد. هیچ اتفاقی در کلاس آقای رادی نیفتاد، ایشان یک سال بیشتر دوام نیاورد و رفت. بسیار مرد شریفی بود اما مدرس خوبی نبود. دکتر طباطبایی نازینیان ما هم یک سال بیشتر دوام نیاورد. در جریان انقلاب و اتفاقاتی که افتاد، استاد دکتر ممنون هم به دانشکده‌ی ما آمد ولی دوران حضور ایشان هم زیاد به طول نیانجامید.

در پایان یاد کنم از خانم استوانه‌ای، همسر شاهرخ مسکوب که به ما رقص می‌آموخت و من نمره‌ی الف از او گرفتم.

از آن روزها سال‌ها می‌گذرد و از این عزیزان برخی دیگر در دنیا نیستند که یادشان گرامی است و باقی، عمرشان دراز باد. اما خیلی جالب است که هنوز تأثیر روحی و روانی آن‌ها روی ما هست و من به عنوان شاگردشان می‌گویم: «ما در عصر غول‌ها درس خواندیم.»



نقش ۴
اثر دینا جادری



او مرا به جای تئاتر چه آموخت؟

محمد رضا قای پور

می‌گویند تئاتر امر انسان است و یادگیری آن فارغ‌التحصیلی ندارد. اما آنچه به موازات تئاتر یا به کرات به عوض آن آموزش داده می‌شود، درجه خلوصش جای تردید بسیار دارد و آموزگارانش معمولاً تئاترآموزی ناب که ندارند هیچ! در روند آموزش تئاتر بد آموزی هم دارند. در اینجا گذری می‌کنم به جمعی که قرار بوده است چیزی درباره تئاتر به من بیاموزند، اما با یاد و خاطرشنان در من افسوس قد می‌کشد و اندوه فزونی می‌گیرد، که ای بیچاره تئاتر.

.۱

در روزگار دانشجویی‌ام به شوق دیدار و آموختن از استاد بزرگ تئاتر ایران که سالانی هم به نامش است، به پلاتو رفتم. من کارشناسی ارشد بودم و میهمان کلاس کارشناسی استاد شدم. جناب دیر کرد و دیر، ولی خوب هر چه باشد افتخاری است لابد برای هر هنرجویی حتی انتظار آمدن چون اویی. من را همچنان انتظار بود و او همچنان تأخیر؛ تا آنکه آمد. با کیفی کپل و چرمی زیر بغلش. شوqm به نهایت رسید. استاد با ذکاوت بسیار من تازه وارد را فوری دریافت و اشاره‌ای به سویم داد که کجا بودی تاکنون؟ میانه ترم است و این‌ها... و من پاسخ دادم: «جناب من میهمان کلاستان هستم اگر اجازه دهید و...». که ناگهان ایشان اجازه که ندادند، بماند، من خیر سرم

دانشجوی ارشد را جلوی همدانشگاهیان کارشناسی به تحقیر از پلاتو به بیرون هدایت فرمودند و کلامی جاودان برای تمام عمر برایم به یادگار گذاشتند به این مضمون که «نمیشه مفتی بیای سر کلاس بشینی، برو بیرون. اگه خواستی، بیا کلاسای آزادم رو ثبت نام کن». ۲

در روایتی دیگر از استادی یاد کنم که او نیز سالنی به نام خود دارد و مدعی است که تمام تئاتر ایران پس از انقلاب با واسطه یا بیواسطه شاگردش بوده‌اند. از او اشد احتیاط را آموختم. آسته رفتن و آسته آمدن که حتی سوسک هم شاخصت نزنند. از نهایت محظاًت بودن چنان شجاعت می‌میرد که آدمی با وجود زنده‌اش می‌بیند هزار ناراستی را و به کلام شفاهی، آن را در محفل‌های خودمانی نقدها می‌کند اما در برآورش سکوتی عظیم برپا می‌دارد. سوگ رنج نامه را یا خندستان را و هر آنچه میراث سالیان پژوهش کاری آن چهره ماندگار است را به ادبیات برنگردانده‌اش در هزار مکتوب می‌توان یافت اما سیاست هنرمندانه را از محضر استاد باید آموخت. ۳

اما هست حکایت بسیار از مردی که مدام می‌گوید که جان باخته‌ی نبرد و برترین معلم جهان هستی است به استناد مдал و لوح بین‌المللی. ماندگارتربینش باز می‌گردد به دورانی کوتاه که او ریاست یک واحد دانشگاهی را عهده‌دار شد. یا عجب! شد جریان آنکه خداوند می‌شناختش که شاخص نمی‌داد. من یک‌سال از فارغ‌التحصیلی گذشته در دانشگاه، روان بودم و یاد ایام به خیر می‌کردم که دیدم چند بادیگار داخ‌آمدند و مقابل در یکی از پلاتوها موضع گرفتند و با بی‌سیم پیام‌هایی رد و بدل کردند. تعجب کردم و بعد با خود گفتم شاید بخشی از یک پروفورمنس است و منتظر باقی آن شدم که در باز شد و همان استاد سابق‌مان که تا همین چند وقت پیش در کلاس موبایلش را بیرون می‌آورد و اعلام می‌کرد که «بدانید و آگاه باشید که گوشی من دکمه‌ای دارد که وقتی آن را می‌زنم، کسی را که زنگ می‌زند و ناسزا می‌گوید را شناسایی می‌کند، پس آن فرد حواسش باشد

و...» از در به در شد. بادیگاردهای کت و شلواری فوری دور ایشان را گرفتند تا مبادا خطی بر وی افتد و با حفظ تمامی اصول امنیتی راه را باز و استاد را به سوی بیرون مشایعت کردند. در این زمان بود که بزرگوار چشمش به من افتاد و سویم اشاره که «محمد رضا بیا» و به محافظان گفت: «بگذارید محمد رضا بباید نزدیک». راه را باز کردند و من هم چاره‌ای جز به پیش رفتن نداشتم. دستم را گرفت و پرسید: «کجا بی؟» چند خطی حرف زدم و به راه ادامه دادیم تا رسیدیم به ماشین شیشه دودی‌ای که در تخیلات جناب استاد لابد خدگله هم بود. وی سوار شد و جمعیتی هم نبود که پیش از حرکت ماشین، بادیگارها کنار بزندند و پازل کامل شود. استاد شیشه دودی را پایین داد و گفت: «از منشی وقت بگیر و یک روز بیا دفترم». این‌ها را گفت و ماشین او را برد و من ماندم و این که چطور می‌شود جو، این چنین بشری را بگیرد؟ آخر اگر چند صباحی دیگر مقامت را گرفتند و سوت کردند کنج خانه چه؟ و چرخ روزگار چرخید و همین شد.

۴.

اما او بود که شأن و عزت بزرگان را در نشستن بر صندلی‌های ردیف اول نمایش برایم معنا کرد. روزی از روزهای اجرای نمایش «آپرکات» به دعوت یکی از بازیگرانم، جناب استاد به تماسای اثر ما تشریف فرما شدند. اجرای پایانی بود و شلوغ و بساط تصویربرداران هم در ردیف نخست بنا شده بود. در گذری که به بیرون سالن داشتم، حضرت را چنان خندان و نگران اما پویان یافتم. ارادتی عرض نمودم و ادای احترامی که سبیل سفید جمع و جور وی پرسید که «کدام ردیف قرار است بنشینم؟» پاسخ دادم سه. که یکهو ایشان داد زدند که «به آن مردک سماک بگو من آدم و رفتم و جز بر ردیف اول چشم بر تئاتری باز نکنم. ننگ بر تو لوده‌ی دلک که من را دعوت کردی و با ردیف سوم به آستانم اهانت». هر چه توضیح دادم که ردیف سوم این سالن بهترین منظر را دارد و ردیف اول را دوربین چیدیم و چند نفری از قبل خریداری کردند و... به کت والا مقام نرفت و به ناچار و با بیچارگی جایی در

ردیف اول خالی کردیم و این افتخار نصیب مان شد که نمایش مان را بینند
ایشان.
.۵

اما این ادعای استادی و خودبزرگی را چطور می‌شود به تزویر و تهدید
دیگری و اتهام‌زنی آمیخت و نهایت را رساند به آنجا که به فرد معارض
خطاب داد که «تو فلان خورده‌ای» و او را مرتبه متقلب نامید و جد و
آبادش را هم بی‌نصیب نگذاشت. آن هم در یک جمع بالای دویست نفره از
به اصطلاح همکاران. بماند این سطور به عنوان سندی بر تاریخ این تئاتر
بیچاره که اینک بزرگانش شده‌اند این‌ها. این آدم‌هایی که دم از هم‌رده‌گی با
شکسپیر می‌زنند و تهدید می‌کنند که پرسش‌گری را به خفگی سوق دهنند.
بماند در تاریخ که چه کسانی اموردار این تئاتر نگون‌بخت بوده‌اند که در
جمع اعلام می‌کنند که «دوستان انجمن فلان، دو ماهه که استعفانامه‌ی
خودم رو تسلیم هیأت‌مدیره کردم اما بنا بر لطف و مهر اون‌ها موندم و...
دیگر حوصله‌ی جواب دادن و ماندن رو ندارم! از همین جا از مدیریت انجمن
و عضویت در این جمع بزرگ برای همیشه خداحفظی می‌کنم. کارت
عضویتم رو تقدیم انجمن خواهم کرد.»

عجب! استاد رفت. استاد برای همیشه ما را از وجود نعیمش بی‌بهره
ساخت. حال چه کنیم؟! یاران به میان می‌آیند و جانب بزرگ‌مرد نمایش در
ایران را می‌گیرند و از فرد فحش‌خورد و مورد اهانت و افترا و تهمت
قرار گرفته، می‌خواهند که «بیا تو از استاد عذرخواهی کن. چه کنیم که استاد
بازگردد و برویم التماش کنیم. نه قبول نمی‌کند. امکان ندارد برگردد». بعد
از آن سو در خفا از فرد ناقد و فحش‌خورد و متقلب خطاب شده، خواسته
می‌شود که «مبارا شکایت کنی و کار را به دادگاه بکشی. استاد عصبی بوده
است و تو را این‌چنین نواخته است». حکایت هر چه بیشتر تعریف شود،
چون آن چاهی می‌شود که بهتر که هم نخورد. خلاصه که فردای همان روز
استاد به جمع باز می‌گردد و متقدِ معارض به سکوت دعوت شده هم می‌شود

«دشمن مردم!» استادِ خسته از همه‌چیز هم چند روز بعد بار دیگر در انتخاباتی نو شرکت می‌کند و فداکارانه باز رخت خدمت می‌پوشد.

.۶

خانم بازی و زن‌بارگی و صله‌ای بود که به جناب استاد می‌چسباندند و به وجنات و سکناتش هم می‌آمد. تا آن که جنبشی پدید آمد و حکایت تشت رسوایی برخی زمین خورد، از جمله چندی از آن‌هایی که در تئاتر خود را استاد دانسته و می‌دانند. البته بی‌آن که آبی از آبی تکان بخورد. همه هم‌چنان همان کار خود را می‌کنند و باید گفت: «تشت رسوایی هم تشت‌های رسوایی قدیم». اما در عجیب‌ترین چطور است با آن همه و صله‌ای که به استاد چسبیده است، هنوز هیچ روایتی در این جنبش‌ها برایش در نیامده است؟ استاد به کنار اما دیگر حکایت غریزه است و وجه مشترک انسان و غیرانسان و بروز خوی کثیف برخی ناتمام. از قدیم می‌گفتند: «خدا سرشاهده». دیگر خود دانید چه کردید و چه نکردید و سزايش را دیده‌اید و ندیده‌اید ولی بی‌شک «خدا سرشاهده!»

.۷

وی مرا شماتت می‌کرد که اهل مماشات نیستی. مدت‌ها به هر که می‌رسید، می‌گفت: «برو این دام بر مرغی دگر نه.» و قاه قاه می‌خندید. شاید این‌ها را بخواند و باز بگویید پوستم کلft تر از این‌هاست، چنان که بسیار پیش رویش بی‌تعارف انتقادش کردم و باز گفته است تو رک و مصلحت نیاندیشی و قاه قاه خنده زده است.

شبی یکی از زیردستانش در بخش سانسور در تالار سنگلج صفحه پشتیش می‌گذاشت و تمسخر می‌نمود که قحطالرجال است که فلانی از هیئت علمی جایی استعفا می‌دهد و جایی دیگر هیئت علمی اش می‌کنند. رفیقی دیگر هم در وصفش می‌گفت: «ما نفهمیدیم فلانی دوست ماست یا دشمن‌مان». برخی نیز نهیب می‌دادند که «فلانی به جاهای خاصی وصل است و هوای خودت را در هم کلامی اش داشته باش». خلاصه هر چه هست، ایشان اگر باری از علم، توشه دنیايش نکرده باشد هم انبوهی از پست‌ها و

جایگاه‌ها را با خویش همراه ساخته است و خود را مُثُلِ دوست و دشمن نموده است تا هرگاه می‌خواهدن در زمینه‌ای منتبه به تئاتر، نمونه‌ای ذکر کنند و بکوبند، وی را در تمثیل زمین می‌زنند.

.۸

مثال او مُثُل جوجه‌ای است که خودش را رنگ و قناری جا می‌زند. از وی می‌توان اصول و فنون قالتاق بودن در تئاتر را آموخت. این که یک نفر با استعدادی از نیمه کمتر اما با مهارت در دغل‌کاری و زبان‌بازی می‌تواند خود را در جریان پول و اعتبار نمایشی دیارش جا کند و مدام جا باز کند. همه کاره و هیچ‌کاره. حاضر در هر سوراخی و به درنشدنی با هیچ سنبه‌ای. البته این فقره مشابه هم دارند به قدر کفایت ماشالله در این تئاتر کمر شکسته.

.۹

و بگوییم از آن استاد هیئت علمی که در جوانی و دانشجویی مرا به ادعایی واداشت که بگوییم: «هر چه تو می‌دانی، من بیشتر دانم». این نه از این بابت بود که سواد من بسیار و من مردی بودم که زیاد می‌دانست. من به دانش خود اطمینان نداشتیم بلکه به بی‌سوادی استاد ایمان داشتم. آن زمان من جوان بودم و جاهم و جنابشان از من بسیار مسن‌تر و جاهم‌تر.

.۱۰

ای بسوزد پدر اعتیاد که همه می‌دانیم چه می‌کند و با او نیز... یا کامل کنم با او چه کرد و با امثال او چه می‌کند. آخر چون تو معتادی، چه توانی آموخت مرا از هنر؟ که بندی مواد به هر سازی برقصد و نشئه قردهد و خمار وارو زند و برای آن به قول معروف «کوفتی» به هر نعمه‌ای از کسان یا ناسخان بشکن و بالا اندازد. نه قرارت قرار است و نه کلامت کلام. شب هر چه گویی، صبح نه چنان است. یادت گرامی اما بد کردی با خویش و خویشاوند و دوست و عشقت تئاتر.

.۱۱

به تار سبیل سپید زرد شده از سیگار特 قسم که افراد از آنچه در آینه روزگار دیده می‌شوند، کوچک‌ترند. جانم به لب آمد تا شاهکار چند جلدی

معروفت را خواندم و لابد عیب از سلیقه کج و فهیم اندک من بوده است که نتوانستم ارتباطی با آن بگیرم. ای بزرگ مرد بد اخلاق. ای بر تنی گفتار و ای بر خشم خروشانت. از تو بر ما آن یاد مانده است که سر کلاس چپ می‌رفتی و راست می‌آمدی و ما نگاه. سیگاری روشن می‌کردی و دودش را هوا می‌دادی و ما نگاه. راه می‌رفتی و ما باز نگاه. یکهو می‌گفتی: «بله!» (یعنی بله) و ما همچنان نگاه. دو خط از بدیهیات ادبیات و نوشتن ریز ریز می‌گفتی و سیگار بعدی آغاز می‌شد و باز ما نگاه. عمرت دراز باد ولی هزار ورق خورد این روزگار و هنر و مردمان این دیار و گاه ورق حتی پاره شد و توبی که پرخاشت همواره بود به راه، این جور جاها فقط و فقط نگاه.

.۱۲

اما یکی بود روبهی با دست و پای، فرو رفته در لطف و صنع خدای. ایشان در هر سوراخی بودند و خود را متخصص در هر زمینه‌ای دانسته و از زبان‌شناسی گرفته تا تئاتر و سینما و مهارت‌های زندگی مجردی و ترجمه به همراه دیگری و مخفی کردن نامه دانشجوی استعداد درخشان به ادعای فرد به‌فارفته و کتاب‌داری و شاخ شدن در اینستا و داستان‌نویسی و خلاصه هر آنچه در گیتی هست و نیست، وی استاد تمام‌اش است. کوتاه و مختصر بگوییم، از وی می‌توان نوعی ویژه از طمع و نداشتن سیرمونی را آموخت. والسلام.

.۱۳

همکلاسی‌ای داشتیم به بلندای چنار و بیزار از هر چه مشق و درس و کلاس. گویی بسمل بود نمایش و هر آنچه مربوط به آن و وی جن. تمام جان کلامش از جلسه اول هر کلاس تا روز امتحان این بود که «استاد تو رو خدا یه دوازده به ما بده ببریم!»! اگر روزی غول چراغ جادو در مثل از حبس بیرون می‌شد و می‌گفت: «ای بشر چه آرزویی داری؟» او قطعاً می‌گفت: «یک دوازده». حتی صداقت را در ارائه پایان‌نامه‌اش هم نشان داد و به استاد راهنمایش گفت: «رفته‌ام این پایان‌نامه را از انقلاب خریده‌ام و خودم راستش را می‌گوییم و فردی هستم راست‌گو و قانع! پس ما و خودت را با یک

دوازده برهان». چرخ روزگار چرخید و چه شوخی کاری، ای چرخ! نشان به آن نشان که آن هم کلاسی ما، سال‌هاست استاد دانشگاه شده است و با متدهای ویژه‌اش، دست «استانی‌سلاوسکی» و «میرهولد» را از پشت، به پای «برشت» بسته است!

• بگذریم که مَثَل فراوان و خرد بر خود من بسیار، حال که خودمان دست به کار شدیم، با این اندوخته از اساتید، آخر چه یاد دهیم دیگران را؟

۱۴.

و اما در پایان یک روایت گانگستروی به نقل از چند رفیق تئاتری! روزی خر، مغز خانم شین، گارگردان قدیمی تئاتر را گاز گرفت و سر پیری، فرنگ را رها کرد و راهی وطن شد. در بدو امر، جماعتی بساط خیر مقدم به راه انداختند و او را تحويل گرفتند. هنوز گرد راه از تن پایین نیامده، پای زمین‌هایی به میان آمد که ایشان اسنادش را به همراه خود آورده تا به فروش رساند و با پولش مدرسه تئاتری بنا کند. زمین‌هایی که گویا چند میلیاردی به پول امروز می‌ارزیبدند! دوستان دست به کار شدند تا خواسته‌ی او را محقق کنند و همه‌چیز گویی خوب بود که به ناگاه سر و کله‌ی جوانکی این نام و بیست و چند ساله پیدا می‌شود و ملودرامی عاشقانه سرشار از مهر و محبت میان خانم شین و جوانک شکل می‌گیرد.

اما در ادامه خود به چشم پیام‌هایی در گوشی مردی زاهد دیدم که خانمی گل رو از تلاش نافرجام خود و یاران، پیرامون حل این موضوع گفته بود و از برخی تقصیرکاران یاد کرده و چیزی گفته بود به این مضمون که پیرزن قصه می‌گوید ابی همچون پسر من است و جز او به کسی ایمان ندارم. این بماند و از دیگر سو دوستمان آقای خورشیدنشان می‌گفت که «شین با این پسرک انگار ازدواج کرده و حال با شش دهه اختلاف سن بسیار تابلوست که حرف عاشقی است یا نقشه برای به چنگ بردن زمین‌ها؟ کار تا همینجا ختم نمی‌شود و بین خم پیدا می‌کند. جناب خورشیدنشان روزی راهی هتل محل

اقامت خانم شین می‌شود اما با ابی و چند قلچمامق دیگر رو برو می‌گردد که موبایل خانم شین در دستشان بوده و اجازه ملاقات با او را هم نمی‌دهند و ضمن پرتاب کردن آقای خورشیدنشان به بیرون از هتل، با چاقو و تبر به او حمله کرده و او را وادار می‌کنند تا جانش را بردارد و فرار کند.

دوستان می‌گویند که خانم شین با آن‌ها تماس گرفته یا پیام رسانده و به هر یک گفته که «دیگری در طمع زمین‌های من است و قصد بالا کشیدن اموالم را دارد». تا جایی که دوستان یا رنجیده و رفاقت‌های چند ده ساله‌شان را با اوی قطع کرده و یا غرق در عجب مانده‌اند که چرا این‌چنین شده است؟ یکی می‌گوید: «شین برایم پیام داده که نجاتم دهید». دیگری می‌گوید: «کار از کار گذشته است». آن یکی می‌گوید: «می‌ترسم سمت این بازی شوم». و دیگری نصیحت می‌کند که «پی‌گیر جریان نشو و خودت را به دردسر نیانداز».

نخ این ماجرا را برخی راویان می‌رسانند به پیرمردی ناقلاً از قدیمی‌های تناول که در پوست دوست رفته است و نقشه را کارگردانی کرده است. خلاصه هر چه هست، این که گویا خانم شین همه زمین‌ها را از کف داده است و خانه و زندگی‌اش در فرنگ هم به فنا رفته و اینک در یک سرای سالمندان به آدرسی نامعلوم در انتظار مرگ است!



نقش ۵

اثر دینا جادری



مرگ تئاتر، چرا تئاتر ما مرده است؟! صدم چینی فروشان

ایده‌ی مرگ تئاتر به معنای قطع ارتباط تئاتر با جامعه را از سخنرانی دکتر نعمت‌الله فاضلی با عنوان «مرگ مدرسه»^۱ گرفته‌ام و از آنجایی که روندهای منتهی به این وضعیت را که مبنای نظری کاربرد استعاره‌ی مرگ مدرسه توسط ایشان بوده است، پیش از این بارها در خلال نقدها و مقالات و متن‌های پژوهشی‌ام واکاوی و تحلیل کرده‌ام. در این نوشتار قصد دارم با تعمیم دادن استعاره‌ی مرگ مدرسه، به فضای منغول تئاتر این روزگارمان، دلایل و نشانه‌های وقوع مرگ تئاتر را که هنوز هم بسیاری از متقدان و فعالان تئاترمان از اعتراف به آن طفه‌می‌روند، به گونه‌ای واضح‌تر و مستدل‌تر، واکاوی و تبیین کنم. در اینجا، چنانچه متذکر شدم، مقصود من از کاربرد استعاره‌ی «مرگ تئاتر» به تبعیت از منطق جاری در پس ایده‌ی «مرگ مدرسه» تأکید بر مرگ تفکر انتقادی در تئاتر و قطع ارتباط معناشناختی آن با جامعه‌ی مخاطبان است و طبیعی است که خواهم کوشید عاملان اصلی این قتل را نیز به جامعه معرفی کنم.

اگر بپذیریم که مرگ، وضعیتی است که در آن، ارتباط فرد یا مجموعه‌ای از افراد یا یک نهاد با جامعه‌ی هدف و بالعکس قطع و ناممکن می‌شود، آن گاه می‌توانیم قطع ارتباط معناشناختی تئاترمان با واقعیت‌های گفتمانی

^۱ در نشست رونمایی از کتاب مرگ مدرسه در کافه خرد ۲۹ بهمن ۹۷

جامعه‌ی مخاطبان را به منزله‌ی مرگ آن ارزیابی کنیم؛ مرگی که متأسفانه، سردرگمی‌ها و دغدغه‌های اقتصادی خانه و خانواده‌ی تئاتر و بی‌خبری و یا انکار آگاهانه‌ی مهم‌ترین نهاد مدیریتی تئاتر یعنی مرکز (اداره‌ی کل) هنرهای نمایشی، تا به امروز مانع از صدور اعلامیه‌ی مرگ و سفارش سنگ قبر مناسبی برای گور این مرحوم و برگزاری مناسک کفن و دفن و ترحیم در خوری برای آن شده است؛ هرچند این فرار از واقعیت و قوع این مرگ نهادن‌های از سر ناگزیری یا ناباوری، ذره‌ای از واقعیت و قوع این مرگ نکاسته و فقط فساد بیش از بیش این جسد رها شده در شهر و بویناکی هرچه بیشتر آن را باعث شده است.

بله، مدت‌هاست که بُوی فساد این جسد رها شده در شهر، در همه‌ی اطراف و اکناف پیچیده است اما هنوز هم هیچ‌کس حاضر به پذیرش و اعتراف و قوع آن و ردیابی امران و عاملان این جنایت نیست. واقعاً چه کس یا چه کسانی در این قتل دست داشته‌اند؟ کدام نهاد یا انجمن یا خانواده یا فرد یا افرادی در وقوع این جنایت سهیم بوده‌اند؟ این اولین سؤالی است که در مواجهه با هر قتلی، ذهن هر پژوهشگر یا پلیس جنایی را به خود مشغول می‌دارد و درمورد مرگ تئاتر نیز مثل هر مورد مشابه دیگری، هر دادستان-پژوهشگر یا پلیس جنایی زبده‌ای ترجیح می‌دهد حداقل با یک یا دو متهم مواجه شود؛ چرا که تعدد شمار مقصراً یا قاتلان، کار احراز اتهام را بسیار وقت‌گیر و دشوار می‌کند و راه را بر کثرت احتمالات و تحلیل‌های متناقض هموار می‌سازد.

اما متأسفانه، مطالعات و تجربیات چندین ساله‌ی من در حوزه‌ی نقد تئاتر، از کثرت دست‌های آلوده به این قتل خبر می‌دهد. در واقع، نشانه‌های موجود، بر این حقیقت دلالت دارند که در وقوع این جنایت، نه فقط دست‌های یک یا دو یا چند نفر بلکه دست‌های همه‌ی افراد از جمله نگارنده‌ی این سطور و همه‌ی نهادهای مرتبط از جمله خانه‌ی تئاتر و نهادهای دولتی، به نسبت‌های مختلف آلوده است. در واقع همه‌ی مدیران نهادهای تئاتری، از خانه‌ی تئاتر و مرکز هنرهای نمایشی و وزرای ارشاد

گرفته تا مدیران دانشگاهها و اساتید دانشگاهی و مربیان و مدرسان آموزشگاه‌های خصوصی و پژوهشگران و منتقلان و به طور کلی همهی فعالان عرصه‌ی تئاتر، به درجات مختلف در وقوع این قتل سهیم بوده‌اند.

شاید معاونت‌های فرهنگی و هنری، با دستورالعمل‌ها و تحمیل شوراهای نظارت و ارزش‌یابی – به ویژه اعضای کم‌دانش و غیرمرتبه‌آن‌ها – بر حیات خلاق تئاتر کشور را بتوان به عنوان عاملان اصلی این قتل معروفی کرد اما از نقش آمرانه‌ی دولت‌ها، وزرای ارشاد و آموزش عالی و نمایندگان دوره‌های مختلف مجلس که با حذف حمایت‌های مادی و سخت‌افزاری و غیرضروری انکاشتن هنر تئاتر و تحمیل آئین‌نامه‌های مختلف، عمل‌راه را بر تحقق این قتل هموار کرده‌اند، نباید غافل ماند. با وجود این اما، واقعیت این است که همه‌ی این‌ها به تنها‌ی هرگز نمی‌توانسته‌اند مرتكب این قتل شوند، اگر اساتید تئاتر، پژوهشگران، منتقلان، روزنامه‌نگاران، مدیران خانه‌ی تئاتر و مدیر مسئولان نشریات رسمی تئاتر، زحمت ورود روشنگرانه و انتقادی به میدان را به خود می‌دادند و مانع از تحقق آن می‌شدند.

بگذارید برای ردیابی عاملان اصلی این قتل ابتدا از نظام آموزش دانشگاهی تئاتر و بررسی محتوای دروسی آغاز کنیم که چیزی بیش از چهل سال از طراحی و تدوین آن می‌گذرد؛ نظامی که از سیطره‌ی منش و گفتمان دارالفنونی کهنه و فرسوده‌ای بر تمامی اجزا و ارکانش خبر می‌دهد که هیچ‌گونه تغییر یا تحولی را برنمی‌تابد. این نظام آموزشی، طی چهار دهه‌ی گذشته، چنان ذهنیت غیرانتقادی و ماشین‌وار و متصلبی را بر اذهان نسل‌های تئاتری ما حقنه کرده است که نه تنها راه را بر درک و فهم آنان از نقدها و نگرش‌های انتقادی که هوازگاه از سوی تعداد کم‌شماری از منتقلان یا پژوهشگران در فضای رسانه‌ای و یا در نشست‌های پژوهشی مطرح شده یا می‌شود، بسته است، بلکه قدرت تشخیص سره از ناسره را نیز از آنان گرفته است؛ و به همین دلیل هم هست که طی حداقل بیست سال گذشته، هیچ یک از پژوهش‌ها یا نگرش‌های بازتابی و انتقادی در حوزه‌ی تئاتر، نتوانسته است به بهانه یا موضوع مشترکی برای گفت‌و‌گو و تبادل اندیشه در فضای

دانشگاهی تئاتر تبدیل شود؛ واقعیتی که خود یکی از اصلی‌ترین عوامل و دلایل گسترش ویروس کشنده‌ی گستت در جسم و جان تئاتر ما بوده است که در نهایت نیز به زمین گیر شدنش انجامیده است.

در واقع، رویکرد آموزشی دایرة المعارف یکسویه و غیرانتقادی حاکم بر کلاس‌های درس دانشگاه‌ها، چنان گستتی میان ذهن دانشجو و واقعیت‌های جاری در فضای عمومی تئاتر پدید آورده است که هیچ چیز، نه واقعیت‌های جاری و نه تلاش‌های انتقادی پژوهشگران و منتقدان، نمی‌تواند آن را ترمیم کند؛ واقعیتی که نشان می‌دهد اکثربت اساتید دانشگاه‌های ما، نه ارتباطی با فضای عمومی تئاتر داشته‌اند، نه آن‌ها را در کلاس‌های درس‌شان مطرح کرده‌اند و نه دانشجویان را به پیگیری مباحث انتقادی جاری در جامعه‌ی خود ترغیب نموده‌اند. به عبارت دیگر، نه اکثربت اساتید دانشگاه‌ها ارزشی برای بحث و گفت‌و‌گو و تبادل نظر در میان اعضا خانواده‌ی تئاتر قائل بوده‌اند و نه ضرورت آن را به دانشجویان‌شان تفهیم کرده‌اند. در چنین وضعیتی، طبیعی است که دانشجو، نه علاقه‌ای به خواندن کتاب و مطالعه‌ی منابع نظری فراتر از مباحث مطروحة در کلاس‌های درس داشته باشد و نه ضرورتی برای پیگیری پژوهش‌ها و نقدهای دیگران و گفت‌و‌گوی انتقادی درباره‌ی واقعیت‌های فضای عمومی تئاتر احساس کند.

این بی‌تفاوتی و کnar ایستادگی اساتید دانشگاهی و دانشجویانی که حاصل نظام آموزشی غیرتعاملی و محصول محور هستند، علاوه بر گستت ذهنی میان دانشگاه و جامعه، به درون فضای عمومی تئاتر نیز راه یافته و به تقویت و تداوم گستت‌های ذهنی درون خانواده‌ی تئاتر، کاهش ظرفیت‌های گفت‌و‌گویی در میان فعالان تئاتر و تنزل روزافزون ظرفیت‌های تعاملی و ارتباطی تئاتر و جامعه انجامیده است و این یعنی فراهم شدن شرایط برای «مرگ تئاتر». به علاوه، این وضعیت، در فضای عمومی جامعه به چنان پراکندگی و گستت و بی‌حسی مرگ‌زایی دامن زده است که حتی تماشای تنش‌های جسم و جان این تئاتر مرده – در جلوه‌ها و مظاهر گوناگونش –

خود، به نوعی سرگرمی مشترک عامه‌ی مردم و روشنگران تبدیل شده است.

با این توصیف، شاید بهتر باشد که قاتلان اصلی تئاترمان را نه اساتید دانشگاه‌ها، بلکه کسانی بدانیم که طراح و تدوین کننده‌ی اصلی مواد درسی رشته‌ی تئاتر، طی سی و چند سال گذشته بوده‌اند. هر چند این واقعیت، ذره‌ای از گناه و تقصیر - اگر نه همه - اما اکثربت اساتید قدیم و جدید تئاتر، که هیچ‌گونه نگرش انتقادی درباره‌ی وضعیت جاری در تئاتر را در کلاس‌های درس و نشست‌های تخصصی‌شان تعریف و تبیین نکرده‌اند، نمی‌کاهد؛ همان کسانی که ضمن تبعیت بی‌چون و چرا از ضوابط آموزشی تدوین شده و تکیه بر منابع حداقلی و دایرة المعارف موجود درباره‌ی تاریخ تئاتر غرب و به ویژه نادیده انگاشتن وجوده گفتمانی تحولات سبک‌شناختی و نظری تئاتر جهان - به مثاله رویکردهای انتقادی ابداع‌گران آن‌ها در برابر تحولات اجتماعی و فرهنگی و تاریخی و گفتمانی زمانه‌ی خود - و منحصر کردن آموزه‌های شان به مجموعه گزاره‌های صوری و فرمی، مانع از درک وجوده پرسش‌گرانه و انتقادی تحولات اجرایی و نظری در تئاتر جهان شده‌اند؛ واقعیتی که تأثیرپذیری نسل‌های پیاپی تئاتر ما از سطحی ترین کنش‌های نمایشی عمدتاً فرم‌محور غربی را به حداکثر ممکن رسانده است.

از دیگر نشانه‌های غیر قابل انکار مشارکت دانشگاه‌ها در قتل تئاتر، باید به نقشی اشاره کرد که نظام آموزش دانشگاهی تئاتر، در زمین گیرسازی و در نهایت قتل درامنویسی در ایران ایفا کرده است. همه‌ی ما دست‌اندرکاران مرگ تئاتر، بارها آشکار و نهان اذعان داشته‌ایم که نمایش‌نامه‌نویسی، اولین قربانی این قتل عام و نخستین بخش از پیکره‌ی این تئاتر مرده بوده است که دانشگاه‌های ما روی دست‌مان گذاشتند؛ واقعیتی که خود، یکی دیگر از عوارض آشکار سلطه‌ی «محصول محوری» به عوض «فرایند محوری» بر نظام آموزش تئاتر دانشگاهی ما بوده است؛ به علاوه، مطابق آموزه‌های تکراری و کلیشه‌شده در کلاس‌های درس دانشکده‌های تئاتر، «اساساً ما ایرانیان، تئاتر و درام نویسی را، از غربیان آموخته‌ایم و خودمان به لحاظ

تاریخی و فرهنگی - البته به جز بعضی استثنایا - هیچ‌گونه استعداد یا زمینه‌ی شعوری و ادراکی در این حوزه نداشته‌ایم!» و برای اثبات این مدعای نیز همیشه کافی بوده است به اهمیت شعر و روایت در فرهنگ ایرانی اشاره شود؛ غافل از اینکه به گفته‌ی بسیاری از جامعه‌شناسان از جمله «روبرت وسنو»، جامعه‌شناس ادبیات، فرهنگ همیشه قلمروی گفتمانی و اپیزودیک بوده و هرگز نمی‌توان به یک گزاره‌ی ثابت درباره‌ی فرهنگ یک جامعه و یک ملت بسنده کرد.^۷

در واقع، آنچه درام نویسان دهه‌های چهل و پنجاه را به وجود آورد، همان جنبه‌ی اپیزودیک فرهنگ و شرایط آموزشی و پژوهشی مساعدی بوده است که اگر بعد از انقلاب نیز ادامه می‌یافتد و اگر دست یافته‌های درام نویسان پیشین را قدر می‌نهادیم و اگر در سر کلاس‌های درس‌مان، آن‌ها را «تمام شده و متعلق به روزگاران گذشته» معرفی نمی‌کردیم و اگر از همان ابتدا، به ویژه طی دهه‌ی کم تنش‌تر هفتاد، آثار ایشان را با جدیت در سر کلاس‌های درام نویسی‌مان روحانی و تحلیل می‌کردیم، هرگز با فاجعه‌ی مرگ درام نویسی در کشورمان مواجه نمی‌شدیم و هرگز مجبور نمی‌بودیم با دست یازیدن به انواع بازخوانی‌ها و اقتباس‌ها و دراما تورزی‌های جعلی و در بوق و کرنا زدن ارزش‌های «بدیل!!» و پسامدرنیستی این‌گونه رویکردهای مخرب، مرگ آن را تسریع کنیم.

اینکه چرا نمی‌بایست آثار بیضایی‌ها و نعلبندیان‌ها و رادی‌ها و بیژن مفیدها و دیگرانی در سال‌های بعد را در سر کلاس‌های درس‌مان برای دانشجویان روحانی و مورد تحلیل محتوایی و ساختاری قرار دهیم و به عوض برگزاری تمرین‌های فی‌البداهه و بدون پشتونه‌ی دانشی و تجربی و تحلیلی و نظری، در کلاس‌های درام نویسی‌مان به کار می‌گرفتیم، بیش از هر چیز، و حتی بیش از محدودیت‌های تحمل شده از سوی برخی گفتمان‌های سیاسی، باید عمدتاً در بی‌توجهی و بی‌خبری مربیان و مدرسان از این آثار جستجو کرد. و تنها در این صورت است که خواهیم توانست چرایی تأکید

^۷ برگفته از سخنان مصطفی مهرآین در گفت‌وگو با نشریه‌ی فرهنگ امروز

بیش از حد مدرسان و استادیت تئاتر بر آثار کلاسیک و حداکثر آثار مربوط به نیمه‌ی اول قرن بیستم را در کلاس‌های درس‌مان، آن هم در اوج تظاهرات غرب سنتیزانه‌ی نهاد آموزش عالی، درک کنیم.

سال‌هاست که از چاپ و انتشار و ترجمه‌ی آثاری نظری «ویرجینیا ولف»، «قضاؤت»، «آتش‌سوزی‌ها»، «خیاط»، «ماکیاولی»، «شهادت یا یک کم آسایشی که داریم»، «دیده‌بانان»، «مرده‌های بی‌کفن و دفن»، «مفیستو»، «مفیستو برای همیشه»، «بیرون پشت در»، «کوریولانوس»، «دومین محکمه‌ی سقراط»، «مرگ دانتون»، «اسلو»، «تانگو»، «فوتوگراف»، «پرتره» و... گذشته و هنوز هم هیچ یک از استادیت تئاتر ما آن‌ها را در کلاس‌های درس‌شان روخوانی و تحلیل ساختاری و محتوایی و حتی معرفی نکرده‌اند تا دانشجو و هنرآموز درنتیجه‌ی مواجهه با ارزش‌های این قبیل آثار، به ضرورت خریدن کتاب و خواندن نمایشنامه پی ببرد. چرا باید استادیت درامنویسی ما از کنار ده‌ها پژوهش ارائه شده در انواع همایش‌ها و نشریات که حرف‌های شنیدنی بسیاری درباره‌ی درامنویسی بعد از انقلاب داشته‌اند، به راحتی عبور می‌کردند؟ چرا می‌باشد استادیت دانشگاهی عضو خانه‌ی تئاتر ما در برابر ممانعت‌های اعمال شده از سوی برخی نهادهای تئاتری در قبال برگزاری نشست‌های سازنده‌ای نظری شنبه‌های تئاتر - اقدامات سازنده‌ی کم‌نظری که می‌توانستند نقش بسیار ارزنده‌ای در اعتلابخشی و افزایش فهم و درک نسل‌های جوان ما درباره‌ی درام و درامبردازی ایفا کنند و بهانه‌ی راهگشایی برای مباحث آموزشی در دانشگاه‌ها فراهم نمایند - هیچ‌گونه واکنشی نشان ندهند؟ نادیده‌انگاری ویرانگری که در نهایت نیز به قطع کامل حداقل بهترین نمونه‌ی آن یعنی «شنبه‌های تئاتر» انجامید.

به علاوه، اینکه چرا هیچ یک از آثار پژوهشی - آموزشی - انتقادی ارزشمند چاپ‌شده‌ی در حوزه‌های تاریخ انتقادی تئاتر ایران و جهان، کتاب‌هایی نظری: «شاهین سرکیسیان (بنیان‌گذار تئاتر نوین ایران)» - نوشه‌ی جمشید لایق - «تئاترکراسی در عصر مشروطه ۱۳۰۴ - ۱۲۸۵» - پژوهش و تأثیف کامران سپهران - «پنجاه کارگردان کلیدی جهان» -

ترجمه‌ی محمد سپاهی و معصومه زمانی - و کتاب‌های ارزنده‌ای نظیر «دراما‌تورژی چیست؟ دراما‌تورژ کیست؟» - به کوشش محمدرضا خاکی و منصور براهمی - که می‌تواند به بسیاری از کترفه‌می‌های رایج درباره‌ی دراما‌تورژی و اقتباس و خوانش و بازخوانی پایان دهد - و یا پژوهش‌های آموزنده‌ای نظیر «نمایشن خلاق» - تألیف یدالله آقاباسی، «تئاتر سورایی» - به کوشش علی‌مظفر قهرمانی، «تئاتر خیابانی» - فریندخت زاهدی، «تئاتر مستند» - مجموعه مقالات گردآوری محمد منعم، تاریخ مصور تئاتر، آندره دوگن، ترجمه‌ی پرویز احمدی‌نژاد و نیز ده‌ها نمایشنامه‌ی تألفی منتشرشده و ده‌ها درام و نمایشنامه‌ی ترجمه شده و ده‌ها ترجمه‌ی ادعایی و جعلی از آثار ترجمانی - طی حداقل بیست سال اخیر - به موضوع تدریس و آموزش و نقد و ارزیابی کلاس‌های دانشگاهی رشته‌ی تئاتر و یا به موضوع نشست‌های نقد و بررسی محافل تئاتری و در رأس آن‌ها خانه‌ی تئاتر تبدیل نشدند و این را که چرا کلاس‌های تئاتر دانشگاه‌های ما به عوض تأکید بر محفوظات ذهنی مدرسان به عرصه‌ای برای معرفی و نقد و گفت‌وگو و ارزیابی کیفی آثار تألفی و ترجمانی و واکاوی صحت و سقم مدعيات درام‌پردازان و کارگردانان و مترجمان و بعضاً سارقان آثار ترجمانی تبدیل نشده‌اند، نیز باید از دیگر مظاهر و نشانه‌های قطعی و غیرقابل انکار ضعف نظام آموزش دانشگاهی‌مان ارزیابی کنیم.

متأسفانه، نسل جدید اساتید تئاتر ما نیز، چیزی جز متخصصان شیوه‌های عمدتاً صوری و کلیشه‌ای بیان و حرکت و ژست در صحنه‌ی تئاتر و در بهترین حالت راویان و بازگویان مکرر تاریخ سبک‌ها و شیوه‌های نمایشن جهان نبوده‌اند. آن‌ها نه خردپرور و مصلح ذهنی و ادراکی دانشجویان و تعالی‌بخشن نگرش آنان درباره‌ی کارکرد و نقش فرهنگ‌ساز تئاتر در جامعه بوده‌اند و نه توانسته‌اند به شاگردان خود، نحوه‌ی درست دیدن و درست خواندن و درست تحلیل کردن و پی‌گیری و درک مبانی اندیشه‌گانی و گفتمانی تحولات ساختاری آثار دراماتیک جهان را بیاموزند. آن‌ها نه تنها پل ارتباطی مستحکم و قابل اعتمادی مابین تئاتر و جامعه و یا عمل تئاتری و نیازهای

گفتمانی جامعه‌ی مخاطبان نبوده‌اند، بلکه طی بیش از بیست سال گذشته، هیچ‌گونه ایده یا گفتمان انتقادی راه‌گشایی را نیز در تئاتر ما راهبری یا نمایندگی نکرده‌اند.

این وضعیت در میان جامعه‌ی منتقدان تئاتر ما نیز به وضوح قابل رویابی است. در خوانش‌های اکثر منتقدان ما از رویدادهای تئاتری و رویکردهای تحلیلی و تفسیری و انتقادی آن‌ها، جامعه‌ی مخاطبان تئاتر هیچ‌گونه جایگاهی نداشته است. تقریباً از پایان دهه‌ی هفتاد به بعد، اکثربیت آن‌ها آثار نمایشی را نه از منظر نیازهای گفتمانی و زیبایی‌شناختی مخاطبان بلکه بر اساس تصورات و خیالات و برداشت‌های شخصی خود تفسیر و تحلیل کرده‌اند. آن‌ها به عوض سنجش ارتباط میان کنش‌ها و ابداعات فرمی با درونمایه‌ی آثار و نوع رابطه‌ی این دو با ضرورت‌ها و نیازهای ذهنی و گفتمانی جامعه‌ی مخاطبان، به عنوان سخن‌گو و کاشف و مفسر فرا-دلالی گزاره‌ها و نشانه‌های صحنه‌ای عمل کرده‌اند. مدت‌هاست که در جهت‌گیری انتقادی آنان، اساساً سنجش میزان رابطه‌ی موضوع، تم و درون‌مایه‌ی آثار صحنه‌ای با دغدغه‌های شناختی و گفتمانی مخاطبان و نقش آن‌ها در ارتقاء بخشی به فرهنگ عمومی، فرهنگ شهروندی، فرهنگ تعاملی و کاهش گسسته‌های اجتماعی، محلی از اعراب نداشته است. آن‌ها نتوانسته‌اند در حوزه‌ی عمومی تئاتر، خود را به عنوان صاحب‌نظر و پیونددۀ‌ندۀ اذهان و تجربه‌ها و مروج گفتمان‌های دراماتیک جدید و کاشف و مشوق ایده‌های تازه معرفی کنند. به همین دلیل هم هست که اکنون تئاتر ما، اساساً هیچ سخن‌گویی درون جامعه‌ی خود ندارد.

این که هیچ یک از یادداشت‌ها و نقدهای عمیقاً معترض یا نقدناهی و یادداشت‌های آشکارا تأیید‌آمیز نوشته شده درباره‌ی آثار تئاتری خودبینده و به اصطلاح «نوگرای!» این روزگار ما به شکل‌گیری یک نظریه یا گفتمان تئاتری نیانجامیده و این را که هیچ یک از ژست‌های نوجوانانه و دعاوی اجرایی و زیبایی‌شناختی کارگردانان و درامپردازان به اصطلاح تجربه‌گرای این روزگار ما – حتی به رغم هم‌سویی‌های تأیید‌آمیز، خیل قابل توجهی از

منتقدان و یادداشت‌نویسان مطبوعاتی با آن‌ها - طی سال‌های گذشته، به هیچ نظریه‌یا تئوری تئاتری متناسب با شرایط جامعه‌ی معاصر ما و به گفتمانی فraigیر در میان اعضای خانه و خانواده‌ی تئاتر منتهی نشده است، نیز باید در همین واقعیت ارزیابی کرد.

خانه‌ی تئاتر را نیز می‌توان یکی از مقصراں اصلی این کشتار خاموش تلقی کرد؛ خانه‌ای که نه تنها هیچ ارتباط سازنده‌ای با انواع جهانی خود برقرار نکرده و در پی کشف و آموختن و انتقال تجربیات همتایان جهانی اش به درون خانواده‌ی خود نبوده، بلکه زحمت یافتن هیچ راهکار یا ایده‌ی اصلاحی برای درمان جسم بیمار تئاتر یا پیشگیری از مرگ آن را نیز به خود نداده است. به همین دلیل هم هست که این خانه، طی این سال‌ها، نه مرجعی برای سنجش عملکردها، نقد راهبردهای نهادهای رسمی برای دفاع از حقوق اهالی تئاتر بلکه صرفاً مکانی برای برگزاری جشن‌های تولد و یادمان‌ها و بزرگداشت‌ها، با سخنرانی‌های پر از خضوع و خشوع و بزرگنمایی‌های اغراق‌آمیز دوستانه بوده است. خانه‌ی «تئاتر مُرده»ی ما، طی دو دهه از حیات ساکن‌اش، نتوانست به مرکزی برای توسعه‌ی گفتمان انتقادی در مناسبات درونی تئاتر، هماندیشی درباره‌ی بحران‌های مدیریتی و نظارتی، جستجوی استانداردهای جهانی مربوط به تئاتر خصوصی و پیشنهاد آن‌ها به نهادهای رسمی، برای اصلاح ساختار مدیریتی تئاتر موسوم به خصوصی در ایران با هدف دفاع از حقوق اهالی تئاتر تبدیل شود. خانه‌ی تئاتر ما، به عنوان یک نهاد صنفی، حتی در دفاع از حقوق حقه‌ی مؤلفان و مترجمان آثار نمایشی نیز ناتوان بوده و حتی برای آن توجیهات قانونی تراشیده است. هیئت‌مدیرهای این خانه، جمعی از افراد دارای سابقه‌ی کار صرفاً صحنه‌ای بوده‌اند، نه صاحبان نظریه و اندیشه‌ورزان این حوزه. آن‌ها عمدتاً توجیه‌گر شرایط موجود بوده و نتوانسته‌اند فضای عمومی مناسبی برای گفت‌و‌گو فراهم کنند؛ نتوانسته‌اند از تعمیق گسست درون خانوادگی و گسست تئاتر و جامعه پیشگیری کنند؛ نتوانسته‌اند با جلب وفاق عمومی، خانه‌ی تئاتر را به سخنگو و مدافع حقوق شهروندی اهالی تئاتر و جامعه‌ی

مخاطبان تئاتر تبدیل کنند. آن‌ها، نه تنها هیچ تلاش مؤثری برای رهاسازی تئاتر از بنبست‌های موجودش صورت نداده یا ساماندهی نکرده‌اند، بلکه آشکارا از انجام آن طفره رفته‌اند. خانه‌ی تئاتر، حداقل طی سال‌های اخیر، هیچ پیشنهاد سازنده‌ای برای تغییر مسیر تئاتر، ارائه نکرده است.

در واقع، آنچه را طی این سال‌ها اتفاق افتاده است، باید نهاد-زدایی از تئاتر ارزیابی کرد؛ نهاد-زدایی از دانشگاه از یکسو و نهاد-زدایی از مراکزی نظیر کانون منتقدان، خانه‌ی تئاتر و ادارات و مراکز مدیریتی تئاتر کشور از سوی دیگر؛ که نشانه‌های آشکار آن را می‌توان در فقدان فضای تعامل و گفت‌وگو میان اعضای خانواده‌ی تئاتر، عدم گسترش نگرش انتقادی در عرصه‌ی عمومی تئاتر، به کار گماردن مدیران و مسئولان غیر تئاتری، پس راندن هنرمندان باسابقه و در نتیجه، رهاسازی نسل‌های جدید در یک خلا نامتعین و فاقد هویت و تأثیرپذیری روزافروزن آنان از فضای عمومی بیمار تئاتر موجود مشاهده کرد؛ تئاتر محتضری که روز به روز و با سرعتی رو به افزایش، از واقعیت‌ها و نیازهای معناشناختی جامعه‌ی پر از تنش و پرسش معاصرمان فاصله می‌گرفت و هر چه بیشتر به رویکردهای اجرایی صوری صرفاً سرگرمی محور، نزدیک و نزدیک‌تر می‌شد.

اما با وجود همه‌ی این حقایق، چرا هیچ یک از اهالی این خانواده در قبال این قتل پاسخگو نیست؟ چرا هیچ‌کس مسؤولیت آن را بر عهده نمی‌گیرد؟ چرا همه‌ی ما، از کنار جسد این مرد، بی‌تفاوت می‌گذریم و به ندانستن و ندیدن این واقعیت تظاهر می‌کنیم؟ و در حالی که، یک‌ایک‌مان از بوی تعفن آن در رنج هستیم و به شیوه‌ها و به گفتارهای متفاوت، آزردگی‌مان را از آن ابراز می‌کنیم، باز هم حاضر به اعلام رسمی این مرگ نیستیم؟ و اگر هم رنج و حرمانی را از این واقعه احساس می‌کنیم، چرا فقط در خلوت‌های دوستانه‌مان آن را ابراز می‌کنیم؟ چرا هیچ‌کس قدم پیش نمی‌گذارد تا سکوت پیرامون این مرگ را بشکند؟ تا کی می‌خواهیم با سرگرم کردن دانشجویان و فارغ‌التحصیلان و مخاطبانمان با ترفندهای صوری

کپی برداری شده از اجراهای غربی، واقعیت مرگ تئاترمان از آن‌ها را پنهان کنیم؟

اگر می‌پذیریم که تئاترمان بی‌رمق شده است؛ اگر قبول داریم که تئاترمان ارتباط معناشناختی‌اش را با واقعیت جامعه‌ی خود از دست داده است؛ اگر اذعان داریم که تئاتر ما از گفتمان انتقادی بی‌بهره است و مدت‌هاست که گنگ و منگ در مسیری نامتعین به راه خود ادامه می‌دهد؛ اگر با همه‌ی این موارد که نشانه‌های آشکار مرگ تئاترمان هستند، توافق داریم، ببایید تصمیم بگیریم که دیگر از این پس، واقعیت مرگ آن را لاپوشانی نکنیم؛ حداقل به نسل‌های تازه، راهی که برای کسب دانش و آگاهی به سراغ‌مان می‌آیند، حقیقت را بگوییم و انتخاب همراهی یا عدم همراهی با جریانات نمایشی هیجان‌محور و سرگرم‌کننده‌ی عوام‌پسند را به خودشان واگذار کنیم اما حقیقت مرگ تئاتر را از آن‌ها پنهان نکنیم. ببایید یکبار برای همیشه در حضورشان اعتراف کنیم که تئاتر ما، بعد از موج خصوصی‌سازی تحمیل شده به آن، که در پی قطع یارانه‌های دولتی و البته تحت تأثیر جریان آموزشی محصول محور حاکم بر دانشگاه‌هایمان به وقوع پیوست، به تمامی مُرده است. همه‌ی ما در قبال آیندگان‌مان مسئول هستیم.



نقش ۶
اثر دینا جادری



رمز و راز جذابیت پنهان تئاتر

صدرالدین زاهد

نمی‌دانم این جذابیت پنهان تئاتر، این رمز و راز ناآشکار و ناپیدای تئاتر، این امواج نادیدنی به قول پیتر بروک، موجی که از بازیگران ساطع می‌شوند و دیده نمی‌شوند، اما ما تماشاگران اثرش را، حضورش را من غیرمستقیم احساس می‌کنیم، این «آنی» که همه‌ی وجاht و زیبایی تئاتر از آن ناشی می‌شود، چنان‌که که حافظ می‌گوید: «بنده طلعت آن باش که آنی دارد» را در تئاتر چگونه می‌شود توضیح داد و تشریح نمود و به آن عینیت بخشید؟ آیا امکان تئوریزه کردن آن به گونه‌ای که هیچ‌گونه شک و شباهی در دریافت و انتقال آن پیش نیاید، وجود دارد؟ توضیح و تشریحی ملموس و باقاعدۀ که از آن توضیح و تشریح (که لاجرم جنبه‌ای آکادمیک و دانشگاهی پیدا خواهد نمود) همان بروون تراود که در اوست! بی‌آنکه به گزاره‌گویی و اغراق در افتیم و عملکرد صحنه‌ای آن را چنان دشوار و پیچیده و سخت و ناهموار بنماییم که انعکاس صحنه‌ای آن برای هنرمندان و پژوهشگرانی که نیت به صحنه رفتن را دارند، غیرممکن و دشوار گردانیم. آیا تئوریزه کردن این معنای تئاتری، این موج نادیدنی در مراکز علمی و دانشگاهی ما، می‌تواند عینیتی عملی هم بیابد؟ یعنی فقط تئوری نباشد که بگوییم و در حد کلام و کلمات باشد و در امر تئاتر که کاری عملی است، فقط به گفتار و کلام بسنده کنیم و محلی از اثبات عملی برای آن جستجو ننماییم، و به قول بروک

بدل به کاهن‌های تئاتری شویم، آن هم در پشت درهای بسته‌ی معبد دانشگاهی‌مان. بروک همیشه و همواره در تئاتر سر پژوهش و جستجو داشت، اما همواره هم تأکید می‌کرد که پژوهش در تئاتر باید با کاری عملی توأم باشد و این کار عملی هم گرچه در پشت درهای بسته آزمایشگاهی انجام می‌شود، اما برای برخورداری از نتیجه‌اش بالآخره روزی باید درهای آزمایشگاه، یا در مورد کار ما تئاتری‌ها درهای کارگاه را گشود و نتیجه‌ی پژوهش و تحقیق را در مقابل تماشاگران در بوته‌ی آزمایش قرار داد. تا معلوم شود که هر آن چه در نبود تماشاگر به تجربه و پرسش گذاشته شده است، در حضور تماشاگر هم آن جواب فرضی درون آزمایشگاه را (که کارگاه تئاتر باشد). خواهد داد یا خیر. اگر یک چنین امکانی را در حوزه تدریس تئاتر در دانشگاه‌های مان عملی ببینیم و جواب این سوال مثبت باشد و به قول بروک از کاهن شدن دانشجویان و کارآموزان تئاتری‌مان بپرهیزیم؛ چگونه می‌توان به خمیرمایه‌ی این زیربنای نادیدنی، صورتی عملی داد؟ چه عامل یا عواملی در حضور یا تکوین این چنین خمیرمایه‌ای مؤثرند و باید حضور داشته باشند؛ تا اعجاز نادیدنی تئاتر سامان یابد و جذابیت پنهان آن آشکار گردد، تا تماشاجی مست از این باده‌ی وصفناپذیر، از خود بی‌خود گشته و آنچه را که در تئاتر با عنوان کاتارسیس یا تزکیه و تطهیر و پالایش می‌نامیم، برایش عینیت پیدا کند؟ آیا این امر چنانکه ارسسطو می‌گوید؛ با سامان دادن نیروهای عاطفی در نمایشنامه به خودی خود تحقق خواهد یافت؟ آیا این امر تنها با تزکیه تماشاگران در رویارویی با اجرای نمایش‌های تراژیک حاصل می‌شود؟ بروک در فصل اول کتاب خویش «فضای خالی»⁸ - تئاتر مرده - یا بهتر بگوییم: «تئاتر در حال احتصار^۹» - که در نسخه فرانسوی آن با عنوان تئاتر بورژوا^۹ از آن نام برده شده است، می‌گوید: «از تئاتر اغلب به عنوان «فاحشه و هرجایی» یاد شده است، برای اینکه تئاتر هنری ناخالص است. امروزه روز این گفته به نوعی واقعیت دارد و صحیح

⁸ Deadly theatre

⁹ Le théâtre bourgeois

است؛ ما به این «هر جایی» پول می‌بردازیم اما او در عوض به اندازه‌ی پولی که ما به او پرداخته‌ایم، به ما لذت نمی‌دهد.» آیا دریافت و لذتی که بروک از آن می‌گوید، همان دریافت و لذتی است که ارسٹو مَد نظر داشته است؟ تئاتر چیست؟ چگونه باید باشد؟ چگونه می‌شود تئاتر را تعریف کرد؟ در اینکه تئاتر اشکال گوناگونی دارد، جای هیچ‌گونه شک و شبههای نیست. از تئاتر کلاسیک گرفته تا مدرن؛ از کمدی‌های عامه‌پسند گرفته تا تراژدی‌های قدیم و جدید؛ از تئاتر مستند گرفته تا تئاتر داستانی و تخیلی؛ از کمدی درام‌های روزمره زندگی آدمیان گرفته تا حکایات و افسانه‌های گوناگون درباره جهان هستی و موجوداتی که در آن زندگی می‌کنند؛ همه گونه تئاتری به صحنه رفته است و می‌رود. سبک‌های گوناگونی نیز در تئاتر در بوته آزمایش قرار گرفته و می‌گیرد. چنانکه گفته شد، تئاتر اشکال و شبوهای گوناگون دارد؛ تئاتر آیینی، تئاتر ابزورد، تئاتر مستند، تئاتر مدرن، تئاتر سنتی و... شبوهای بیانی متعددی هم دارد؛ شبوهای استانی‌سلاوسکی، فاصله‌گذاری برشت، تئاتر شقاوتِ آتونن آرتو و غیره. اما در یک چیز شک نمی‌توان کرد: عنوان تئاتر را به مجموعه‌ای می‌توان اطلاق کرد که رو در روی تماساگر قرار گرفته و او را به چالش بگیرد. حالا به هر شبوه و شکل و شمایلی که می‌خواهد باشد. بروک در شروع کتاب خویش «فضای خالی» می‌گوید: «من می‌توانم هر مکان و فضای خالی را انتخاب کنم و آن را به صحنه تئاتر بدل کنم. یک نفر از این فضای خالی رد می‌شود و دیگری او را نظاره می‌کند و همین کافی است که عمل تئاتری انجام شود و هویت گیرد. با این وجود ما هر وقت از تئاتر می‌گوییم، به چیزی دیگر می‌اندیشیم. به پرده قرمز، به پروژکتور، به کلام شاعرانه، به خنده، به تاریکی؛ همه این‌ها در هم می‌آمیزند و تصویری نامشخص و مبهم می‌سازند که نامش تئاتر است. من سعی می‌کنم که به این عنوان چهار وجه و معنی متفاوت بدهم. در وجه اول از «تئاتر در حال احتضار» خواهم گفت سپس از «تئاتر آیینی و مقدس» می‌گوییم. پس از آن از «تئاتر خالص» گفتاری خواهم داشت و در انتهای هم از «تئاتر موجود و زنده» خواهم گفت. البته گاهی پیش می‌آید که این چهار وجه

تئاتری در نمایشی در هم بیامیزد و مخلوط شود. بروک در مقدمه خیلی کوتاه این کتاب که تقدیم به پدرش شده است، می‌نویسد: به سال ۱۹۶۵ بود که من از طرف دوستم «سیدنی برنشتاین» دعوت شدم که یک دوره سخنرانی در دانشگاه‌های انگلستان داشته باشم. من حاصل این چهار سخنرانی را که از جمله در دانشگاه منچستر بود، سر هم کردم و با عنوان «فضای خالی» به صورت کتابی در آوردم.

صحبت حضوری با آدم‌ها درباره تئاتر بسیار راحت‌تر از نوشتن درباره تئاتر است. کتاب حاصل از چهار سخنرانی سه سال طول کشید تا به صورت کتاب به سال ۱۹۶۸ در انگلستان منتشر شد.

البته نوشتن درباره تئاتر بسیار آسان‌تر از ترجمه گفتاری تئاتری است: به همین خاطر من از مترجمان کتابم و همینطور از آقای «گی دو مور»، از اینکه عامل انتشار این کتاب به گونه‌ای مفید و مؤثر بوده‌اند، کمال امتنان را دارم.

خب این کتاب با چهار عنوان یا بهتر بگوییم با تجربه و تحلیل چهار نوع کیفیت تئاتری - چنانکه عنوان شد - به سال ۱۹۶۸ در انگلستان منتشر شد. به سال ۱۹۹۱ یعنی بیست و سه سال بعد بود که این کتاب برای تدریس در رشته تئاتر در دبیرستان‌های فرانسه از طرف وزارت فرهنگ فرانسه انتخاب شد.

به همین مناسبت و به میمنت و مبارکی این اتفاق پیتر بروک در همان سال ملاقاتی داشت با معلمان و مدرسین تئاتر در دبیرستان‌های فرانسه. حاصل این ملاقات کتابی شد با عنوان: «ملال، کار شیطان است»^{۱۰}. که البته منظور پیتر بروک از ملال، ملال تماساگر در تئاتر است که او این را کار شیطان رجیم می‌داند.

من فکر می‌کنم که پاسخ سؤالات طراحی شده از ابتدا تا اینجای این مقاله را می‌توان در این کتاب و گفت‌وگویی که پیتر با معلمان مدارس فرانسه داشت، جستجو کرد. برگردان قسمت کوتاهی از این کتاب را در

^{۱۰} Le diable c'est l'ennui

اینجا می‌آورم. امیدوارم همت و بودجه‌ای فراهم شود تا برگردان کاملی از این کتاب صد و چند صفحه‌ای فراهم آید که می‌تواند راهنمای خوبی باشد برای تدریس تئاتر در دانشگاه‌های ایران و یافتن جوابی عملی در «کارگاه‌های بازیگری عملی-آموزشی دانشگاهی».

ملال کار شیطان است.

Le diable c'est l'ennui

گفتاری درباره تئاتر پیتر بروک

برگردان: صدرالدین زاهد

کسالت و ملال در تئاتر چون شیطانی هر لحظه ممکن است هر کجا سبز شود؛ و بی‌هیچ زحمتی چون آواری بر سرمان خراب گردد. او درنده‌ای در کمین است! و در جستجوی موقعیتی است تا پنهانی به درون عملی حرکتی یا در جمله‌ای بلغزد. به محض احساس کسالت در تئاتر، چراغ‌های چشمکزن قرمزم روشن و خاموش می‌شود!

مقدمه

روز نهم و دهم مارس ۱۹۹۱ در کارگاه تئاتری «شُدُرن» (Chaudron) واقع در «کارتوشری» (Cartoucherie) در منطقه «ونسن» (Vincennes) پیتر بروک با معلمان و هنرمندان مسئول کلاس‌های «تئاتر و بیان دراماتیک» دیبرستان‌های مختلف فرانسه ملاقاتی داشت. هدف از این ملاقات که به تدبیر بخش تئاتر و هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ فرانسه ترتیب یافته بود، تأمل و تفکری بود درباره کتاب «فضای خالی» پیتر بروک که به برنامه درسی دیبرستان‌های فرانسه وارد شده است.

درس تئاتری پیتر بروک را چگونه باید تحریر کرد؛ درسی که از هرگونه اظهار نظر قاطع و تغییرناپذیر پرهیز می‌کند و از وجود و سورور تفکری در حال تغییر و تحول سرشار می‌باشد؟ ما به سادگی سعی کردیم شخصیت زنده او را – این شریان حیات و زندگی را – با حفظ و نگهداری تقدم و تأخیر جلسات

و نگاهداری ضرباً هنگ و ریتم جلسه‌ی ملاقات‌ها به رشته تحریر درآوریم. جلساتی که با تمرين‌های کوتاه تئاتری با سؤالات شرکت‌کنندگان در جلسه و گاه با یکی دو تنفس همراه بود.

با این امید که این «تحریر - تفرج» در فضای تئاتری او نگاهدارنده حالت غریزی و طبیعی ارتباط تئاتری او باشد.

اولین روز

پیتر بروک: من به تجربه دریافته‌ام که ارتباط بین ما، ارتباط بین کسی که حرف می‌زند و گروهی که به او گوش می‌دهند، چقدر مهم است. روزی در انگلستان در دانشگاهی در جریان یک سلسله کنفرانس که در واقع مبنای همین کتاب «فضای خالی» شد، خودم را روی صحنه‌ای با دهلیزی گشاد در رویه‌رو و در جایی در عمق این دهلیز با شنوندگانی در تاریکی رویه‌رو یافتم. به محض شروع صحبت، احساس کردم آنچه که می‌گوییم، کلماتی که در دهانم شکل می‌گیرد، همه بی‌معنی‌اند و به هیچ دردی نمی‌خورند و چون وقتی حرفی می‌زنیم، بالآخره گوشی برای شنیدن وجود دارد. این ارتباط مرا بیشتر و بیشتر عصبی می‌کرد! و من قادر به پیدا کردن کلماتی درست، تصاویری مناسب و روشنی ساده و بی‌پیرایه برای بیان گفتارم و برقراری ارتباط نبودم. در آنجا آدم‌ها را مثل بچه‌هایی در مدرسه یا در کلاس درس دانشگاه در فضایی بسیار خشک و عبوس می‌دیدم؛ که در مقابله با فردی یا قهرمانی - فقط به خاطر حضورش در سکویی بالاتر - آدمیانی مفعول و مستمندند؛ که ندانسته چار ملال و کسالتند و با وجود این همچنان گوش می‌دهند.

خوشبختانه جرأت این را یافتم که جلسه را متوقف کنم و تقاضای جستجوی سالنی دیگر بنمایم. همه در جستجوی سالنی دیگر در دانشگاه به راه افتادند و بالآخره سالنی تنگ و کوچک که خیلی هم راحت نبود، پیدا کردند؛ که ما را در ارتباطی بسیار تنگاتنگ با هم قرار می‌داد. در این مکان جدید به محض آن که صحبتم را از سر گرفتم، متوجه شدم که من هم تغییر کرده‌ام. این تغییر و دگرگونی را من به وجود نیاورده بودم، بلکه این مکان

جدید بود که مرا در ارتباطی تازه با دیگران قرار داده بود و مسبب این دگرگونی بود. از این لحظه به بعد نه تنها من مطلب خود را به نحو بهتری ارائه نمودم، بلکه ارتباطی دوچانبه نیز بین ما برقرار شده بود. پرسش‌ها و پاسخ‌ها به نحو ساده و صمیمی برگزار شد.

من در این محل یکی از مهم‌ترین دروس کاری‌ام را در مورد فضا و مکان آموختم؛ که البته آن را به تجربیاتی که بعدها در «مرکز بین‌المللی خلاقیت‌های تئاتری» که در سال ۱۹۷۰ در پاریس تأسیس شد، مرتبط می‌دانم.

ما تجربیات‌مان را در مکان‌هایی خارج از تئاتر شروع کردیم. در سه ساله اولیه کاری‌مان در صدها محل متفاوت بازی کردیم به استثنای مکان‌هایی که اختصاصاً برای تئاتر ساخته شده بودند: در قهوه‌خانه‌ها، خوابگاه‌های دانشجویی و کارگری، خیابان‌ها، ویرانه‌های تاریخی تخت جمشید ایران، دهکده‌های آفریقا، مکان‌ها و میدان‌های عمومی آمریکا، میکده‌ها و...

ما از این تجربیات بسیار آموختیم اما تجربه نادر و استثنایی بازیگران در آن زمان تفاوت فاحشی بود که در بازی بازیگران پیش آمد، بازیگرانی که تماشاچیان‌شان را می‌دیدند. بسیاری از این بازیگران هنرمندان پیشکسوت و سابقه‌داری بودند که در سالن‌های بزرگ مخصوص تئاتر بازی کرده بودند و برای آن‌ها به عنوان مثال رودررویی مستقیم با تماشاگر آفریقایی در مکانی که منبع نوری آن تنها خورشید بود و تماشاگران و بازیگران به یک نسبت از آن بهره می‌برند، تکانی شدید و عمیق بود. من هنوز حرف بروس مایرز^{۱۱} را به یاد دارم که می‌گفت: «من ده سال از زندگی خود را به عنوان هنرپیشه‌ی حرفة‌ای روی صحنه تئاتر بازی کرده‌ام، بی‌آنکه هرگز آدم‌ها را دیده باشم. آدم‌هایی که هر آنچه من روی صحنه انجام می‌دهم، برای آن‌هاست؛ و به ناگهان آن‌ها را می‌بینم. اگر یک سال قبل این کار را از من می‌خواستند که انجام دهم، دچار وحشت می‌شدم، خودم را لخت احساس می‌کردم، انگار از هرگونه سلاح دفاعی محروم‌م، سلاح دفاعی تمرکز روی بازیگری‌ام روی

^{۱۱} یکی از بازیگران سرشناس گروه پیتر بروک که سابقه بیش از سی سال همکاری با بروک را دارد.

دیگر همکارانم بر صحنه و... شاید می‌گفتیم: «وحشتناکه اونا رو ببینم، آدم‌ها رو، تماشاچی‌ها رو.» و به ناگاه او دریافته بود که نه درست برعکس دیدن تماشاگران کاملاً معنا و مفهوم بازیگری را برای او و همبازی‌هایش تغییر داده است.

اما ما بعداً به این مسئله باز خواهیم گشت. حالا بهتر است از آغاز کار بگوییم!

برگردان عنوان کتاب

قبل از هر چیز من بی‌نهایت مسروشم از این که شما را در اینجا بر سر یک کتاب دور هم می‌بینم. هر آنچه من در این کتاب سعی در بیان آن کرده‌ام، در عنوان آن نهفته است. اگر قرار است ما توافقی روی معنای پایه‌ای این کتاب داشته باشیم، قبل از هر چیز لازم است بر روی آنچه که عنوان کتاب در ما بر می‌انگیزد، توافقی داشته باشیم. به این معنا که برای خلق چیزی با ارزش در مرحله نخست باید فضایی خالی ایجاد کرد. یک فضای خالی اجازه می‌دهد اتفاق یا حادثه‌ای جدید امکان تولد و زندگی بیابد. اگر شما نگاهی دقیق به قلمرو هنر نمایش بیافکنید، هر آنچه که به محتوای کار به احساس و ادراک و فهم آن، به نحوه‌ی بیانی آن به کلام، موسیقی، حرکات، مسائل ارتباطی، اثر و نتیجه آن، یادی که از آن در خاطره‌مان می‌نشینند و... مربوط می‌شود. همه این‌ها نمی‌توانند زندگی بیابند مگر آنکه این امکان تجربی فضای خالی تازه و جدید همراه آن‌ها به وجود آید. بنابراین هیچ تجربه‌ی تازه و جدیدی نمی‌تواند امکان تولد و زندگی بیابد. مگر این که از قبل فضایی لخت، بکر و خالص برای استقبال از آن مهیا کرد.

چند کلمه‌ای درباره عنوان کتاب

من چند سال قبل از انتشار کتاب یک رشته سخنرانی داشتم با همین عنوان در دانشگاه‌های مختلف انگلستان. وقتی کار کتاب به پایان رسید، به ناشر کتاب، عنوان‌های مختلفی را پیشنهاد کردم. چند ماهی من و ناشر

در این باره نامه‌نگاری می‌کردیم. روزی از روزها بعد از آن که من برای او سلسله‌ای از عنوانین پیچیده عجیب و غریب شاعرانه و غیره را فرستادم، یادداشت کوتاه بسیار مؤبدانه‌ای دریافت کردم – ناشران انگلیسی به هیچ وجه آدم‌هایی نیستند که در این امور دخالت کنند – حاکی از این که: «شما چرا کتاب‌تان را با همان عنوان سخنرانی‌هایتان – فضای خالی – منتشر نمی‌کنید؟». برایم بسیار عجیب و غریب بود. هرگز به این موضوع فکر نکرده بودم. این مطلب به گونه‌ای دیگر نشان می‌دهد که ما با چه سهل‌انگاری و سهولتی این فضای خالی را با هر آنچه که می‌خواهیم، آکنده می‌سازیم.

کتاب برای اولین بار در انگلستان تحت عنوان «فضای خالی^{۱۲}» منتشر شد.

وقتی که انتشارات «آستانه^{۱۳}» در فرانسه تصمیم به انتشار آن به زبان فرانسه گرفت، مسئله برگردان آن به زبان فرانسه پیش آمد. ناشر مترجمی خوش‌برخورد را که شور و شوق فراوانی هم برای این کار داشت، به من معرفی کرد که من در همان اولین جلسه ملاقات با او فهمیدم که داستان‌نویس است. او داستانی نوشته بود که فکر می‌کنم انتشارات «آستانه» از انتشار آن اباء داشت؛ و ناشر برای جبران مافات، برگردان کتاب را به او محل کرده بود. ضمن صحبت متوجه شدم که انگلیسی درست و حسابی هم نمی‌داند. اظهار داشت: «ایرادی ندارد! کلمه به کلمه آن را ترجمه خواهیم کرد!» از او پرسیدم: «ولی تئاتر، شما به تئاتر علاقه دارید؟» «نه، هیچ وقت به تئاتر نمی‌روم. از تئاتر چیزی سر در نمی‌آورم... ولی غرق شدن در زمینه‌ای که هیچ سرنشته‌ای از آن نداریم، نه زبانش را، نه اطلاعاتش را و نه ارجاعاتش را... خارق العاده است... فوق العاده است!». شش ماه بعد ترجمه مربوطه به دستم رسید. به خودم گفتم: «جل الخالق... این آقا همچون فضایی خالی بود!». نتیجه فاجعه‌ای بیش نبود! او بر حسب احترام و به خاطر

¹² The empty space

¹³ Seuil

سوق و ذوق در زمینه‌ای که کوچک‌ترین اطلاعی از آن نداشت، تمام آنچه را که در زبان انگلیسی - به خاطر گونه‌گونی واژه‌های زبانی - اندیشه و پیشنهادی بیش نبودند، به وحی منزل بدل کرده بود! چرا که در هر پیشنهاد اغلب تأملی در کار است که ضد آن را هم به ذهن متبادر می‌کند. و این آقا با کمال حسن نیت و از سر سرسپردگی به کتاب و مؤلفش تمام این اندیشه و تفکر القایی را به آن چنان اصل مسلم و غیر قابل تغییری بدل کرده بود که هر جمله را که می‌خواندم، همچون آیتی جای هیچ‌گونه ایهامی در آن وجود نداشت.

کلمه مناسب و به جا

این ترجمه غیرقابل قبول بود برای این که هدف من تهییه قواعد و قوانینی برای تئاتر نبود، بلکه می‌خواستم کتابی فراهم آورم که در هر کجا بتواند آن چنان فضایی خالی ایجاد کند که خواننده به دریافت شخصی خویش به اعتقاد و عقیده فردی خویش بازگردد که برداشت‌های خویش را به زیر سال برده و دگرگون نماید. و از آنجایی که می‌دیدم، این خواست من به نوعی درس حکیمانه بدل شده است، ضرورت پیدا کردن مترجمی دیگر حتمی بود. مع ذالک ما باز هم با مشکلاتی از این دست رو به رو شدیم. در میان شما کسانی که به زبان انگلیسی آشنایی دارند، خوب می‌دانند که برگردان زبان انگلیسی به فرانسه تا چه اندازه مشکل است. در انگلیسی ما همیشه در جست‌وجوی کلمه و جمله‌ای هستیم که پهلودار بوده و تا آنجا که ممکن است، از ایهام برخوردار باشد. کلمه مناسب و به جا در انگلیسی کلمه‌ای است که نامناسب و نابهجا باشد، وقتی این کلمه را به زبانی ترجمه می‌کنیم که حسن آن زبان، واضح بودن، خالص بودن، شفافیت، صراحة و روشنی است. در زبانی که کلمه مناسب و به جا، کلمه‌ای است که دقیقاً همان را می‌گوید که می‌خواهیم بگوییم، همیشه با مشکل رو به رو خواهیم بود. در زبان انگلیسی امکان استفاده از کلماتی که چندان استعمال زیادی در زبان روزمره ندارند و یا حتی امکان استفاده از کلمات عامیانه و ته شهری وجود دارد. جمله‌ای

نگارشی به راحتی می‌تواند با کلام کوچه و بازار پایان گیرد. این باعث می‌شود که جمله زیاد پر طمطراق نشود و پیشنهاد جنبه حکم قطعی غیرقابل تغییر پیدا نکند. برگردان این مسئله به زبانی دیگر و به همین ترتیب بسیار مشکل است.

ما آزمایش‌های متعددی در امر ترجمه کردیم که باز هم در ارتباط با محتوا و مضمون کتاب به تجربه جالبی برخوردیم. یکی از مترجمین به من گفت: «شما به زبان فرانسه نمی‌توانید بگویید «فضای خالی»^{۱۴} برای اینکه «فضا» همیشه «خالی» است. لغت «فضا» در فرانسه یعنی «مکانی، جایی که پر نیست». اگر این مکان پر باشد، دیگر «فضا» نیست. بنابراین کتاب شما را باید فقط «فضا» نامید و کلمه «خالی» را حذف کرد. به او می‌گوییم: «فرمایش شما کاملاً صحیح است اما این به هیچ‌وجه منظور مرا نمی‌رساند و نقض غرض است». می‌گویید: «پس بنابراین کتاب شما را باید «خالی» نامید.»

در نتیجه بحثی طولانی با او بار دیگر معنا و مفهومی که در بطن «فضای خالی» نهفته است، به ذهنم متبدار می‌شود. با این چنین بحثی روی تک تک کلمات ما دوباره داشتیم این «فضای خالی» را آکنده می‌نمودیم. «فضای خالی»^{۱۵} ای که در واقع معنایی بی‌واسطه، روشن و صریح دارد که قابل فهم برای همگان می‌باشد. با تجزیه و تحلیلی این چنین و متنه به خشخاش گذاشتن بیش از حد و تلاش در پیدا کردن کلمه‌ای بی‌اندازه مناسب و به جا ما کم کم داشتیم معنای اصلی را گم می‌کردیم. در حالی که معنا به صورتی ساده و بی‌پیرایه دم دستمان بود و خودش را عرضه می‌کرد. بالآخره به این نتیجه رسیدیم که همان عنوان «فضای خالی» را برای کتاب نگاه داریم. ورق بزنیم!

فصل اول کتاب «تئاتر رو به احتضار یا در حال احتضار»^{۱۶} مقابله است که آن را با عنوان «تئاتر بورژوا»^{۱۷} ترجمه کرده‌اند.

¹⁴ L'espace vide

¹⁵ Deadly theater

شوم غیرقابل تحمل تیره و تار

فصل اول کتاب هدف بسیار روشنی دارد و آن سست و متزلزل کردن نوعی از افکار و عقاید است. به نظرم می‌رسید کاری از پیش نمی‌توان برد، مگر اینکه در ابتدا هر گونه افکار و عقاید از پیش ساخته شده را دور ریخت و با شدت و قدرت تمام آنچه را در تئاتر فاقد زندگی است، به زیر سؤال برد، با این دلیل غیرقابل انکار که تئاتر زندگی است. تئاتر بدون این جهش و جوشش زندگی‌دهنده چه می‌تواند باشد؟ آیا تئاتر فاقد زندگی، وجود دارد؟ واقعیت این است که متأسفانه چنین تئاتری در همه‌جا هست. من می‌خواستم عنوانی به این نوع تئاتر بدهم که حالت حمله نداشته باشد برای اینکه هدف کتاب بیشتر ایجاد فضای حسن تفاهم است تا با خشونت به جنگ چیزی رفتن. در انگلیسی کلمه عامیانه «در حال احتضار^{۱۶}» که کلمه‌ای ادبی هم نیست، وجود دارد. این کلمه چیزی را محاکوم می‌کند اما با اغماسن و چشمپوشی و نه با قاطعیت. در ابتدا ما این کلمه را با دو کلمه «میرا مردنی^{۱۷}» و کلمه «کشنده مرگ آور^{۱۸}» ترجمه کردیم. اما کلمه انگلیسی «در حال احتضار» در عین حال حاوی دو معنا است؛ مرده است و هنوز دست و پا می‌زند، تقریباً نه کاملاً یک کم بفهمی نفهمی نه خوب خوب... ولی در عین حال بالآخره باید پذیرفت که بوی الرحمانش می‌آید.

بالآخره ترجمه انگلیسی «تئاتر در حال احتضار» در فرانسه با عنوان وحشتناک «تئاتر بورژوا» منتشر شد.

در اینجا باید نکته‌ای را تذکر بدهم که در علم نظری، کلمه‌ی «بورژوا» می‌تواند صفتی باشد، اشارتی که تعیین کننده‌ی نوعی تفکر و خلق و خوی است. در این حالت طبعاً این کلمه می‌تواند معانی حزن‌آور خشک سنگین از

^{۱۶} Le théâtre bourgeois

^{۱۷} Deadly

^{۱۸} Moribond

^{۱۹} Mortel

واقعیت دورافتاده‌ی پرتجمل بی‌شور و هیجان و کسل‌کننده را داشته باشد. اما در سال‌های ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۰ که این کتاب به چاپ رسید، معانی بسیار سیاسی پیدا کرده بود. از آن تاریخ به بعد ما دو برگردان دیگر هم یافتیم که به نظرم بیشتر با موضوع مطرح شده در این قسمت در ارتباط است. اولین معادل آن کلمه «غیرقابل تحمل»^{۲۰} است. در فرانسه به چیزی می‌گوییم «غیرقابل تحمل» که در عین حال آن را تحمل کرده‌ایم! در این حالت مثل کلمه انگلیسی است؛ یعنی مطلبی را گفته‌ایم و عکس آن را هم مد نظر داشته‌ایم. به عنوان مثال شما در تئاتر می‌توانید بغل دستی‌تان را مخاطب قرار داده و به او بگویید: «غیرقابل تحمل» است و او هم جواب دهد: «بله، همین طور است. غیرقابل تحمل است». اما با وجود این به تماشا ادامه دهید! کلمه‌ای دیگر که هم به کیفیت اشاره دارد و هم کمی مطابقه در آن است و هم به سبکی و سنگینی نمایش اشاره می‌کند، کلمه «شوم حزن‌انگیز ماتمی‌بار»^{۲۱} است. نمایش چطور بود؟ «حزن‌انگیز» بود. اما جواب نشان‌دهنده آن نیست که ما حاضریم تئاتر را به آتش بکشیم. امروزه روز حتی می‌توانیم این نوع تئاتر را با نام «تئاتر تیره و تار» خطاب نماییم. اما چون هیچ کدام از این امکانات به ذهن سه مترجم کتاب نیامده بود، آن‌ها به این توافق رسیدند که عنوان بخش اول کتاب را «تئاتر بورژوا» بگذارند.

²⁰ Insupportable

²¹ Lugubre



نقش ۷
اثر دینا جادری



مدرس تئاتر کارفرما و قانون کار دارد؛ قیم نمی‌خواهد... بهزاد خاکی نژاد

آیا هنرمندان تئاتر حرفه‌ای هستند؟ آیا همه‌ی هنرمندان تئاتر مشغول به کار و مشمول قانون کار هستند؟ مدرسان تئاتر چه طور؟ «حرفه‌ای» کسی است که در حرفه‌ای مشغول به کار مداوم است و حقوق حرفه‌ای هم دریافت می‌کند، نه کسی که در کاری مهارت و شهرت دارد؛ یک روزی باید این تعابرهای نادرست را از فضای شغلی جدا کرد، چرا که «صنف»، دارایی اجتماعی شاغلان حرفه‌ای در یک حرفه‌ی مشترک است. بنابراین عنوان «حرفه‌ای» مربوط به شاغلان صنفی است و اشاره به کمیت افراد و میزان کارشان دارد همچنین عنوان «مهارت» مربوط به حوزه‌ی فرهنگ است و به کیفیت کار افراد اشاره دارد. با این نگاه، پیش از هر کلامی باید از خود بپرسیم؛ «صنف را برای چه چیزی و برای چه کسی می‌خواهیم؟» بیشتر هنرمندان فقط به دنبال پیوستن به یک جمیعت حرفه‌ای هستند تا نیاز همبستگی و خوبیشی و پیوستگی خود را در یک جمع همسو به دست آورند، حتی با یک کارت شناسایی مشترک؛ این هم دلیل ریشه‌ای و درستی است بر ایجاد صنف اما مهمترین دلیل تأسیس صنف، پیگیری جمعی بر حقوق حرفه‌ای‌های یک شغل مشترک تا رسیدن به هدف و منافع جمعی و قانونی اهالی آن حرفه است.

در چنین الگویی ابتدا باید چند سؤتفاهم صنفی را برطرف کرد:

۱. صنف در تمام دنیا نهادی مستقل و زیر نظر اراده و اداره‌ی اعضا شاغل در شغلی مشترک است و پیوستن صنف‌ها به یکدیگر موجب تشکیل سندیکاها می‌شود که هم نگاه اقتصادی و سیاسی دارند و هم نگاه حمایتی و آموزشی و... اما در ایران با چنین تعریفی استقلال صنفی وجود ندارد و صنف‌ها برای پیگیری حقوق قانونی خود از کارفرما و دولتها باید خود را به کارفرما و دولت ثابت کنند که از اساس، نوعی تمسخر صنفی و نوعی دخالت مستقیم و تصویری مضحك از اصالت صنف است. بنابراین صنف‌ها در ایران زیر نظر وزارت کار دولت قرار می‌کیرند! این تعریف نه چندان صنفی و توهین‌آمیز طی دهه‌های گذشته تا امروز از سوی اعضا صنف‌ها پذیرفته شده اما زمانی که نهاد دولتی دیگری واسطه‌ی میان صنف و وزارت کار بشود، همین تعریف استقلال وطنی هم در قالب قانون‌های کشور از دست می‌رود. یعنی وزارت کار برای تأیید شغل کارگر و کارفرما از آن‌ها تأییدیه‌ی دولتی دیگری بخواهد؛ توسط وزارت فرهنگ یا وزارت علوم و یا سیاه‌تر توسط خانه‌های هنری دولتساز! در اینجا با لابیرنتنی دولتی برای نظارت حداکثری صنف‌هایی روبه‌رو هستیم که البته در اساس‌نامه خود حق کار سیاسی و اقتصادی و حزبی هم ندارند. در واقع این صنف هنری بی‌بو و بی‌خاصیت که با نظارت شدید دولتی تأسیس و اداره می‌شود، با تمام تعریف‌های صنفی دنیا فاصله دارد.
۲. صنف در ایران و جهان بدون شناسایی دو عنوان جیاتی «کارگر» و «کارفرما» کوچک‌ترین هویت و ماهیت و کارکردی ندارد. بنابراین انجمن‌ها و مؤسسه‌های هنری حتی اگر نامشان را به صنف تغییر دهند، هویت صنفی ندارند، چراکه نقش قانونی کارگر و کارفرما در آن‌ها مشخص نیست. وقتی هویت صنفی ندارند، طبیعی است که کارکرد صنفی هم نخواهند داشت. وقتی کارفرمایی نیست، قرار است کارگر از کدام کارفرما حق خود را بخواهد؟! تشکیل صنف

بدون کارفرما چند هدف بیشتر ندارد؛ خودفرمایی بزرگ بدون توجه به آسیب‌های شغلی آتی یا برای ثبت شدن صرف به معنای اعلام حضور بی کاربرد و یا هدف‌های سیاسی اقتصادی و حزبی مدیران صنف‌های وابسته به دولت که هیچ حقی برای اعضای خود نمی‌خواهند.

۳. از دو دهه‌ی گذشته تا امروز انجمان‌های هنری و مؤسسه‌های هنری و خانه‌های هنری دولتساز به دلیل نداشتن زیرساخت صنفی کارگری و کارفرمایی در مرحله‌ی شعار بی‌عمل صنفی مانده‌اند و تا ابد هم با چنین زیرساختی توان کار صنفی نخواهند داشت اما هنوز خود را صنف می‌دانند و شعار صنفی بی‌عمل می‌دهند تا بتوانند شکم مدیران خود را با بودجه یارانه نفتی دولتی سیر کنند. چرا این مؤسسه‌ها نمی‌توانند کار صنفی کنند؟

الف: ساختار آن‌ها بر اساس نهاد فرهنگی - هنری شکل گرفته است، نه نهاد شغلی.

ب: نقش سه سویه‌ی کارگری و کارفرمایی و قانون کار در آن‌ها حکم‌فرما نیست.

ج: ساز و کار اجرایی و اداری و فرم و چیدمان و چارت صنفی ندارند.
د: میل به کار صنفی نداشته و به سوی کار هنری تمایل دارند.

ه: مدیران و اعضا‌یش اطلاعات صنفی و قانونی و شغلی و حقوقی درباره کارگر و کارفرما و همچنین جایگاه و اعتبار صنفی ندارند، آموزش ندیده و به اعضا هم آموزش نداده‌اند.

و: وابسته‌ی کمک‌هزینه و سیاست‌های دولتی هستند.
ز: میل به رزومه‌سازی کیفی و تیه‌سازی خودی دارند، به جای جذب عمدی شاغلان.

تمام این ویژگی‌ها حتی پس از تغییر نام مؤسسه و انجمان به صنف، باز هم پابرجا خواهد بود، چراکه اساس کار صنفی (یا همان ساز و کار قانونی کارگر و کارفرما) را ندارند و همچنان رابطه‌ی سیاست‌گذاری خود را با نهاد

فرهنگی دولت حفظ کرده‌اند. و مهم‌تر از همه نقش کارفرما را با قصد و نیت وابستگی اعضا در صنف پنهان می‌کنند تا از اعضا یاشان توان فعالیت قانونی و مطالبه‌گری حقوق را بگیرند. دولت‌ها و خانه‌ها و انجمن‌های هنری هم در جایگاه کارفرمای هنرمندان نیستند. بنابراین کارگر (هنرمند) دستش از حقوق قانونی و طبیعی خود کوتاه شده و تا همیشه وابسته به مؤسسه هنری و حمایت دولتی است چراکه در این فضا ساختار صنفی مستقل اجازه‌شکل‌گیری ندارد.

در چنین گردابی صنف وابسته‌ی هنری که نام دیگری برای همان انجمن یا مؤسسه‌ی هنری است و کارکرد صنفی هم ندارد، چگونه عمل می‌کند؟

۱. با تغییر نام، فقط امکان مالی و غیرمالی را که پیش‌تر از یک وزارت‌خانه فرهنگی به نام اعضا و به کام حساب خود دریافت می‌کرده، با چرخشی قانونی از وزارت‌خانه‌ی کارگری هم دریافت می‌کند اما همچون گذشته، سود مالی و غیرمالی آن به اعضا نخواهد رسید.

۲. همان هیأت مدیره‌های انجمن‌ها و مؤسسه‌ها و خانه‌های هنری با مهندسی تازه‌ای وارد هیأت مدیره‌های صنفی می‌شوند و همان نگاه غلط گذشته یا عدم آگاهی صنفی گذشته و یا سوئتفاهم صنفی گذشته را وارد صنف هم می‌کنند و نتیجه‌اش می‌شود عدم فعالیت صنفی و فقر مداوم هنرمند و سودجویی‌های شخصی و هیأتی و حزبی افراد نزدیک به دولت.

برای جلوگیری از این خطاهای صنفی که سرنوشت چند نسل از هنرمندان را به بازی خطرناک نان و نام گرفته است، چه باید کرد؟

۱. آموزش صنفی و حقوقی و قانون کار به اعضا.
۲. تغییر شیوه‌ی انتخاب هیأت مؤسس‌های انتصابی و مأموران تخریب به شیوه‌ی انتخابی فراگیر و بی‌طرف.

۳. انتخاب هیأت مدیره‌های کاربلد مسئول آگاه به قانون و روابط صنفی عملگرا و غیردولتی به جای انتخاب بر مبنای شهرت و رفاقت و حضور دائمی همان همیشگی‌ها.
۴. تغییر اساسنامه‌های هنری به اساسنامه صنفی؛ با تغییر ملاک کیفیت کار هنرمند به کمیت کار وی. (کیفیت مربوط به انجمن هنری است و کمیت مربوط به انجمن صنفی)
۵. استقلال و اختیار اعضا در انتخاب زمان و مکان مجمع عمومی و مکان انتخابات و شرایط صنفی اساسنامه.
۶. شناسایی و اطلاع‌رسانی گسترده‌ی نقش کارفرما؛ پیش از تشکیل انجمن‌های صنفی وابسته و بی کارکرد.
۷. خروج سودجویان وابسته و متخلبان صنفی و مأموران تخریب و افراد محافظه‌کار نزدیک به دولتها از صنف.

پرسش اساسی اینجاست که اگر انجمن‌ها کارکرد و هویت صنفی ندارند و با هدف غیرصنفی ایجاد شده‌اند، پس چرا مدرسان تئاتر از شش سال گذشته به دنبال تشکیل صنف مستقل «(انجمن مدرسان تئاتر)» بودند؟

۱. مدرسان تئاتر بر خلاف تمام شغل‌های تئاتری دیگر تنها حرفه‌ی دارای کارفرما (دانشگاه و آموزشگاه و مدرسه) هستند که می‌توانند از بیمه‌ی کامل کارگری، بیمه‌ی درمان کامل، بازنیشستگی کامل، بیمه‌ی بیکاری، اضافه‌کاری، پاداش و سنوات سالیانه برخوردار شوند و این امکان فقط از طریق تشکیل صنف مستقل و اجبار کارفرما می‌آید. آن‌ها به رعایت قانون مصوب امکان‌پذیر است. صنفی که کارفرما دارد، چرا باید وابسته به یک خانه یا مؤسسه‌ی غیرصنفی شود که خودش واسطه‌ی میان هنرمند و دولت است؟!
۲. عمدتی مدرسان تئاتر در حرفه‌های اجرایی تئاتر مشغول هستند و از این طریق عضو انجمن‌ها و خانه‌های هنری هم شده‌اند. بنابراین عضویت دوباره‌ی آن‌ها در انجمنی وابسته به خانه‌ها و مؤسسه‌های

هنری چه کارکردی دارد؟ یک کارت شناسایی و بیمه‌ی ناقص هنرمندان و عضویت در صندوق انتباری هنر... چیز دیگری که نیست. پس تشکیل یک انجمن دیگر در این خانه‌ها و عضویت دوباره‌ی هنرمندان با انجمن دیگری در همان خانه‌ها را آورده‌ی ندارد، مگر دور باطلی بر بیست سال شعار صنفی و کشتن سابقه و حقوق هنرمندان در جهل مدیران تکراری.

۳. تمرکز اجباری تمام انجمن‌ها و صنف‌های تئاتری در یک مؤسسه یا

مرکز مشترک رهیافتی ندارد، مگر زایش امکان فساد و رانت و خصوصی‌سازی هنر و عزل و نصب‌های بی‌پایه و دور زدن اساسنامه‌ها و بازرسان همیشه خاموش و تحلف‌های داخلی بی‌شمار به سود همان همیشگی‌ها.

۴. سابقه‌ی چند دهه کار انجمن‌های هنری نشان می‌دهد که به دلیل وابستگی، میل و توان کار صنفی ندارند و تا کنون کارنامه‌ی روشنی در این زمینه نداشته‌اند، شناخت قانونی و مدیریت صنفی هم ندارند.

۵. به دلیل عدم شناخت صنفی، اساسنامه‌ی انجمن‌های هنری بدون ساز و کار و شناخت قانونی بوده و همچون اساسنامه‌های هنری با هدف نادیده انگاشتن سابقه‌ی سوخته هنرمندان تدوین شده است.

۶. نام انجمن‌های وابسته به مؤسسه‌های هنری دارای عنوان تفرقه‌انگیز است که هدفی ندارد مگر جدا کردن راه مشترک یک جمعیت بزرگ و هم‌سو. برای نمونه: «انجمن مدرسان حق التدریس تئاتر خانه تئاتر». انتخاب چنین نامی بی‌شک یک نبوغ ناآگاه صنفی را نشان داده است چرا که دو واژه‌ی تئاتر در یک جمله‌واره نشان از بی‌خردی ادبی است و اشاره به مالکیت مؤسسه بر صنف دارد و فقط مربوط به مدرسان مدعو دانشگاهی است و چند دسته‌ی شغلی دیگر را در همان عنوان کشته است؛ مدرسان پیش‌کسوت مدرسان آموزشگاهی، مریبان نمایش و اعضای هیأت علمی زیر

نظر قانون وزارت کار چه شدند؟ این همه خطا نشان گر عدم آگاهی و فقدان توان کار صنفی و یا خودی - نخودی کردن هنرمندان در برابر یکدیگر است.

۷. انتخاب مکان مجمع عمومی باید بی طرف باشد تا همه‌ی مدرسان را جذب کند.

۸. انتخاب مکان دائمی انجمن باید توسط مجمع عمومی و رأی اعضا باشد نه توسط هیأت مؤسس یا هیأت مدیره و یا نمایندگان دولتی هنر در کمیسیون بند ۴ وزارت ارشاد که فقط به دنبال انحصار انجمن‌ها زیر بال و پر خود هستند.

۹. تشکیل انجمن‌ها در یک مؤسسه‌ی هنری همچون خانه تئاتر یا خانه سینما و... با هدف تشکیل یک اتحادیه بزرگ است تا تمام منابع هنر را همچون گذشته در اختیار خود بگیرند. انجمن‌های صنفی وابسته به نهادهای هنری خصوصی همچون دو دهه‌ی گذشته اجازه‌ی کار صنفی به اعضای خود نمی‌دهند و روحیه مطالبه‌گری را برای حفظ جایگاه خود از بین می‌برند، چرا که تمام انجمن‌ها به جز مدرسان کارفرما ندارند و برتر می‌دانند که مدرسان همچونان اعضای دیگر وابسته به آن‌ها باشند تا مانع از تشویق انجمن‌های دیگر برای مطالبه‌ی حقوق صنفی آن‌ها شوند. وابسته کردن هنرمندان از بزرگ‌ترین وظایف و عملکردهای خانه‌های دولتساز در دو دهه گذشته تا امروز بوده است.

۱۰. عمدۀی مواد حقوقی قانون کار شامل مدرسان تئاتر هم می‌شود، چون کارفرما دارند اما این مواد قانونی در حال حاضر شامل هنرمندان دیگر نمی‌شود.

با آگاهی قانونی و حقوقی و صنفی که در پیش آمد، مدرسان تئاتر می‌دانند که باید انجمن مستقلی داشته باشند، چرا که حق آن‌ها در طول تاریخ آموزش همواره استثمار شده و این حق فقط با استقلال به دست می‌آید، نه در وابستگی به شعارگویان صنفی وابسته که نه تنها کارنامه‌ی

روشنی در این زمینه ندارند، بلکه با زیر پا گذاشتن قوانین داخلی و خارجی صنفی و تیمسازی با متخلفان و خوراندن خوراک تاریخ‌گذشته به اعضاء، کارنامه بسیار تاریکی را در تاریخ تئاتر و صنف از خود نشان داده‌اند. در چنین وضعیتی طبیعی است که چرا نمایندگان دولتی هنر از شش سال پیش تا کنون به دنبال عدم استقلال صنفی مدرسان تئاتر هستند.

در این راه قانونی فقط یک فرمول پلکانی برای رسیدن به استقلال صنفی و از بین بردن انحصار ویژه‌خواران وجود دارد:

۱. آکاهی مدرسان تئاتر از قانون کار و حقوق صنفی خود
۲. عدم پیوستن به انجمن‌های وابسته و ازوای متخلفان صنفی
۳. حرکت مشترک با هدف مشترک برای ایجاد صنف مستقل
۴. تدوین استراتژی راهبردی برای مدیریت کارآمد و کاربردی به سود اعضا
۵. همکاری تمام اعضا برای پیشبرد هدف‌های جمعی در قالب کارگروه‌های تخصصی

و فراموش نکنیم که تشکیل صنف مستقل با نگرانی و دغدغه‌های همیشگی هنرمندان هیچ تناقضی ندارد:

۱. عضویت هنرمندان در انجمن‌های هنری و صنف‌های وابسته در خانه‌ها و مؤسسه‌ها و... هیچ منع و تضادی با تشکیل یک صنف مستقل در حرفه‌ای دیگر ندارد.
۲. هیچ منع قانونی برای عضویت در چند انجمن و صنف غیرهمنام دیده نمی‌شود.
۳. عضویت در صندوق اعتباری هنر و بیمه‌ی هنرمندان یک وظیفه ملی از سوی وزارت فرهنگی دولت بوده و این وظیفه هیچ ارتباطی به انجمن‌ها و خانه‌های هنری ندارد.

۴. هنرمندان در صورت تهدید به قطع بیمه‌ی صندوق هنر و یا ایجاد نگرانی از این موضوع توسط سودجویان و خانه‌ها به مرکز حراست وزارت ارشاد و یا سازمان بازرسی کل کشور اطلاع‌رسانی نمایند.
۵. بیمه‌ی هنرمندان پس از تشکیل صنف مستقل هم ادامه خواهد داشت و بر اساس قانون پرداخت بیمه از چندین کارگاه و کارفرمای دیگر مانعی که ندارد یک مزیت افزون در دوران بازنیستگی به شمار می‌آید.
۶. به یاد داشته باشیم که همواره تمام گرفتاری صنفی درون خانواده و از سوی اهالی مختلف و منفعت‌طلب بوده است، نه از سوی نهادهای دولتی بنابراین مشکل باید از درون صنف‌ها حل شود نه درون دولتها.
۷. با توجه به سودمندی استقلال صنفی برای مدرسان تئاتر، به واسطه‌ی روش‌بودن نقش کارفرمای مدرسان، فراموش نکنیم که دولت و نمایندگان دولتی هنر و خانه‌های هنری و مؤسسه‌های دیگر (بر اساس بند شخصیت حقیقی مصوبه‌ی هیأت وزیران) حق دخالت و اجبار و انتساب هنرمندان در تشکیل صنف‌ها را نداشته و تنها به عنوان ناظر و داور در کمیسیون بند ۴ تشکیل صنف‌های سراسری هنرمندان حضور دارند که البته مأموریت این کمیسیون دائمی نیست و در آینده نزدیک منحل خواهد شد و هنرمندان مسئول صنف خود خواهند بود.
۸. انجمن‌های صنفی هنری سراسری که با تبانی خانه تئاتر و نمایندگان دولتی هنر شکل گرفته‌اند، از اواخر سال ۱۴۰۰ با حکم دیوان عدالت اداری، دیگر وجهه‌ی قانونی ندارند تا تکلیف اصلاح قانون روشن شود.

انجمان مدرسان تئاتر به دنبال تجربه‌ی پیروز صنفی و مستقلی از سال ۱۳۹۶ توسط نگارنده به صورت خصوصی و در گروه مستقل مجازی آغاز شد و از سال ۱۳۹۷ تا دو سال با فعالیت‌های گستردۀ صنفی در خانه تئاتر مشغول خدمت‌رسانی بود. پس از پایان دوران هیأت مدیره نخست به دست گروهی انتصابی و بدون برگزاری انتخابات و با ربودن رأی اعضاء از سوی خانه تئاتر، به بیراهه رفت و از نیمه‌ی سال ۱۳۹۹ توسط متخلوفان صنفی رو به خاموشی گذاشت و تبدیل به یک مخربه‌ی بی‌کاربرد شد. جمعیت مستقل مدرسان تئاتر به دنبال حرکت پیروز سال ۱۳۹۶ تا ۱۳۹۹ یک بار دیگر توسط یک هیأت مؤسس مستقل از تابستان ۱۴۰۰ برای تأسیس صنف غیروابسته و فعال با حضور بیش از ۲۸۰ مدرس تئاتر گام برداشتند و در این راه با تکیه بر فعالیت‌های اجرایی فرهنگی و صنفی و مستقل و قانونی تا تشکیل نهایی صنف مستقل پیش رفتند و به متخلوفان صنفی اجازه‌ی تفرقه‌افکنی و تداوم تخلف‌های صنفی را ندادند و سرانجام صنف مستقل مدرسان تئاتر شهر تهران در ۲۹ مرداد ۱۴۰۱ با حضور ۶۱ مدرس تئاتری و ناظر وزارت کار در تماشاخانه صحنه‌آبی تأسیس شد و از طریق انتخابات آزاد هیأت مدیره و بازرسان را هم برای سه سال برگزید.

صنف مدرسان تئاتر بر اساس قانون کار و قانون صنفی به پشتوانه‌ی گروهی با حدود ۳۰۰ مدرس دانشگاهی و آموزشگاهی تئاتر و هدف مطالبه و پیگیری و ایجاد حقوق از دستارفته‌ی این قشر دانش‌آموخته و مهارت‌اندوخته سرانجام تشکیل شد تا نخستین صنف تخصصی رسمی و قانونی تاریخ تئاتر ایران را رقم بزند. این انجمان صنفی هیچ وابستگی با انجمن‌ها و خانه‌های انتصابی و خصوصی و غیرصنفی تئاتر نخواهد داشت و رویدادهای گستردۀ‌ای را در قالب چندین کارگروه تخصصی برای اعضا برنامه‌ریزی کرده است؛ از امور صنفی و رفاهی تا فعالیت علمی و آموزشی و امور بین‌الملل و...



نصرت الله نویدی / نمایشنامه نویسنده
تولد / ۱ شهریور ۱۳۰۹ سنتندج /
درگذشت / ۱۵ شهریور ۱۳۶۷ فرانکفورت /



زنده‌یاد نصرت‌الله نویدی ناصر رحمانی نژاد

یادداشت حاضر چند سال پیش و به درخواست زنده‌یاد استاد عباس جوانمرد نگاشته شده است اما اکنون به مناسبت چاپ کتاب «سگی در خرمنجا و چند نمایشنامه دیگر از نصرت‌الله نویدی» که به کوشش ناصح کامگاری منتشر شده است، در اختیار کتاب آواز قرار می‌گیرد. ناصر رحمانی نژاد بازیگر و کارگردان باسابقه و بنیانگذار «انجمان تئاتر ایران» در سال چهل و هفت است. او با بیان خاطرات خود از این نمایشنامه‌نویس مطرح دهه‌ی چهل و پنجاه از چند متن کمتر شناخته شده‌ی این نویسنده نام می‌برد و تاریخچه‌ی اجراهای این متن‌های نمایشی را برمی‌شمارد.

*

قبل از هر چیز باید تأکید کنم امروز که بیش از پنجاه سال از سابقه‌ی دوستی من با نصرت‌الله نویدی می‌گذرد، طبیعی است که برخی جزئیات در روابط دوستی ما از خاطرم رفته باشد. به ویژه که متن نمایشنامه‌های «سماور ندیده‌ها» و «تراکتور» که موضوع و انگیزه‌ی اصلی این نوشته است در اختیار من نیست و با همه‌ی تلاشی که صورت گرفت تا به این متن‌ها به ویژه متن «تراکتور» دسترسی پیدا کنم، متأسفانه موفقیتی به دست نیامد. بنابراین احتمال می‌رود در برخی نکات این ماجرا و یا توضیحات درباره‌ی نمایشنامه‌ی «تراکتور» خطاهایی داشته باشد که ناشی از فراموشی است.

اما یک چیز را نمی‌توان در آن تردید داشت و آن این است که کوشش کرده‌ام در روایت خود از هرگونه غلونمایی، ابداع کردن و جانبداری در بازگویی این ماجرا پرهیز نمایم و حوادث را همان‌گونه که بوده و در خاطر من مانده‌اند شرح دهم.

زنده یاد نصرت نویدی را از سال ۱۳۴۵ می‌شناختم. این آشنایی از حلقه‌ی دوستانی آغاز شد که برخی بعداز ظهرهای هفته در انتشارات صائب در شاه‌آباد گرد هم می‌آمدیم و از هر دری سخن می‌راندیم. یکی از ثمرات این دیدارها شکل‌گیری انتشارات روز بود. بنیان‌گذاران این انتشارات مهندس کاظم قبادی و نصرت‌الله نویدی (دوست و همشهری قبادی) و ولی محمدی بودند. یاد همه‌شان زنده! سرمایه‌ی عمدۀ در تأسیس انتشارات روز توسط مهندس قبادی تأمین شد. او مردی بود خوش قلب و خوش‌بین و برای انتشارات روز نقشه‌های بزرگ و دورنمای دل‌انگیزی در سر داشت اما این حرفه را نمی‌شناخت. انگیزه‌ی او عمدتاً انتشار ادبیات مترقی و چپ بود. ولی محمدی یکی از کارکنان پرسابقه‌ی انتشارات امیرکبیر بود و تنها کسی بود در این جمع که حرفه‌ی انتشارات و توزیع و فروش را می‌شناخت. نویدی نیز مانند قبادی، قوانین اقتصاد بازار را نمی‌شناخت و نمی‌توانست در برابر پیچیدگی‌های یک اقتصاد شهری تاب بیاورد. زندگی و معیشت قبادی و تا حدودی نویدی از طریق املاک محدودی که داشتند، تأمین شده بود و آن را به خوبی می‌شناختند اما اقتصاد سرمایه‌داری شهری چیز دیگری بود.

میزان سهم نویدی و محمدی نسبت به سهم قبادی کوچک‌تر و محدود بود. دشواری‌های کار انتشارات از قبیل سانسور که موجب خوابیدن و راکد ماندن سرمایه‌ی مالی می‌شد، تأخیر در برگشت هزینه‌ها، دیرکرد بدھی کتابفروش‌های شهرستان‌ها و در برخی موارد عدم پرداخت این بدھی‌ها و در برابر همه‌ی این‌ها پرداخت مستمر و هفتگی کارگران چاپخانه و صحافی که هر دوی این بخش متعلق به انتشارات بود و چند فقره حقوق کارکنان انتشارات و هزینه‌های روزمره، سرانجام سبب شد که محمدی و نویدی پس از حدود یک سال سهم خود را بیرون بکشند و هر یک به دنبال کار خود

بروند. نویدی که به نوشتن علاقمند بود و پیشتر یک مجموعه‌ی داستان تحت عنوان «دو مادر» منتشر کرده بود، تمام وقت به نوشتن روی آورد. محمدی با توجه به آشنایی و تسلطش در کار انتشارات و فروش، انتشارات شبگیر را بنیان گذاشت و سپس در کنار انتشار کتاب، یک کتابفروشی در چهارراه شاه سابق، روبروی سینما آسیا تأسیس کرد.

مهندس قبادی تخصص اشن هواشناسی بود و در سازمان هواشناسی کار می‌کرد اما بنا به پیشینه‌ی فعالیت‌های سیاسی خود در گذشته، آن کار، رضایت خاطرشن را فراهم نمی‌کرد. همین امر عامل عمده‌ای بود که او را به کار انتشارات کشانده بود. او در این حرفه هدفی سیاسی-اجتماعی-فرهنگی می‌دید و به همین دلیل تا ورشکستگی بسیاری از زمین‌هایش را در قروه فروخت و هزینه‌ی انتشارات کرد تا آن را سر پا نگهدارد. سرانجام پس از فشار بیش از حد سانسور بر انتشارات روز و هجوم مأموران ساواک در مصادره‌ی کتاب‌هایی مانند «مهاتما گاندی» اثر رومن رولان ترجمه‌ی محمد قاضی «چرا مسیحی نیستم» اثر برتراند راسل ترجمه‌ی روح‌الله عباسی و سپس لغو امتیاز چاپخانه توسط ساواک، بازداشت قبادی در قزلقلعه برای یک شب و تهدید او، انتشارات روز تضعیف شد و از منطقه‌ی شاه‌آباد به دفتری روبروی دانشگاه تهران و یک کتابفروشی در خیابان امیرآباد محدود شد. دفتر روبروی دانشگاه بالآخره در سال ۱۳۵۱ پس از دو بار دستگیری من در سال ۱۳۵۰ و ۱۳۵۱ بسته شد و قبادی خود در دوران بازنشستگی به اداره‌ی کتابفروشی خیابان امیرآباد ادامه داد.

نویدی و قبادی در همان آغاز کار انتشارات به من پیشنهاد کردند تا مسئولیت برنامه‌ریزی نشر و چاپ را به عهده بگیرم. قبادی از طریق آشنایی با دوستان و خانواده‌های برخی زندانیان تodehای تعدادی ترجمه از آثار نویسنده‌گان روس که در زندان صورت گرفته بود، در اختیار داشت. انتشارات روز با چاپ این ترجمه‌ها به سرعت شناخته شد اما در عین حال از طرف ساواک نیز نشان شد. از جمله‌ی این آثار «سرزمین کف» اثر ایوان یفرموف ترجمه‌ی عزیز یوسفی؛ «ادبیات از نظر گورکی» ترجمه‌ی ابوتراب باقرزاده؛

«شکست» اثر فادایف به ترجمه‌ی رضا شلتوقی؛ و سپس «مهاتما گاندی» از رومن رولان به ترجمه‌ی محمد قاضی «صدای میرا» مجموعه اشعار سعید سلطان‌پور «لایه‌های بیابانی» مجموعه داستان از محمود دولت‌آبادی و بسیاری آثار دیگر از نویسندهای و شاعران ناشناخته اما با استعداد را می‌توان نام برد.

سماور ندیده‌ها

رابطه‌ی من با نویدی به علت هم‌فکری و همچنین علاقه‌ی او به تئاتر و نمایشنامه‌نویسی به زودی به یک دوستی و سپس همکاری تئاتری انجامید. انتشارات روز برای نویدی حتی زمانی که دیگر در آنجا سهمی نداشت، مانند خانه‌اش بود و به همین دلیل ما اوقات زیادی را با هم می‌گذراندیم. روزی نویدی متنی را به من داد و از من خواست که آن را بخوانم تا بعد درباره‌ی آن با هم صحبت کنیم. از آنجا که آن متن، اولین نمایشنامه‌ی نویدی بود، او اصرار داشت که آن را با دقت و تأمل بخوانم. عنوان نمایشنامه «سماور ندیده‌ها» بود و این عنوان برای من عجیب می‌نمود. من که همیشه با کنجدکاوی به دنبال هر نمایشنامه‌ی جدیدی بودم و همچنین با مسئولیتی که به علت سفارش نویدی احساس می‌کردم، آن را با علاقه خواندم. متن با آن که از برخی ضعف‌های تکنیکی برخوردار بود اما یک چیز بسیار مهم در آن چشمگیر بود و آن در وهله‌ی اول تحول دراماتیک داستان و کشش گام به گام حادثه و دوم دینامیسم درونی دیالوگ‌ها با همه‌ی سادگی‌شان بود. قبل از آن من از نویدی تنها همان مجموعه داستان‌هایش را خوانده بودم. اما این اولین نمایشنامه‌ای بود که از او می‌خواندم و در واقع «سماور ندیده‌ها» اولین نمایشنامه‌ی نصرت‌الله نویدی بود.

داستان نمایشنامه بسیار ساده است:

مردی روستایی در سفری به شهر با پدیده‌ی عجیبی روبرو می‌شود که تا آن روز ندیده بود. این پدیده یا دستگاه عجیب، «سماور» نام داشت که با مقداری زغال در لوله‌ای در وسط و آب در شکم آن می‌توانست آب را جوش

بیاورد و با آب جوش می‌توانست به راحتی در قوری چای دم کرد! قوری روی سماور یا در واقع روی لوله‌ای که آتش زغال در آن است، می‌نشینند و به این ترتیب می‌توان در طول روز همیشه چای داشت. مرد روستایی سماوری می‌خرد با خود به ده می‌آورد و آن را با غرور به زنش می‌سپارد. خبر سماور مرد روستایی به سرعت در ده می‌پیچد و اهالی با کنجکاوی مشتاق‌اند که این پدیده‌ی عجیب و غریب را ببینند.

مرد روستایی که اکنون با داشتن سماور خود را یک سر و گردن بالاتر از دیگران احساس می‌کند، شبی کدخدا و تعدادی از اهالی سرشناس ده را برای چای دعوت می‌کند. همه با اعجاب به سماور، این پدیده‌ی عجیب و معجزه‌گر نگاه می‌کنند و منتظرند تا طعم و عطر متفاوت چای آن را بچشند. بالآخره پس از انتظاری طولانی هنگامی که زن قرار است چای بریزد، از آنجا که طرز کار با سماور را نمی‌داند، همه چیز را درهم می‌ریزد و میهمانان که از ابتدا با شک و تردید به داستان همشهری خود برخورد کرده بودند، با لغز و متلک، کلبه‌ی مرد روستایی را ترک می‌کنند.

فردای آن روز برحسب تصادف، کودک مرد روستایی بیمار می‌شود. مرد و زن روستایی بیماری کودک را به چشم‌تنگی و حسادت اهالی نسبت می‌دهند. معتقدند که مردم روستا به سماور آن‌ها حسادت کرده و در نتیجه کودک آن‌ها را چشم‌زخم رسانده‌اند. برای دفع این چشم‌زخم، زنی را که در روستا عالم به امور غیبی و دفع شرّ و از این قبیل شناخته شده بوده، فرامی‌خوانند. زن در کنار بستر کودک بیمار که با حالت نزاری در رختخواب دراز کشیده، مراسم تخم مرغ شکستن را برای یافتن آن کس که چشم‌زخم زده، انجام می‌دهد. او با گفتن نام یک یک میهمانان آن شب و هر آشنای مشکوک روستا و همزمان فشار آوردن بر تخم مرغ که در پارچه‌ای پیچیده شده، به کشف آن فرد می‌پردازد. در یک مرحله تخم مرغ ناگهان به همراه نام یکی از میهمانان می‌شکند. مرد روستایی که تا این لحظه با نگرانی و اضطراب ناظر مراسم است، به محض شکستن تخم مرغ از جا می‌جهد، سماور را از

گوشه‌ی اتاق بغل می‌زند و آن را به عنوان عامل مصیبی که گربیانش را گرفته، بر زمین می‌کوبد و خرد می‌کند.

نمایش‌نامه با آن که از یک ساختار رئالیستی ساده برخوردار بود اما به نحو نیرومندی تمثیل جامعه‌ی آن روز ایران بود. ایران علی‌رغم ادعای شاه که کشور را در آستانه‌ی دروازه‌ی تمدن بزرگ اعلام کرده بود، بی‌آن که مراحل تحول تاریخی و بی‌ریزی بنیان‌های زیربنایی را طی کرده باشد و این تحولات به طور تقریباً موزون و یک‌دست در شهر و روستا نهادینه شده باشد و مردم در بستر یک جامعه‌ی طبیعی و در مسیر رشد طبیعی به یک آگاهی نسبی رسیده باشند، در دو پادشاهی مختلف دوره‌ی پهلوی با ظواهر وارداتی غرب اصرار داشتند چنین وانمود کنند که جامعه‌ی ایران متحول شده است. تنها بخش‌هایی از محافل و خانواده‌های نزدیک به دربار و وابستگان به رژیم از امتیازاتی برخوردار بودند و می‌توانستند از فرصت‌های به دست آمده بهره ببرند. اما در مقابل انبوه عظیمی از توده‌های زحمتکش شهری و روستایی از حداقل ثروت ملی که به تاراج می‌رفت و از فرهنگ و آموزش ادعایی بی‌بهره مانده بودند و همان روال کهنه‌ی زندگی را ادامه می‌دادند. همان‌گونه که صنایع ما به مونتاژ و سری‌هم کردن قطعات وارداتی از کشورهای صنعتی غرب محدود شده بود تحولات رفاهی و به اصطلاح فرهنگی جامعه نیز به اتومبیل و تلویزیون و یخچال و رادیو و لباس‌های مد روز غرب مزین شده بود. توده‌ی محروم و حسرت‌زده هم البته از این «نعمات» بی‌نصیب نمی‌ماند. آن‌ها می‌توانستند پس‌مانده‌ها و بنجل‌های دست دوم از ما بهتران را در سمساری‌ها و بازار کهنه‌فروش‌های اسماعیل بazaar به قیمتی حدوداً قابل تحمل ابتنیاع کنند. ما یاد گرفته بودیم که اتومبیل را روشن کنیم، برآینیم، ویراژ بدھیم، سبقت بگیریم و با غرور مفتخر باشیم که راننده‌های ماهری هستیم اما اگر اتومبیل‌مان وسط جاده می‌ماند، خودمان هم مثل - بلانسیت - خر توی گل می‌ماندیم که چه خاکی به سرمان بکنیم. تلویزیون را فقط می‌توانستیم روشن و خاموش کنیم و چیزهایی از این قبیل. اما از آنجا که هیچ چیز در کشور بنیادی و ساختاری پا نگرفته بود، همه چیز

سطحی و روی هوا بود. (همین جا داخل پرانتز بگوییم که اگر بخواهیم از امروز صحبت کنیم... به هر سو ما داریم از دیروز صحبت می‌کنیم.)

با خواندن نمایش‌نامه‌ی نویدی همان دم تصمیم گرفتم که آن را برای ضبط به تلویزیون ملی ایران پیشنهاد بدهم. تلویزیون ملی ایران که به تازگی (سال ۱۳۴۵) تأسیس شده بود، در ظاهر به نظر می‌رسید که برخلاف رقیب پیشین خود تلویزیون ایران، برخوردي پذیرا و دموکراتیک دارد و از همه‌ی انواع پیشنهادات استقبال می‌کند. البته باید بگوییم که تجربه‌ی ما خیلی زود نشان داد که چنین نیست و دستگاه جدید تلویزیون ملی ایران نهادی از کل همان سیستم حاکم است اما با شیوه‌ای نرم و برکنار از روش‌های خشک و قراردادی و سلسله‌مراتبی ادارات دولتی وقت. تلویزیون ملی ایران یکی از آن دستگاه‌هایی بود که به دنبال «انقلاب سفید» و سپس شکل‌گیری بخشی از تحصیل‌کردگان غرب و کارشناسان متجدد ایرانی در سازمان‌های دولتی ساختار دولت را تا حدودی دچار تغییراتی در روابط و برخورد با مراجعین و برخی روش‌های بوروکراتیک گذشته کرده بود اما سیاست کلی و حاکم که عمدتاً از طریق ساواک و دستگاه‌های اطلاعاتی و امنیتی کنترل می‌شد، اجازه نمی‌داد که سیاست فرهنگ هنر آموزش و به‌طور خلاصه سیاست عمومی نظام حاکم دچار تغییر و دگرگونی و یا تزلزل شود. به عنوان مثال بگوییم که بخش خبری و سیاسی تلویزیون ملی ایران توسط یکی از اعضای سابق سازمان نظامی حزب توده به نام محمود جعفریان و پرویز نیکخواه، یکی از اعضای سابق سازمان انقلابی حزب توده‌ی ایران، بخش انشعابی مأموریست حزب توده، سیاست‌گذاری و مدیریت می‌شد. محمود جعفریان به توصیه‌ی پاکروان، رئیس ساواک در سازمان رادیو و تلویزیون ایران، برای مدیریت بخش خبری و سیاسی استخدام شده بود. او همچنین معاون سازمان رادیو و تلویزیون ملی ایران بود و بعدتر قائم مقام حزب رستاخیز شد. جعفریان یکی از بنیانگذاران مجله‌ی « عبرت » در زندان قزل قلعه بود که نظرگاه توده‌ای‌های نادم را منعکس می‌کرد و مقالاتی در رد مارکسیسم به چاپ می‌رساند. او سال‌ها در قطر از طرف ساواک مأموریت

داشت و اطلاعات مربوط به فعالیت اعراب طرفدار عبدالناصر و فلسطینی‌ها و فعالیت ایرانیانی که به آنجا سفر می‌کردند و اخبار و اطلاعات دیگر را به سواک گزارش می‌کرد و در واقع مسئولیت دفتر سواک در امارات عربی خلیج فارس را داشت. این ماجرا بسیار طولانی است ولی منظورم از این اشارات این است که دستگاه تلویزیون ملی ایران با همه‌ی زرق و برق و برخوردهای دوستانه‌ی مدیران آن، لاقل برای ما فریب‌آمیز نبود.

نمایشنامه‌ی «سماور ندیده‌ها» به هر حال برای ضبط تلویزیونی پذیرفته شد و با همان عنوان توسط «گروه تئاتر مهر» و با بازی زنده‌یاد شکوه نجم‌آبادی، مهتاب جgomی، مریم معترف، زنده‌یاد محمد گودرزی، سعید پورصمیمی، کامبیز ابراهیمی، رایموند هواکیمیان، فاطی صادقی، عباس رحمنی‌نژاد، کامبیز گیلانی و... در سال ۱۳۴۶ در تلویزیون ملی ایران ضبط و پخش شد. پیش از آن من داستان « محلل » اثر صادق هدایت را به صورت نمایشنامه تنظیم و کارگردانی کرده بودم و در تلویزیون ملی ایران ضبط و پخش شده بود. در این نمایشنامه ایرج راد، رایموند هواکیمیان و من شرکت داشتیم.

سگی در خرمن جا

رابطه‌ی من با نویدی همچنان ادامه داشت و در هر فرصتی همدیگر را می‌دیدیم. نمایشنامه‌ی بعدی او «سگی در خرمن جا» در سال ۱۳۴۷ نوشته شد که اثری بود به مراتب قوی‌تر از «سماور ندیده‌ها» و به نظر من یک جهش دراماتیک برای نویدی. «سگی در خرمن جا» را همان سال من برای چاپ در جنگی به نام «جگن» به چاپ رساندم. «جگن» گاهنامه‌ای بود که قبلًاً توسط فریدون گیلانی منتشر می‌شد و از آنجا که او برای انتشارات روز یکی از رمان‌های ارنست همینگوی را ترجمه می‌کرد، اوقاتی را در انتشارات می‌گذراند. به پیشنهاد او قرار شد که «جگن» را با افزودن یک بخش تئاتر با همکاری من و با سرمایه‌ی انتشارات روز منتشر کنیم. برای بخش تئاتر این جنگ، من سعید سلطانپور و آربی اوانسیان را دعوت به همکاری کردم.

نمایشنامه‌ی «سگی در خرمن‌جا» در شماره‌ی پنجم «جگن» در سال ۱۳۴۷ و به مسئولیت ما چهار نفر منتشر شد.

در همین زمان تلویزیون ملی ایران یک مسابقه‌ی نمایشنامه‌نویسی اعلام کرده بود و نویدی نمایشنامه‌ی «سگی در خرمن‌جا» را برای شرکت در آن مسابقه به تلویزیون ارائه داد. «سگی در خرمن‌جا» برنده‌ی جایزه‌ی اول مسابقه‌ی نمایشنامه‌نویسی تلویزیون ملی ایران شد و طبق تعهدی که تلویزیون اعلام کرده بود، این نمایشنامه به عنوان برنده‌ی اول می‌باشد با هزینه و حمایت تلویزیون ملی ایران تهیه و امکان نمایش عمومی آن فراهم شود. نویدی طبعاً از این موقوفیت خوشحال بود و در گفتگویی که با هم داشتیم، او تمایل خود را نسبت به کارگردانی نمایشنامه‌اش توسط من ابراز داشت. تلویزیون ملی ایران اما به تعهد خود عمل نکرد و به جای آن نمایشنامه‌ی «پژوهشی ژرف و سترگ...» نوشه‌ی عباس نعلبندیان را که برنده‌ی دوم مسابقه‌ی نمایشنامه‌نویسی بود با همه‌ی امکانات و حمایت تام و تمام مالی و تبلیغاتی خود برای شرکت در جشن هنر شیراز و سپس اجرای عمومی آن در تهران و بعداً برای شرکت دادن آن در فستیوال‌های اروپایی تجهیز کرد. برخی اقدامات محجومنه‌ی نویدی برای اعتراض به مسئولان تلویزیون ملی ایران نسبت به نادیده گرفتن تعهدات‌شان در قبال نمایشنامه‌ی خود نیز به جایی نرسید. نجابت نصرت‌الله نویدی مرا به یاد زنده یاد شاهین سرکیسیان می‌انداخت. شاهین سرکیسیان پس از عبدالحسین نوشین یکی از بافرهنگ‌ترین مردان تئاتر ایران بود و از هر نظر شایستگی آن را داشت که از او حمایت شود اما به دلیل حجب و حیا و پرنسیپ‌های اخلاقی و حرفة‌ای که به آن‌ها پایبند بود، طبعاً در جامعه‌ای مانند ایران نمی‌توانست جای خود را باز کند و حق خود را بستاند. همین قانون بی‌رحم موجب شده بود که او مورد بی‌مهری و بی‌اعتنایی قرار بگیرد و تا زمانی که زنده بود، جز حلقه‌ی کوچکی، اعتبار او را به رسمیت نشناختند. و چنانچه دیدیم، میراث او به دست یکی از نورسیدگان فرصت‌طلب افتاد و توانست از این رهگذر به نام و نانی برسد. نمایشنامه‌ی «پژوهشی ژرف و

سترنگ...» طعمه‌ای بود که تلویزیون می‌توانست به وسیله‌ی آن برخلاف «سگی در خرم‌ن جا» نمونه‌ای از تئاتری را تبلیغ کند که منطبق با سیاست عمومی آن‌ها بود. تماشاگران تئاتر باید چند سال صبر می‌کردند تا اجرای «سگی در خرم‌ن جا» را به کارگردانی عباس جوانمرد و با بازی فراموش نشدنی آذر فخر بر صحنه‌ی تئاتر ببینند تا تفاوت یک تئاتر جدی را با تفنن و یک تئاتر واقعی و استخوان‌دار را با فرمالیسم مقلدانه شاهد باشند.

تراکتور

انجمان تئاتر ایران در سال ۱۳۴۸ تصمیم گرفت که در کنار اجرای صحنه‌ای سالانه‌ی خود با یک برنامه‌ریزی فشرده حداقل دو نمایش تلویزیونی نیز در سال آماده کند تا بخشی از هزینه‌های گروه تأمین شود. با آن که تجربه‌ی ما با تلویزیون ملی ایران رضایت بخش نبود و روشن ویژه‌ی آن‌ها در اعمال سانسور توسط روشنفکران خدمتگذار آن دستگاه به سختی قابل باور بود اما ما همچنان با کمی خوش‌بینی منظماً به تلویزیون نمایشنامه ارائه می‌دادیم. سانسور تئاتر در تلویزیون ملی ایران، معیارهای جدیدی به فرمولهای قبلی و موجود سانسور افزوده بود. از جمله آن که نمایشنامه‌های خارجی به کارگردانی کارگردان‌هایی که در خارج تحصیل نکرده بودند، پذیرفته نمی‌شد. زیرا آن‌ها اعتقاد داشتند که این کارگردان‌ها به دلیل عدم شناخت‌شان از فرهنگ و زندگی آن مردمان در درک مسائل مردمان و فرهنگ‌های دیگر و در نتیجه در خلق و تجسم آثار نمایشی آن‌ها ناتوان هستند. این معیار با تعبیری که آن‌ها داشتند، به سادگی بخش عمدہ‌ای از کارگردان‌ها و بسیاری از آثار نمایشی نمایشنامه‌نویسان خارجی را کنار می‌گذاشت.

روش دیگری که تا آن زمان بی‌سابقه بود و توسط مسئولان تئاتری تلویزیون ملی ایران پایه گذاشته شد و پس از انقلاب جمهوری اسلامی آن را دنبال کرد، دیدن یکی از تمرين‌های نهایی نمایشنامه‌ای بود که متن آن قبلًا توسط همان افراد به تصویب رسیده بود.

علاوه بر همه‌ی این‌ها با وجود آن که تجربه‌ی ما نشان می‌داد که در پذیرش یک متن نه تنها معیارهای سیاسی از دیدگاهی ارجاعی که در عرصه‌ها و نهادهای دیگر هنری و فرهنگی مانند تئاتر و سینما و یا مطبوعات و انتشارات و غیره، قانون عمومی و حاکم سانسور بود، در اینجا علاوه بر آن معیارهای هنری و زیبایی‌شناسی که در بسیاری موارد تجاوز به عرصه و حریم حرفه‌ای نمایش‌نامه‌نویس یا کارگردان بود نیز با دقت و وسایل ظریف‌تری و گاه با حماقت و وقاحت اعمال می‌شد. نمونه‌ی فاحش این روش برخورد سانسور تلویزیون برای ما در مورد نمایش‌نامه‌ی «تراکتور» نوشه‌ی نویدی اتفاق افتاد. (سانسور در تلویزیون ملی ایران بسی پیچده‌تر از آن است که در این مجال بتوان تشریح کرد من در فرصتی دیگر بیشتر در این‌باره خواهم گفت).

در اواخر سال ۱۳۴۸ در میان نمایش‌نامه‌هایی که به تلویزیون ملی ایران ارائه داده بودیم، سه نمایش‌نامه‌ی تصویب شده در اختیار داشتیم که دو نمایش‌نامه‌ی «تراکتور» و «مرد و میهمان» نوشه‌ی نصرت‌الله نویدی بودند و یک نمایش‌نامه از محمود دولت‌آبادی. نمایش‌نامه‌ی «تراکتور» از چند جهت برای ما از اهمیت و اولویت فوق العاده‌ای برخوردار بود. مقدم بر هر چیز موضوع نمایش‌نامه بود که آثار و ضایعات اصلاحات ارضی را با واقع‌بینی توسط کسی مطرح می‌کرد که خود زندگی‌اش با زمین بیوند خورده بود. نویدی خود از نزدیک با جزئیات زندگی روستا آشناست و زندگی‌اش با زندگی روستاییان عجین بود. دوم از این نظر که در ادبیات نمایشی ما به ندرت در این زمینه کار شده بود و چنانچه نمونه‌های انگشت‌شماری وجود داشت، توسط نویسنده‌گانی نوشته شده بود که خود کمتر با زندگی و روابط اجتماعی و اقتصادی روستا مانند نویدی درگیر بوده‌اند. همان طور که می‌دانیم اصلاحات ارضی در تاریخ معاصر ایران به عنوان نقطه‌ی عطفی از تحول و چرخش نظام اقتصادی کشور به سمت سرمایه‌داری و توسعه بر آن تأکید می‌شود.

طبق برنامه‌ریزی ما قرار شد ابتدا تمرین‌های نمایش‌نامه‌ی «تراکتور» به کارگردانی سعید سلطان‌پور آغاز شود. سپس مهدی فتحی کار دوم نوشه‌ی دولت‌آبادی را شروع کند و کار سوم توسط من کارگردانی شود. در عین حال کار صحنه‌ای سال ۱۳۴۹ طبق توافق اصلی گروه، نوبت من بود. زیرا کار صحنه‌ای سال ۱۳۴۸ «دکتر استوکمان» (دشمن مردم) به کارگردانی سعید سلطان‌پور به روی صحنه رفته بود.

در جریان تمرین‌های «تراکتور» در تابستان ۱۳۴۹ فریدون تنکابنی یکی از اعضای کانون نویسنده‌گان ایران به خاطر انتشار کتابش «داستان‌های یک شهر شلوغ» دستگیر شد و کانون نویسنده‌گان ایران بیانیه‌ای در اعتراض به دستگیری او به مقامات و نهادهای رسمی دولت فرستاد و آزادی او را خواستار شد. در انتشار جمع‌آوری امضاهای ارسال بیانیه به نهادها و مقاماتی که تعیین شده بود، محمدعلی سپانلو و من فعال بودیم. پس از ارسال این بیانیه و انعکاس وسیع آن در ایران و خارج از ایران، سواک واکنش نشان دهد. در ابتدا چند نفر را دستگیر کردند و پس از بازجویی‌های مختصر و مقدماتی، آن‌ها را آزاد ساختند. ولی پس از این عملیات مقدماتی سپانلو بعد من و سپس به‌آذین (محمد اعتمادزاده) را دستگیر کردند. در دوره‌ای که من بازداشت بودم، گروهی از تلویزیون برای دیدن یکی از تمرین‌های نهادی «تراکتور» به عنوان آخرین مرحله‌ی تصویب نمایش و سپس تعیین تاریخ ضبط به محل انجمن تئاتر ایران در خیابان قوام‌السلطنه می‌آیند. من از دقایق این ماجرا پس از آزادی ام از زندان توسط سعید سلطان‌پور و دیگر اعضای گروه مطلع شدم. سه نفر از این گروه را به خوبی به خاطر دارم: فریدون رهنما سرپرست بخش تئاتر تلویزیون، خجسته کیا و آربی اوانسیان از به اصطلاح کارشناسان تئاتر بودند که با تلویزیون به طور رسمی همکاری داشتند. پس از دیدن تمرین هنگامی که همه می‌نشینند تا نظرات گروه تئاتر تلویزیون را بشنوند، ضمن اظهار نظرات متفاوت درباره‌ی این یا آن قسمت از نمایش آربی اوانسیان مشخصاً روی یک صحنه از نمایش تأکید می‌کند و می‌گوید که این صحنه از نظر او و به ویژه جمله‌ای که قهقهی به زارع

خطاب می‌کند، برخلاف درک آن‌ها از متن نمایشنامه و اساساً با درکی نادرست از متن کار شده است. داستان نمایشنامه از این قرار است که زارعی از اهالی در قهقهه‌خانه‌ی روستای محل اقامت خود با حالتی درمانده از وضعیتی که بابت بدھی‌هایش به نهادهای کشاورزی پس از انقلاب ارضی برایش پیش آمد، برای قهقهه‌چی و یکی دو همشهری دیگر که تصادفاً در قهقهه‌خانه هستند، درددل می‌کند؛ هر چه بیشتر روی زمین کار می‌کند و عرق می‌ریزد هنوز بدھکار است و دستش به دهانش نمی‌رسد. تراکتوری که اجاره کرده تا بهره‌وری زمین را بالا ببرد، خراب شده و در گل مانده است. اگر قبلاً با یک نفر به نام ارباب سروکار داشته، امروز با شرکت‌های سهامی زراعی و شرکت تعاونی روستایی و بانک‌ها روبه‌روست و آن‌ها او را به بند کشیده‌اند. هر چه درمی‌آورد، باید در شکم سیری‌نایذیر این نهادهای بوروکراتیک بریزد. سخت مستأصل و طاقتمند طاق شده است.

زارع در نقل مشکلات و گرفتاری‌های خود با درد و خشم به اقداماتی که کرده و به هیچ‌جا نرسیده، اشاره می‌کند و خلاصه کاملاً از پا درآمده است. قهقهه‌چی که به مناسب تجربه‌ی فردی خود در زندگی و سر و کارش با آدمهای مختلف از طبقه‌ی فروندست و شنیدن و شاهد بودن ماجراهای گوناگون در واقع سرد و گرم روزگار را چشیده، سعی می‌کند زارع را آرام کند و پدرانه از او می‌خواهد که مراقب باشد و زندگی خود و خانواده‌اش را به خطر نیندازد. در این بحث و جدل با زارع قهقهه‌چی در جمله‌ای هشداردهنده به او نهیب می‌زند که: «مگر نخوای روی این زمین زندگی کنی!» (نقل به معنی). سعید سلطان‌پور به عنوان کارگردان از بازیگر نقش قهقهه‌چی ایرج امامی که خود در گفتگو با زارع به هیجان آمده، خواسته بود که به همراه این جمله با دست خود بر کف زمین بکوبید تا هم جمله را تقویت کرده باشد و هم به ویژه از عبارت «روی این زمین» تأثیر «توی این مملکت» را انتقال دهد. این جمله یا این صحنه هنگامی که گروه کارشناسان (سانسورچیان) تئاتر تلویزیون نمایشنامه را خوانده بودند، ظاهراً چندان کنجکاوی‌شان را برینانگیخته بوده اما اکنون در اجرا ناگهان متوجه شده‌اند که این جمله برای

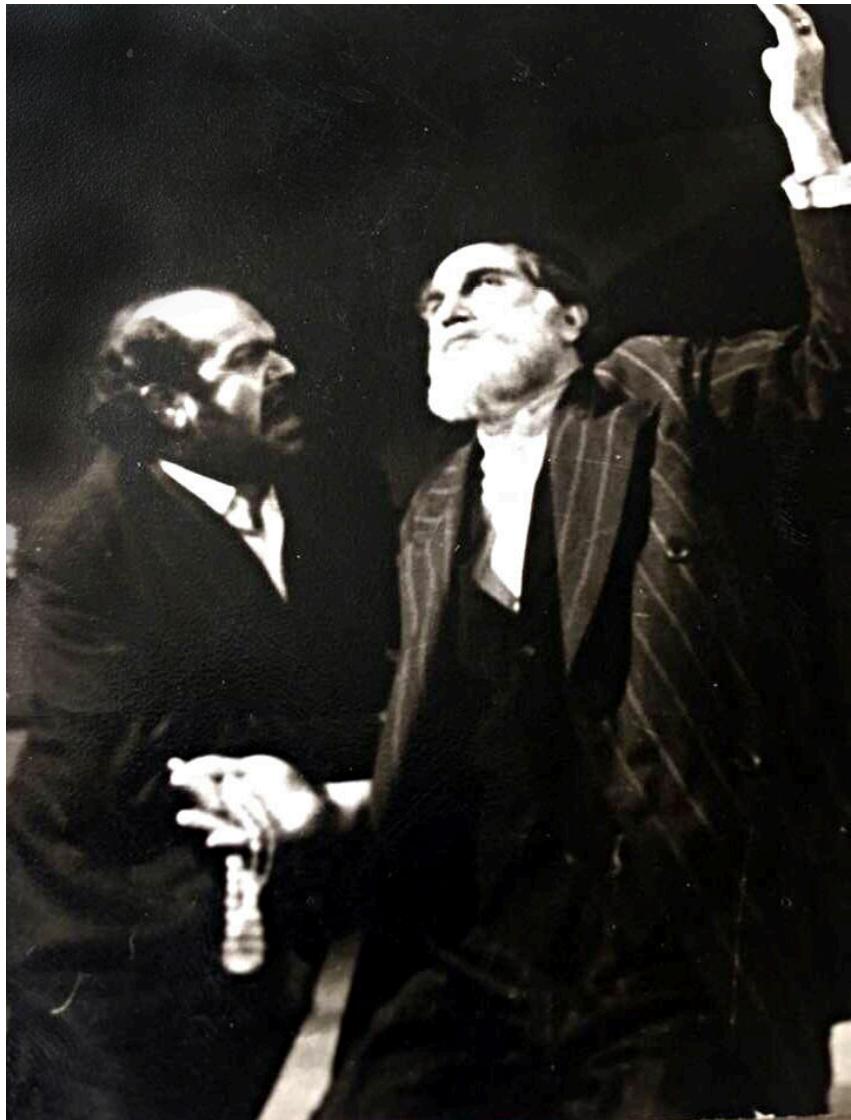
بینندگان تلویزیون پتانسیل تحریک کننده‌ای دارد. آن‌ها برای پنهان ساختن تأثیری که این نمایش می‌توانست بر بینندگان تلویزیون داشته باشد و همچنین برای پنهان ساختن نقش خود به عنوان سانسورچی مانند همه‌ی سانسورچیان و بسیاری از روشنفکران اسنوب دست راستی متول به بحث‌های تحریری درباره‌ی هنر می‌شوند و کوشش می‌کنند سلطان‌پور را متقادع سازند تا آن صحنه را تغییر داده و نمایش را طبق تفسیر آن‌ها کارگردانی کند. از آنجا که سلطان‌پور به حق برداشت خود از نمایش اصرار می‌ورزد، بحث‌ها در آن جلسه به نتیجه نمی‌رسد و سرنوشت نمایش‌نامه‌ی «تراکتور» به حالت تعلیق می‌ماند.

با توجه به مشکلاتی که ما از قبل درمورد سانسور با تلویزیون داشتیم و به ویژه ماجراهی نمایش‌نامه‌ی «تراکتور» کاملاً روشن بود که کار با تلویزیون ملی ایران غیرممکن است. اما این موضوع در برخوردی بسیار تند و خشن که من بعداً با فریدون رهنما در دفتر کارش در تلویزیون بر سر نمایش‌نامه‌هایی که به تصویب رسیده بودند و ما برای آماده ساختن آن‌ها وقت و انرژی صرف کرده بودیم و در نتیجه عدمه‌ی وقت خود را برای اجرای سالانه‌ی صحنه‌ای خود از دست داده بودیم و لطمات دیگر و سپس در برابر مشکلات ساختگی آن‌ها قرار گرفته بودیم، به طور قطعی نقطه‌ی پایان خورد. من در اینجا برای کوتاه کردن مطلب از حادثه‌ای که در دفتر فریدون رهنما پیش آمد، می‌گذرم.

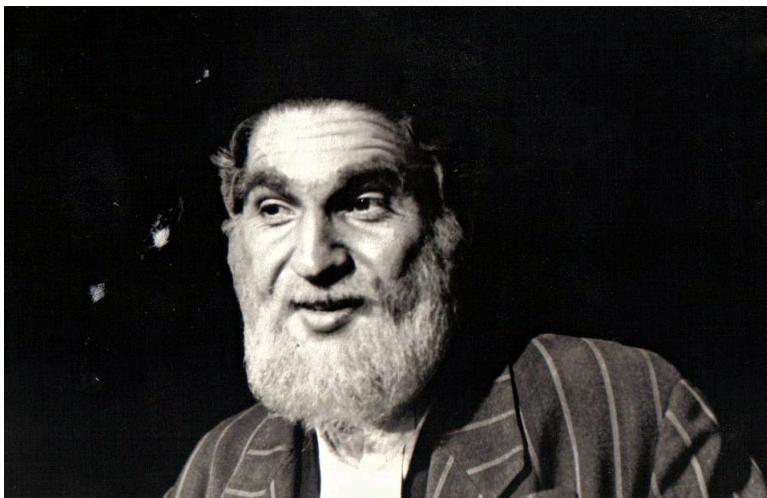
نصرت‌الله نویدی اگر چه به دلیل عقاید سیاسی خود و انعکاس آن در آثارش در جامعه‌ی خفغان‌زده‌ی ایران آن‌گونه که شایسته‌ی او بود، مورد توجه قرار نگرفت اما آثار او از ارزش و اعتباری برخوردارند که نام او در تاریخ نمایش‌نامه‌نویسی ایران زنده و برجسته خواهد ماند. ویژگی آثار نویدی همان طور که قبلاً نیز اشاره کردم، در سادگی و صراحت آن‌ها در زبان در عین عمق و معنا در ترسیم صحنه‌های افشاگرانه‌ی یک جامعه‌ی طبقاتی و در خلق شخصیت‌هایی است که قربانیان این سیستم و در عین حال نیروهای دگرگون‌کننده‌ی سیستم هستند. نویدی به لحاظ سرشت

موضوع نمایشنامه‌هایش آگاهانه از هر گونه استعاره و تمثیل و به طریق اولی از خلق فرم‌ها یا فضاهای تجربیدی پرهیز می‌کند.

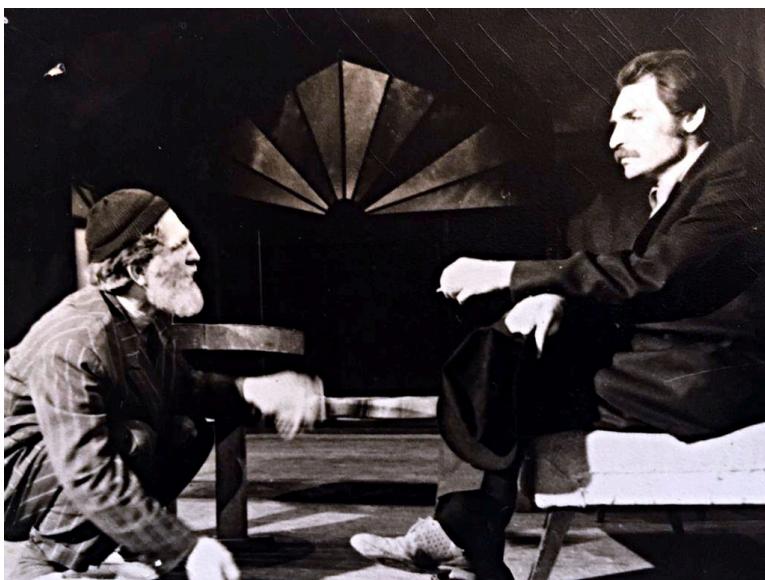
مضامینی که نویدی در نمایشنامه‌های خود مطرح کرده، همچنان در جامعه‌ی روستایی ایران امروز موضوعیت دارند. فقر، عقب‌ماندگی، خرافات، فرهنگ پوسیده‌ی عتیق، عقاید فرازمندی از یک سو و همه‌ی عوامل به وجودآورنده و حافظ این معضلات و موانع اجتماعی از سوی دیگر همچنان با سرسختی به جای خود باقی مانده‌اند. به همین دلیل نصرت نویدی نیز همچنان امروزی مطرح و زنده است. یادش جاودان باد.



ایرج امامی و ولی شیراندامی در نمایش رزق به کارگردانی جعفر والی



ایرج امامی در نمایش رزق به کارگردانی جعفر والی



محمود دولت آبادی و ایرج امامی در نمایش رزق



یاد دوست ایرج امامی

به یاد آوردن روزگار، آن هم روزگاری که دیری از آن گذشته است، اندکی هموار نیست. چون گذشت. اما نه خوش بود و نه شادی اور و بلا فاصله رنگ غم را بر رخسار آدمی می‌پاشد و وجودش را سیاه می‌کند و یا اگر اندکی ترحم کند خاکستری. و من که عاشق رنگ و زندگی انسانی برای همه هستم، از این دل خوشی ندارم.

بگذراید از پایان به آغاز مطلب بپردازم. از پایانی که هرگز فراموشش نمی‌کنم و مانند فیلمی است که برگردان تماشایش کنی و پایان را بدانی و به عقب برگردانی که آن را هم می‌دانی.

چندین سال پیش دوستی برای دیدن لندن به اتفاق همسر آلمانی اش از برلین برای چند روزی به لندن پیش من آمدند. همسرش را نمی‌شناختم و او نیز مرا. نیمروزی گپ و گفت‌وگو کردیم و او دریافت که من از اهالی هنرمن و بخشی از کارم به تئاتر و سینما مربوط است. او پرستار بیمارستانی کوچک در آلمان بود و شروع به شرح حال یک بیمار ایرانی کرد و شخصیت و مقام انسانی او را ستایش کرد. بعد گفت که گویا آن مرد نمایشنامه‌نویس بوده اما هیچ اطلاعی در مورد کار و جایگاهش در هنر نمی‌داند و با مرگ او که چندی پیش از سفرش به لندن اتفاق افتاده بود، متأثر و غمگین شده است. وقتی نام او را بر زبان آورد، چنان بہت و غم عجیبی وجودم را دربرگرفت که

چهره‌ام لابد نشان داد. پرسید: «او را می‌شناختی؟» گفتیم: «بیش از آن که ممکن است فکر شر را بکنی!» و از آن جا ذهنم برگشت به تصاویری که مانند فیلمی که بخشی از آن را خوب به یاد داری و بخشی را به سختی به یاد می‌آوری و بخشی که به کل پاک شده است...

نخستین آشنایی من با نویدی با شخص خودش نبود، با نام او به عنوان برنده‌ی جایزه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی جشن هنر شیراز بود. نمایش «سگی در خرمنجا»ی او جایزه گرفته بود. اما همچون خود او مهجور در قفسه‌های بایگانی خاک می‌خورد. در حالی که نمایشنامه‌ی رقیب او نعلبندیان از کلیه امتیازها و امکانات بپره می‌برد. شاید بد نباشد که در اینجا به «خاک‌تکانی» نمایش «سگی در خرمنجا» اشاره کنم و دلیل خاک‌تکانی را یادآور شوم. نمایش کاملاً از اذهان فراموش شده و فکر اجرایش نیز از سر بیرون رفته بود و من باعث تکاندن خاک از پوشش‌های آن نمایش شدم. در آن زمان من در اداره‌ی تئاتر کار می‌کردم و به واسطه‌ی بازی و دوستی بسیار نزدیکی که با عباس مغفوریان و بازی در نمایش «ماجرای باغ و حش» با او داشتم و به دلیل این همکاری و همفکری تئاتری او به انتخاب و سلیقه‌ی من اعتماد زیادی داشت و در مواردی با من مشورت می‌کرد. آن زمان تئاتر بیست و پنج شهریور را به نوبت و بر اساس تقاضای کارگردان‌ها در اختیار آن‌ها می‌گذاشتند.

آفای مغفوریان از من خواست که در مورد انتخاب نمایش برای برنامه‌ی آینده‌اش به او نمایش‌نامه پیشنهاد کنم و من هم بی‌درنگ گفتم: «چرا سگی در خرمنجا را کار نمی‌کنی؟» نمایش‌نامه را نخوانده بود و آشنایی با تم آن نداشت و من که آن زمان هم در نمایش‌های نوشه‌ی نویدی بازی کرده بودم و هم با او دوستی صمیمانه‌ای داشتم، به مغفوریان اطمینان دادم که اگر نمایش‌نامه را بخواند، بی‌شک شیفته‌ی آن خواهد شد. در آن ایام من با شخصیت و حتی طرز فکر نویدی آشنایی کامل داشتم و می‌دانستم او مشتاق است این متن را که پیش از «رزق» نوشه بود و هنوز کسی سراغ آن برای

اجrai صحنه نرفته بود، بالآخره روی صحنه ببیند. واقعاً برای خود من هم مهم بود. چون علاقه و اشتیاق بسیار برای کار در آن نمایش داشتم. زیرا مدتی در کودکی در دهاتی در لرستان نزد پدر بزرگم بودم و با پوست و خون این نمایشنامه را حس می‌کردم.

پس از معرفی نمایشنامه، مغفوریان آن را خواند و بسیار هیجان‌زده شد و از من خواست که نقش مرد بزرگ را بر عهده بگیرم و من «مهین شهابی» را برای نقش زن نمایش پیشنهاد کردم. ما کار پیش‌تولید و انتخاب بقیه بازیگران را آغاز کردیم و همزمان متن را برای تصویب و تأیید شورای اداره تئاتر ارائه دادیم. در آن زمان هر نمایشی که برای اجرا پیشنهاد می‌شد، ابتدا باید شورای اداره تصویب می‌کرد و سپس مراحل بعد طبق روال معمول طی می‌شد.

اعضای شورا را عباس جوانمرد، داوود رشیدی، علی نصیریان، عزت‌الله انتظامی و عظمت ژانتی تشکیل می‌دادند. چند روزی گذشت و مغفوریان با جدیت مشغول کارهای تهیه نمایش بود و من نیز در کنارش یاری‌اش می‌دادم. بی‌شک من از این که متنی مهجور مانده همچون نویسنده شادی بودم. پس از مدتی دوست نازنینی که علاقه زیادی به او داشتم؛ عباس جوانمرد گفت: «این نمایش را از آغاز قرار بوده من کار کنم». من که میان دو دوست مانده بودم موضوع را به مغفوریان گفتم و ما از اجرا منصرف شدیم. بعدها این نمایش با بازی علی نصیریان و آذر فخر و به کارگردانی عباس جوانمرد به روی صحنه بیست و پنج شهريور رفت که من در آن زمان در رُم بودم و متأسفانه آن اجرا را ندیدم. بعدها من در دوران تحصیل در انگلستان برای تز دکتری این نمایشنامه را به انگلیسی ترجمه کردم و آن را با بازی خودم در نقش بزرگ روی صحنه بردم که ترجمه‌ی آن در گوگل قابل دسترسی است.

اولین باری که از نزدیک با نویدی مواجه شدم، زمانی بود که عده‌ی زیادی از بازیگران از تئاتر آناهیتا قطع امید کرده و چندی بعد «انجمان تئاتر

ایران» را پایه‌گذاری کرده بودند. این انجمن بیشتر زیر نظر ناصر رحمانی‌نژاد و سعید سلطان‌پور اداره می‌شد. نمایش «تراکتور» را سعید سلطان‌پور کارگردانی می‌کرد و مهدی فتحی، ناصر رحمانی‌نژاد، بهزاد فراهانی و من در آن بازی می‌کردیم. نمایش قرار بود خبط تلویزیونی و از تلویزیون ملی ایران پخش شود. متن نمایش تصویب شده بود و قرار ضبط هم مشخص و معلوم بود. چند هفتاهی مشغول تمرین بودیم و قرار بود یک هفته مانده به ضبط اجرا بازبینی شود و افراد ذیصلاح از طرف تلویزیون ملی ایران جهت تماشا به محل تموین ما بیایند که در خیابان قوام‌السطنه بود. همه چیز حاضر بود و گروه آمادگی کامل برای اجرا داشت و آقایان «فرخ غفاری» و «فریدون رهنما» برای دیدن نمایش آمدند.

در مقاله‌ای دوست عزیزم «بهزاد فراهانی» اشاره‌ای به توقيف نمایش تراکتور کرده است. من در اینجا لازم می‌دانم که اگر اشاره ایشان به همین گروه و ترکیبی که من شرح دادم بوده، اصل واقعه را به اختصار بگویم. اما اگر منظور مقاله‌ای ایشان توقيف نمایش تراکتور در زمان و مکان دیگری بوده، من از آن اطلاعی ندارم.

آن چه که من به یاد دارم شاید گویای ماجرای اجرا نشدن این نمایش باشد که ما برای اجرای آن کوششی نافرجام کردیم. در روزی که ما آماده اجرای نمایش برای بازبینی بودیم، فرخ غفاری و فریدون رهنما و بدون اطلاع قبلی «ایرج زهری» هم همراه آن‌ها بود. ایرج زهری به شکل اتفاقی آن دو را در راهروی تلویزیون دیده بود و آگاه شده بود که برای دیدن نمایشی می‌روند و با آن‌ها همراه شده بود. او به لحاظ دیدگاه سیاسی از منظر روشنفکران چپ به عنوان مترجم و دست‌اندرکار تئاتری «دست راستی» شهرت داشت.

این مطلب باعث اعتراض و آشفتگی شدید سلطان‌پور شد و معتبرض شد که در صورت حضور زهری در سالن حاضر به اجرای نمایش نیست. آن‌ها توضیح دادند که ایشان سمتی در این جلسه ندارد و فقط به عنوان همراه با آن‌ها آمده است اما سلطان‌پور قانع نشد و هر چه آن‌ها پاافشاری کردند و به

شکل خصوصی و دور از چشم زهری که در بالکن قدم می‌زد، از سلطان پور تقاضا کردند و سعی در قانع کردن او نمودند اما نشد که نشد و به همین دلیل پس از ساعتی بحث و جدل محل تمرین را ترک کردند و نمایش هم هرگز اجرا نشد. آن جلسه تأثیر زیادی در روحیه من گذاشت و دیگر علاقه‌ای به ادامه‌ی کار به عنوان بازیگر با گروه نداشتم ولی در تمام مدت به عنوان گریمور به شکل داوطلبانه به گروه کمک می‌کردم.

بیشترین و شاید نزدیک‌ترین آشنایی من با نویدی و شناختم نسبت به افکار و اهداف او در نمایش‌نامه‌نویسی در کار و اجرای نمایش «رزق» بود. با گروهی منسجم و کادری کاملاً حرفة‌ای. «جهفر والی» ذهنی پویا و عشقی بی‌نظیر به تئاتر داشت و جستجوگری ماهر، به خصوص در کشف استعدادها بود. به ویژه در یافتن نمایش‌نامه‌نویس‌ها. او برای خالی نبودن عریضه و یا پر کردن سابقه‌ی کاری سراغ نمایشی نمی‌رفت و تقریباً می‌شود گفت در این راستا اشتباهی در کارنامه‌ی کاری او دیده نمی‌شود. وقتی نمایش «رزق» را خواندیم، من «ولی شیراندامی» را که از دوران «آنایهیتا» می‌شناختم و دوستی بسیار نزدیکی داشتیم، برای نقش حاجی پیشنهاد کردم و خودم نقش «مشدقی» را که پیرمردی سالخورده بود، در نوجوانی بر عهده گرفتم و این چالشی بی‌نظیر برای من بود. من که خود را دانش‌آموخته‌ی «متده» بازیگری و آشنا با «کار هنری‌شده روی خود» می‌دانستم، از همان ابتدا برای شناخت نقش و تحقیق و آشنایی بیشتر با کاراکتر مشدقی هر روز صبح زود به قهوه‌خانه‌های اطراف قصاب‌خانه‌ی تهران در پایین جوادیه می‌رفتم و پیرمردهایی نظیر مشدقی را از نزدیک می‌دیدم و با رفتار و حرکات و نوع گفتارشان آشنایی بیشتری پیدا می‌کردم و از آن رو که طراح صحنه و دکور نمایش هم بودم، به بازار تهران برای شناخت بیشتر نسبت به حجره‌ها و معماری آن‌ها می‌رفتم. از آن‌جا که نمایش مربوط به اختکار گندم و ایجاد فقر و نیاز مبرم اهالی به نان بود، من به فکر آن بودم که اگر حجره یک انباری در زیر ساختمان دارد، به شکلی آن را نیز نشان دهم. ولی این کار آسان نبود. پس از طرح حجره و ساخت آن روی صحنه با نظری که شاید سخت و

نشدنی بود، به والی پیشنهاد کردم که از ورودی تالار را رسیدن به صحنه تمام محوطه‌ی داخلی تالار را گونی‌های پر از گندم بچینیم. این در حقیقت نمایان کردن تمام انبار زیرزمین به بالا و در سطح زمین و از پایین تا سقف بود. در تمام مدتی که تماشاگر وارد سالن می‌شد بوی گندم و حس نشستن در انبار را داشت. با آن همه گندم اما مردمی روی صحنه گرسنه بودند! برای اجرای این طرح تقریباً همه ناالمید بودیم تا «ولی شیراندامی» با دوستی مشورت کرد که در میدان شوش در کار فروش گندم بود و او قول داد که چندین کامیون گندم را به تالار بیاورد و پس از اتمام نمایش، آن‌ها را دوباره به محل انبار خود بازگرداند. به این ترتیب طرح من اجرایی شد و این کار هم نویدی و هم والی را شاد و خشنود کرد. به هر حال من در این راستا و در کار با والی و نویدی بحث‌های زیادی با نویدی در جهت بهتر شدن متن و نتیجه نمایش داشتیم که شاید در این زمان مجال بازگو کردن آن‌ها نباشد. اما بگذارید حال از خود او بگوییم که به گمانم اگر نویسنده و اهل تئاتر دیگری که من می‌دانم با تمام وجود نبود، شاید همین حالا هم نویدی در بایگانی اذهان می‌ماند. ناصح کامگاری را می‌گوییم که با چه شور و حال و فروتنی برای احیای خاطرات و نوشه‌های نویدی تلاشی بی‌دریغ آغاز کرده است.

قرار بود عباس جوانمرد آثار نویدی را جمع‌آوری کند و آخرین بار که با من از کانادا تلفنی صحبت کرد اشاره‌ای به این مطلب داشت و گفت که به لندن می‌آید و با هم بیشتر صحبت می‌کنیم که دیگر هرگز میسر نشد.

ظاهراً هر چه من بخواهم راجع به فروتنی، مهجوری و سکوت‌های معنی‌دار نویدی بگوییم، احتمالاً تکرار گفته‌های دوستان دیگر است. اما شاید بهتر است بگوییم که نجابت و کناره‌گیری از حاشیه‌ها و جنجال‌های هنری، او را کاراکتری منزوی و مهجور معرفی می‌کرد و هرگز در پی نام و شهرت نبود. ساده‌پوشی و ساده‌زیستی‌اش و در عین تنگدستی، بینیازی‌اش رشکبرانگیز بود. اما آن چه از او به یاد دارم، مهربانی و صبوری در بحث و جدلی بود که من بارها با او بر سر پایان نمایش «رزق» داشتم.



علی نصیریان و آذر فخر / نمایش سگی در خرمنجا / کارگردان عباس جوانمرد



علی نصیریان و آذر فخر / نمایش تامارزوها / کارگردان عباس جوانمرد



خاطرات

گفت و گوی کتاب آواز با آذر فخر

این مطلب حاصل مکاتباتی با بانوی هنرمند «آذر فخر» از بازیگران قدیمی تئاتر است که از چهار دهه‌ی پیش در خارج از کشور به فعالیت ادامه می‌دهد. خانم فخر ضمن اشاره به خاطرات خود از موفقیتش در بازیگری، اشاراتی به اجرای متن «سگی در خرمنجا» به کارگردانی عباس جوانمرد در سال ۱۳۵۰ در تالار سنگلج دارد. نکته حائز اهمیت در این مطلب، بیان تعامل جوانمرد در مقام کارگردان با نویدی به عنوان نمایشنامه‌نویس است که بی‌شک تأثیری بر ضرباهنگ و قوام هر چه بیشتر نمایشنامه‌های «سگی در خرمنجا» و «تamarزوها» داشته است. آذر فخر علاوه بر بازی در نمایشنامه‌های گروه هنر ملی با دیگر کارگردانان نامدار دهه چهل و پنجاه همکاری داشته است؛ از جمله حمید سمندریان، هرمز هدایت، علی نصیریان، رکن‌الدین خسروی، خلیل موحدی‌لمقانی، جعفر والی، محمدعلی جعفری و بهمن فرسی. در کارنامه‌ی ایشان بازی در چند فیلم سینمایی نیز دیده می‌شود. ن. ک.

خاطرات آذر فخر از بازی در نمایشنامه‌ای نویدی:

سال آخر رشته‌ی تئاتر در دانشگاه تهران بودم و مشغول نوشتن پایان‌نامه که از اداره‌ی تئاتر دعوت شدم برای بازی. تا به خود بحنبم، آقای رکن‌الدین خسروی از من خواست در «لبخند باشکوه اقای گیل» بازی کنم و ناگهان دیدم شب روی صحنه‌ام و صبح در حال تمرین برای تئاتر بعدی

روی صحنه. مقصو کی بود؟ آیا منتقدین تئاتر؟ که با تیتر درشت نوشتهند: «آذر فخر بازیگری که یک شبه ره صد ساله پیمود!» یا من که با دقت درس‌های استادان را در دفتر یادداشتمن می‌نوشتم؟ که پیمان‌نامه‌ی من با تئاتر بود؟... یا برای این که سطح آگاهی جامعه و فقر و رفاه را بفهمم، داوطلبانه به زندان اطفال می‌رفتم به عنوان مسئول آموزش؟ یا به «آسایشگاه سانترال» محل زندگی سلطانی‌های دم مرگ می‌رفتم به عنوان مددکار اجتماعی برای خدمت به بیمارانی که قادر به پرداخت هزینه‌ی مراقبت‌شان نبودند؟ یا دلیلش خواندن کتاب‌های روان‌شناسی برای آگاهی از کاراکترهای مختلف بود؟ برای بررسی محیط زندگی خودم از بد و تولد تا زمانی که کوشیدم با رضایت خانواده رشته مورد علاقه‌ام را بخوانم... یا برای اثبات اعتقادم به هنر بازیگری بود؟ تا بکوشم صادق باشم و منزه از هر لکه و کاری کنم که نامم را مادری کنم و هرگز به هر دلیلی به نامم خیانت نکنم، با ایمان به شغلم بازی کنم، نه شهرت و پول و ثروت و...؟ یا دلیلش دیدن و خواندن آثار نویسنده‌گان، نقاشان، طراحان سینما تئاتر و همه‌ی هنرهای هفت‌گانه بود؟ که تعطیلی دو ماه تابستان تئاتر ۲۵ شهریور که دستگاه تهیه‌ی مطبوع نداشت، فرصت خوبی شد برای دیدن تئاترها، فستیوال تئاترهای اروپا و فیلم‌ها... تا به کمک خواهرم که در انگلستان دانشجو بود، آگاه شوم و بليط رزرو کنم و بروم و بینم و بيشتر ياد بگيرم... که آخرینش فستیوال تئاتر یونان بود که بی‌نظیر بود. چند تئاتر معروف یونانی مثل «ادیپ شهریار» در خود «آکروپولیس» و در هوای آزاد اجرا شده بود که به دلیل شباهت آکروپولیس با تخت جمشید ياد جشن هنر شیراز برایم زنده شد و تاریخچه‌ی آن که در کلاس تاریخ هنر خوانده بودم...

هدف از نوشن تاریخچه‌ی کوتاهی از زندگی‌ام و کل ده سالی که بازیگر تئاتر بودم تا انقلاب ایران و این که دیدم زمین تا آسمان فرق می‌کرد با آن چه فکر می‌کردیم، این است که اگر توانایی و ظرفیت و آن احترامی که شایسته‌ی بازیگری است را کسی ندارد، شایسته است که قدم در این راه دشوار نگذارد. بازیگر مسئولیت سنگینی دارد. او بیام نویسنده‌ی صاحب فکر

برای تربیت جامعه را باید به کمک عوامل تئاتر به مردم یعنی تماشاگر برساند. در حقیقت پل و یا رابطی است بین نویسنده و جامعه. (مواظب باشید و گرنه خیانت کرده‌اید، هم به نویسنده و هم به جامعه‌تان که وقت و پول صرف کرده‌اند برای آمدن و دیدن شما).

من با چنین افکاری و کرداری به مدت ده سال قدم بر صحنه گذاشتم و سر تعظیم در پایان هر بازی در برابر تماشاگران خم کردم. کعبه‌ی من صحنه بود و هست و خواهد بود. مطمئن برای استادانم شاگرد متعهدی بودم و آقای جوانمرد که به علت دوستی خانوادگی با افکار من آشنا بودند، به من افتخار دادند که بازیگر دو تئاتر از کارهای آقای نویدی باشم «سگی در خرمنجا» و «تمارزوها». گرچه بسیاری به سفر آخرین رفتن، مثل آقای نویدی، جوانمرد، رضا کمره‌رضایی، مهرام و... اما برای من یادشان هست و جاودانند... مرده آن است که نامش به نکوبی نبرند.

تصمیم دارم از ابتدای تئاتر «سگی در خرمنجا» و «تمارزوها» و شکل گرفتن و روی صحنه آمدنش با بزرگ‌ترین کارگردان و یکانه کسی که همه به او اعتماد داشتند، برایتان بنویسم. او تنها کسی بود که دو بار از او دعوت شد تا در تئاتر «سارا برنارد» فرانسه نمایش اجرا کند. (تئاتر خاصی که با کمی جستجو در «گوگل» میزان اعتبارش را می‌یابید). معروف بود که همه‌ی اهالی تئاتر می‌گفتند: «اگر با عباس جوانمرد می‌خواهید کار کنید، قید استراحت و ساعت شروع و پایان تمرین و خانه رفتن را بزنید!» راست می‌گفتند. تمرین ساعت یازده شروع می‌شد ولی همه از ساعت ده صبح در طبقه‌ی دوم که اختصاص به «گروه هنر ملی» داشت، در رفت و آمد بودند. آقای جوانمرد هم در تماس با همه - طراح لباس و صحنه و دکور و مدیر صحنه - برای تنظیم نمایش و تعیین تاریخ شروع و پایان اجرا. معمولاً تئاتر در اوج فروش، لاجرم تعطیل می‌شد که نوبت اجرا برای دیگران هم فراهم شود. بعد از چهل شب اجرای سگی در خرمنجا به علت از دست رفتن ده کیلو وزن من آقای جوانمرد مجبور شد تئاتر را برای مدت یک ماه تعطیل کند که ضمناً نمایش بعدی که آماده اجرا بود، به روی صحنه بروود. در آن مدت

من متعهد شدم که به سرعت وزنم را بالا ببرم که البته این برای من کار سختی بود. شاید اگر همسوم «کامران نوزاد»^{۲۲} که علاقمند به ترقی من بود، و همچنین پدر و مادر و خواهران و برادرانم که از تنها فرزندم مراقبت می‌کردند، من بخت بازی در این نمایش را از دست می‌دادم. آقای جوانمرد کارهای زیادی روی صحنه نبرد.^{۲۳} خود من هیچ کدام را ندیده بودم. آخرینش قبل از تحصیل من در رشته‌ی تئاتر بود و بعد از آن هم تا انقلاب و تقریباً تعطیلی اداره تئاتر، کاری ارائه ندادند و شروع به نوشتن کتاب کردند. او در سال هزار و سیصد و سه به دنیا آمد و در ۲۰۲۱ در کانادا فوت کردند. جوانمرد متن نمایش‌نامه را قصابی می‌کرد. عموماً نمایش‌نامه‌نویسان برای نوشتن هر جمله و این که مناسب باشد، وقت زیادی صرف می‌کنند و به همین دلیل نمی‌توانند تحمل کنند که کسی بخواهد تقریباً نیمی از نوشه‌ی آنان را حذف کند. بارها از زبان بازیگران قدیمی گروه شنیدم که بین او و نویسنده‌هایش درگیری کلامی پیش آمده که بالأخره جوانمرد آن‌ها را راضی به حذف نوشه‌شان کرده است. مخصوصاً کسانی مانند «بهرام بیضایی» با آن ادبیات فاخرش که «پهلوان اکبر می‌میرد.»، او را جوانمرد به صحنه برد و طبق معمول بیشترین تعداد اجرا را داشت. جوانمرد معتقد بود نباید به تماساگر اجازه نفس کشیدن و عدم توجه به آن چه روی صحنه می‌گذرد، داد.

به همین دلیل حتی اگر کلمه‌ای اضافی باشد، باید حذف شود. در ضمن او به عنوان کارگردان می‌دانست که یک تراژدی را چگونه در انتهای شیرین کند تا تماساگر با اشکی در چشم، سالن را با لبخند ترک کند. این کار فقط از او برمی‌آمد. نویدی در انتهای اجرای «سگی در خرمنجا» با دیدن یک صحنه‌ی

^{۲۲} کامران نوزاد بازیگر باسابقه‌ی گروه هنر ملی و در نمایش‌هایی چون «سلطان مار» بیضایی و «پهلوان اکبر می‌میرد.» جوانمرد بازی کرده است.

^{۲۳} عباس جوانمرد تا پیش از اجرای نمایش‌نامه‌های نویدی، دو متن از بهرام بیضایی و متونی از علی نصیریان، ناصر شاهین‌پر، علی حاتمی، نصرت پرتوی و دو متن بر اساس داستان‌های صادق هدایت را به صحنه برد و چند نمایش زنده نیز در تلویزیون - کanal سه - اجرا کرده بود.

کوتاه، حیرت‌زده به «ترازدی آغشته به عسل» در نقطه پایان نمایش مبهوت ماند. اما آن صحنه که نمی‌دانم کدام عکاس از انتهای پرده‌ی آخر عکسش را گرفت! (آن تصویر را که گویی در حال حرکت است، در پروفایل صفحه‌ی شخصی خود گذاشته‌ام). در این صحنه من در حال فراری نازآسود از دست شوهر هستم که هوس هم‌آغوشی دارد، در غروبی که همه به خانه‌هایشان رفتند و چراغ‌های دهکده از دور روشن است. گویی زن می‌خواهد با خنده‌ای راضی عمدًا فرار کند که شوهر بازویش را می‌گیرد و پشت خرم من می‌خواباند و خود هم بر وی که نور فید و صحنه تاریک می‌شود. خنده‌ی ریزی و ناگهان فریاد بچه‌ی تازه به دنیا آمده و آهی که زن را وحشت‌زده می‌کند از یک حاملگی دیگر و... پرده روی صحنه‌ی تاریک بسته می‌شود. آخرین تموین «سگی در خرمنجا» را ساواک از وزارت‌خانه آمد و کار را رد کرد. جوانمرد موضوع را به «پهلهبد» (وزیر فرهنگ) اطلاع داد. گفت خودش می‌خواهد ببیند، آمد دید. خیلی خوشش آمد و فکری کرد و به جوانمرد گفت که اگر اشاره‌ای بکنید که داستان مربوط به قبل از انقلاب سفید است، من می‌توانم با ساواک مخالفت کنم. همه نشستند با هم فکر کردند و بعد روی بدن لته‌ای که قبل از ورود ما به صحنه خرم بود، با گل اخرا نوشتنده: «د.د.ت.»^{۲۴} و تاریخ قبل از انقلاب سفید رویش نوشتد و اول که پرده باز می‌شد و من و نصیریان در تاریکی وارد صحنه می‌شدیم، کسی یک تن کوچک به لته می‌زد و چون زیرش بلبرینگ بود، لته کج می‌شد و تماشاگر تاریخ رویش را نمی‌دید!

اما خاطره‌ای از یکی از شب‌های اجرای «تamarزوها». شروع نمایش صبح زود است. علی نصیریان خوابیده و رخت‌خوابش کنار پرده‌ی پستوی اطاق است. من در نقش «کبری» دارم خمیر می‌گیرم برای نان. پسرم کنارم نشسته. دخترم رفته از چشم‌های بیاورد. در اطاق باز و دختر با عجله وارد می‌شود: «نه، نه، زن‌ها دم چشم‌های گفتن که دیشب حاج حسن مرد...». هیجان‌زده فریاد می‌زنم: «مرد... مرد...»

^{۲۴} یک نوع سم شیمیایی که در کشاورزی استفاده می‌شود.

همهی نگاهها به سوی رختخواب مرد جلب می‌شود. ناگهان دیدم یک دسته‌بیل هی از کنار پرده‌ی پستو نیم‌متری می‌آید در صحنه و پس می‌رود... خنده‌مان گرفت. خیلی مضحک بود. پسرم پشتش را کرد به تماشاچی و داشت بی‌صدا می‌خندید. دخترم کورزه‌ی آب را گذاشت دم در و پشت به تماشاگر نشست و از حرکت شانه‌هایش پیدا بود که می‌خندد. من هم شدید خنده‌ام گرفته بود ولی برای بیدار کردن شوهر به طرف رختخواب او رفتم. دسته‌بیل همچنان می‌آمد و می‌رفت و من چیزی نمانده بود صدای خنده‌ام از حلقم در بیاید. شانه‌ی نصیریان را تکان دادم و هیجان‌زده گفتم: «مرد... مرد...».

پلک‌های نصیریان همچنان بسته می‌لرزید. ناگهان محکم به سینه‌ام کوبید که دردم گرفت و فریاد زد: «چیه زن؟» و در رختخواب نشست. من از ترس و درد، خنده‌ام خفه شد: «حاج حسن مرد مرد، حاج حسن مرد. بیل رو بردار برو». نصیریان از جا جست و رفت توی پستو و تکرار کرد: «حاج حسن مرد...» با بیل برگشت. نگاه غضبناکی به همهی ما کرد و تشری زد و رفت. من با درد سینه خوشحال بودم از این که نصیریان توانست جلوی افتضاح را بگیرد. با بچه‌ها تندتر شروع کردم به حرف زدن. بچه‌ها ترسیده بودند ولی اجرا بر روال همیشگی ادامه یافت.

در واقع نصیریان متوجه شده بود که بین تماشاگران بیچ و بیچ و خنده‌های ریزی هست و صحنه غیرعادی است و من هول زده «مرد مرد» می‌گوییم. چشمش را نیمه‌باز می‌کند و می‌بیند که دسته‌بیل می‌آید و می‌رود. تنها راه جلوگیری از خنده، خشونت بود. اون ضربه‌ی محکم به سینه‌ی من تنها راه علاج بود و من صدها بار تشکر کردم که نصیریان آبروی مرا در صحنه خرید و آن نگاه عصبانی و خشمگینش موقع خروج از صحنه و بیل به دست آمدنش برای نشان دادن عصبانیتش بود که خنده برنگردد.

اما ماجرا چنین بود که شهراب، مدیر صحنه، نمی‌دانم چرا دوست داشت که بعضی از کارها را دقیقه‌ی نود انجام دهد. در تاریکی پشت صحنه می‌خواهد بیل را سر جایش از پشت داخل پستو بگذارد و دسته را به دیوار

پستو تکیه بدهد. وقتی می‌بیند که دسته‌بیل به دیوار نمی‌خورد دوباره بیرون می‌برد و داخل می‌کند. چشم‌تان روز بد نبیند اما در کار جوانمرد مگر می‌شد اشتباه کنی؟ وقتی سهراب فهمید چه خطایی کرده، یواشکی به یکی از بچه‌های پشت صحنه بقیه کارها را سپرد و خودش از در پشت صحنه تئاتر فرار کرد و این بهترین کار بود. چون اگر می‌ماند، بعد از اجرا جوانمرد او را کشته بود. دادی هم نصیب من شد که «اگر نصیریان صحنه را نجات نداده بود، آن وقت می‌خواستی به خنده ادامه بدهی؟ بازیگر باید مواظب هر اتفاقی باشد.» ...

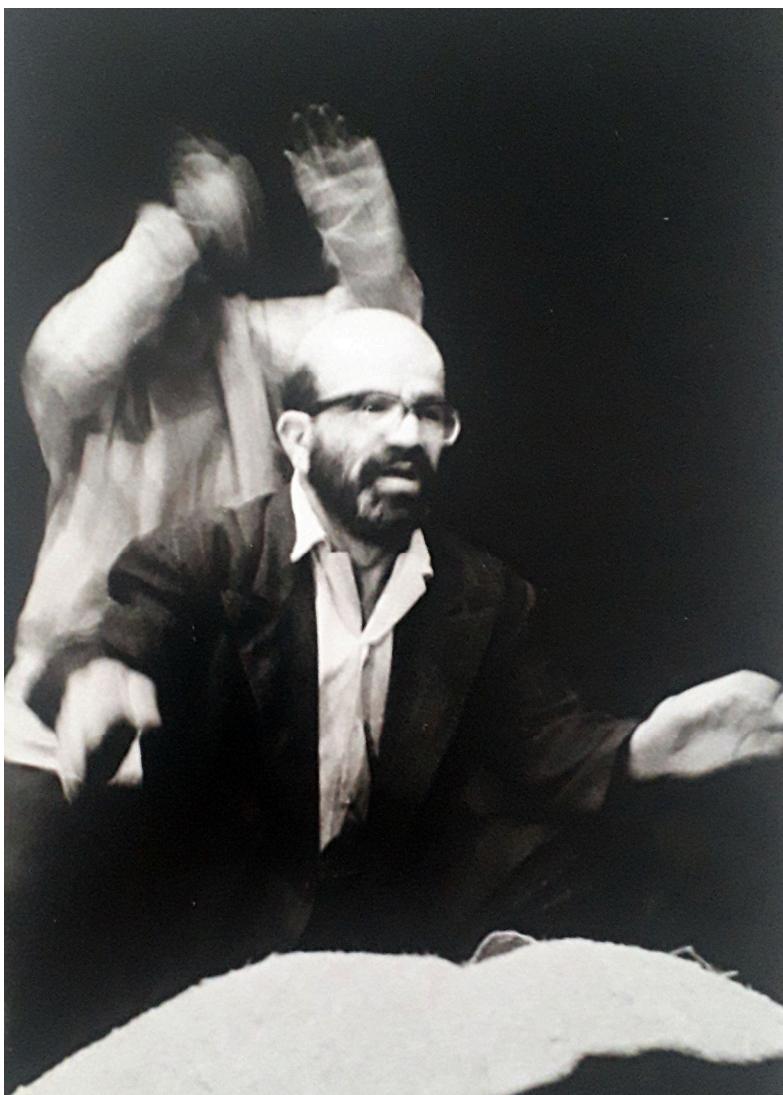
مهم این بود که نصیریان چون دراز کشیده بود، توانست علت خنده را دریابد و فکر کند چه باید بکند که همه بترسیم و صحنه نجات پیدا کند. دوست من اگر بدانی که چقدر مديون نصیریان شدم. حاضر بودم دست و پایش را ببوسم. بعدها در این مورد زیاد فکر کردم. درسی گرفتم که در جاهایی خودم توانستم صحنه را از سقوط نجات دهم...

من تا زنده‌ام خاطرات بزرگ‌ترین اتفاق زندگی‌ام را فراموش نمی‌کنم و تجربه‌ای که مرا بر آن داشت تا در زندگی تا زنده‌ام، قدر بازیگری در تئاتر را بدانم و به گونه‌ای عمل کنم که ناشی از تعلیم و ایمان تئاتری و قدردانی از آن است. نتیجه‌ی تعلیمات استاد بزرگ تئاتر، عباس جوانمرد بود و ایمان به تئاتر. زیرا بازیگر می‌بایست ایمان بیاورد به تئاتر که خود وجودانی است آگاه، جستجوگر، منزه و نیالودنی به آلودنی‌های نامنزعه که نمونه‌اش همان نزدیک به یک سالی تمرین و بازی در «سگی در خرمنجا» و «تامارزوها» نوشته‌ی نصرت‌الله نویدی بود که درباره‌ی قوم بزرگی از کردهای کشورمان و زندگی و مقاومت‌شان در مقابل جبر و تلخی‌ها بود. قومی که تکه شدن‌ها و کشتار وحشیانه توسط همسایگانش هرگز نتوانسته نابودشان کند. اخلاق و ایمان این قوم بزرگ را به گونه‌ای در جای جای این دو نمایش به روشنی می‌بینیم. در بالندگی آن‌ها همین بس که نمایش اشاره دارد که این تنها مردان کرد نیستند که برای پاس‌داری از حق خود تا پای جان ایستاده‌اند، بلکه زنان

«ربابه»^{۲۰} و کودکان این خانواده اعم از پسرکان و دخترکان نیز زبان اعتراض‌شان دل‌ها را می‌لرزاند و ترسی از گفتن ندارند و همین ایمان است که تا کردی هست کردستان و قصه‌های پرغصه ولی به یاد ماندنی‌شان هم ادامه دارد.

من برای بازی در این دو نمایش ماهها برای روشن شدن این که علت مقاومت «ربابه» تا پای جان برای چیست، پای قصه‌های زندگی کردها از زبان نصرت‌الله نویدی می‌نشستم و صحنه‌هایی از روزگار کودکی‌اش که سرانجام او را بر آن داشته بود که از استعداد نمایش‌نامه‌نویسی‌اش استفاده کند تا خدمتی هر چند کوچک ولی مثبت به قوم شریف‌ش کند. من آرزویم این بود که لایق کرد شدن باشیم. مثل آن پیروز نکرد عراقی که بالای تنگه‌ی یک کوه مانع ورود لشکر دشمن شده بود و ارتش به تصور گروهی بسیار، با هواییما کوه را بمباران کرده بود وقتی شلیک خاتمه پیدا کرد و بالای کوه رفتند، دیدند فقط یک زن مسن کرد با چند تفنگ جسدش آن جاست. این را نویدی برایمان تعریف کرد و من مبهوت ماندم. هنوز هم آزادگی را به راحتی می‌توان در زندگی روزمره‌ی آنان دید و این افتخار بزرگ در جامعه‌شان که در جشن‌ها، زن و مرد و پیر و کودک، یکسان در حالی که لباس‌های رنگین و زیبا بر تن دارند، در رقص‌هایشان مرد و زن یک در میان دستمال ارتباط در دست پای کویان و دست‌افشان به زندگی سلام می‌گویند و راهشان را ادامه می‌دهند، حتی اگر هزار تکه شوند. من افتخار می‌کنم به این سرزمهین و مردم شریف‌ش که قومی از کشوری است که من تا مرگ هم تابعیت ایران بزرگ را ترک نکرده و نمی‌کنم. جاوید ایران و کردستانش و سرزمین زیبایش. دوست عزیز این نوشته‌ی من تأثیری است که بازی در «سگی در خرمنجا» و «تامارزوها» بیش از نیم قرن است که به همت استاد حقیقی تئاتر، عباس جوانمرد و نویسنده‌ی آزاده‌ی کردتبار، نصرت‌الله نویدی بر من گذاشت. درود بر هر دو آنان که نامشان جاودانه است.

^{۲۰} ربابه نام شخصیت زن جسور در نمایش "سگی در خرمنجا" است که آذر فخر بازی در این نقش را بر عهده داشته است.



رضا کرم رضایی / نمایش سگی در خرمنجا به کارگردانی عباس جوانمرد



با خود چه می‌کنی؟

ناصه کامگاری

اینجا «وینسار» است. منطقه‌ای که نصرت‌الله نویدی آخرین سال‌های زندگی را در آن سپری کرد. دشت حاصل‌خیزی در جغرافیای کردستان، در نود کیلومتری زادگاهش، سندج.

در حاشیه‌ی خاکی بزرگراه توقف می‌کنم و به آرش، فرزند نویدی تلفن می‌زنم. می‌گوییم که در ابتدای ورودی وینسار هستم. شماره‌ی یکی از بستگان پدرش را می‌دهد. اما تأکید می‌کند که شاید آنان اطلاعات خاصی از مرحوم پدر نتوانند در اختیارم بگذارند، حرکت می‌کنم. خیابانی با آسفالتی ترک خورده و بی‌رنگ از بزرگراه تا میدان گاه قصبه‌ی وینسار کشیده شده است. به شهرکی می‌ماند که دیگر رنگ و بوی روستایی سنتی با خانه‌های خشتی و گلی قدیمی ندارد. مغازه‌های دو سوی خیابان بی‌شباهت به فضای معمولی شهرها نیست، اما در آن سال‌های دهه‌ی چهل که خانواده‌ی مادری نویدی در این منطقه می‌زیسته‌اند، روستایی کوچک و فقیر بوده است لابد. شاید همین میدان گاه محل وقوع اتفاقات نمایشنامه‌ی «تamarزوها» بوده باشد، جایی که «مصیب» مرد روستایی تنگ‌دست، یک خیک دوشاب برای فروش می‌آورد و به امید رزق و روزی جار می‌زند و زنان روستا را گرد خود جمع می‌کند. اما بخت یارش نیست و دمی بعد، شاید با توطئه و ترفند بقال روستا، کاسبی‌اش به شکست می‌انجامد. آن قهوه‌خانه‌ی بین‌راهی در

نمایشنامه‌ی دیگر نویدی، «مردی با دو طبق»، کجای این منطقه است؟ قهوه‌خانه‌ای که پاتوق مردان است؛ مجمع کارگران روزمزدی که دغدغه‌ی کسب معاش بخور و نمیری دارند و نظاره‌گر تحول شخصیت اصلی نمایش نامه، «کل شیری» هستند. فروشنده‌ی طماعی که تحت تأثیر «میرزا رجب» منش متفاوتی در پیش می‌گیرد و پشتیبان بازماندگان رقیب متوفایش می‌شود تا واجد صفت مردانگی باشد؛ مردی با دو طبق!

با شماره‌ای که آرش نویدی داده، تماس می‌گیرم. ایرج، عمه‌زاده‌ی نویدی است. می‌گوید که این وقت روز منزل نیست، میان دشت و در حال چرای گوسفندان است. اصرار می‌کنم موقعیت بگویند تا نزدشان بروم و دیدار کوتاهی داشته باشیم. با راهنمایی او از «وینسار» بیرون می‌آیم. وارد بزرگراه می‌شوم و پایین‌تر از پاسگاه پلیس راه، دور می‌زنم. برای دیدن تابلوی روستای مقابل، چشم می‌گردانم. این پاسگاه ربط و شباهتی به محل وقوع رویدادهای نمایشنامه‌ی «غیرت» ندارد؛ از معده‌دود نمایش‌نامه‌های نویدی که در فضای شهر می‌گذرد و روایت‌گر افسری شریف است که حاضر به خیانت و ترک وظیفه نیست و در برابر پیشنهاد وسوسه‌انگیز متهم و تهدید صاحب منصب اشرافی دچار لغزش نمی‌شود و سستی اخلاقی نشان نمی‌دهد.

به جاده‌ی باریک روستایی در سمت مقابل می‌پیچم. ایرج گفته بود گله را حوالی همین جاده می‌چراند. مردی درشت‌اندام، دست بلند می‌کند. کنارش ترمذ می‌زنم و شیشه را پایین می‌دهم: «ایرج خان شمایی؟» توبه‌هی کنار پایش را بالا می‌گیرد و دست می‌برد به سوی دستگیره‌ی در جلو. چشمش به کوله‌پشتی و فلاسک چایی روی صندلی می‌افتد. در عقب را می‌گشاید و روی صندلی پشتی می‌نشیند. چنان تنومند است که سرشن به سقف می‌ساید. می‌پرسم: «ایرج وینسار شمایی؟»

با لبخندی محو و مبهم، سواد چند خانه در انتهای جاده‌ی باریک را نشان می‌دهد: «اون جاست.»

حرکت می‌کنم. پیچ اول را پشت سر نگذاشته‌ام که روی تپه‌ی سمت چپ، کسی چوب‌دستش را تکان می‌دهد. سرعت کم می‌کنم. مسافر تنومند می‌گوید: «نه، این ایرج نیست.» پا بر گاز می‌فشارم و از سراشیب چند تپه‌ماهور می‌گذرم. مرد در آینه با پوزخند می‌پرسد: «این سیب‌ها را برای ایرج می‌بری؟»

اوایل صبح، در مسیرم تا وینسار، از بساط میوه‌فروش مجاور یک مزرعه، قدری سیب خریدم و پشت صندلی گذاشتم. از دور دیده بودمش. در نظر اول باغ‌داری تکیده و پیر به چشمم آمد که کنار کپه‌ای سیب چمباتمه زده و به عبور پسرعت ماشین‌ها چشم دوخته است. جلوتر ترمز زدم. پیاده شدم و به سویش رفتم، سایبان کوچکی با شاخ و برگ درخت ساخته؛ کپر. نزدیک که می‌رسم، متوجه می‌شوم که چندان پیر نیست؛ میان سال است اما شکسته و رنجور، با شلوار گردی و جلیقه‌ای کهنه، از آن دست مردمی که نویدی در نمایشنامه‌ی «گرسنگان معجزه» ترسیم می‌کند؛ همان «سبزعلی» که ارباب حقش را خورد و اکنون خرد نانی هم برای دخترانش در سفره ندارد. جلوی کپر یک کپه سیب نوبرانه است و چشمان به حدقه نشسته و ملتمس «سبزعلی» که از چهل سال پیش نگاه به دستم دوخته است!

در آینه‌ی سقفی به مسافر تنومند می‌نگرم. به ورودی روستا رسیده‌ایم. می‌رسم: «کجا می‌ری؟» به اولین کوچه‌ی مدخل روستا اشاره می‌کند. چهودی گوشتالویش به «عین‌الله» مرد دلال در نمایشنامه‌ی «تراکتور» می‌ماند؛ واسطه‌ای که می‌کوشد معامله‌ی دو طرف را جوش دهد و حق‌العمل چربی بگیرد... ابتدای کوچه توقف می‌کنم. می‌رسم: «پس ایرج وینسار کجاست؟»

- جلوتره، اون ور.

روی می‌گردانم و نگاهش می‌کنم. دست می‌برد و از کیسه‌ی پشت صندلی سیب درشتی برمی‌دارد: «پس من یه سیب برمی‌دارم.» در می‌گشاید و بی هیچ تشکری پیاده شده و با قامت بلند لخ لخ کنان وارد کوچه‌ی عریض می‌شود. با دستی سیب گاز می‌زند و با دست دیگر که توبره

را گرفته، بند شل شلوارش را بالا می‌کشد. خرامان رفتنش را سر صبر نگاه می‌کنم. سر و شانه را می‌جنباند و دور می‌شود. دو طرفش، در سایه‌سار دیوارهای کوتاه کوچه، یک دستگاه بوخاری زنگزده و یک تراکتور کمباین خاک می‌خورند. ماشین‌آلاتی که نشانی از آن‌ها، تنها در نمایشنامه‌ی «تراکتور» نویدی دیده می‌شود، تا روایتی از معضل کشاورزی مکانیزه، بدون ایجاد زیرساخت‌های ضروری آن باشد. در دیگر نمایش‌نامه‌های روستایی نویدی همیشه مردان و زنان، کارگر یدی هستند و خوش‌چین یا داس به دست، در حال درو توصیف می‌شوند. مثل نمایشنامه‌ی «شب» یا «سگی در خرمنجا»، آنجا که مباشری تنلهش، در بزنگاه برداشت محصول و سر خرمن، خرخه‌ی زن و مرد دروغ را می‌گیرد و سهمی از گندم طلب می‌کند. به مسیر ادامه می‌دهم و وارد روستای چند خانواری «آب باریک» می‌شوم، هر از چند متر، سرعت‌گیری سیمانی عرض آسفالت را قطع می‌کند. لب می‌زنم: «بادمجون کاشته‌ن!»

روستا کسادتر از آن است که تابلوی مغازه‌ای در آن به چشم بخورد. فقط ده تا پانزده خانه‌ی زمخت با دیوارهای آجری کج و معوج. سرانجام توالی بادمجان‌های آسفالت پرداشت‌انداز به پایان می‌رسد. پسر جوانی میان درگاه آخرین خانه ایستاده و به من زل زده است.

- ایرج وینسارت را می‌شناسی؟

به مردی که کمی جلوتر در ابتدای مسیر خاکی یک کپسول گاز را روی ترک موتور نهاده، اشاره می‌کند.

- اینه؟

جلوتر می‌رایم. مرد جوگندمی موتورسیکلت لکنته‌اش را به حرکت در آورده. به موازاتش قرار می‌گیرم. با صدای بلند می‌پرسم: «ایرج خان شمايی؟»

از رفتن باز می‌ماند و پا بر زمین می‌نهد: «ایرج وینسارت توی مرتعه.»

- کجا؟

به رو به رو، که جاده‌ای مالرو میان تپه‌ها گم می‌شود، اشاره می‌کند. سر تکان می‌دهم. حاضر نیستم ماشین را به این جاده‌ی ناهموار بکشانم. دستی به تشرک بالا می‌برم و در برابر نگاه مرد موتورسوار و جوان ایستاده در درگاه، دور می‌زنم. موتورسیکلت هم گاز می‌خورد و ترتر کنان با دود مبسوطی که در هوای دلپذیر می‌پراکند، در آینه بغل دور می‌شود. باز از مزرعه‌ی سرعت‌گیرهای مزاحم می‌گذرم و راه آمده را برمی‌گردم. برای عذرخواهی دوباره به ایرج زنگ می‌زنم.

- من شما را دیدم که رفتی. خب مگر ماشینت سفید نبود؟

قدرتی مانده به بزرگراه، همان چوبان این بار چوب دستش را بیشتر تکان می‌دهد. کنار می‌زنم و پیاده می‌شوم. از تپه‌ی رو به رو بالا می‌روم. چوبان پوستین پوش با تهریش فلفل‌نمکی رو به من دست پیش می‌آورد. بر دامنه‌ی تپه؛ حدود بیست بز و گوسفند لندوک میان علف‌های تُنک می‌چرند. جوان بیست و چند ساله و چغری مراقب گله است. ایرج خان به پنجاه نرسیده. وقتی می‌فهمد از بستگان نویدی نیستم با سوء‌ظن، چین میان ابروان می‌اندازد و با تردید دلیل پرسش و کنجکاوی مرا می‌پرسد. می‌گوییم: «مگر نمی‌دانی نصرت‌خان نویدی، آدم مهمی بوده؟»

- خب مشخصه، البته من کوچکیم در خدمتش نبوده، بچه بودم که سروان نویدی به رحمت خدا رفت، ولی از بزرگ‌ترها شنیدم. سروان نویدی نوه‌ی عبدالباقي خان بود که توی «سورچه» ملک و املاک اربابی داشتند.

- کجا؟

- سورچه! همین بالاتر.

و به آن سوی تپه‌های مرتفع اشاره می‌کند. گویا چند کیلومتر بالاتر، در مسیر منتظری به همدان است. می‌گوید که چندی پیش مقامات آمدند و صداوسیما هم آمد سورچه و جشنواره برگزار کردند و خبرنگار خانمی بود با چادر و چاقچور. فیلمش را هم پخش کردند: «خب مگر شما ندیدی؟ چطور شما خبر نداری؟»

می‌گوییم: «لابد از مرکز استان یا صدا و سیمای قروه بوده. من از تهران آمدام و اصلاً تلویزیون نمی‌بینم.»

با تعجب نگاهم می‌کند و رو به پسر جوان در پایین دست بانگ می‌زند: «زنگ لچک چادری برای چی آمده بود سورچه؟»

پسر با صدای بلند می‌گوید: «افتتاح کارخانه بود، کارخانه‌ی گنداله.» با خود می‌اندیشم اگر رسانه‌ی غالب اما غافل، می‌دانست که «سورچه» مُلک اجدادی کیست، برای تهیه گزارش دیگری می‌آمد، یا شاید تهیه مستندی درباره‌ی یکی از مفاخر نمایش‌نامه‌نویسی معاصر؛ کسی که نخستین نمایش‌نامه‌اش، «سماورندیده‌ها» در سال چهل‌وشش به کارگردانی ناصر رحمانی نژاد ضبط و همان سال از تلویزیون پخش شد. سماورندیده‌ها را کمتر کسی به یاد دارد. متن آن مفقود شده. علاوه بر کارگردان، با بازیگران این نمایش «سعید پورصیمی» و «مهتاب نجومی» هم گفت‌و‌گو کرده‌ام. از نویدی، که گاهی سر تمرین‌ها حاضر می‌شد، به نیکی یاد می‌کنند، اما هیچ یک نسخه‌ای از نمایش‌نامه را ندارند. ناصر رحمانی نژاد برایم می‌نویسد که تکه‌ای از فیلم اجرای آن را سال‌ها پیش در اینترنت دیده که در عنوان‌بندی به جای نام او، نام کارگردان تلویزیونی قید شده بود.

حوالی ظهر، علی‌رغم اصرار و تعارف بسیار چوپان و پسرش که مهمان خانه‌شان در وینسار باشم، عزم رفتن می‌کنم. می‌گوییم که قصد بازگشت به تهران دارم و نمی‌خواهم به تاریکی جاده بخورم. با آنان وداع می‌کنم، اما طینی جملاتی در ذهنم می‌ماند: «خب مشخصه، سروان نویدی هم کشاورز نمونه بود، هم دامپرور نمونه، هم مرغ‌دار نمونه...»

پشت فرمان می‌نشینم و به راه می‌افتم. حق با آرش بود. این بستگان روس‌تایی چندان اطلاعی از نویسنده‌گی و اشتهر پدرش نداشتند. اما آرش که خود ورزشکار حرفه‌ای و دارنده‌ی چندین مدال در رشته‌ی پرورش اندام است، از خاطرات نوجوانی می‌گوید. از سال‌های نخست دهه‌ی شصت و سرزده‌امنش به سورچه...

- با خودت چه کار می‌کنی آخه بابا؟ توی این روستای پرت و دورافتاده...؟

پدر در شعاعی از پرتو رنگ باخته‌ی غروب نشسته و با نخ و سوزن مشغول دوختن دگمه‌ی کت است. او که پس از انقلاب همچون بسیاری از هنرمندان از کانون پرورش فکری کنار گذاشته شد، چندی به امید تحولی اجتماعی با شور و حرارت در تکاپو بود. آثار تازه‌ای نوشته، از جمله نمایشنامه‌ای متفاوت به سبک برشت؛ «ارباب و نوکر» که در جنگی هنری منتشر شد. تب و تاب انقلابی گری که فروکش کرد و خورشید رویاها غروب کرد، رفقایش یا دچار رکود و کوچ و مهاجرت شدند یا مقهور مرگ مفاجا، همچون مرگ زودهنگام نوریان و نویدی پناه می‌آورد به این عزلتکده‌ی دورافتاده‌ی کردستان.

برسم به حوالی تهران باید سری بزنم به باشگاه ورزشی آرش، که باز با تبسیم و گشاده‌رویی پذیرایم باشد و در زاویه‌ای از سوله‌ی مرتفع و نورانی باشگاه بدن‌سازی، که مملو از دستگاه‌های پیشرفته است، به تماشای تکاپوی بی‌وقfeی ورزشکاران عضلانی بنشینیم و سر صحبت که باز شد، به آرش بگوییم که «ولیام فاکنر»، نویسنده‌ی امریکایی نیز، در اوج افتخار و در اوان اعطای جایزه‌ی ادبی نوبل، سرگرم مزرعه سیب‌زمینی‌اش در بیغوله‌ای دور از اغیار بود و برداشت محصول سیب‌زمینی را بهانه‌ی نرفتن به مراسم نوبل کرد. لابد آرش خواهد گفت که برخلاف گفته‌ی ایرج، پدرش در کشاورزی چندان هم موفق نبود: «اون سال، سی ٹن محصول سیب‌زمینی روی دستش ماند و مشتری نداشت. یه بار هم گله‌ای با پونصد رأس گوسفند فراهم کرد اما به سودی نرسید.»

گویی سرنوشت نویدی و سیر حوادث چنین رقم خورده بود که پس از سال‌ها انعکاس فلاتک اقتصاد روستایی در نمایشنامه‌ها و داستان‌هایش، باید همچنان طعم تلخ رکود در معیشت روستا را می‌چشید.

- من حاضر بودم این باشگاه و مقام و م DAL و موقعیت مربی‌گری تیم ملی رو نداشتم و عوضش پنج سال بیشتر با با کنارم بود، بس که رابطه‌ی گرمی داشتیم...
- بزرگراه همدان را در پیش می‌گیرم. پس از مسافتی و در میانه‌ی سربالایی تندی به جاده‌ی فرعی دیگری می‌پیچم که تابلویی در ابتدایش نشان از استقرار کارخانه‌ای صنعتی دارد.
- بابا آدم عجیب غریبی بود، خیلی عجیب. به شدت ساده و بی‌آلایش بود. با این که خانزاده بود، با رعیت‌های روستایش سر یک سفره می‌نشست و هیچ فخر و غروری به آدم‌ها نمی‌فروخت.
- آرش مدرک کارشناسی ارشد تربیت بدنی دارد. اما اذعان می‌کند که امروزه فخر فروختن به مدارک دانشگاهی مسخره است، اما در روزگاری که رفتمن به دانشگاه دشوار و داشتن مدرک تحصیلی کمیاب بود و بسیاری با «دیپلم» و «تصدیق نهم متوسطه» استخدام می‌شدند، پدرش علاوه بر تحصیل در دانشکده‌ی افسری، لیسانس ادبیات هم داشت و قبل از مطرح شدنش به عنوان نمایش‌نامه‌نویس، داستان‌های متعددی نوشته بود که مجموعه‌ای از آن‌ها در کتاب «دو مادر» اوایل دهه‌ی چهل چاپ شده بود...
- چند صد متر جلوتر از بزرگراه، تجهیزات کارخانه، برجک‌های فولادی، دستگاه‌های نقاله و سیلوها پیداست و آن سوترا در نشیب دره، بقایای روستای «سورچه» به چشم می‌آید؛ محله‌ای مملو از خانه‌های خشتنی و بارویی با دیوارهای چینه‌ای مرتفع. کثار جاده توقف می‌کنم. این باید ارگ عبدالباقي خان باشد. جد مادری نویدی. نمایش‌نامه‌نویسی که مقام نخست را در مسابقه نمایش‌نامه‌نویسی تلویزیون و جشن هنر شیراز کسب کرد و آثارش توسط نامدارترین هنرمندان دهه‌ی چهل، عباس جوانمرد، جعفر والی و سعید سلطان‌پور کارگردانی شد و مهین شهابی، علی نصیریان، آذر فخر، رضا کرم‌رضایی، محمود دولت‌آبادی، ولی شیراندامی و ایرج امامی بازیگران شخصیت‌هایی شدند که او آفریده بود...

اوایل آذر هزار و چهارصد است و با ایرج امامی دیدار دارم، هنرمندی کوشای کارگردان و نقاشی نامی در انگلیس است و خود نیز «سگی در خرمنجا» را در لندن به صحنه برده است. او مدتی است که برای رسیدگی به امور شخصی به ایران بازگشته است. آپارتمانی در شهرکی اطراف تهران فراهم کرده و از من به گرمی استقبال می‌کند. گرچه از دو نسل متفاوتیم، اما تلقی مشترک از تئاتر، تلاقي گفتگو را به سرعت صمیمی و خودمانی می‌کند. شاید هم از آن رو که رگهای در گفتار و برق نگاهش مرا به یاد عباس جوانمرد می‌اندازد، رگهای از جنس خلوص، آنچنان که وقتی ماه بعد به لندن بازمی‌گردد، علی‌رغم مشغله کاری و تمرینات نمایشی که در دست دارد، انبار زیرشیروانی خانه را می‌کاود تا اگر چیزی از صفحات نمایشنامه‌های نویدی یافت، برایم بفرستد. او در دو نمایش از آثار نویدی، «تراکتور» و «رزق» بازی داشته است. رزقی که جعفر والی در تالار سنگلج به صحنه برد. ولی حسرت به صحنه رفتن تراکتور به کارگردانی سلطان‌پور بر دل‌ها می‌ماند و علی‌رغم ماه‌ها تمرین، سلطان‌پور در مقابل هیئت بازبین از مواضعش کوتاه نمی‌آید و نمایش به ضبط تلویزیونی نمی‌رسد. ایرج امامی نقش «مشداصغر» کافه‌چی را داشته، شخصیتی که «حشمت» راننده‌ی تراکتور را از سماجت و لج‌بازی بازمی‌دارد و مجابش می‌کند که به حاجی رو بیندازد تا چرخ تراکتورش باز بچرخد و... سپس آن دیالوگ مناقشه‌برانگیز نمایش نامه، که کارگردان تأکید دارد بازیگر با گفتنش مشت بر زمین بکوبد: «مگه نخوای توی این ملت زندگی کنی و الا بایست مثل موم نرم بشی.»

سرانجام حشمت نرم می‌شود اما کارگردان نمی‌شود! و این خُلق و خصوصیتی متفاوت در سرشت و روان انسان‌هاست که در برابر سهمگینی دوران، یکی تن می‌دهد و دیگری تن می‌زند، دو گونه‌ی شخصیتی که در برده‌های پرچالش تاریخ معاصر ما سرنوشت‌های متفاوتی رقم زده است. تا پاسی از شب، دیدار و گپ و گفت با ایرج امامی به درازا می‌کشد. از خاطرات تلغی و شیرینیش در گروه تئاتر آناهیتا روایتها دارد. چنان که به صرافت می‌افتم که روزی این گفته‌ها نیز باید ثبت و منتشر شود. اما با او، باز

رشته‌ی سخن را به نویدی می‌کشم و از هنرمندانی یاد می‌کنم که در نمایش‌های نوشته‌ی نویدی بازی کرده‌اند. میزبان من به رغم پنج دهه دوری از فضای تئاتر ایران، اغلب نامها را می‌شناسد؛ علی ژکان، عسگر قدس، بهزاد فراهانی، ایرج سنجیری، هرمز سیرتی، غلامعلی نبی‌پور و ... عصرهنگام از دیدن ویرانه‌های سورچه باز می‌گردم. تا اسدآباد همدان کمتر از یک ساعت راه است. جاده‌ای پر پیچ و خم، همچون نشیب و فراز زندگی برخی انسان‌ها... در طول مسیر کوهستانی و از بلندای گردنه‌های مشرف به دره‌های کبود و ژرف به روزگار پُر نوسان نویدی جوان می‌اندیشم. بی‌گمان هرگز به مدارج بالای ارتشی نرسیده بود. لابد کوتای گریه سال سی و دو و پیامدهای ننگینش، طومار موقعیت نظامی او را نیز که درجه ستوانی داشته، با طوفان خود درنوردیده بود.

اسدآباد پرتراکم است. از کنار بقایای یکی از مهم‌ترین بناهای باستانی معبد آناهیتا می‌گذرم و بیرون از شهر، مسیرم به ارتفاعات اسدآباد می‌رسد. گردنه‌ای که در بوران و یخ‌بندان زمستان‌های قدیم، عبور از آن سخت و خطرآفرین بوده است. گرچه اکنون در بهار، دیدنی است و دلنواز و مشرف بر چشم‌اندازِ دامنه‌ی دور الوند در پیشانی همدان، اما این نقطه مرا ناخودآگاه به یاد غائله و ولوله‌ی برف در یکی از گیراترین داستان‌های ادبیات فارسی می‌اندازد؛ «دوستی خاله خرسه» اثر «محمدعلی جمالزاده»، که رویدادگاه آن حوالی همین اقلیم سردسیر است. نویسنده‌ی پیشتر ازی که پای داستان کوتاه مدرن را به زبان فارسی گشود و شک ندارم که نویدی با آثار او آشنا و محشور بوده است، به خصوص در طرح و توصیف شخصیت‌های ساده‌دل و بی‌شیله‌پیله‌ای که در بطن داستان‌های نویدی، از جمله در داستان «پدرکشی» نیز به وفور حضور دارند. آدم‌های بی‌غشی که در زمانه‌ی ما کمیابند و صفات آن‌ها در صفحات دست‌نویس نویدی تا کنون منتشر نشده است.

از حاشیه‌ی همدان می‌گذرم و از دشت «بهار و کبودرآهنگ»، که خاک حاصلخیزش تشنه و دچار تنش آبی است. چون انبوه چاهه‌ای غیرمجاز،

سفره‌های آب زیرزمینی‌اش را خشکانده و فرونشسته‌های مهیب زمین، دامن‌گیرش شده است. همان مصائب حیات روستایی، که ادبیات و هنر پس از انقلاب از آن غافل مانده است و اگر نشانی از روستا بخواهیم، همچنان باید سراغ نمایشنامه‌های نویدی رفت یا رمان «نفرین زمین» «آل احمد» و بیش از دیگران، در آثار «محمد دولت‌آبادی».

از دور و نزدیک شنیده بودم که نویدی الفتی با «محمد دولت‌آبادی» داشته و دوستی صمیمانه‌ای با «عطالله نوریان»، مترجم نمایشنامه‌هایی چون «آخر بازی» از «بکت» و «مرگ فروشنده» از «آرتور میلر» و چندین کتاب دیگر. مترجمی که در التهابات آن سال‌ها، جان و جوانی بر سر مرامش نهاد و همین خود در یأس و سرخوردگی نویدی بی‌تأثیر نبوده است؛ چنان که به عزلت و انزواجی خودخواسته در روستای «سورچه» سوق می‌یابد. به خاطر دارم که روزی آقای عباس جوانمرد روی لفظ «خودخواسته» تأکید می‌کرد: «نویدی از هر نوع همکاری با سلسله مراتب رسمی پرهیز کرد و در روستای دورافتاده‌اش، همدم خلایقی شد که همیشه درباره‌ی آن‌ها قلم زده بود.»

وقتی از فراز دامنه‌ی بلندی که «سورچه» را در میان گرفته بود به گستره‌ی مزارع و مراتع در سویی و صلابت کوه‌ها در سوی دیگر نظر دوختم، به چشم‌اندازی می‌اندیشیدم که نویدی در سال‌های واپسین عمر می‌دیده است. شاید تکیه به ستونی ایستاده و متفکر می‌مانده و محظوظ تا تاریکنای دامن‌گستر شب، در قعر دلمردگی‌های آن دهه‌ی پرتنش. لابد یاد می‌کرده از درخشش نامش در صحنه‌ها و گذران اکنونش به گمنامی، در این گنج دورافتاده‌ی کشور، با طرح آثار نانوشته‌ای که در ذهن می‌کاویده است...

- بابا چه کار می‌کنی با خودت توی این روستای پرتافتاده؟
پدر به خودش نمی‌رسد، نه خود و نه خورد و خوراکش. فقط سیگار پشت سیگار...

- می‌خواست حرکتی بزن و تحولی به زندگیش بده، ولی حیف بیماری زود از پا درش آورد...

غروب را پشت سر نهاده ام و بیابان های بی حاصل و شوره زار های تفتیده بزرگ راه همدان به ساوه را در می نوردم و به شمایلی می اندیشم که از نویدی در خمیر دارم. به او که شانه به شانه کشاورزان کم بضاعت می کوشید و همانند آنان در کشت و زرع، زمین می خورد و محصولش می پوسید تا طعم گرسنگی را بچشد و مسکنت روستاییان را لمس کند... فروردین شصت و هفت در گیر بیماری می شود. او را در بیمارستان دولتی در تهران بستری می کنند.

- ولی ریه هایش آب آورد، دوره‌ی جنگ بود و گرفتن ویزا طول و تفصیل داشت و...

نخستین دیدار و گفت و گوییم با خانواده نویدی به بیست سال پیش برمی گردد. مهرنوش، دختر نویدی می گفت که پدر در خلوت خود گزیده ای آن سال های رکود تئاتر پس از انقلاب، برای گرداوری ضربالمثل های زبان گردی یادداشت های بسیار گرد آورده بود، اما دست تقدیر چیزی از آن ها باقی نگذاشت.

در جمع خانواده نویدی از هر دری صحبت می کنیم. من می برسم و مهرنوش پاسخ می دهد. مادرش آرام و بی هیچ سخنی روی مبل کناری نشسته است. جایی، مهرنوش از دایی اش می گوید، برادرزن نویدی.

- ساواک لب مرز قصر شیرین دستگیری کرد. گویا یه کلت کوچیک دیده و خوشش اومده و خریده...
- لا بد کلت شاه کش؟

با شنیدن این نام، ناگهان مادرش زیر گریه می زند و های های صیحه و شیون امانش را می برد. هنوز پس از چند دهه، داغ دل پیرزن از یادآوری تیرباران برادرش تازه و گدازان است. لحظاتی طولانی سکوت می کنیم. مهرنوش عکسی سیاه و سفید از پدرش نشانم می دهد که گویی از تصویری دونفره در مراسم ازدواج بریده شده است. نویدی کت و شلواری تیره و آراسته بر تن دارد و لبخندی تمام پهنانی صورتش را پوشانده است. کمی خم شده و انگار دستی به سوی عروس دراز کرده باشد.

از ساوه گذشته‌ام که چراغ‌های ماشین را روشن می‌کنم و به شتاب خطوط منقطع و لغزنده‌ی بزرگ‌راه می‌نگرم. زمستانی پس از کوچ نویدی، چند کارگر ساختمانی در زیرزمین خانه به بازسازی بنا مشغولند. سرما زورآور می‌شود. آتشی می‌افروزند. اطراف زیرزمین را می‌کاوند. صفحات روزنامه‌های قدیمی و بسته‌های کوچک کاغذ یادداشت را که دست‌خطی بر آن نوشته و در جعبه‌ای رها شده‌اند، می‌یابند و هیمه‌ی آتش می‌کنند.

- پس یادگارهای پژوهشی پدرتان حسابی محفل کارگرها را گرم کرده‌...

شهریور شصت و هفت نویدی به آلمان می‌رسد. به سرعت در بیمارستانی بستری می‌شود. برادر و برادرزاده به کمکش می‌شتابند.

امسال وقتی با مهرنوش مکالمه‌ای تلفنی داشتم از نوشه‌های دیگر پدر گفت که گویا پیش از سفر به آلمان، آن‌ها را به ناشناسی سپرده بود که بعدها منتشر کنند. این موضوع را بیست سال پیش به من نگفته بودند. تلفنی از آقای محمود دولت‌آبادی می‌پرسم که آیا از متن‌های نویدی چیزی در اختیار دارد؟

- من از کتاب و نوشه‌های قدیمی خودم هم چیزی ندارم، چه برسه به دیگران.

محمود دولت‌آبادی از یارانی بوده که او را فراموش نکرده و تابستان شصت و هفت، وقتی نویدی با حال نزار و بیمار در تهران بستری بوده، به عیادتش می‌رود. سال‌ها بعد، مهرماه هشتاد و یک، وقتی نمایش «هفت کردار» را در سالن اصلی تئاتر شهر طراحی کرده بودم با آقای دولت‌آبادی، که شبی مهمان نمایش بود؛ همکلام شدم. بعد از اجرا، پشت صحنه آمده بود و با گروه خوش‌بیش می‌کرد. وقتی از من شنید که در تدارک پژوهش درباره‌ی نویدی هستم، برقی در نیلی چشمان دوید: «کار بسیار به جایی می‌کنی، نویدی سزاوارش».«

نویدی بستری شده است. هوای تابستانی آلمان دل‌پذیر و مطبوع است. مراقبت‌های پزشکی ادامه دارد، اما چراغ کم‌سوی عمر درامنویس روستایی

ما تاب چندانی ندارد و دو هفته پس از بستری شدن، شعله‌ی خردش
خاموشی می‌گیرد...

- بله، جنازه‌ی پدر به تهران منتقل شد. در بهشت‌زهرا، قطعه‌ی
صد و ده، ردیف صد و بیست، شماره هفده دفن شده‌اند.

مشوق انجام پژوهش بیست سال پیش من «عباس جوانمرد» بود. او
شماره‌ی تماس خانواده‌ی نویدی و عکس‌های آرشیوی خود را در اختیارم
گذاشت. سایر تصاویر را سال‌ها بعد «جعفر والی» از نمایش «رزق» به من
داد. نسخه‌ی نخست یادداشت‌هایم درباره‌ی نویدی را اوایل دهه‌ی هشتاد به
مجله‌ای تئاتری می‌سپارم. عکس‌ها را نیز برای چاپ در اختیارشان
می‌گذارم. مجله منتشر می‌شود. چند یادداشت از چند نمایش‌نامه‌نویس دیگر
نیز درباره‌ی نویدی چاپ کرده‌اند. اغلب او را ستوده‌اند، ولو در یک یا چند
پاراگراف. اما نمایش‌نامه‌نویسی هودار نعلبندیان، پرداختن به نویدی را
غیرضروری و بیهوده خوانده است. غافل از آن که کسی چون عباس جوانمرد
که پشتیبان آثار و سبک رئالیستی نویدی بود، نعلبندیان را نیز می‌ستود. بارها
از زبان جوانمرد شنیدم که نعلبندیان را «نویسنده‌ای شریف» می‌خواند، لحن
ستایش‌گری که در کتابش؛ «دیدار با خویش» نیز به تفضیل بیان کرد، تا
بیاموزاند که پرداختن به یکی از این دو نویسنده، که سبکی متفاوت داشتند،
به منزله‌ی انکار و منکوب کردن دیگری نیست... مقاله‌ی مفصل من در مورد
نویدی نیز در مجله چاپ شده بود، ولی طرح جلد مجله را که می‌نگرم، متوجه
می‌شوم نامم را از فهرست نویسنده‌گان حذف کرده‌اند. نام سردبیر را که
می‌بینم، دیگر تعجب نمی‌کنم، اما با خود عهد می‌بندم که با گردآوری و
تحلیل آثار نویدی، کتابی در خور نام و شأن او منتشر کنم. این وعده، قریب
به دو دهه به درازا می‌کشد. سرانجام پس از پیگیری‌های مدید، مجموعه‌ی
نخست، شامل چهار نمایش‌نامه‌ی نویدی در یک کتاب با شمارگان محدود،
در زمستان هزار و چهارصد منتشر و پس از چند ماه کمیاب می‌شود. اواخر
اسفند و چند ماه بعد از انتشار کتاب، آن امانت‌دار ناشناس تماس می‌گیرد،
مهندسی کارآفرین از نزدیکان نویدی! او خمن معرفی خود، از چمدانی مملو

از نوشته می‌گوید که نویدی پیش از عزیمت به آلمان نزدش امانت گذاشت. چندی پس از مرگ نویدی، مهندس محتويات چمدان را برای برادر نویسنده در آلمان می‌فرستد. حالا می‌خواهد مطمئن شود که آیا من تحقيق روی آثار نویدی را ادامه خواهم داد؟

- بله، قصد دارم مجموعه‌ی همه‌ی آثار نمایشی و داستانی نویدی را منتشر کنم.

مهندس سفارش می‌کند تصاویری از کاغذهای کاهی دست‌نویس نویدی را از آلمان برایم بفرستند، خطوطی که به دشواری می‌توان خواند، اما خرسندم که سرانجام جستجو و آرزوی دیرین سالیانه بی‌ثمر نخواهد ماند. اوایل شب، سفر بازگشتم از کردستان و وینسar به مقصد می‌رسد، اما برای انتشار آثار نویدی هنوز به مقصد نهایی نرسیده‌ام. حال باید پس از تنسيق و ويراستاري نسخه‌های موجود، يك جا همه را به دست ناشری معتبر بسپارم.



نویدی با پسرش آرش



کارگردان: جعفر والی



قطعه‌ی نخست نمایشنامه‌ی
«رزق»
نوشته‌ی: نصرت‌الله نوبدی
تنظیم و ویرایش برای انتشار: ناصح کامگاری

صحنه: حجره‌ی یک بنگاه حق‌العمل کاری است. میزی چوبی که پشت آن یک صندلی چوبی قرار دارد، در یک گوشه و چند نیمکت و صندلی چوبی که کنار دیوارها قرار دارند. یکی دو میز کوتاه پیش دستی هم اینجا و آنجا چیده‌اند. روی میز چند دفتر و دستک و از این قبیل، و طرف راست میز یک جعبه‌ی آهنی به چشم می‌خورد. (از آن جعبه‌ها که هنگام باز شدن صدایی زنگ‌دار دارند). روی دیوارها چیزهایی از قبیل شمايل و «وان یکاد» قاب شده، آویزان است. پرده که بالا می‌رود، روی یکی از صندلی‌ها، مشتری، تکیده مردی که توی پالتوبیش مچاله شده است، نشسته است و دارد از قوطی سیگارش، سیگار می‌پیچد. بی‌تاب است و این بی‌تابی از بی‌قراری پاهایش پیداست. سیگارش را سر چوب سیگار بلندی می‌زند. دست‌هایش می‌لرزند. آن روبرو، پشت دیوار شیشه‌ای، دلانی است که حیاط حق‌العمل کاری را به کوچه مربوط می‌کند. یک طرف حجره هم با درهایی به سبک دکان‌های قدیمی به کوچه راه دارد. بیرون، سر و صدای باربرها که دعوا دارند، به گوش می‌رسد. گویا اواخر مرافعه است. می‌تواند این کشمکش از پشت شیشه‌هایی که در انتهای صحنه است، دیده شود. مشدقی میانجی‌گری می‌کند.

مشدقی:	د حیا کنین... د آبرو داشته باشین... د لامصبا کوتاه بیاین...
باربر اول:	انگار سر ارث پدر دعوا می‌کنین.
باربر دو:	ارث پدره، ارث پدرمون یه جفت گاو مردنی بود که اینم پوستشون رو آورد شهر فروخت، کرد خرج دوا درمون ننه‌مون.
مشدقی:	ننه تو نبود؟ نه؟
باربر یک:	حالا خوبه ناسلامتی برادر هم هستین...
مشدقی:	برادر بودیم.
باربر دو:	حالا چی؟
مشدقی:	از اون بپرس که داشت واسه یه مشت دون مرغ خفه می‌کرد. گاس شما نبودین، گاس کسی اینجا نبود... (زار می‌زند).
مشدقی:	می‌خواس کوچ و کلفتم بیفته به امون خدا...
مشدقی:	بسه دیگه خجالت داره... پاشو... پاشو برو سر کار و زندگیت. همین حالاست که بیان سر وقت جوال‌ها. خالی‌شون کنین، مواظب بریز و بپاش‌تون باشین، می‌دونین که هر دونه گندم به جونش بسته‌اون.
مشدقی:	صحنه مدتی در سکوت ادامه می‌باید. مشتری که سیگار را روشن کرده، همان‌طور که پا روی پا انداخته و تکان می‌دهد، با بی‌تابی، کپه دود از دهان بیرون می‌دهد. مشدقی داخل می‌آید. پیرمردی است با قدی بلند که با همه‌ی پیری، باز شق‌ورق راه می‌رود و محکم حرف می‌زند.
مشدقی:	(با خود) چه روزگاری! چه روزگاری! (می‌رود روی میز و صندوق را گردگیری می‌کند. وسایل روی میز را برمی‌دارد، پاک می‌کند و از نو می‌چیند.) واقعاً چه روزگاری شده... (به مشتری) دیگه برادر هم با برادر راست نیست. دیگه برادر هم چشم نداره که بینه برادرش نون می‌خوره. (با خود) چه روزگاری! اون وقت می‌گن چرا زلزله می‌شه. چرا سیل می‌آد و کرور کرور آدم رو می‌شوره و با خودش می‌بره؟ چرا خیر و برکت از روی زمین رفته؟ اون

وقت می‌گن چرا امروز که چهل روز از بهار رفته، یه نم از
آسمون پایین نیومده؟ آخه داداش... (به مشتری) تو بگو، تو
بفرما، با چی؟ با چی بیاد؟ با عقیده‌ی پاک‌مون؟ با قلب
صفهون؟ با چی؟

مشتری غرق در دنیای خود فقط سری می‌جنباند.

داداش تو هم بیخود اینجا علاف نشو، حاجی این روزها کمتر
اینجا آفتابی می‌شه.

مشتری:

بازم می‌شینم، مجبورم بشینم.

مشتری:

باز سر و صدای باربرها از بیرون به گوش می‌رسد.

باربردوم:

ننهش سوزمونیه که هر چی از دستش می‌آد کوتاهی بکنه.
حالا می‌بینی.

مشتری:

مشتری:

خیر، دست‌بردار نیستن. بالأخره سر این دو من خاک و خل یه
خونی راه می‌اندازن. (به طرف در می‌رود. آن را باز می‌کند. رو به
باربرها) باز هم که از سر گرفتین، د ننه سوزمونیه اگه کوتاه نیاد.
حالا خوب شد؟

مشتری:

باربر یک:

مشتری:

باربر دوم:

آخه مگه این سگ‌صب می‌ذاره؟

مشتری:

مشتری:

بالآخره اینقدر درازش کنین که به گوش اون نمرود برسه.
می‌دونین که این روزها پی بهانه می‌گرد... (برمی‌گردد).
لَا اللَّهُ الْاَللَّهُ...

مشتری:

مشتری:

مشتری:

حالا کو؟ بذار چار صبای دیگه هم بگذره. قول می‌دم که باز هم
گوشت آدم‌ها به سیخ بره و جز جز روی آتبیش کباب بشه. حالا
این اوایل کاره...

مشتری:

چقدر هم هوای اینجا سرده... تعجبم حاجی با اون درد پا
چطور می‌تونه اینجا دوام بیاره؟! (پوزخند می‌زند).

مشتری:

مشتری:

مشتری:

حاجی عقیده‌ش بر اینه که گرما آدم رو لمس می‌کنه و زبر و
زرنگی رو ازش می‌گیره.

مشتری تودار، سر تکان می‌دهد.

مشدقی:

موکل داره، یه موکل داره که نمی‌ذاره از این همه مال و مکنت
بهره‌ای ببره... پشت سرش نمی‌گم، روبه‌روش هم می‌گم.
چند بار تو روش گفتم که برای نهادن چه سنگ و چه زرا! اما
اون گوشش بدھکار این حرف‌ها نیست. یه روز گفت مشدی
قلی، نذار کلاه‌مون تو هم بره. خوبه منم چهار روز دیگه با
ریشن سفید در باز کن و در بیند یه کارونسرا بشم؟ منم تو
روش بُراق شدم و گفتم یه نفس از زندگیم رو با تموم ثروت
عوض نمی‌کنم.

مشتری با نگاه خیره سر تکان می‌دهد.

مشدقی:

می‌دونم از من به دل نمی‌گیره، آخه من اونو بزرگ کردم. به
پاش زحمت کشیدم. (سر تکان می‌دهد). خب، حیف اون
زحمت‌ها... (سکوت) آخه می‌شه چی؟ هی حرف بزن، هی جوش
بزن، هی به خودت و کوچ و کلفت سخت بگیر. که چی بشه؟
فردا یه وجب زمینه، فقط یه وجبه نه بیشتر... پرسش مرد
گنده‌ای شده. دیروز همینجا واسه یه جفت کفش یه ساعت
زار زد. آخرشم با تیپا بیرونش کرد.

مشتری که هر لحظه ناآرام‌تر به نظر می‌رسد و انگار از پرحرفی مشدقی
هم کلافه شده است، بلند می‌شود و وسط حجره این سر و آن سر می‌کند.

مشدقی:

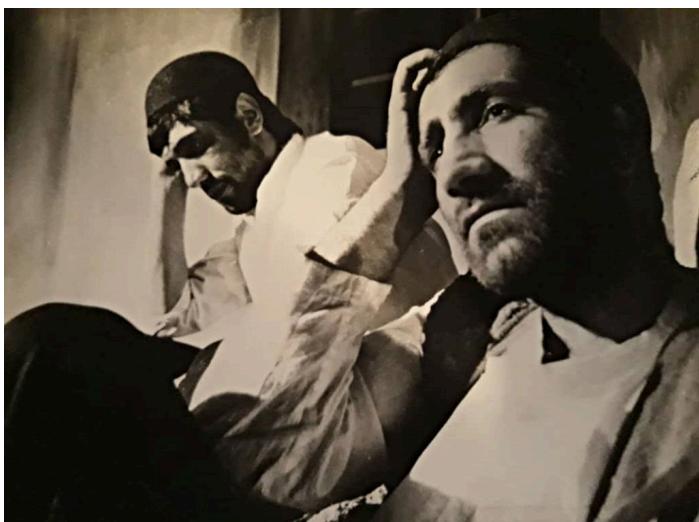
(با خود) نه داداش، نه. اینظور آدم‌ها بدبختن... خودش هم از
دست خودش بالا می‌آرد. (پوز خند می‌زند). یه روز باهاش از رزق
حروف زدم... می‌دونی که رزق چیه؟ یه چیزیه شبیه به موش.
می‌گن عاشق سکه‌س. می‌گن خوشش می‌آد روی سکه غلت
واغلت بزنه و به همین خاطر هم هست که سکه‌ها رو می‌دزده
و توی سوراخش قایم می‌کنه. بله... یه روز باهاش از رزق
گفتم. اولش زد زیر خنده که یعنی می‌گی من رزقم؟ و وقتی
من توی چشم‌هاش زل زدم و گفتم آره. یه‌هو زد زیر گریه.

درست مثل یه بچه‌ی شیرخوره. راستش دلم به حاش
سوخت. گفتم مگه مجبوری؟ گفت دست خودم نیست مشدی
قلی، دست خودم نیست.

(با خود) پس این طور، پس او هم از دست خودش ذله‌س؛ او
ذله، منم ذله... (پوز خند می‌زنند).

مشتری: مشدقی:
پدرش رو که می‌شناختی؟ چه مرد نیکی بود! چه قلب مهربونی
داشت. به خدا آزارش به مورچه هم نمی‌رسید. کافی بود به
گوشش می‌رسید یکی بیچاره‌س. خدا بیامرزدش، وقتی اون
مرد، همه‌ی یتیم‌های شهر از نو یتیم شدن. کاه و کوه در
نظرش یکی بود. حالا از اون طور آدمی این طور آدمی پس
افتاده...

مشتری: مشدقی:
(عصبی) لا الله الا الله.
... خودکشی کرد. آره خودکشی کرد. اما اون هم از غیرتش
بود. نتونست خودش رو زیر دین مردم ببینه. آخه در شک
شده بود...



محسن نعمان فر و عسکر قدس در نمایش رزق به کارگردانی جعفر والی



عکس دسته جمعی هنرمندان به دعوت ایرج امامی در باغی در جنوب شهر تهران اوخر دهه ۴۰ / سعید سلطانپور، ناصر رحمانی نژاد، سیاوش کسرایی، مهدی فتحی، ایرج امامی و ...

نگاهی بر نمایشنامه

سلامی دوباره به خسرو حکیم رابط

۹

نقد کتاب

گفتاری پیرامون ادبیات دراماتیک
اثر دنی دیدرو



سلامی دوباره به خسرو حکیم رابط محمد رضا قلی پور

«وقتی ماهی‌ها سنگ می‌شوند.» نمایشنامه‌ای از خسرو حکیم رابط حکایت شرکتی است که آمده و چنگ انداخته است بر دریابی که ماهی‌گیران حیاتشان در گرو آن است. شرکت بنا دارد صیادان را از کار بیکار کند و زمین‌هایشان را بگیرد و یا به عبارتی ماهی‌گیران را مزد بگیر خود کند و زمین‌هایشان را بخرد. از این بابت مدتی است که اعلام صید ممنوع و دریا را قرق خود کرده است. گل‌آقا نامی را هم که به اعتراض قرق شکسته است، دستگیر و حبس کرده‌اند. ماهی‌گیران، کاسه‌ی چه کنم به دست گرفته‌اند و تعدادی‌شان هم جیره‌خوار و جاسوس شرکت شده‌اند. این میان، صیاد پیری به نام عموم تراب قرار است محور درام باشد. اوست که مظلوم واقع و ناچار می‌شود که کاری کند. قصه حکایت جامعه‌ای منفعل، کوتاه‌بین و اسیر ظلم است که خود تیشه به ریشه‌ی خود زده و خواهد زد. این عموم تراب در روایت پیش داستانش هم در سالی که گذر کرده است، از سرش یکبار مردانه در برابر قرقی دیگر ایستاده است و دل به دریا زده اما با اینکه گره از کار جمع صیادان گشوده است، با خبط آن‌ها روبرو شده است و ناجوان مردانه به اصطلاح نمایشنامه سنگ‌ساز شده است. یعنی خود و خانه‌اش از سوی مردم گمراه سنگ‌باران گشته است. حال ورق باز رو آمده است و همان جماعتی که اینک به خطای خود واقفند، باز اسیر جبر روزگار شده‌اند و در

میان شان چو افتاده است که عموم تراب می خواهد بار دگر قرق را بشکند. مردم دون برای خود به دنبال منجی می گردند. منجی ای که در حقش جفا کرده اند. اما عموم تراب قرار نیست قرق را بشکند. چرا که دیرسالی است که خانه فروخته و زیر سقفی اجاره ای نفس می کشد. دیگر بناش بستن بنه و رفتن است. او می خواهد ریشه کن کند خود را و به همراه دخترش به جنوب ببرود تا دخترش آن جا عروس شود و او نیز در دریابی دیگر سالیان پایان عمر را ماهی گیر بماند. اما درام بر او دام می بندد و وادرش می کند که قبل از رفتن، کاری کند برای این مردم زبونی که خود بر سرنوشت خود بی انجامند. نمایشنامه، دایی نامی را به سراغش می فرستد که به هزار آسمان و ریسمان از او بخواهد مردمان جفا کار را دوست بدارد و برای آنها دریادلی کند و در ادامه وقتی از عموم تراب، ساز مخالف می شنود، این بار دایی گل آقای زندانی را بجهانه می کند و دختر خردسالش را که ای عموم تراب به خاطر او کاری کن و این می شود بجهانه ای برای پیرمرد که راهی شرکت شود و به خاطر دروغی که دایی گفته است، خود را فدا کند. این دامی است که نمایشنامه برایش پهن می کند و دایی را روانه اش می دارد تا به دروغ از چشم انتظاری دختر خردسالی بگوید که چندی پیش مرده است. خلاصه آن که تراب به دل دیو شرکت می زند و روغن ریخته را نذر امام زاده ی گل آقا می کند. اما در معامله که پس از چانه زنی بسیار حاصل می شود، با رئیس شرکت بر کاغذی قرار می کنند که عموم تراب از این شهر بود. کارش هیچ به کار شرکت نباشد و در مقابل گل آقا آزاد شود. گویی او که بنای رفتن داشت، حال از نمدهش کلاهی هم بر سر گل آقا نشاند. اما ختم کار بر جهل و سادگی است. تراژدی باید بر پایه‌ی بدکارگی ناکسان و فدایی شدن کسان محقق شود. مردمان ترس زده و ناچار امروزه روزی در داستان به گرد میدان شهر می آیند تا تور و ابزار صیدشان را به همراه زمین‌هایشان با پولی که شرکت می دهد، مبادله کنند و بعد بشوند مواجب بگیر شرکت. تحلیل آن که گویی آدمی استقلال و آزادی اش را بفروشند و از هستی و دار و ندارش دست کشد و برای خود بندگی بخرد. در این جمع تنها یکی می فهمد که دیوانه قوم

است. دیوانه‌ای که حلبی چهارگوشی را از آب دریا پر کرده است و مالک دریای خودش است و در آن ماهی می‌گیرد. نام نمایشنامه هم از همینجا گرفته می‌شود و زمانی که دیوانه ماهی‌ای که از دریای حلبی گرفته است را از یکی از هم‌دیارانش طلب می‌کند، آن مشتی تکه سنگی به دیوانه می‌دهد و وقتی می‌بیند که دیوانه هنوز فرق سنگ و ماهی را می‌داند، می‌گوید که همه‌ی ماهی‌ها سنگ شده‌اند، مثل نانی که آجر می‌شود. این هنگامه است که ماهی‌ها سنگ می‌شوند. گوبی ماهی، رزق ماهی‌گیر و بنیان وجودی او به سنگ بدل شود. مثلاً نامش بشود سنگ‌گیر. تمثی از مردمانی که سکوت و ترس را برای خود نگاه می‌دارند و ساده‌لوحانه از حق خود می‌گذرند. حال همین مردمان قرار است به خروش آیند اما نه در برابر ظلم بلکه در برابر مظلوم. به فوریتی یک کلااغ را چهل تا می‌کنند و کاه را به شعبده کوه. که عمو تراب را در شرکت دیده‌اند و لابد او آدم شرکت است و همانا اوست که پای شرکت را به این جا باز کرده و حالا می‌خواهد سوار بر قطار شود و بگریزد. جماعتی که زورش به جفای بزرگ نمی‌رسد، برای خود به دنبال یک قربانی می‌گردد و چه کسی بهتر از عمو تراب که برای تحقق تراژدی سنگ‌کوب شود. جماعت به مثل کور و چهل‌بنیان، سنگ به دست روانه‌ی ایستگاه قطار می‌شوند و عمو تراب را بار دیگر سنگ‌سوار می‌کنند. بار دیگر یعنی یک سیر ادامه‌دار از این قاعده‌ی آدم‌هایی که دنیایشان و آخرت‌شان اسیر است.

همچنان باید گفت نمایشنامه به واسطه اندیشه و تمثیل محتوایی‌اش قد راست کرده است و هر چه از آن فاصله گیریم، همچنان می‌بینیم که ایدئولوژی آن ایستاده و از ستون درام، دست‌بردار نیست. دیالوگ‌ها خاصیت‌شان سادگی‌شان است و هیچ خودنمایی و غنای زبانی در میان نیست. حتی آدم‌ها زبان شخصیتی خود را هم ندارند به جز آن دیوانه که سخت است فرق نکند با دیگران هنگام نوشتن‌اش. کاراکترها رنگ‌آمیزی خاصی ندارند و سیاه و ظالم و سفید و ماست‌اند. این ماست و شفته بودن و آن سیاهی و بد ذاتی و در نهایت یک پیرمردی که قرار است باز در حقش

ناحقی شود، گوبی همه چیز جوری چیده می‌شود که تلنگری بر فکر مخاطب بزند که همین تویی که انقدر بی‌عملی و همین تویی که حقت را می‌خورند، یک آب هم رویش و در مقابل باز این خود تویی که زورت به ظلم نمی‌رسد. پس می‌گردی و مظلومی پیدا می‌کنی، سرشن خراب می‌شوی تا لاقل دلت خنک شود. این همان ساختار شکسته شده‌ای است که در جوامع بی‌ساختار و هرگی هرگی و زور محور حاکم است و هیچ شکسته‌بندی هم توان جوش دادن آن را ندارد و خلاصه‌ی کلام اثر آن که قوری را اگر می‌توانید نو کنید، دیگر کار از بندزنی به رد شده است. در مجموع ندایی را در روح انسان برای مدت‌ها «وقتی ماهی‌ها سنگ می‌شوند.» از خود به یاد می‌گذارد، ندایی که می‌تواند عامل ماندگاری نمایش‌نامه‌ای شود و بشود فرق با بسیاری آثار که بود و نبودشان فرقی ندارد.



چنه فروشان

خوانش معناشناسی و نشانه‌شناسی پیش‌گفتار کتاب گفتاری پیرامون ادبیات دراماتیک صدم چینی‌فروشان

پرویز احمدی نژاد را از نزدیک نمی‌شناختم. به واسطه‌ی دوست و آموزگار ایام کهنسالی‌ام محمدرضا خاکی، شناسن دیداری با او برایم فراهم شد. پرویز ساکن فرانسه است و این طور به نظرم رسید که از مسائل و معضلات جامعه‌ی ما با فاصله‌ای بسیار دور آگاهی دارد. در دیدار حضوری‌مان ترجمه‌ی تازه منتشر شده‌اش: «گفتاری پیرامون ادبیات دراماتیک» اثر دنی دیدرو را به من اهداء کرد. به خاطر برخی مسائل پیرامونی به خصوص فضای بیمارگون محیط اطراف تئاتر شهر به قدری از درون آشفته بودم که حتی به ذهنم نرسید تقاضای یادداشتی از او برای ثبت یادمان این حرکت زیبایش در ابتدای کتاب کنم. روز بعد با خواندن چند صفحه‌ی آغازین پیش‌گفتار چهل و شش صفحه‌ای کتاب به قلم مترجم که حکم درستنامه‌ای برای مفهوم سازی فرایندهای عصر روشنگری در غرب و نقش هنرمندان و روشنفکران در تحقیق آن را داشت، چنان هیجان‌زده شدم که گویی تمامی منابعی که پیش‌تر در این باره خوانده بودم، خزعبلات متظاهرانه‌ای بیش نبوده‌اند.

با خواندن تدریجی پیش‌گفتار پرویز احمدی نژاد با عنوان «دنی دیدرو روشنگر صحنه‌ی تئاتر و پایه‌گذار درام» به نظرم رسید که تمامی آن آموزه‌ها و مطالبی که پیش از این درباره‌ی اومانیسم و عصر روشنگری در طول تاریخ

یک صد ساله‌ی بیداری ایرانیان تدوین یا ترجمه شده‌اند، آگاه یا ناگاه آن چنان زبان بازانه ارائه شده‌اند که نتوانسته‌اند حتی ذره‌ای بر درک و فهم این مردم از وضعیتی که در آن به سر می‌برده و می‌برند، بیافزایند. گویی همه‌ی مفسران و تاریخ‌نگاران «عصر روشنگری» از ترسی بیدار شدنِ دوباره‌ی ایران و ایرانی از خواب غفلت - سرزمین و ملتی که از آغاز تاریخ پرچم‌دار حقوق بشر و نگاه‌بان فرهنگ‌های انسانی بوده و به ویژه طی یکصد و اندي سال گذشته، آغازگر انقلابات شعورساز عصر مدرن در منطقه و تأثیرگذار بر تحولات آن بوده است؛ به طوری که حتی انقلاب مشروطه‌اش پیش از انقلاب ضدتزاری «بخش روسی زبان خاورمیانه» به وقوع می‌پیوندد، چنان تفاسیر مغلقی از تحولات آن دوران ارائه می‌داده‌اند که نکند رنسانسی دیگر در حیات بشری به وقوع بیرونند که آغازگرش ایران و ایرانی باشد؛ آن هم رنسانسی در ابعاد متفاوت که ممکن است به پشتونه‌ی تاریخ فرهنگی دیرسال این سرزمین بنیادهای بیمارگون جهان سرمایه‌داری دولتی و غیردولتی پس رنسانس را از اساس دگرگون سازد و دنیای پسا - پسا مدرن تازه‌ای خلق کند که در آن دیگر اثری از سیاست تحقیق و دروغ خون و جنگ و مرجعیت انگشت شمار ثروتمندان بر بود و باش انسان بر جای نماند.

پرویز احمدی نژاد در پیش‌گفتار پُربار خود، ضمن طرح دشواری‌های مسیر روشنگری در فرانسه‌ی قرن هجدهم با محوریت زندگی و تلاش‌های روشنگرانه‌ی دیدرو در حوزه‌های گوناگون - از علم تا فلسفه و هنر و بالاخص هنرتاتر - و شرح چند و چون ایستادگی و مقاومت او در برابر موانع زمانه‌اش که با وضوحی فراتر از روال تاریخ‌نگاران شیفته‌ی قدرت بیان می‌شود، هر خواننده‌ی آگاه و دردمندی را به تعمق در خود وامی دارد.

احمدی نژاد نه فقط در کلیت محتوای پیش‌گفتار خود، بلکه در ساختار و نحوه‌ی چینش و تدوین موضوعات آن به وضوح بر ما روشن می‌کند که چگونه روشنفکران فرانسه دیدمان‌های انسانی خود را به رغم سلطه‌ی کلیسا و قدرت واحدی شاه و دربار و اشرافیت فئوادال با یکدیگر در میان می‌گذارند و به تدریج به تمامیت جامعه منتقل می‌کنند و نیز نشان می‌دهند که

فعالان عرصه‌ی روشنگری فرانسه چگونه قدرت‌های بازدارنده‌ی زمانه‌ی خود را وادار به پذیرش تغییر و محوریت انسان در تعیین سرنوشت خود و توسعه‌ی گفتمان‌های انسان‌مدارانه‌ی جدید می‌کنند، به طوری که مفهوم دموکراسی در جامعه‌ی انسانی به ضرورتی عام و فراگیر تبدیل می‌شود.

پرویز احمدی‌نژاد در پیش‌گفتار موجز و فشرده‌اش برکتاب دیدرو نه تنها نشان می‌دهد که چگونه اندیشه‌ورزی‌های نویسنده و هم‌اندیشی‌های او با شماری از روشنگرکاران زمانه‌اش چراغ راه شکل‌گیری گفتمان‌های تازه در جهان اواخر قرن هجدهم می‌شود، بلکه ضمن تأکید بر عوامل اجتماعی و اقتصادی و جامعه‌شناختی یاری رسان تحقیق این مهم به گونه‌ای غیرمستقیم از فقدان و نقصانی در تحولات اجتماعی- اقتصادی جوامع خاورمیانه‌ای از جمله ایران پرده بر می‌دارد که در تحقق آن علاوه بر ساختارهای حکومتی ایدئولوژی‌های وارداتی مخالف نظام‌های حاکم نیز سهیم بوده‌اند.

به این ترتیب احمدی‌نژاد عناصر تفسیری و تبیینی خود از روشنگری و عوامل مقوم و موانع بر سر راه آن را با اتخاذ رویکردی سمنتیک و نشانه‌شناختی به گونه‌ای کنار هم می‌چیند که حتی بی‌خبرترین و گمراهترین خوانندگانش را هم بی‌اختیار به بازاندیشی درباره‌ی خود و کشف و درک نحوه‌ی صورت‌بندی موانع فرهنگی اقتصادی اجتماعی بر سر راه تحقق زیستمان انسانی در سرزمینش وا می‌دارد. و این همان نقشی است که طی دو سده‌ی گذشته، همه‌ی درس گفتارها، تألیفی و ترجمانی مربوط به عصر روشنگری در ایران از ایفای آن (آگاه و ناآگاه) ناتوان بوده‌اند.

به عنوان مثال بر اساس رویکرد تحلیلی پرویز احمدی‌نژاد پیدایش طبقه‌ی بورژوا و شکل‌گیری طبقه‌ی متوسط مستقل از مهم‌ترین عوامل یاری رسان به دیدرو در پیش‌برد اهداف روشنگرانه‌اش بوده است. با این توصیف دخالت مستقیم و غیرمستقیم عوامل گوناگون، از قدرت‌های مرکزی خود کامه گرفته تا بیگانگان و رویکردهای ایدئولوژیک برخی از روشنگرکاران داخلی در طی حدود یک‌سده‌ی گذشته را می‌باید از مهم‌ترین عوامل بغرنج‌ساز تحولات اجتماعی در این سرزمین و از مهم‌ترین موانع بر سر راه

تعالی اجتماعی- فرهنگی و دلیل اصلی شکست تلاش‌های انگشت‌شمار روشنفکران شعورساز در این دوران از میرزا آفاخان کرمانی و میرزا فتحعلی آخوندزاده گرفته تا... هدایت ارزیابی و تحلیل نمود.

به علاوه مواجهه‌ی هیجانی و سطحی اکثریت «فرنگ‌رفتگان» ایرانی با دستاوردهای هنری روشنفکران و هنرمندان اروپا در طی قرن‌های شانزدهم تا نوزدهم، به ویژه در حوزه‌ی تئاتر و بهره‌گیری یک‌سویه و بعض‌اً فرستطلبانه‌ی اکثریت آنان از این رسانه‌ی فرهنگساز - زمانی به مثابه یک تربیون سیاسی جهت ایجاد انگیزش برای سرنگونی حکومت‌ها و زمانی همچون ابزاری برای سرگرمی و طرح معماهای پیچیده و خلق رویدادهای بی ارتباط با واقعیت‌ها و نیازهای زمانه - را نیز می‌باید از مهم‌ترین موانع برسر راه مدرنیت و نوادرنیشی در ایران طی دو سده‌ی گذشته تلقی کرد که یکی از آشکارترین مظاهر آن، عدم توجه تحصیل‌کردگان ایرانی - که عمده‌تاً به زبان فرانسه نیز مسلط بوده‌اند - به ارزش‌های آموزشی مکتوبات این دوران از جمله همین اثر دیدرو است که حالا یعنی در سال ۲۰۱۸ بعد از گذشت حدود دو قرن از آشنایی جامعه‌ی ایرانی با درام و تئاتر می‌باید به همت یک تحصیل‌کرده‌ی تئاتر ساکن فرانسه ترجمه و به جامعه عرضه شود؛ کتابی که فقط توجه به چند قطعه‌ی کوتاه از محتوی آن - مطابق نمونه‌های زیر - می‌توانست بهترین راهنمای هنرمندان ما در فهم و درک درام و تئاتر و نقش تحول‌ساز و شعور بخش آن در جامعه باشد:

«طبقه‌ی همکف تئاتر جایی است که اشک انسان نیکخواه و بدجنس در هم می‌آمیزد. آنجا شخص بدجنس علیه بی‌عدالتی‌هایی خشمگین می‌شود که خودش می‌توانست عامل آن‌ها باشد، نسبت به بدی‌هایی تأسف می‌خورد که خودش می‌توانست آن‌ها را ایجاد کند و از انسانی منزجر می‌شود که خصایل خودش را دارد. این تأثیرپذیری - به رغم میل خودمان - در ما ماندگار می‌شود...»^{۲۶}

^{۲۶} کتاب «گفتاری پیرامون ادبیات دراماتیک» اثر «دنی دیدرو» ترجمه «برویز احمدی نژاد»، صفحه ۶۴

«اگر همه‌ی هنرهای تقلیدی هدف مشترکی در نظر می‌گرفتند و با کمک قوانین ما را به پرهیزکاری علاوه‌مند و از شرارت متنفر می‌کردند، می‌دانید چه سعادتی نصیب انسان‌ها می‌شد؟ وظیفه‌ی فیلسوف است که آن‌ها (درام‌پردازان) را به این کار دعوت کند...»^{۲۷}

«اگر قرار بود یک نمایش نامه فقط یک بار اجرا شود و هرگز منتشر نشود، من به نویسنده‌ها می‌گفتم: «هرقدر دل‌تان می‌خواهد کارتان را پیچیده کنید؛ شما بی‌شک تماشاگر را منقلب و سرگرم خواهید کرد اما اگر می‌خواهید خوانده شوید و ماندگار بمانید، ساده بنویسید.»^{۲۸}

«گوش سپردن به دیگران و اغلب اوقات با خود گفت و گو کردن؛ این‌ها ابزارهایی اند برای فراگرفتن فنِ گفت‌و‌گو نویسی... داشتنِ تخیلِ قوی، در نظر گرفتن نظم و پیوستگی موضوع، نهایاً از صحنه‌های مشکل و کار طولانی ورود از بطن موضوع تشخیص دقیقِ لحظه‌ی شروع واقعه اطلاع از آن چیزی که گذشته است و شناخت موقعیت‌های تأثیرگذار؛ این‌ها قابلیت‌هایی است که بر اساس آن، یک شخص می‌تواند به یک طرح شکل بدهد. به خصوص این قانون را باید پذیرفت: تا وقتی طرح کاملاً شکل نگرفته است، هیچ موضوعی را با جزئیات روی کاغذ نیاوریم.»^{۲۹}

به علاوه دیدرو در جای‌جای مباحث کتابش از طرح مفهوم «درام» و انواع «ژانرهای دراماتیک» گرفته تا مباحث متعددش درباره‌ی انواع کمدی و «درام فلسفی» و «درام‌های ساده و درام‌های ترکیبی» و گفتارهای آموزنده‌اش درباره‌ی انواع «طرح و انواع درام» نحوه‌ی تدوین رویدادهای یک متن دراماتیک و ضرورت‌های مربوط به پرداخت شخصیت و مباحثی که پیرامون لحن و زبان و ادبیات و نحوه‌ی گفت‌و‌گونویسی درنمایش نامه و «آرایش صحنه» و «لباس‌ها» و نیز مباحثی که در گفتار نهایی اش «درباره‌ی نویسنده‌گان و منتقدان» مطرح می‌کند، هیچ بحثی را بدون آوردن مثال‌ها و

^{۲۷} همان، ص ۶۵

^{۲۸} همان، ص ۷۲

^{۲۹} همان، ص ۸۰

نمونه‌هایی از آثار و سخنان دیگران- از یونان باستان تا درامنویسان هم‌عصر خود- و ذکر نظریات سایر درام‌پردازان اروپایی پیش نمی‌برد و بدین ترتیب مجموعه‌ی کاملی از داده‌های نظری و عملی فراهم می‌آورد که نه تنها در انتقال و اثبات نظریاتش به او یاری می‌رسانند، بلکه دانش‌نامه‌ای فراهم می‌آورد که می‌شود از طریق آن تاریخ تحولات اندیشگانی و تجربی تئاتر و درام پیش و پس از رنسانس و در طول عصر روشنگری را از خلال آن ردیابی و درک نمود؛ فرآیندی که طی بیش از دویست سال گذشته درامنویسان، تحلیل‌گران و منتقدان ایرانی به تبعیت از سنت‌های دیرسال حاکم بر ذهن و روان و اندیشه و بودوباش جامعه‌ی خود هرگز به آن تن نداده و هنوز هم نمی‌دهند که علت آن را هم باید در درک و شناخت سطحی و ناقص آنان از هنر و کارکردهای آن در اجتماع و استبداد درونی شده‌ای جستجو کرد که مانع درک ضرورت تعامل و گفت‌و‌گو میان انسان‌ها و مسبب توسعه‌ی گسست حاکم بر بودوباش جامعه بوده است؛ به طوریکه هنرمندان و روشنگران ما هرگز به موقعیت و جایگاه خود به عنوان اجزای ساختاری فرهنگ جامعه پی نمی‌برند و به این واقعیت واقف نمی‌شوند که تعامل و گفت‌و‌گو در میان آن‌ها نقش آن خمیرماهی‌ای را دارد که در فقدانش هیچ بنای مقاوم و استواری در حوزه‌ی فرهنگ و شعور اجتماعی شکل نخواهد گرفت.

به عبارت دیگر اگر بخواهیم از منظر «رضای براهنی» فقید به موضوع نگاه کنیم، یکی از مهم‌ترین مفاهیمی که می‌توان از پیش‌گفتار پرویز احمدی‌زاد و متن کتاب دیدرو دریافت کرد، پایبندی جدی روشنگران فرانسه‌ی قرن هجدهم به عنصر دیالکتیک در راستای تعامل و گفت‌و‌گو و نقد و تفسیر آثار و اندیشه‌های یکدیگر به قصد تعالی‌بخشی به مفاهیم مطرح شده در زمانه‌ی خود است؛ رفتاری که طی حداقل دو قرن گذشته به هیچ وجه در ایران اتفاق نمی‌افتد و همه‌ی اندیشه‌ها و دستاوردهای انتقادی و نظری انگشت‌شمار تلاش‌گران، به ویژه در عرصه‌ی تئاتر گرفتار در گسستی ناگزیر از فراموشی به راه خود می‌روند، بی‌آنکه نقشی واقعی در اعتلاطبخشی به فرهنگ تئاتری- چه در میان هنرمندان و چه در میان مخاطبان تئاتر- ایفا کنند.

بنابراین با دقیق سمعتیک و نشانه‌شناختی در پیش‌گفتار پرویز احمدی نژاد و به ویژه با سپیدخوانی آن درمی‌یابیم که روشنفکر ایرانی نه تنها نتوانست مفهومی اینجایی و بومی و ملی از رنسانس در غرب به دست بدهد، بلکه حتی از درک مفهوم واقعی و اهداف و مقاصد شعورساز آن نیز بازماند و انچه از غرب به کشور خود آورد، صرفاً تقليدهایی صوری و گاه حتی جعلی از ماتریالیسم بدون کوچکترین درکی از لوازم و بنیان‌های اجتماعی و جامعه‌شناختی آن از جمله درک ضرورت قوام‌گیری بورژوازی مستقل ملی و لزوم یاری رساندن و نه ایجاد ممانعت بر سر راه رشد و تحول مستقل آن بوده است.

گذشته از این‌ها پرویز احمدی نژاد در پیش‌گفتارش بر کتاب دیدرو خمن شرح فشرده‌ای از مبانی گفتمانی عصر روشنگری در فرانسه‌ی میانه‌ی قرن هجدهم و موانع متکثر بر سر راهش که دامنه‌ی آن از سانسور و زندان و تبعید و «قطع اعضای بدن و حتی سوزاندن خطکار» تا واکنش‌های بازدارنده‌ی «نویسنده‌گان محافظه‌کار و روشنفکران سنت‌گرا» که «به بهانه‌ی دفاع از ارزش‌های ادبیات کلاسیک و عقاید و اخلاق رسمی، موج وسیعی از مخالفت و انتقاد علیه روشنفکران» زمانه به راه می‌انداختند، گسترده بود؛ به طوری که گاه تا سرحد خودسنسوری نویسنده‌گان و چاپ بدون ذکر نام آثارشان پیش می‌رفت، از نهادهای ادبی و هنری و انجمن‌های صنفی مستقل در پاریس نیز نام می‌برد که زمینه را برای «نشر افکار روشنگران» فراهم می‌کرده‌اند؛ واقعیتی که تمامی جنبش‌های روشنفکری در کشورهایی نظیر ایران، علی‌رغم بیش از دو قرن تلاش برای تأسیس جامعه‌ی مدرن، همچنان از آن بی‌بهره می‌مانند.

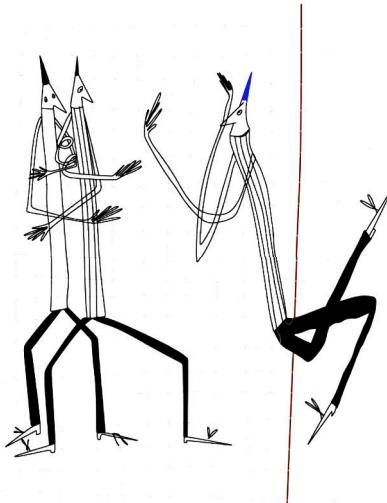
و این همان نقصانی است که طی دو سده تمامیت جهان نظری و اندیشگانی ایرانی از آن رنج برده است؛ به طوری که ما در طول تاریخ پرکشاکش و پر حادثه‌ی پیدایش و رشد تئاتر مدرن در کشورمان به دلیل فقدان چنین نهادهایی که خود از نشانه‌ها و مظاهر فهم و درک ضرورت هماندیشی هستند، چیزی جز گرسنگی دانشی و نظری و پراکندگی روشن‌ها و

دریافت‌ها به ویژه در عرصه‌ی تئاتر را شاهد نبوده‌ایم. وضعیتی که برای درام و تئاتر ایران نتیجه‌ای جز بودویاشی پراکنده به بار نمی‌آورد و به رغم برخی تحولات شناختی و ساختاری صوری مانع از وقوع تحولات شعورساز در آن می‌شود؛ وضعیتی که باعث می‌شود تا تئاتر مثل همه‌ی عرصه‌های دیگر حیات فرهنگی این جامعه به حیات گستته‌ی خود بی‌ارتباط با بستر اجتماعی و نیازهای گفتمانی آن ادامه دهد؛ و این در حالی است که مطابق آخرین کلام پرویز احمدی نژاد در بخش پایانی پیش‌گفتارش اگرچه «در قرن‌های نوزدهم و بیستم درام بورژوازی جایش را به درام رمانیک» می‌سپرد «و سپس ناتورالیست‌ها، سمبولیست‌ها، اکسپرسیونیست‌ها و سبک‌های دیگر به انسان و هستی از دیدگاه‌های گوناگون» می‌نگرند اما «تأثیر اندیشه‌های دیدرو بر روی نویسنده‌گان و هنرمندان دو قرن اخیر مانند ایپسن، استریندبرگ، چخوف، مایر‌هولد، استانیسلاوسکی، بکت، یونسکو، کامو، سارتر و برشت انکارناپذیر است.»

بخش استعدادهای نمایش نامه‌نویسی

و

نمایش نامه‌های منتخب



طی فراخوان استعدادهای نمایشنامه‌نویسی کتاب آواز دویست و سه نمایشنامه به نشر آواز ارسال شد. فرشته فرشاد و محمدرضا قلی‌پور 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 شماره قبلی چاپ شدند و سه اثر هم در این شماره‌ی کتاب آواز ارائه می‌شوند.

امید است این کوشش ما نتیجه‌بخش و برای این عزیزان و جریان ادبیات نمایشی نیکانجام 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 وجاہت 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.



فلسفه‌ی فالش میثم مظفری

شخصیت‌ها:

مرد الف

مرد ب

در تاریکی، صدای گوش‌خراسی از نواختن یک ویولون شنیده می‌شد. نور می‌آید و فردی روی زمین نشسته و یک کاور ساز جلوی خودش گذاشته و یک بطربی آب خالی کنارش است، قوزی به پشت دارد و موهاش به سپیدی می‌زند. مشغول نواختن ویولون است.

الف: دو سکه بپردازید برای بقای هنر

دوباره شروع به نواختن می‌کند

الف: دو سکه بپردازید برای بقای هنر

یک نفر از میان جمعیت سکه‌ای پرت می‌کند و فریاد می‌زند.

تماشاچی: تو رو خدا هنرت رو بردار و گورت رو از اینجا گم کن مردک قوزی.

الف: هی آقا، اینکه ما از دو تا طبقه‌ی اجتماعی متفاوت هستیم و ممکنه

دیدگاه متفاوتی به هنر داشته باشیم، دلیل نمی‌شه شما این طوری باهام صحبت کنید. بیا این سکه هم ارزونی خودت. فقط خواهش

می‌کنم با یه هنرمند خطشکن و خلاق درست صحبت کن ولو
اینکه پشتیش قوز داشته باشه و در مقام تکدی‌گری باشه.
سکه را برمی‌دارد و در جیبش می‌گذارد.

الف: ابله!

مرد دیگری با عصا و لباس ژنده وارد می‌شود و کنار او با کمی
فاصله می‌نشینند. یک ساز دهنی از جیبش درمی‌آورد.
یک سکه بپردازید برای بقای هنر، یک سکه بپردازید برای بقای
هنر.

الف:

اوهوی مردک چلاق!

«ب» به اطراف نگاهی می‌کند، اهمیت نمی‌دهد و ساز را به دهانش نزدیک
می‌کند.

الف: با توأم هوی.

ب: با من؟

الف: آره خودت.

بنده اسم دارم. نه چلاق و نه هوی، فهمیدی آقای قوزی؟
من از کجا بدونم اسم کوفتی تو چیه؟ بعدش هم چرا شماها فکر
می‌کنید حتی یه آدم چلاق هم می‌تونه اسم داشته باشه ولی یه
نفر که روی کمرش قوز داره نه؟

ب: ببخشید من فکر کردم اسم تون اینه. آخه اون آقا از بین
تماشاچی‌ها شما رو اینطوری صدا کرد.

الف: بهتره برعی یه جای دیگه برای خودت پیدا کنی.

ب: اینجا نسبت به جای قبلی که من بودم، یه جای دیگه است.

الف: ولی نسبت به جای من هنوز همین جاست و تو باید گور تو گم کنی.
ب: جای تعجب نداره که هیچ پولی به جیب نزدی.

الف: چی؟

ب: هیچ کس برای بقای هنر به یه آدم بی‌ادب اعتماد نمی‌کنه.
الف: شرط می‌بندم تو از هنر هیچی نمی‌دونی.

- منم همین طور. ب:
تو هم همین طور چی؟ الف:
حاضرم شرط ببندم که تو از هنر چیزی نمی‌دونی.
ب:
چرا به جای حرف زدن یه کم برامون ساز نمی‌زنی که هم شرط رو
بری هم یه پولی به جیب بزنی؟ الف:
او بله حتماً. ب:
«ب» مشغول نوختن می‌شود و صدایی گوش خراش تولید می‌کند. «الف»
شروع به خنده‌دن می‌کند و «ب» دست از نوختن می‌کشد.
الف:
حتی نوهی من هم بهتر از تو هارمونیکا می‌زنم.
ب:
هارمونیکا؟
الف:
همون سازی که تو دستته.
ب:
مگه این ساز دهنی نیست?
الف:
هی تو حتی اسم ساز رو هم نمی‌دونی و داری شرط بندی می‌کنی
که روی منو کم کنی.
مکث
تعجب می‌کنم تا حالا چطوری دووم آوردی. الف:
مثل تو مردم برای ساز نزدن بهم پول می‌دان. برای موسیقی زیبا
که کسی حاضر نیست چیزی خرج کنه. پدرم همیشه می‌گفت یه
جوری ساز بزن که وقتی رو نیمکت یه پارک می‌شینی، کفترها
برات نون خرد ببریزن.
الف:
لعتی.
ب:
اون مُرده تو حق نداری بهش...
الف:
فکر می‌کردم این راز فقط مخصوص خودمه.
ب:
دست بالای دست زیاده.
مکث
تو یه کم اضافه وزن هم داری.
ب:
اضافه وزن؟ ابدأ، فقط شاید یه کم کمبود قد داشته باشم.
الف:

- ب: من روزی یه ساعت ورزش می‌کنم که خودم رو روی فرم نگه دارم. هیچ‌کس به یه گدای چاق پول نمی‌دهد.
- الف: تازه به دوران رسیده! من ده ساله تو این کارم. تو نمی‌خواد به من چیز یاد بدی.
- «ب» شانه بالا می‌اندازد و چیزی نمی‌گوید.
- الف: در ضمن نرخ حمایت از هنر دو سکه‌ست نه یه سکه. تا دیروز که یه سکه بود.
- ب: وسط رژیم کالری سوزیت دو تا خبر هم بخونی، بد نیست.
- الف: مگه چی شده؟
- ب: فعالیت‌های هنری از این به بعد شامل مالیات می‌شن.
- الف: الکی!
- ب: باور کن.
- الف: «الف» یک روزنامه از زیرش بیرون می‌کشد.
- ایناها.
- «ب» روزنامه را می‌گیرد و می‌خواند.
- ۵۰ ب: درصد؟ این دیگه خیلی زیاده واقعاً
- «ب» شروع به ساز زدن می‌کند.
- ب: دو سکه بپردازید برای بقای هنر.
- الف: نه، خوشم اومد.
- «ب» کلاه از سر بر می‌دارد و تعظیم می‌کند.
- ب: می‌گم اسمش چیه؟
- الف: کی؟
- ب: نهودت؟
- الف: اسمش؟ نمی‌دونم، تا حالا به اسمش فکر نکردم.
- ب: یعنی چی؟ مگه باید فکر کنی؟
- الف: فقط به سنش فکر کرده بودم.
- «ب» هاج و واج او را نگاه می‌کند.

- الف: بین اگه الان زنم اونقدری زنده مونده بود که «کتی» رو به دنیا
می‌آورد، تا الان «کتی» هم ازدواج کرده بود و یه بچه داشت که
الان دیگه حداقل ۵ سالش می‌شد. دوست داشتم که یه دختر
باشه. دخترابایی ترن، می‌دونی؟ و هوش خیلی خوبی هم تو
موسیقی دارن. این ویولون مال سارا بود. زنم رو می‌گم. خیلی
خوب ویولون می‌زد.
- ب: هی، متأسفم مرد.
- الف: متأسف نباش. اون هر روز می‌آد اینجا و بهم سر می‌زنه.
- ب: اینجا؟ سر صحنه‌ی کدایی؟
- الف: حمایت از هنر.
- ب: دست بردار. هردو مون می‌دونیم که کارمون چیه.
- الف: می‌ترسم امروز نیاد.
- ب: چرا؟
- الف: خب تو اینجا یی. اون به غریبه‌ها عادت نداره.
- ب: بین مرد اگه همه‌ی این داستان‌ها برای اینه که من از اینجا برم،
باید بگم که... اصلاً کل این قضیه به نظرم یه جوریه. یعنی تو
واقعاً زن داشتی؟
- الف: بله.
- ب: یه زن ویولونیست؟
- الف: اوهوم.
- ب: ویولونیست واقعی دیگه؟ که قشنگ آهنگ بزنه؟
- الف: دقیقاً.
- ب: باورم نمی‌شه.
- الف: چرا؟
- ب: آخه یه ویولونیست که اسمش هم ساراست، برای چی باید زن تو
 بشه؟
- الف: مگه من چهمه؟

قصد توهین ندارم ولی...

ب:

چون قوز دارم؟ بیین این که می‌گی قصد توهین ندارم، مجوزی نیست برای اینکه هرچی دلت خواست بگی، بعدش هم اون الان مُرده. می‌تونی وقتی رفتی اون دنیا از خودش بپرسی که چی توی من دیده.

الف:

«الف» وسایلش را جمع می‌کند و عزم رفتن می‌کند.

بیین من منظور بدی نداشتم.

ب:

مکث

متأسفهم.

مکث

چی شد که مُرده؟

ب:

موقع به دنیا اومدن بچه، تنها تو خونه بود و نتونست دَووم بیاره.

الف:

اون موقع تو کجا بودی؟

ب:

تو خیابون، چون اکتریت جامعه مثل تو فکر می‌کن و هیچ ماشینی حاضر نبود یه آدم قوزی رو سوار کنه.

الف:

مکث

من وقتی رسیدم که دیگه کار از کار گذشته بود.

الف:

مکث طولانی

هی، می‌خوای یه رازی رو بدونی؟

ب:

به هر حال تو الان راز منو می‌دونی. خوبه که بی‌حساب بشیم.

الف:

پدرم هیچ تکنیکی رو از گدایی بهم نگفت. همه‌ش الکی بود. من هم ورزش نمی‌کنم که روی فرم باشم. حقیقت اوضاع کاسبی انقدر خراب بوده که من چیزی گیرم نمی‌آد بخورم. چند روز از دور دیدمت و راز کاسبیت رو یاد گرفتم. این ساز دهنی رو هم دزدیدم.

ب:

چرا اومدی پیش من نشستی، این همه جا؟

الف:

خب اینجا بالاشهره. مردم بهتر پول می‌دن.

ب:

مکث طولانی

- الف: ظرف تو باید عوض کنی.
ب: ظرف چی؟
- همون جعبه‌ای که برای جمع کردن پول جلوت می‌ذاری. کلاه همون قدر بد که به لیوان پلاستیکی. کلاه که مردم بهش توجه نمی‌کنند و فکر می‌کنند یکی کلاهش افتاده اونجا و از کنارش رد می‌شنند و لیوان هم خیلی تکراری و نمایشی و اصلاً شایسته‌ی به هنرمند نیست.
- ب: پس چی خوبه؟
الف: جعبه کفش خوب نیست، عالیه.
- ب: رو چه حسابی اینو می‌گی؟
الف: چون روراست صادقانه و تمیزه.
- ب: تا حالا بهش فکر نکرده بودم.
الف: اینجوریاست.
- ب: بیشتر شبیه یه... یه تکنیک بازاریابی بود.
الف: یا شاید حتی سوشاپ مدیا.
- ب: لعنتی تو چی هستی؟ یه متخصص بازاریابی؟
الف: «الف» دوباره بساطش را پهن می‌کند.
- الف: پس بذار یه تکنیک دیگه رو هم بهت بگم.
ب: با کمال میل.
- الف: همیشه یه بطری آب خالی بذار کنارت.
- ب: که چی بشه؟
الف: مثل یه ساعت بیولوژیک عمل می‌کنه.
- ب: یعنی چی؟
الف: یه کتاب خوندم از «ماتئی ویسنی یک». اون تو نوشته بود. ولی معنیش مهم نیست. مهم اینه که کار می‌کنه. این طوری هر کس رد می‌شه، فکر می‌کنه مدت زیادی اینجا نشستی و دلش بیشتر

می سوزه و تقریباً شانس کمک کردنش هشتاد و سه درصد بالاتر
می رود.

خیلی نفهمیدم چی گفتی ولی یه بطری خالی کنار دستم رو
فهمیدم.

الف: همین کافیه.

مکث، «ب» در فکر فرو می رود.

ب: می گم چرا یه تیم تشکیل ندیم؟

الف: که چه کار کنیم؟

ب: دو نوازی فالش می دونی چقدر رو منه؟ این جوری حتی می تونیم
چهار سکه برای حمایت از هنر جمع کنیم.

الف: بدم نیست. تازه می تونیم اسمش رو هم بذاریم گروه «چوزی»
چوزی؟

الف: آره دیگه مخفف چلاق و قوزی.

ب: موافقم مرد. «چوزی بند» بهتر نیست؟
الف: هرچی تو بگی رفیق.

ب: حاضری؟

باهم: چهار سکه بپردازید برای بقای هنر.

شروع به نواختن می کنند. نور می رود و چندین سکه از میان جمعیتی که فریاد
می زند: «برید گم شید، تمومش کنید». به روی سن پرتاپ می شود.



بخش ۴۴ آسایشگاه

مهری عزیزمحمدی

اشخاص نمایشن:

مدیر: مرد - حدوداً ۴۰ ساله

پرستار: زن - حدوداً ۳۰ ساله

عقل کل : مرد - حدوداً ۴۰ ساله

نهنگ: مرد - حدوداً ۲۵ ساله

وسواسی: مرد - حدوداً ۴۰ ساله

گل سرخ: زن - حدوداً ۳۰ ساله

صحنه ۱

نهنگ در مرکز ایستاده و نور موضعی روی او است.

نهنگ‌ها خیلی بدباختن. چون تو آب زندگی می‌کنن ولی آب خونه‌شون نیست. اگه بیشتر از پونزده ساعت تو آب بمومن، می‌میرن. برای همین سرشونو می‌آرن بیرون و نفس می‌گیرن. تازه تو خشکی هم خیلی نمی‌تونن بمومن، چون زودتر از پونزده دقیقه می‌میرن. خیلی بد، جات نه تو خشکی باشه نه تو آب... نهنگ‌ها وقتی می‌خوابن،

نهنگ:

نمی‌تونن نفس بکشن. می‌دونستی؟ یعنی وقتی خوابن،
یادشون می‌ره نفس بکشن ولی چون خوابن نمی‌فهمن.
نژدیکیای خشکی تازه می‌فهمن چه غلطی کردن ولی
دیگه خیلی دیر شده... می‌دونی چرا انقد طولانی خوابشون
می‌بره؟ چون خیلی ساله نخوایدن. خسته‌ان. یهو یادشون
می‌ره نهنگن... یادشون می‌ره بیدار بشن. می‌دونستی یه
بار هزار تاشون با هم خودکشی کردن؟ از خودم درنمی‌آرم.
من این چیزا رو می‌دونم. نهنگ‌ها وقتی می‌خوابن
همه‌شون یه جا می‌رن. مثل آدم‌ناست که روح‌شون
هزار‌جا بروه. اوナ هیچ‌جا جاوشون نیست. نه زمین، نه
خشکی. برای همین وقتی می‌خوابن، روح همه‌شون یه جا
می‌ره. مثلاً وقتی یکی‌شون خوابِ ساحل‌بینه و بره سمت
ساحل، بقیه دنبالش می‌رن. ساحل بهشت نهنگ‌هاست.
می‌آن که رنگا رو بینن. سخته خب همه‌ش روی آب باشی
و جز آبی چیزی نبینی. اینه که اگه خوابِ خوش بینن،
می‌رن ساحل. می‌رن ساحل که نفس بکشن که نمیرن.
ولی یهو می‌بینی هزار تاشون خودکشی کردن...

نور می‌آید. دفتر مدیر آسایشگاه. میز و صندلی او به همراه پرونده‌ها
گوشه و کنار وجود دارد. کنار میز گاوصدوق بزرگی است.

(وارد می‌شود.) ای بابا. تو اینجا چی کار می‌کنی؟ چرا تو
تختت نیستی؟

آب می‌خوام.

(پرستار برای او از پارچ روی میز آب می‌ریزد.) اگه آب می‌خوای،
باید بهم بگی تا بهت بدم... خودت نباید راه بیفتی تو
سالن. بیا بگیر. (نهنگ، لیوان آب را روی سرنش خالی می‌کند.)

چی کار کردی؟

کم بود... بازم آب می‌خوام.

پرستار:

نهنگ:

پرستار:

نهنگ:

- (وارد می‌شود). این وقت شب تو دفتر من چی کار می‌کنی؟ مدیر:
- تو چرا لباست خیسه؟ خانم پرستار صدبار گفتم وقتی
چیزی رو نمی‌دونی، سؤال کن.
- من که کاری نکردم... فقط یه لیوان آب خواست، بهش
دادم. پرستار:
- کم بود... بازم آب می‌خواه. نهنگ:
- به این آب نده... جلوت دست و پا هم زد، بهش آب نده... مدیر:
- خودشو زد به مردن هم بهش آب نده... فهمیدی؟ نهنگ:
- من آب می‌خواه... داره دیر می‌شه. چند دقیقه دیگه
می‌میرم. من که نمی‌تونم زیاد تو خشکی بمونم. مدیر:
- آره، آره حق با توئه... (به پرستار) ببرش تو تختش.
(سرش را می‌برد کنار گوش مدیر). من نمی‌تونم بخوابم... اگه
بخوابم، بقیه‌ی نهنگا مسیرو گم می‌کنن. نهنگ:
- (به پرستار) ببرش دیگه. مدیر:
- بیا... با من بیا... باید برى تو تخت.
من نباید بخوابم. پرستار:
- نمی‌ذارم بخوابی. بیا. (پرستار و نهنگ بیرون می‌روند). نهنگ:
- مدیر نگاهی به اطراف می‌اندازد. درب گاوصندوق را چک می‌کند.
- صدای وسوسی: رفت؟
صدای عقل کل: هیس.
صدای وسوسی: نرفت؟
صدای عقل کل: صداتو می‌شنوه.
صدای وسوسی: پس نرفته؟
مدیر: بیاین بیرون ببینم.
صدای وسوسی: نرفته.
- مدیر: مگه با شما دوتا نیستم؟ می‌گم بباید بیرون.
صدای وسوسی: با کیه؟

صدای عقل کل: هیس.

صدای وسوسی: باشه.

مدیر: دارم صداتونو می‌شتم. با زبون خوش بیاین بیرون.

صدای عقل کل: انقدر حرف زدی، شنید.

صدای وسوسی: الان خودت حرف زدی.

صدای عقل کل: من بعدِ لورفتن مون حرف زدم.

صدای وسوسی: الان حرف نزن، بذار فکر کنه صدای باده... هو... هو... هو...

مدیر: مثل اینکه شماها زبون آدمیزاد حالی تون نمی‌شه.

(مدیر آستین‌هایش را بالا می‌زند و بیرون می‌رود.)

صدای وسوسی: آی آی... گندی.

صدای عقل کل: آخ آخ... ولم کن.

مدیر در حالی که گوش وسوسی و عقل کل را در دست دارد، وارد می‌شود.

وسوسی: دستتو شُستتی؟

عقل کل: ول کن دیگه... این کارت نهایت شقاوت و بد ذاتیه.

وسوسی: اون جوری بهش نگو. عصبانی می‌شه.

مدیر: (گوش‌هایشان را ول می‌کند). واسه چی این وقت شب اینجا بودید؟

وسوسی: تقصیر این بود.

عقل کل: تقصیر من؟ تو نگفته می‌خوام برم دستشویی اتاقِ کچل که تمیزتره. گفتم خب برو... گفته کچل اگه پیدام کنه، گوش‌مو می‌پیچونه، تو هم بیا که اگه گرفت‌مون، بگیم تو دلت درد می‌کرد، می‌خواستیم ببریمت درمانگاه.

وسوسی: آره آره راست می‌گی... (به مدیر) این دلش درد می‌کرد، می‌خواستیم ببریمش درمانگاه.

مدیر: به کی گفته کچل؟

وسوسی: این گفت.

من گفتم؟ تو نگفتی اسم یارو کچله، چیه؟ من گفتم آقای صداقت. تو گفتی سخته، بهش بگیم کچل.	عقل کل:
آره آره راست می گی... (به مدیر) اسمت سخته. من به این گفتم بگه کچل.	وسواسی:
همین الان می رید به پرستار بخش تون می گید حبس تون کنه تو اتاق تون...	مدیر:
حالا که تا اینجا او مدیم. من یه سر برم توالت... مثل اینکه زبون خوش سرتون نمی شه... (مدیر گوش های آنها را می گیرد).	وسواسی: مدیر:
گوش منو چرا می گیری؟ من که کاری نکردم. دست تو شستی؟ من کلی چرکم. چرک تو با چرک من قاطی می شه... راه بیفتین. حرفم نزنید.	عقل کل: وسواسی: مدیر:
نور می رود.	

صحنه ۲

نور می آید. مدیر پشت میزش نشسته و پرستار مقابل میز مدیر ایستاده است.

به خدا آقای مدیر من همیشه حواسم به همه چی هست. ولی نه که اینا زیادن، یعنی زیاد که نیستن منظورم اینه که نه که ما گمیم. ما که نه، شما مدیری، فقط من موندم. منم بلد نیستم. نه که نخوما. نه. زود یادشون می گیرم. بالأخره اول کارمه. تا الانم کلی چیز درباره شون یاد گرفتم. فقط یه ذره اینا سرکشن. نه که خطرناک باشنا، نه. غرغروان و حرف گوش نکن... من به شما نگفتم ولی مثلاً دیروز اون که اینا بهش می گن عقل کل، رفته بود بالای میز، می گفت زمین گرده. بعد که فهمید کسی باهاش مخالفت نمی کنه، گفت خب پس زمین صافه. تهش هم یه آبشاره که

پرستار:

می‌رسه به یه دره. اگه کسی از جاش تکون بخوره، زمین
سر و ته می‌شه، همه می‌ریزن پایین. قیامتی شد که نگو.
نه که نتونسته باشم کنترل‌شون کنما، نه. ولی طول کشید.
خب من دست تنهم. الانم که صدام کردید بیام
پیش‌تون، فهمیدم می‌خواین چی بگید. ولی نگران نباشین
زود یادشون می‌گیرم...

مدیر: پرستار... پرستار... اگه ساکت نشی خودم همون آمپولی
که دیروز به اینا زدی تا لال‌شون کنی رو بہت می‌زنم تا
لال شی...

(پرستار ساکت می‌ماند.)

مدیر: من صدات نکردم که بیای اینجا گزارش روزانه بدی.
اداره‌ی بخش تو به خودت مربوطه... گفتم بیای چون یه
بخشنامه‌ی جدید اومند.

پرستار: بخشنامه چی هست؟ نه که تا حالا نشینده باشما، نه. ولی
بخشنامه‌ی تیمارستان نمی‌دونم چیه؟ یعنی نمی‌دونم
تو شی می‌نویسن. آخه اینا دیوونه‌ان بخشنامه هم بدی
خب گوش نمی‌دن که. عجیبه. عجیب نیست؟

مدیر: تو بخشنامه‌ی جدید نوشته به خاطر کم‌آمی از این به بعد
ناچار شدن آب رو سه‌میه‌بندی کنن. این یعنی روزی نیم
ساعت آب به بخش شما می‌رسه. باید نظافت بخش تو با
همین آب ردیف کنی. می‌تونی به هر کدوم‌شون هم روزی
یه لیوان آب بدی. بعدش هم برای خورد و خوراک و
دستشویی و مصارف دیگه‌ی بخشت آب ذخیره کن.
فهمیدی؟

(پرستار سر تکان می‌دهد.)

مدیر: الاناست که آب قطع بشه. می‌تونی برمی‌بری.

(در حال خارج شدن است که صبر می کند). من تو بخشش چهار تا
دیوونه دارم که یکی شون فکر می کنه نهنگ، هر پونزده
دقیقه آب پر می کنه تو دهنش، بعد عین فواره می ریزه
بیرون. یکی شون فکر می کنه گل سرخ شازده کوچولوئه،
فقط یه جا می شینه آرایش می کنه، چیزی نمی خوره جز
آب... یکی دیگه شونم وسوساً داره، هر دقیقه داره
دستشو می شوره... تازه اگه عقل کل رو حساب نکنیم...

من الان با اینا چی کار کنم؟
کفتم که اداره‌ی بخشِ تو به خودت مربوطه؟
آخه...

(صدای فریاد گوش خراش وسوسی به گوش می رسد. نور می رود)

پرستار:

مدیر:

پرستار:

صحنه ۳

در تاریکی، عقل کل صندلی می آورد و روی زمین می گذارد و روی آن
می ایستد. نور موضعی روی او روشن می شود و شروع می کند به
سخنرانی کردن.

حقیقت اینه که شما دروغ می گید و بعد از این هم تا پایان
دنیا دروغ خواهید گفت... بله! من شیوه کار شما رو خوب
فهمیدم... شما مردم رو گرسنه و تشنه نگه می دارید تا
حوالشون به مصیبت‌های دیگه‌ی عالم نباشه... به
بعضی‌ها برچسب دیوونگی می زنید و به بقیه می گید اون‌ها
دیوونه‌ان تا ازشون دوری کن. با این کارتون می خواهد
صدای اعتراض رو از بین ببرید. شما انسان‌ها رو ضعیف و
درمانده می کنید و سبعانه نیروی اون‌ها رو می بلعید و
اوقات‌شون رو مشغول می کنید تا بترسن...

عقل کل:

صدای فریاد وسوسی به گوش می رسد. نور کامل می آید.

نهنگ: (با خود حرف می‌زند). اگه دستش بهم بخوره... درجا
می‌میرم... باید اینو به بقیه هم بگم... سه اون
کشنده است... فقط چهار دقیقه دیگه وقت دارم... باید
ازش بپرسم درد هم داره یا نه؟

در گوشه‌ای گل سرخ روی صندلی نشسته و به اطراف نگاه می‌کند و
گه‌گاه به پوست صورت و لباسش دست می‌کشد. عقل کل همچنان
روی صندلی مشغول سخنرانی است و نهنگ به چپ و راست صحنه
می‌رود.

عقل کل: اون وقت نه جوششی می‌کنن و نه مجالی برای جوشش
دارن... شما باید بترسید. بترسید از روزی که می‌میرید.
مرگ عادلانه‌ترین چیز توی این دنیاست. هیچ‌کی تا حالا
نتونسته از دستش فرار کنه. زمین همه رو می‌گیره.
مهربون‌ها، ظالم‌ها، گناهکارها. همه رو. اما غیر از این هیچ
عدالتی روی زمین نیست...

(صدای فریاد و سواسی به گوش می‌رسد).

نهنگ: (با خود حرف می‌زند). اگه بهشون بگم، شاید با هام دوست
 بشن... ولی صدامو نمی‌شنون... باید با ایما و اشاره
 بهشون بگم...

(صدای فریاد و سواسی به گوش می‌رسد).

نهنگ: داد نزن... چرا نمی‌آد بیرون؟ بیا بیرون دیگه...
پرستار: (در حالی که سرنگی در دست دارد، وارد می‌شود). چه خبره؟ چه
 خبره؟ باز شروع شد؟ (به عقل کل) بیا پایین ببینم...
عقل کل: این که الان قدرت در دستان شمامست، نباید باعث بشه
 ازش برای خاموشی صدای صداقت استفاده کنید.

نمی‌آی پایین، نه؟

پرستار: چرا می‌آم... ولی این پایین اومدن، پایانِ من نیست.

عقل کل:

عقل کل:

نهنگ:

نهنگ:

پرستار:

عقل کل:

پرستار:

عقل کل:

باید به من آب بدمید... من خودم سعی کردم از دستشوبی
آب بردارم ولی الان سیزده دقیقه است که در ش قفله... من
تا دو دقیقه دیگه می‌میرم...

نهنگ:

نمی‌میری... برو اون ور...

پرستار:

(صدای فریاد وسوسی به گوش می‌رسد. پرستار سمت در دستشوبی
می‌آید.)

چرا داد می‌زنی؟

صدای وسوسی: من اینجا گیر کردم.

پرستار: دستگیره‌ی درو بچرخون تا باز بشه.

صدای وسوسی: من هرگز دستگیره‌ی درو باز نمی‌کنم... آب قطع شده...

پرستار: می‌دونم. با دستمال کارتون تموم کن بیا بیرون...

صدای وسوسی: دستمال؟ هرگز... من من تو... تو چیز خودم دفن شدم...
نمی‌تونم بیام بیرون...

نهنگ:

بهش بگید بیاد بیرون. من هر چه سریع‌تر باید دست‌مو به
آب برسونم.

پرستار:

بیاد بیرون هم به درد تو نمی‌خوره. آب قطعه.

عقل کل:

خانم باید با سازمان آب تماس بگیرید.

نهنگ: نمی‌شه... نه که نخواهم زنگ بزنم. بزنم هم به درد هیچ‌کی
نمی‌خوره.

عقل کل:

سازمان‌ها مکان‌های بزرگی هستن از انسان‌هایی بزرگ.
اون‌ها می‌تونن هر چیزی رو که مربوط به آب هست،
سر و سامون بدن... برای همین اسمش سازمان آبه. (با

صدای فریاد وسوسی گوشش را می‌گیرد.)

پرستار:

می‌دونم. اونا خودشون آبو قطع کردن.

عقل کل:

ما باید شکایت‌نامه تنظیم کنیم.

نهنگ:

شکایت‌نامه تا دو دقیقه دیگه تنظیم می‌شه؟

- پرستار:** همه‌تون گوش کنید. از این به بعد هر روز هر کدوم تون
اندازه‌ی به لیوان آب می‌گیرین. همینو نگه دارین تا روز
بعد نوبتون بشه... الان هم انقدری آب هست تا کلاً دو
قلب آب بخورین. فهمیدین؟ نه که من نخوام بهتون آب
بدما، می‌خوام ولی نمی‌شه. تا فردا باید همین یه ذره آب
رو ذخیره کنیم. به منم دیر خبر دادن.
- نهنگ:** من نمی‌تونم من حتماً باید الان یه لیوان آب داشته
باشم...
- پرستار:** دلت می‌خواهد کل سهم آب بقیه رو بدم به تو؟ اون وقت
بقیه می‌میرن...
- نهنگ:** اگه من بمیرم، اشکالی نداره؟
- پرستار:** تو نمی‌میری...
(صدای فریاد وسوسایی به گوش می‌رسد.)
- پرستار:** داد نزن. بیا بیرون.
(گلویی صاف می‌کند.) ببخشید. من کاری به بقیه ندارم...
خودکشی نهنگ‌ها هم به خودشون مربوطه. ولی سؤال
اصلی من الان اینه که من چطوری می‌تونم بدون آب
زندگی کنم؟ من تنها موجود زیبای اینجام... باید تجدید
نظر کنید.
- پرستار:** (صدای فریاد وسوسایی به گوش می‌رسد.) همین که گفتم... هر کس ناراضیه بره به مدیر شکایت کنه.
(به در دستشویی می‌زند.) تو هم خود تو تمیز کن بیا بیرون
و گرنه درو می‌شکونم.
- عقل کل:** این پایان دنیاست. هیچ وقت برای فهمیده شدن فریاد
نزنید... آن کس که شما را بفهمد، صدای سکوت‌تان را
بهتر خواهد شنید.

(صدای فریاد و سواسی به گوش می‌رسد. عقل کل گوشش را می‌گیرد.
نور می‌رود.)

صحنه ۴

گل سرخ پشت در بسته اتاق مدیر ایستاده است. نور موضوعی روی اوست.

گل سرخ: شاید فکر کنید جای من اینجا نیست. موجود به این زیبایی می‌تونه هر جای دیگه‌ای بره. اونو همیشه همه‌جا می‌خوان. من حتی اگه کم‌حصوله هم باشم، حتی اگه بداخل‌الاق و مغرور هم باشم، باز هم دوست داشتنی‌ام. اما من به خاطر شازده جایی نمی‌رم. اون منو به خاطر همین دوست داره. این که من موندنی‌ام. (سکوت...) گل سرخ منتظر می‌ماند و گوش می‌دهد اما صدایی نمی‌شنود). از وقتی شازده رفته همه چیز ریخته بهم... من به همه گفتم شازده رفته کمک بیاره... ولی کسی حرف‌مو باور نمی‌کنه. الان فک می‌کنم نکنه این نیومدن شازده هم تقصیر من باشه... آخرین باری که شازده اینجا بود، من محلش ندادم. رومو کردم اونور و خودمو زدم به خواب. اون هم اولش یه کم دلبری کرد، بعد انگاری قهر کرده باشه، رومو پوشوند و رفت... من حتی زیرلب گفتم به امید دیدار... این که اون نشنید، تقصیر من نیست. بالأخره من هم غروری دارم... (سکوت...) گل سرخ باز هم گوش می‌دهد). این که الان دارم اینا رو می‌گم، واسه خاطر اینه که هرکسی باید اندازه‌ی خودش تقصیر رو قبول کنه. این که شازده برنمی‌گرده، تقصیر منه. این که آب کمه هم تقصیر منه. به خاطر این که من همه‌ی اون بوته‌های بائوباب رو کاشتم روی اخترک. می‌خواستم شازده به خاطر من اونا رو از زمین دریباره... می‌خواستم شازده برگرده (سرش را به زیر می‌اندازد). حالا خیلی وقتی که

همه جا رو درخت‌های بائوباب گرفته. برای همین همه‌ی آبا دارن حروم این بوته‌ها می‌شن. من اگه آب نخورم، می‌میرم... حتی بدتر از اون زشت و چروک و پژمرده می‌شم. اگه یه گل سرخ پژمرده بشه، دیگه هیچ‌کس اونو نمی‌خواهد. اون که یه بوته خار نیست. یا یه درخت. یا کاکتوس یا شتر. (سکوت) خواهش می‌کنم.

(چفت در صدا می‌دهد و باز می‌شود. گل سرخ وارد اتاق می‌شود و در را می‌بندد نور می‌رود.)

صحنه ۵

مدیر پشت میز خود نشسته است. گاو صندوق کنار میز درش باز است و بطربه‌های آب معدنی زیادی داخل آن قرار دارد. مدیر، مشغول خوردن آب از بطربه است. صدای دستگیره‌ی در به گوش می‌رسد. اما در از داخل قفل است. سپس صدای در زدن شنیده می‌شود.

صدای پرستار:

مدیر:

صدای پرستار:

در بسته‌ست... می‌دونم شاید دل‌تون نخواهد درو باز کنین ولی از اینجا حرف زدن یه جوریه. نه که من همیشه رو در رو حرف می‌زنم. یعنی الان هم می‌تونم حرف بزنما ولی... کارتوبگو.

تو این یه ماھی که آب رو سهمیه‌بندی کردیم، بخش خیلی آروم شده.

مدیر:

صدای پرستار:

مدیر:

خوب که هست ولی به نظرم مریضا دارن کم کم محو می‌شن.

صدای پرستار:

مدیر:

عقل کل که همیشه سخنرانی می‌کرد و شلوغ‌بازی راه می‌نداخت. حالا یه گوشه افتاده و بزرگ‌ترین دغدغه‌ی

بشر رو کم‌آبی می‌دونه. پریروز که سهمیه آب همه رو
دادم، حمله کرد سمت گل سرخ که سهم آب اونو هم
بگیره. بعد که آبا ریخت زمین، نشست به خودش فحش
داد که به چه موجودی تبدیل شده.

مدیر: خب؟

به نظرتون داره درمان می‌شه؟ به نظر من که روش تأثیر
ثبت داشته. از ترس این که سهمیه‌ی آبش رو کم نکنم،
هر وقت من بگم، ساکت می‌شه.

مدیر: اووهوم.

دیروز وسوسی از شدت کم‌آبی شروع کرد به کندن زمین
تا به آب برسه ولی اشتباهاً زد لوله فاضلاب رو شکوند...
سر تا پاشو کثافت گرفته بود. حالا باید تا فردا صیر کنه...
 فقط یه گوشه نشسته، خودشو عین گربه لیس می‌زنه...
می‌گم یه وقت فکر نکنه گربه‌ست؟ ها؟

مدیر: ممکنه.

ولی یه کم نگران گل سرخ و نهنگم... یه جوری شدن...
انگار واقعاً گل سرخ و نهنگ بودن... تو این کم‌آبی دارن
چروک می‌شن... دلم برashون می‌سوزه... نه که فکر کنم
اونا آدمیزاد نیستن، نه. ولی انقدر که خودشون هم باور
دارن خب آدم دلش می‌سوزه... به من گوش می‌دین؟
آقای مدیر؟ آقای مدیر؟

مدیر بطیری آب معدنی را باز می‌کند و روی سر و صورت خود می‌ریزد.
نور می‌رود.

صحنه ۶

نهنگ:

(در مرکزیت صحنه نشسته، لیوان آبی در دست دارد. نور موضعی روی
او روشن است). نهنگ‌ها خیلی خجالتی‌ان... وقتی دلشون

برای هم تنگ می‌شه، تو چشمای هم نگاه نمی‌کنن. فقط از دور همو صدا می‌کنن... ولی یه نهنگ هست که از بقیه نهنگا تنهاتره... فرکانس صداس با بقیه نهنگا فرق می‌کنه. اون هر چقدر بقیه رو صدا می‌زنن، کسی نمی‌شنوه... بقیه هم که اونو صدا می‌کنن، اون نمی‌شنوه. برای همین همیشه تنهاست. ولی می‌دونی چرا از غصه دق نمی‌کنه؟ چون می‌دونه وقتی خواب بینه و نتونه نفس بکشه، دیگه هیچ کی باهاش نمی‌میره... من این چیزا رو می‌دونم... من یه نهنگم.

(صدایش از بیرون می‌آید). وقتی بمیری به خاطر گناهایی که کردی، مجازات می‌شی. اگر دزدی کرده باشی، ازت دزدی می‌کنن. اگر دروغ گفته باشی، بهت دروغ می‌گن. مثلاً می‌گن بیا این یه لیوان آب خنکو بخور. بعد که سر می‌کشی، می‌بینی یه لیوان خاک اره خورده... (به نهنگ نزدیک می‌شود). اما نهنگ‌ها خیلی مهربونن.

(از سمت دیگر به نهنگ نزدیک می‌شود). من آب می‌خوام شازده... اگر هر روز بهم آب بدی، حتی اگر دوسم هم نداشته باشی اشکال نداره. اون وقت فقط برای تو قشنگ می‌شم... اما اگه بهم آب ندی، می‌میرم.

اگر من بمیرم اشکالی نداره؟
تو شازده‌ای... تو خود خود شازده‌ای.
ولی من یه نهنگم.

نهنگ‌ها تو خشکی زنده نمی‌مونن شازده.

(عقل کل و گل سرخ به نهنگ نزدیک شده و هر دو آب دهان‌شان را قورت می‌دهند. نهنگ بلند می‌شود. و برمی‌گردد سمت گل سرخ و لیون آبش را به او می‌دهد. گل سرخ با عجله می‌رود و عقل کل هم به دنبالش. نهنگ پشت سرshan با صدای بلند)

عقل کل:

گل سرخ:

نهنگ:

گل سرخ:

نهنگ:

عقل کل:

نهنگ:

یه قطره برای تو... یه قطره برای عقل کل... یه قطره برای
مدیر، یکی برای وسوسی، یکی برای... (سکوت) اونا صدای
منو نمی‌شنون. وقتی یه نهنگ می‌میره باید برش‌گردونی
توى آب. نهنگا دل‌شون می‌خواهد توى آب باشن. دوست
دارن تو آب غرق بشن. اگه نهنگ بزنگرده به آب، روحش
تا ابد تو خشکی می‌مونه. آدما این چیزا رو نمی‌فهمن. اونا
اگه نهنگ ببینن، می‌رن از تو دلش دوستاشونو پیدا
می‌کنن... نهنگا که گناهی ندارن... اونا وقتی دهن‌شونو باز
می‌کنن همه چی می‌ره تو ش ولی هیچ وقت هیچی رو
قورت نمی‌دن. من خودم ازشون پرسیدم... من همه چیزو
درباره‌ی نهنگا می‌دونم...
نور می‌رود.



ارغان محمد مهدی جاویدان

و همچنان
به نرده‌های ایستگاهِ رفته
تکیه داده‌ام.
قیصر امین‌پور

[تاریکی]

- | | |
|--|--|
| <p>صدای من:</p> <p>من دلم می‌خوادم یه نمایش نامه بنویسم. چند تا نمایش نامه‌ی کوتاه تو ش جا بدم که همه‌شون یه جور تموم بشن. خیلی دلم می‌خوادم این کارو بکنم. [...] نمایش اول این جوری شروع می‌شه. نور می‌آد.</p> <p>[نور موضعی در مرکز صحنه می‌آید. روی یک چهارپایه ضبط صوتی قرار دارد.]</p> <p>صدای من:</p> <p>یه ضبط صوت روی یه چهارپایه. این همون ضبط مرجانه.</p> <p>صدای من از تو ش پخش می‌شه که می‌گم:</p> | |
|--|--|

[ضبط صوت روشن می‌شود. صداهای ضبط شده ترجیحاً از بلندگوهای آن پخش می‌شود.]

صدای ضبط شده

من: من دلم می‌خوادم یه نمایشنامه بنویسم. چندتا نمایشنامه‌ی کوتاه تو ش جا بدم که همه‌شون یه جور تموم بشن. خیلی دلم می‌خوادم این کار رو بکنم. تو تاریکی می‌ایستم و بعدش نور می‌آد.

[نور موضعی پشت ضبط صوت روشن می‌شود. «من» ایستاده است.]
این منم. نشستم روی نیمکتای حیاط دانشگاه. تو فکر اینم یه نمایشنامه‌ی کوتاه بنویسم. همین جوری دنبال یه ایده‌ام. تو از دانشکده می‌زنی بیرون. مقنעה‌ی سرمه‌ای تو می‌دی عقب. از پله‌ها می‌آی پایین. از جلوی صندلی‌ای حیاط رد می‌شی. من تو رو نمی‌بینم یا اگر می‌بینم حواسم بهت نیست. می‌ردی.

[نور موضعی پشت ضبط صوت می‌رود.]

صدای ضبط شده

من: نمایش اول همینجا تموم می‌شه. نور می‌آد.

[نور موضعی پشت ضبط صوت می‌آید. «من» در همان حالت قبلی است.]

این منم. نشستم روی صندلی‌ای کانون هنرهای نمایشی. قرارده یه نمایشنامه‌خوانی بیندیم. بچه‌های دانشگاه می‌آن این‌جا تست صدا. من و مرجان قراره از بین‌شون انتخاب کنیم. می‌آی تو. مقنעה‌ی سرمه‌ای تو می‌دی عقب. این اویین تصویر منه از تو. من چند لحظه‌ی دیگه عاشقت می‌شم. یه متن از یه نمایشنامه رو می‌ذارم جلوت و می‌گم بخون. راستی اسمشو یادته؟ نمایشنامه رو می‌گم. (صدای ضبط شده) من دلم می‌خوادم یه روز یه کتاب بنویسم. سی و هفت قصه‌ی کوتاه رو تو ش جا بدم که همه‌شون یه

صدای فرشته:

جور تموم بشه. خیلی دلم می خود این کار رو بکنم. اینو
می دونین که انسان تنها موجودیه که قادر به بخنده و همین
اصله که اوно از بقیه مخلوقات جدا می کنه.

من:
درو پشت سرت می بندی و می ری.
[نور موضعی پشت ضبط صوت می رود.]

صدای خبطة شده

من: تموم، نور می آد.

[نور موضعی پشت ضبط صوت روشن می شود. «من» و مرجان کنار
هم ایستاده اند.]

بهتون تبریک می گم. راستش انتخاب برای ما خیلی
سخت بود. آخه سوادشم درست حسابی نداریم. البته
مرجان نه، خودمو می گم. همه ش به خاطر چهار سالیه که
توی این دانشگاه تاتر کار کردیم. واسه همینه که گفتن
ما انتخاب کنیم. به هر حال انتخاب نهایی من و مرجان
شماها بودید، شما سه نفر. خب فکر کنم همه تون ما رو
 بشناسید. پس نوبت شمامست که خودتونو معرفی کنید.

(صدای خبطة شده) مهناز سالاریان.
(صدای خبطة شده) سپهر برگی.
(صدای خبطة شده) فرشته پارسا.

اولین بار اسم تو اینجا می شنوم. قبلش فقط فامیلی تو
می دونستم. یه بار نمایش نامه رو از رو می خونیم و چیز
زیادی به هم نمی گیم. می گم: «خسته نباشد.» و سه تاتون
بلند می شید و می رید.

[نور پشت ضبط صوت می رود.]

توی هیچ کدام از نمایشا تو نمی آی تو صحنه. آخه اینا
همه ش فکره. همه شون فکراییه که من می کنم. اینا
همه ش فکرای منه در مورد گذشته، در مورد گذشته و تو.

صدای دختر:
صدای پسر:
صدای فرشته:

من:

صدای من:

صدای خبیط شده

من: نور می‌آد.

[نور پشت خبیط صوت می‌آید. مرجان کنار «من» ایستاده است.]

من: این مرجانه. ایستاده کنار من. داره با شما تمرین بیان
می‌کنه.

مرجان: آ

صدای دختر

پسر

فرشته: (با هم، صدای خبیط شده) آ

مرجان: او

صدای دختر

پسر

فرشته: او

مرجان: آ

صدای دختر

پسر

فرشته: (با هم، صدای خبیط شده) آ

مرجان: ای

صدای دختر

پسر

فرشته: (با هم، صدای خبیط شده) ای

من: ما اینجاییم توی کانون هنرهای نمایشی یه دانشگاه. برای
من یه جای گمشده توی جهان که الان فقط دلم می‌خواد
از توش بزنیم بیرون. آخره قرار گذاشتیم. امروز قراره بعد
تمرین با هم حرف بزنیم در مورد نمایش نامه‌ها.

مرجان: او

من: تو می‌گی او و من به لبات نگاه می‌کنم.

مرجان:
من:
مرجان:
من:

تو می‌گی ای و من به دندونات نگاه می‌کنم.
آ

تو می‌گی آ و من خیره می‌شم به انگشتات. [...] هنوزم
دارم به انگشتات نگاه می‌کنم. دوست دارم تو حرف بزنی
ولی این منم که دارم حرف می‌زنم. فقط من و توییم و
مرجان اینجا نیست. نشستیم تویی یه کافه یا یه پارک که
من نمی‌دونم کجاست. آخه حواسم پرته. حواسم پرته و
دارم از نمایشنامه‌ها حرف می‌زنم. [...] نمایشنامه مثل
زندگیه. تویی هر کدومشون یه مشت آدم هست. آدما
دوست دارن کشف کنن. خودشون دور و برشون و
دیگران. آدما دوست دارن هم‌دیگه رو کشف کنن. اینو یه
جا تویی یه کتاب خوندم. پس نمایشنامه مثل زندگیه. [...]
من دارم اینا رو می‌گم و تو رفتی تو فکر. داری به حرفای
من فکر می‌کنی. منم دارم به تو. دیگه چیز بیشتری به هم
نمی‌گیم. تو می‌گی به نمایشنامه‌ها علاقه‌مند شدی. تو
می‌گی باید بیشتر بپوشون فکر کنی. می‌گی اگه من وقت
داشته باشم، بازم همو ببینیم بعد تمرینا. اینو می‌گی و بعد
می‌گی باید بروی.

[نور پشت ضبط صوت می‌رود.]

صدای من:
نمی‌دونم تا حالا شد چندتا ولی یه نمایشن دیگه هم تموم
می‌شه.

صدای خبیطشده

من: نور می‌آد

[نور پشت ضبط صوت می‌آید. «من» و مرجان ایستاده‌اند.]

آ
مرجان:

این یه ضبط صوته. مرجان اینو همیشه با خودش می‌آره
این جا. هم روزِ تست، هم تک‌تک روزای تمرین.

من:

۱

صدای‌تونو ضبط می‌کنه. وقتی کسی صدای خودشو بشنوه،
می‌تونه اشکالات‌شو پیدا کنه. می‌تونه پیشرفت‌شو بینه.

مرجان:

۲

صدای مهنازو می‌ذارم. همه می‌شنویم. صدای سپهر،
صدای فرشته، صدای مهناز، صدای فرشته، صدای سپهر،
صدای فرشته، صدای مهناز، صدای تو فرشته و بعد یه
جلسه‌ی تمرین دیگه هم تموم می‌شه. [...] فقط من و
توییم و مرجان این‌جا نیست. نشستیم توی یه کافه‌ی یا
شایدم یه پارک. اگه کافه باشه احتمالاً کافه‌ی دانشگاه و
اگر هم پارک، پارک ساعی. [...] نمایش‌نامه مثل زندگیه.
همون طور که آدمای توی نمایش‌نامه دوست دارن همو
کشف کنن، ما هم دوست داریم اونا رو بیشتر بشناسیم.
هر خط از هر نمایش رو که می‌خونیم، بیشتر اون آدم را
کشف می‌کنیم. اینو یه جایی تو یه کتاب خوندم. [...] من
دارم حرف می‌زنم. تو بعضی وقتا سر تکون می‌دی. بعضی
وقتا یه چیزایی می‌نویسی. [...] نمایش‌نامه‌ها خطبه‌خط
می‌رن جلو و آدمای توی اونا بیشتر و بیشتر کشف می‌شن.
یه راز مهم برای نمایش‌نامه‌نویسا وجود داره. اونم اینه که
بتوون آدمایی بسازن که همه دوست داشته باشن اوナ رو
کشف کنن. اینو یه جایی تو یه کتاب خوندم. [...] دوست
داشتن، شوق کشف آدماست. [سکوت] لبات می‌آد بالا.
می‌افتم تو گردداب. حتی حواسم نیست که کی می‌گی
«مرسی» و کی خداحافظی می‌کنی.

مرجان:

۳

[نور پشت ضبط صوت می‌رود.]

صدای خبیطشده

من: بعد از این که نور رفت این نمایش هم تموم شد.

صدای من: وقتی نشسته بودم روی نیمکتای حیاط دانشگاه، هیچ تصوری از ایده‌ای که قرار بود بزنه به سرم نداشتیم. ولی یه چیزی رو مطمئن بودم. این که حتماً مرجان تو ش باشه. آخه بهش قول داده بودم. بهش قول داده بودم یه نمایش نامه بنویسم که اونم بتونه تو ش بازی کنه.

صدای خبیطشده

من: نور می‌آد.

[نور پشت خبیط صوت می‌آید. «من» و مرجان.]

صدای فرشته: (صدای خبیطشده) [با طمأنیه] این کارو نکنین. مج دستمو ول کنین. می‌گم ولش کنین.

من: عصبانی

صدای فرشته: (صدای خبیطشده) [با صدای بلند] این کارو نکنین. مج دستمو ول کنین. می‌گم ولش کنین.

من: عصبانی تر

صدای فرشته: (صدای خبیطشده) [با صدای بلندتر] این کارو نکنین. مج دستمو ول کنین. می‌گم ولش کنین.

من: خیلی عصبانی تر

صدای فرشته: (صدای خبیطشده) [آهسته] این کارو نکن. ول کن مج دستمو. گفتم ولش کن.

من: [با رضایت] خوبه. [...] شما دارید آماده می‌شید برای اجرای روز دانشجو یه نمایش نامه‌خوانی توی آمفی تئاتر دانشگاه. می‌خوايد برای دانشجوها اجرا کنید و من و مرجان هم یه جایی توی سالن کنار هم نشستیم. مرجان خبیطشو گذاشته رو پاش ولی من فکر نمی‌کنم شما قراره چه جوری اجرا کنین. فقط بعدش تو ذهن‌مه. تمام فکرم شده بعد

اجرا. [...] مهناز باید راحت‌تر دیالوگ بگه. سپهر خوبه واقعاً. اون استعداد داره. تو بعضی جاها عالی بعضی جاها بد. ولی من اصلاً به اینا فکر نمی‌کنم. نمایش تموم می‌شه.

[«من» و مرجان با اشتیاق تشویق می‌کنند.]

من و تو نشستیم تو کافه‌ی دانشگاه و مرجان اینجا نیست. تو ازم می‌پرسی چطور بودی و من می‌گم بعضی جاها عالی بعضی جاها بد. بهت می‌گم به اینا فکر نکن. می‌گم به یه نمایش دیگه فکر کن. به یه نمایش‌نامه که من خودم نوشتمش. تو ازم می‌پرسی «منم تو شم؟» می‌گم «خود خودت.» تو چشمات برق می‌زنه. [...] باید حتماً بخونیش فرشته. [...] تو داره چشمات برق می‌زننه ولی من به انگشتات نگاه می‌کنم. حواسم نیست کی از کافه‌ی دانشگاه می‌آم بیرون. حواسم نیست تا کجا قدم می‌زنیم. حواسم نیست کی می‌رسیم دم ایستگاه مترو. حواسم نیست کی می‌ری. [نور پشت خبطصوت می‌رود.]

صدای خبیطشده

من: تموم.

صدای من: یه چیزی بود که من به هیچ‌جاش فکر نکرده بودم. فقط نوشته بودمش. الانم هیچی ازش یادم نمی‌آد. فقط یادم‌ه دو تا دختر بودن. یکی‌شون از اول تا آخر در مورد خودش حرف می‌زد و اون یکی فقط گوش می‌داد و هیچی نمی‌گفت. بعدم نمایش تموم می‌شد. دوست داشتم یکی‌شونو تو بازی کنی اون یکی هم مرجان. [...] یادم‌ه حرف‌ای دختره چیزایی بود در مورد تو؛ دست کم چیزایی که من تا اون موقع در مورد تو می‌دونستم. [...] یه

بار از اول تا آخر می‌خونمش و برات می‌فرستم. فرداش
زنگ می‌زنی و قرار می‌ذاری.

صدای خبطشده

من: نور می‌آد.

[نور پشت ضبط صوت می‌آید. «من» ایستاده است.]

من: دراز کشیدم رو تختم توی خوابگاه و خیره شدم به سقف و
دارم تو رو می‌بینم. گوشیم زنگ می‌خوره. تویی. جواب
می‌دم. ساعت پنج پارک ساعی. [...] این منم. توی ایستگاه میرزا
ایستگاه متروی انقلاب. [...] این منم. از ایستگاه میرزا
شیرازی می‌زنم بیرون. [...] این منم. دستام توی جیبای
سوییشورتم دارم قدم می‌زنم تا پارک. [...] این منم.
نشستم روی یه نیمکت. یه جایی توی پارک ساعی. کنار
یه حوض زیر درختای کاج و تو هنوز نیومدی. [...] وقتی
می‌رسی، چند جمله حرف می‌زنیم و بعدشو ساکتیم. می‌گی
نمایشنامه رو خوندی. می‌گی دوبار خوندی. می‌گی برات
احساس برانگیز بوده و دوشن داشتی. بعد ازم می‌پرسی
«تو منو دوست داری؟» من می‌گم آره و تو می‌گی «چرا
همینو نگفتی؟» من جوابی برash ندارم و چیزی نمی‌گم.
ساکت می‌شم. تو هم دیگه هیچی نمی‌گی. [...] بارون
می‌گیره. قبل این که حسابی خیس بشیم، برگای نارنجی
رو له می‌کنیم تا ایستگاه مترو. سوار می‌شی. از پشت
شیشه‌ها برام دست تکون می‌دی. قطار تو رو با خودش
می‌بره.

[نور پشت ضبط صوت می‌رود.]

صدای خبطشده

من: این نمایش هم تموم می‌شه.

اون روز وقتی قطار داشت می‌رفت، من نمی‌دونم چند ساعت وایسادم و به انگشتات فکر کدم؛ به وقتی که داشتی برام دست تکون می‌دادی. فقط یادمه بهم گفتن مترو داره تعطیل می‌شه که خودمو رسوندم به تاکسی زردا. یادمه تو راه برگشت به همه‌چی فکر می‌کرم به جز نمایشنامه‌ای که نوشتنه بودم و تو خونده بودیش.

صدای من:

من: نور می‌آد.
[نور پشت ضبط صوت می‌آید. «من» و مرجان]

این منم. با مرجان نشستیم سرکلاس طراحی صنعتی و هیچی ازش سردرنیمی‌آریم. ضبط مرجان رو پاشه. خب راستش مرجان این ضبطو با خودش سرکلاسای درس هم می‌آره. الانم داره صدای استادو ضبط می‌کنه. من نمی‌شنوم چی می‌گه ولی مرجان داره وانمود می‌کنه که گوش می‌ده. همه‌ش سر تکون می‌ده. ولی هر دومنون بی‌حصله‌ایم. یه گروه دو نفره‌ی بی‌حصله. اس‌ام‌اس تو می‌آد و من از جمع بی‌حصله‌ها می‌زنم بیرون. بعد که تو می‌گی به مرجان هم بگو بیاد، دوتایی تو آنترات از دانشگاه می‌زنیم بیرون.

[مرجان لبخند می‌زند].

مرجان خوشحاله. چون یهו به سرم می‌زنه که بہت بگم بریم تله کایین.

[مرجان خوشحال است].

مرجان خوشحاله. چون تو می‌گی باشه.
[مرجان می‌خندد].

مرجان خوشحاله. به خاطر من و تو.
[مرجان اخم می‌کند].

صدای ضبط شده

من:

من:

من:

من:

من: مرجان ناراحته. چون وایسادیم تو ایستگاه مترو و تو داری سوار آخرین قطار می‌شی. از پشت شیشه برای من دست تکون می‌دی یعنی برای جفت‌مون. برای من و مرجان. یه پسر با یه دختر که یه خبیط گرفته تو دستش؛ یه جایی توی یه ایستگاه.

[نور پشت ضبط صوت می‌رود.]

صدای من: اون عاشق تئاتره. حتی می‌خواسته بره تئاتر بخونه. ولی همدمش تقصیر یه تصادف لعنتیه. این که زبونش بسته شده و نمی‌تونه حرف بزنه. دکترا بهشن گفتن باید تا می‌تونی بشنوی. برای همینه که یه خبیط همیشه همراه‌شده. اون می‌ره خونه و دوباره این نمایشو می‌شنوه؛ شاید سه بار شاید ده بار. همیشه همین طور بوده تو کل چهار سالی که اینجا دانشجوییم. من روی صحنه اون پشت صحنه... خیلی دلم می‌خواهد یه روزی به قولم عمل کنم. [...] وقتی داشتی به من و مرجان دست تکون می‌دادی و قطار می‌رفت، به هیچی فکر نمی‌کردم. یا فکرم فقط تو بودی و چیز دیگه‌ای تو سرم نبود. ولی تو انگار ذهن‌ت پر بود از چیزی دیگه... یه سری سؤال... یه سری سؤال راجع به... آخر نمایش.

صدای خبیط‌شده

من: نور می‌آد.

صدای من: کاش نور نمی‌اوهد.

صدای خبیط‌شده

من: نور می‌آد.

من: کاش این نمایش همین‌جا تموم می‌شد. یعنی من و تو، تو، فالصله‌ی الان تا آخر نمایش می‌موندیم. الان که بهت زنگ می‌زنم و قرار می‌ذاریم که بربیم و تاب بخوریم تو تهران.

فرداش که تو زنگ می‌زنی و قرار می‌ذاریم که برم سینما.
پس فردا و هفته‌ی بعدش و تئاترا و تونل وحشت و
پیتزاهايی که با هم می‌خوریم.

صدای ضبطشده

من: نور می‌آد.

[نور پشت ضبط صوت می‌آید. «من» ایستاده است اما نه در مرکز. جای خالی کسی که به‌وضوح جای خالی مرجان نیست دیده می‌شود.]

من: این تویی. داری با من قدم می‌زنی و قاطی شدی تو کتاب‌فروشیای خیابون انقلاب. یه جا تویی زیرزمین یه کتاب‌فروشی تو یه کوچه یه جا زیر اسپلیت یه کتاب‌فروشی کنار خیابون طبقه‌ی دوم یه کتاب‌فروشی بزرگ. نشستی روی پودس‌ها و یه نمایشنامه دستته و داری می‌خونی و من دارم می‌شنوم و قبل از این که برسی به صفحه‌ی بعدی می‌گی «راستی...» بعد اسم مو می‌گی و ادامه می‌دی «...نمایشنامه‌ها کی تموم می‌شن؟» [...] این منم. دارم با تو قدم می‌زنم و حل شدم توی صدای قدم‌هات، خش‌خش خرد شدن برگا و جیرجیر کتونی سفید روی سرامیکا و خرت خرت رد شدن از رو سنگای محوطه‌ی یه کتاب‌فروشی بزرگ. نشستم روی صندلی‌های طبقه‌ی دوم و دارم به تو نگاه می‌کنم. یه نمایشنامه تو دستته و داری می‌خونی و من اصلاً حواسم نیست در مورد چیه. حتی اسم شم یادم نیست. یه جایی می‌شنوم که می‌گی «راستی...» بعد اسم مو می‌گی و ادامه می‌دی «...نمایشنامه‌ها کی تموم می‌شن؟» [...] پرست می‌شم تو قرارای قدیمی بعد جلسه‌های تمرین. اون موقع‌هایی که فقط می‌تونستم به انگشتات خیره بشم. [...] زل می‌زنم تو چشمات و حرف می‌زنم. [...] نمایشنامه‌ها وقتی تموم

می‌شن که هنوز آدمای نمایش تکراری نشدن. یه آدم توی یه نمایش‌نامه که همه دوست دارن کشفش کنن و بعد کم کم شروع می‌کنه به کشف شدن تا یه جایی... یه جایی که شوق کشف کردن، از بین نرفته... به مورسیده ولی هنوز پاره نشده... تا یه جایی که اون آدم توی اون نمایش‌نامه هنوز عادی نشده. اینجاست که یه نمایش تموم می‌شه. اینا رو یه جا توی یه کتاب خوندم. [...] به جای مقنعتی سرمهای یه شال آبی سرته و زل زدی تو چشمam. من هنوز نمی‌دونم چرا چشمات خیس می‌شن. هنوز نمی‌دونم چرا یه قطره اشک از رو گونه‌ت سر می‌خوره و تا چونه‌ت می‌رسه. فقط می‌بینم با انگشت. پاکش می‌کنی و می‌گی [...] کاش نور همین جا می‌رفت. کاش این نمایش همین جا تموم می‌شد. [...] «مگه نمایش‌نامه‌ها مثل زندگی نیستن؟» اینو وقتی می‌گی که از اون قطره‌ی اشک فقط یه رد خیس روی چونه‌ات مونده. [...] من هیچی ندارم که بگم. هیچ چیزی تو هیچ کتاب کوفتی‌ای نیست که من یادم بیاد و جلوی قطره‌ی اشک بعدی رو بگیرم. کتابا منو تنها می‌ذارن. من حتی دستمال هم ندارم! [...] تو هیچی نمی‌گی. [...] من دنبال یه کلمه‌ام، یه کلمه که نه تیز و لبه‌دار باشه، نه خنثی و بی‌روح. دنبال یه چیزی‌ام که بگم و تو رو برگردونم به زندگیم! [...] این منم. این تویی. من توی ایستگاه انقلاب و تو سوار یه قطار توی ایستگاه انقلاب. من این‌ور شیشه و تو اون‌ور شیشه. قطار راه می‌فته و می‌رده و من می‌مونم و ایستگاه. من حتی فکر کنم اون روز تو ایستگاه رو هم با خودت بردم. آخه برام دست تكون ندادی.

[نور پشت ضبط صوت می‌رود.]

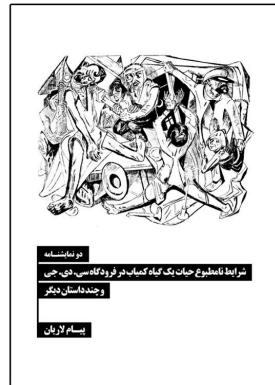
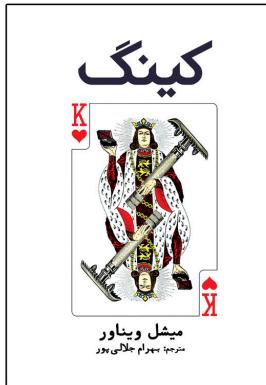
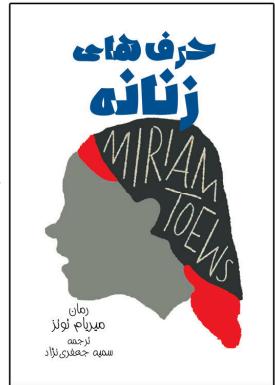
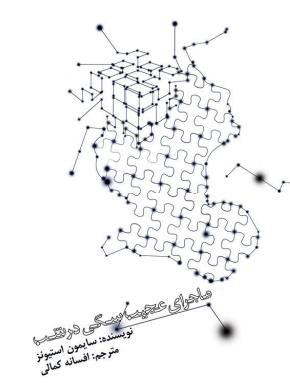
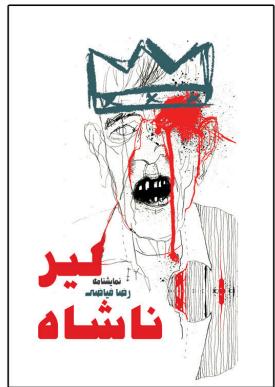
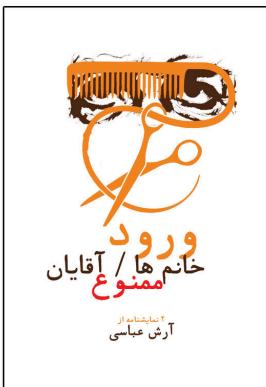
صدای من: این آخرین تصویر منه از تو یه جایی توی آخرین سال
دانشجویی. من اون شب چندبار بهت زنگ زدم. من اون
شب چندبار بهت اس ام اس دادم. ولی یه حس لعنتی
هست که از اون شب بهم می‌گه هیچ زنگی هیچ
اس ام اسی تو رو برنمی‌گردونه به این زندگی به زندگی
من. [...] یه جایی که قراره تو ش برای هم عادی بشیم. [...]
من دلم می‌خواهد یه نمایش نامه بنویسم. چندتا
نمایش نامه‌ی کوتاه‌هو تو ش جا بدم که همه‌شون یه جور
تموم بشن. خیلی دلم می‌خواهد این کارو بکنم. یه چیزی رو
طمئننم در موردش. این که حتماً مرجان تو ش باشه. یه
چیز دیگه‌ای رو هم می‌دونم. این که تو هم هستی تو
همه‌جاش. ولی بهت قول می‌دم که قرار نیست تکراری
 بشی؛ تو هیچ‌جاش حتی اسمت ارغوان.

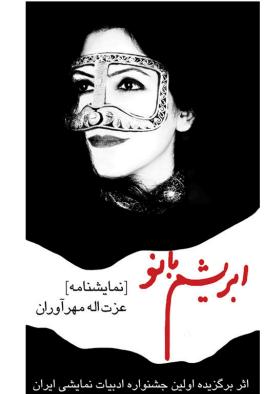
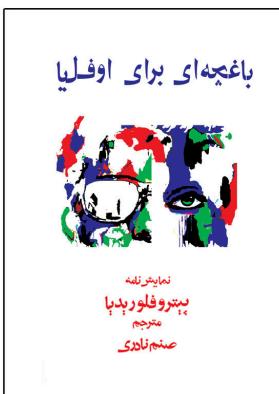
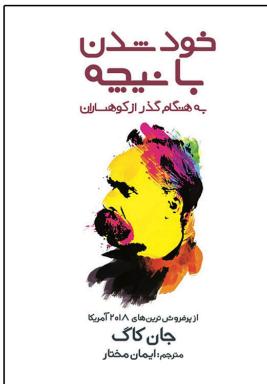
[نور موضعی از روی ضبط صوتی می‌رود. تاریکی. نور موضعی پشت
ضبط صوت می‌آید. کسی آنجا نیست.]

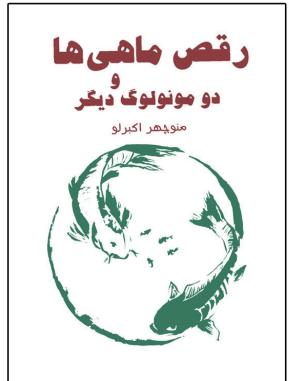
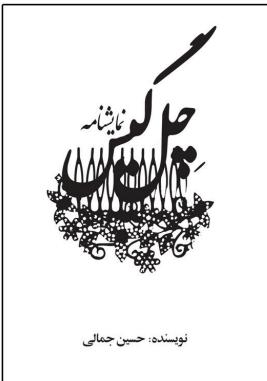
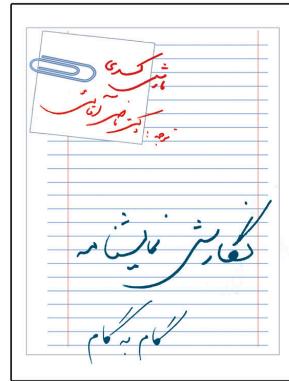
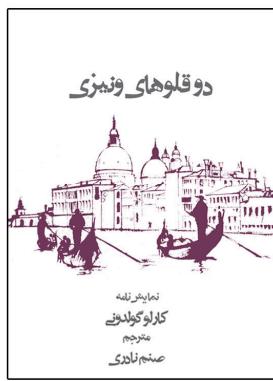
صدای من: این منم و دوتا نمایش نامه و کلی خاطره که از تو برام
مونده. نشستم روی نیمکتای حیاط دانشگاه. به هیچی فکر
نمی‌کنم. فقط منتظرم. منتظرم از دانشکده بیای بیرون.
مقننه‌ی سرمدای تو بدی عقب و من برای یه بار دیگه
ببینم.

[نور موضعی روشن می‌ماند. پایان نمایش.]



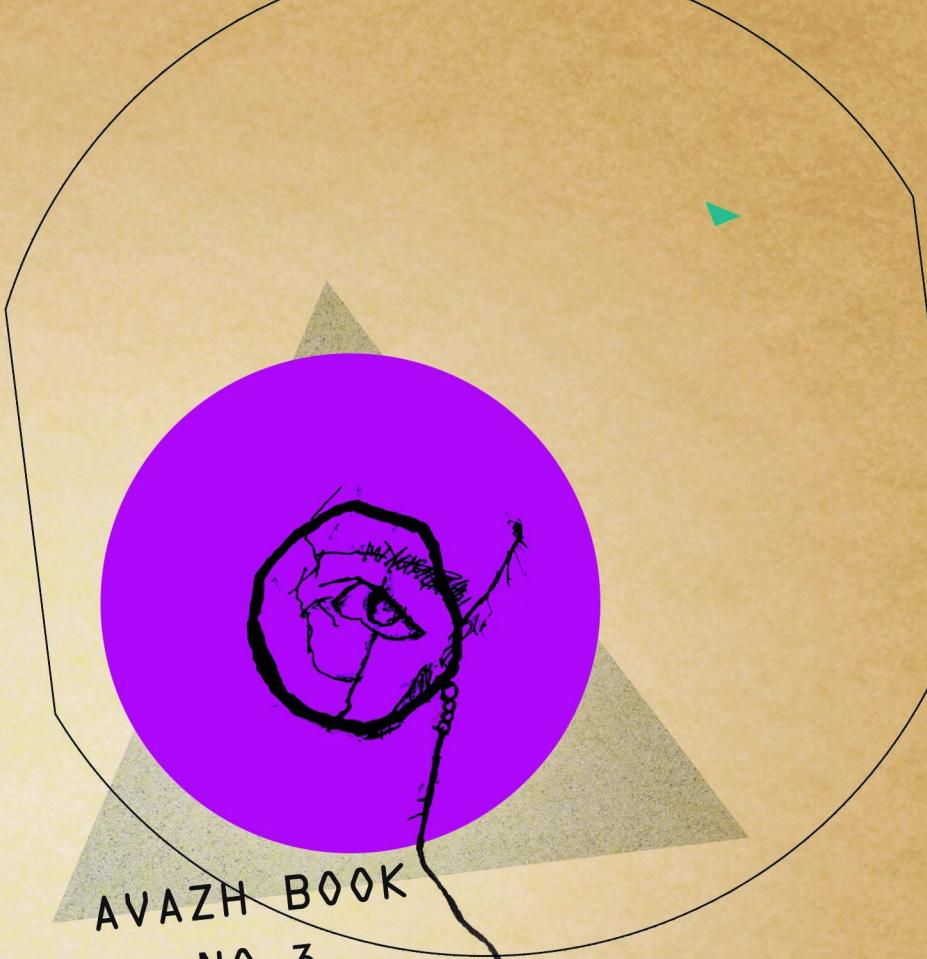








Avazh Book
No 3



AVAZH BOOK
NO. 3



ISBN: 978-600-8698-90-6

9 786008 698906

