

چرا نمایشنامه جهانی نداریم؟

ابتدای کلام بگویم نمایش چیست؟ هر چیزی که به لحاظ بصری بتوان آن را رؤیت کرد نمایش است در این میان نمایش رادیویی با بهره گیری از پدیده صوت و گیرنده ای بنام گوش انسان یک سری امواجی را می فرستند که ترجمان آنها در فیزیولوژی انسانی تبدیل به تصویر می شود اما هر شنونده ای به زعم خود آنها را تصویر و تنظیم می کند، با این تفاوت که در نمایش، ما کلیت فضای نمایش، آدمهای بازی، معماری، صحنه دکور، نور و... را توأمان می بینیم. در حالی که در نمایش رادیویی این پدیده به گونه ای دیگر و با استفاده از تنها عامل صوت و اندک معماری و دکور داده می شود. هنگامی دکور برای شنونده ترجمه و قابل درک می شود که از آن دکور در بازی بازیگران استفاده شود یا در دیالوگها و گفتگوهای آدمها آورده شود. در مجموع غرض این است که هر چیزی را بتوان دید کلمه نمایش به آن اطلاق می شود. اما وقتی می گویم درام، معنای خود را و تعریف خود را همراه دارد، که این تعریف در کتابی بنام فن شعر یا بویطفا توسط ارسطو گردآوری و تعریف شده است همانند تعاریف ما از غزل و قصیده که براحتی می توانیم شعر در قالب غزلی و غیر غزلی را از یکدیگر تشخیص دهیم.

مثلاً در ساختمان یک درام نکاتی از قبیل، اطلاعات - دادن اطلاعات راجع به ارتباط آدمها و اسم و مشخصات و خلق و خوی و... گره افکنی - ایجاد مسأله برای بارور ساختن موضوع اصلی نمایشنامه درگیری - آدمها دسته بندی شوند یا مخالف یا موفق یا... کشمکش - این ارتباط به شکل زیبا (با رعایت استیتیک) مطرح شود که مخاطب به سختی بتواند فرض درست از نادرست، حق و غیر حق و خوب و بد را از یکدیگر تشخیص بدهد، و این روند حساس و روبه اوج را هدایت کند. اوج - که تعریف خود را به صراحت دارد همه این اتفاقات در نقطه اوج خود باشد که مخاطب با خود می گوید حال با این همه مسأله آخر چه می شود؟ نقطه بعدی گره گشایی - مسایل به ساده ترین و زیباترین شکل اش حل شود. نتیجه گیری - مسأله ای است که تماشاگر به آن برسد البته توسط روند نمایشنامه تا به آخر که بوسیله نویسنده لحاظ شده است که این همه در کتاب فن نمایشنامه نویسی نوشته لاجوس اگری شناخت عوامل نمایش (برهیم مکی) مفصلاً توضیح داده شده است. که علاقه مندان تفحص و شناخت اصول درام نویسی می باید این اصول را رعایت نمایند. آنچه که مهم است تقابل و کشمکش در درام است که درامهای کلاسیک باستان از تقابل و کشمکش در برابر تقدیر بیشتر استفاده و بهره می جستند. مثلاً در نمایشنامه آژاکس و یا پرومته و یا اودیپ و این روند تقریباً بر تمام نمایشنامه های یونان باستان حاکم است.

در نمایشنامه های نئوکلاسیک مانند آثار ویلیام شکسپیر تقریباً این اصل مقابله با تقدیر حاکم است. اما تا حدودی ساختمان قصه تغییر می کند (زمان و مکان و حرکت) هملت از دنیا و سرنوشت محتوم گله می کند و می گوید: چه فرقی می کند بین بودن یا نبودن، مردن یا زنده بودن، بردن یا باختن. یا لیر که به عوامل طبیعی و تقدیر حمله می برد: ای آتش زبانه بکش ای طوفان همه چیز را درهم نورد.

رنالیست چخوف نیز آدمهای مفلوک اسیر سرنوشت خویش را به سخره می گیرد و به گونه ای استادانه با تقدیر می جنگد. بارزترینش خودکشی های آدمهای نمایشنامه ییش هستند. در نمایشنامه های ايسورد نیز نمایشنامه نویسانی مثل بکت و یونسکو،

آدمهای وامانده و ابله را بررسی و تحلیل می کنند آدمیانی که دوراندیشی و سیر و سلوک را به کنار گذاشته اند و منتظر نجات هستند. حتی در نمایشنامه های نویسندگان امریکایی که با تمبر و بوی خاص خود علیه تقدیرشان به جنگ می خیزند، مثل خودکشی ویلی لومان در مرگ دستفروش یا واماندگی های تام در باغ وحش شیشه ای: جایی که نام آرزو می کند کاش می توانست بر وسیله ای سوار شود و تا جایی که تاکجا باشد از خانه و آشیانه و دوستان و آشنایان دور شود بلکه به خوشبختی ای برسد یا حتی برشت که انسانی بسیار با نگرش مادی و ملموس هست، توصیه آشکار به آدمهای نمایش اش دارد که علیه تقدیر خود بیایزند و این تقدیر را می شود عوض کرد و بد خود را به خوب تغییر داد و تا جایی که داد برمی آورد انسانی که من در عصر او می زیم انسان حماسه آفرین است. خود سرنوشت خود را می سازد. این همه را گفتیم که نقش عنصر علقه و تعلیق را پس از طرح مسأله تقابل که لازمه و شکل دهنده عناصر پیش برنده درام یعنی نیروهای جبهه بندی شده خوب یا بد است را مورد بحث قرار دهیم. همان گونه که خوانندگان محترم مطلعند عقاید استاد بزرگ یونانی افلاطون تماماً مورد قبول ارسطو نبوده و ارسطو برخلاف استاد خود که عقیده دارد غلامان و شاعران به مدینه فاضله راه ندارد و اساساً وی دنیا را تقلید از اصل می داند و مثلاً اولین تجاری که میز را به وجود کشیده یا آورده و به آن شکل داده است، او خود به عنوان صانع از دنیای فراواقعی به شکل و حجم میز نظر داشته و تقلیدی از آن میز را (متصور اولین میزی که در جهان واقع بشر به آن دست یافته) به طور ملموس به دست داده است. حال هنرمند دوم که از آن میز تقلید کند خود مقلد مقلد می شود و از درجه اعتبار و اصالت والایی برخوردار نیست. به این لحاظ هنرمند و شاعر نیز که از پیرامون خود تقلید می کنند این تقلیدشان از درجه والا و قابل ارزشی برخوردار نیست زیرا او کار سخت و دور از دسترسی را انجام نداده است فقط به پیرامون خود نگریسته. در واقع آینه ای برابر طبیعت گذارده است. ارسطو در دفاع از شعر و درام برمی آید و اصولی را مدون می کند که هنرمند به عنوان یک خالق از ارتباط طبیعی پیرامون خود و مشاهداتش به موضوعی می پردازد که ارزش قابل پذیری هنر و درام را داشته باشد و مطرح می کند که یا باید شرح احوال آدمیانی باشد که فراتر از حد متعارف باشند یا پایین تر از حد متعارف که شکل اول درام هول انگیز و تراژدی را رقم می زند و شکل دوم درام کمدی و خنده آور را. و محترمانه به نظرگاه استادش می پردازد که آری چنین است، هنری که تقلید صرف پیرامون ما که در طی روز و سال با آن سروکار داریم را مطرح کند ارزش و محل طرح ندارد. با این وجود می بینیم که عقاید و نظرات ارسطو پایه گذار اصول درام نویسی کماکان در عصر حاضر نیز مصداق می یابد و ما کمتر هنری را می بینیم که تقلید صرف از وقایع روزمره نداشته باشد تقریباً در اکثر قالبهای هنری. با این وجود پس از انتخاب موضوع ما به عمل نمایش و کنش نمایش نیازمندیم و عمل در هر نمایشنامه ای الزاماً نوعی برخورد است. این برخورد گاهی میان اشخاص نمایشنامه روی می دهد که چون نمایندگان اصول کلی اخلاقی گوناگونند با یکدیگر دشمنی می ورزند. و هرگاه به نحو اخص میان اراده های متفاوت فردی واقع می شود. ولی حقیقت حال در هر دو مورد آن است که ذات خدایی، یعنی روح، از آرامجای کلیت خود به حیطة جزئیت و اخلاق درمی آید و از این رو با خویشتن در ضدیت

هنری که تقلید صرف پیرامون ما که در طی روز و سال با آن سروکار داریم را مطرح کند ارزش و محل طرح ندارد. با این وجود می بینیم که عقاید و نظرات ارسطو پایه گذار اصول درام نویسی کماکان در عصر حاضر نیز مصداق می یابد و ما کمتر هنری را می بینیم که تقلید صرف از وقایع روزمره نداشته باشد تقریباً در اکثر قالبهای هنری



**هنر شرقی هنر
زیبایی و
زیبایی
شناختی است.
هنر عرفان
است. که درک
این معنا برای
غیر، صعب و
سخت است و
بعضاً محال،
مگر ابزار
معرفت و
شعوری فراهم
و میسور گردد.
که چنین است
خود هنرمند
شرقی او
انتخاب
می شود و
خمیره اش را
دارد**

موفق دنیا آنانی هستند که با دو نگرش کانتی و هگلی مرقوم شده‌اند. که در این مجال اندک جای طرح و شرح و بسط اندیشه‌های این دو فیلسوف نیست. ولی تا حدودی می‌توان گفت البته اشتباه است ولی برای احتمالاً روشنگری و سهل‌الفهم شدن مطلب: که کانت اصالت را به ذهن می‌دهد و هگل به ماده و از این میان اروپای مرکزی و نوگرایان مانند ابزوردیستها در امریکا از اعتقادات کانت بهره‌جسته‌اند و کسانی مانند برشت از هگل، ادبیات و هنر روسیه بعد از انقلاب کمونیستی غیر از گورکی که آن از شهرت کمتری نسبت به متقدمان خود مانند چخوف دارد هنرمند دیگری را که شهرت جهانشمول داشته‌باشد را ارائه نداده‌است؟ چون در چارچوب دیکتاتوری و نظام‌مند کمونیستی، اصولی مطرح بود که آنها «هو»یی نداشتند و اگر هنری بود می‌باید که در خدمت اصول کمونیزم می‌بود. و این خود راه را برای نبوغ و خلق یک اثر هنری بی‌وابستگی، کم و بی‌رغم می‌کرد. حال این نکته پدید می‌آید که چرا مشرق‌زمین کمتر درام مطرح در سطح جهان ارائه داده‌است. درست است که ارسطو هزاران سال پیش و متأخرین، اصولی را برای درام‌نویس مطرح و مدون کرده‌اند، اما تقریباً درام‌های موفق با آن اصول، متعلقند به آدمیانی که گرایش به فیلسوفان بندینی مانند زنون و کانت داشته‌اند. اریستوفانس که با کمدهایش اعتقادات و اصول را به سخره می‌گیرد یا بکت که انسان و اعتقاداتش را به زیر سؤال می‌برد، حتی از معاصرین اروپایی که قلم و شهرت متقدمین خود را ندارد، مانند وودوی آلن نیز مضمون نمایشنامه مرگ در می‌زند او این است که: در صف معاندین با اعتقادات و مذهب قرار می‌گیرد (البته این کلمه اعتقاد اوست) مرگ بر انسانی وارد می‌شود انسان او را به مبارزه و نوبل می‌خواند او قبول می‌کند و در نوبل انسانی مرگ بازنده می‌شود.

با این وجود، سخن‌شناسان دوره تجرد علمی و ادبی اروپا (رنسانس) همت بر توضیح و تشریح مسائل ادبیات و درام که بسیار اساسی می‌نمود، گماشتند و کار به جایی رسید که در نیمه دوم قرن شانزدهم میلادی یک سلسله قواعد و اصولی در ایتالیا مدون گشت و کم - کم به تمام کشورهای اروپا من جمله فرانسه، انگلستان و آلمان و اسپانیا و دیگر نقاط راه یافته که هر کشوری به تناسب روحیه و طرز فکر و اعتقاد و تربیت خویش این اصول و مبادی را در قالبی مخصوص که مظهر تنوع فکری کشور بود در آورند.

در مشرق زمین اعتقادات مردمان در مورد مذهب و ادیان مسأله‌ای است که نگرش انسان مشرقی را می‌سازد و هنرمند مشرقی به تبع دین و اعتقاد خود طرح مسأله و مقال می‌نماید. و اساساً درام و اصول درام‌نویسی غرب و اروپا را نه می‌خواهد فراگیرد و نه می‌تواند فراگیرد چرا که آن دو صورت و معنی هستند و در یک انضمام است که طرح مسأله و موضوع می‌نامیم. هنر شرقی هنر زیبایی و زیبایی شناختی است. هنر عرفان است. که درک این معنا برای غیر، صعب و سخت است و بعضاً محال، مگر ابزار معرفت و شعوری فراهم و میسور گردد. که چنین است خود هنرمند شرقی او انتخاب می‌شود و خمیره اش را دارد چه در موسیقی، چه در شعر، چه در نقاشی و... هستند کسانی که ابزار هنری را می‌آموزند ولی آماری که از آنها بدست می‌دهد قادر نیستند قاصدکی را از بامی به بامی دیگر ببرند یا وزغی را از جویی به جویی. به قول حافظ استاد سخن، حسد چه می‌بری ای سست نظم بر حافظ قبول خاطر و لطف سخن خداداد است.

این اندک را گفتیم با این که بسیار نکته‌ها نگفتیم و بسیار دفترها گوشه‌شد و بسیار حرفها ناگفته ماند. اما با این امید که دانایان را اجابت افتد و آشنایان را اشارت و جویندگان را تفحص.

درمی‌افتد. اینها نظرات هگل فیلسوف آلمانی است و از آن جایی که وی عقیده دارد که هنر می‌باید لایتناهی و بی‌پایان باشد و دنیا پایان‌پذیر است. پس هنر نیز مسائل کلی و ارزشمند را می‌باید دستمایه خود قرار دهد. و مثال می‌آورد که: قهرمان کلاسیک و تراژدی آزاد اندیشند و در پای اندیشه و عمل خود ثابت‌قدمند، انسان امروزی را اسیر تحولات و اختراعات و مصنوعات انسانی به هوشمندی و ذکاوت و ثابت‌رای قهرمانان تراژدی نیستند و از این روی قابل طرح در هنر هم نیستند و اگر بخواهیم از آنان در زمینه‌های هنری بهره‌جوییم نیازمند پالوده ساختن و گزینش سخت و نادر خواهیم شد. مثلاً شگفتیهای سرشت و هوسهای فردی ما را به هیجان نمی‌آورند تا فقط عواطف کلی انسانیتند که می‌توانند موضوع ابدی هنر باشند - زیرا چون کلی‌اند مظاهر مطلق‌اند. بدین گونه تیرگی و تیره‌دلی و بدی محض نمی‌تواند موضوع هنر باشد. زیرا بدی همانا چیزی است که نامعقول و غیرکلی است در این جا نیروهای پرتکاپوی روح آدمی، چون معقول و کلی‌اند، ذاتاً توجیه‌پذیر، با این وصف گاه میان آنها ستیزه درمی‌گیرد. در تراژدی‌ها به ستیزه دو اصل برمی‌خوریم که جاویدان و کلی‌اند که هر یک نیز در حد خویش درست و رواست. مثلاً در تراژدی آنتیگون اثر سوفوکل، کرئون (شاه) فرمان می‌دهد که جسد فرزند ادیپوس به خاک سپرده نشود زیرا به میهن خود خیانت کرده است ولی آنتی گون نمی‌تواند جسد برادر خویش را به خاک نسپرده رها کند. لذا از فرمان کرئون سر می‌پیچد، از این برخورد نیروهای اخلاقی، تراژدی پدید می‌آید. زیرا از یک سو فرمان کرئون درست و موافق قواعد اخلاقی است چون مظهر پروای او از مصلحت کلی مملکت است. ولی از سوی دیگر انگیزه آنتی گون نیز که عشق به برادر باشد معقول و درست است چون از منشأی معقول یعنی خانواده ریشه می‌گیرد. ایمانوئل کانت نیز درخصوص هنر و شعر (درام) نظری همانند هگل دارد اما نه از یک آبخور فلسفی و اعتقادی که این دو مقابل یکدیگرند. اما نظر وی نیز تا حدودی میرهن می‌سازد که هنر تقلیدی و آینه‌ای و واقعی که صرفاً وقایع سخیف پیرامون را مدنظر قرار می‌دهد مورد اقبال او نیز نیست. لذا می‌گوید علت آن که بشر از شعر یا جلوه متعالی (درام موفق) محظوظ می‌شود این است که ذهن آدمی از زیربار سنگین عظمت طبیعت که همواره به وی محسوس است رهایی می‌یابد. و همه نیروی معنوی ما برای درک این مناظر متعالی حاضر می‌شود. و این تمرکز نیروی معنوی، مایه آن می‌شود که بشر در خود یک نوع برتری به جهان طبیعت احساس می‌کند. و علت انبساط خاطر ما در خواندن شعر یا در مشاهده هر جلوه متعالی (درام) همین نکته است. یعنی پرداخت به مسایلی که در آن جای در آن عالم موضوع خلق شده - ناموس طبیعت را برآن تسلطی نیست و قانون و شریعتی دیگر بر آن حکمروایی می‌کند. و ساکنان آن از قید بندگی در برابر طبیعت آزادند. (قهرمانان تراژدی). در مجموع تقریباً می‌توان گفت درام‌های

و گاه فرهنگ کهن یک کشور کهن در برخورد با فرهنگ تازه‌ای از کشور دیگر، درهم می‌آمیزد. و منجر به تولد فرهنگی تازه در محدوده جغرافیایی خود می‌شود. فرهنگی آمیخته از چند فرهنگ و این روند ادامه پیدا می‌کند و در برهه‌های دیگر تاریخی و در جنگها و گریزها، باز فرهنگها با هم برخورد کرده و باز منجر به پیدایی فرهنگی تازه می‌شود.

در این میان ایران به لحاظ موقعیت جغرافیایی که پُل شرق و غرب جهان است، یکی از نمونه‌های مثال‌زدنی است. یک نگاه به دوره‌های مختلف تاریخ ایران و برخورد اقوام و آمد و رفت سلسله‌ها، این موضوع را روشنتر می‌کند. خوب، و اما در هزاره سوم میلادی، که ما هستیم، واقعاً چه تعریفی از جهانی بودن داریم؟ هزاره معروف به عصر اطلاعات!... عصر ارتباطات!... عصر تسخیر جهان توسط امواج عصر مبادله اطلاعات در صدم ثانیه!...

واقعاً آیا تعبیر «دهکده جهانی» و یا «جهان به مثابه یک دهکده کوچک که در آن همه با هم در ارتباطند» آیا تعریف درستی از نوع ارتباطات و جهانی بودن است؟...

مردم دنیا در عین نزدیک بودن به هم، به اندازه فاصله شخص با کامپیوتر شخصی‌اش، جهانی با هم فاصله دارند، و این پارادوکس و یا رودرویی وارونه، واقعاً هم خنده‌آور و هم گریه‌آور است. یک کم‌دی - تراژدی ناب، که هر روزه و هر ساعت در خانه هر یک از ما در حال اجراء است! و بی‌برده به شما بگویم



گفت و گویا
حسن باستانی
نمایشنامه نویسن
و کارگردان

چرا نمایشنامه جهانی نداریم؟

که در چنین جهانی، «ما گم شده‌ایم!...» همه ما گم شده‌ایم!... اگر با معیارهای امروز بخواهیم بسنجیم، جهانی بودن یعنی اینکه، نه تو فرهنگی خاص خود را داری و نه من و نه هیچ کس دیگر. فرهنگ ما یک فرهنگ و زبانی مشترک است به نام زبان کامپیوتر و اینترنت که تنها رابط ما هم صفحه کلید و صفحه نمایش است. تاریخ، تمدن، هنر، ادبیات، و چه و چه و چه... بماند برای خود و ساز خودش را هم اگر خواست بزند، بزند... کسی گوش نمی‌دهد.

آیا این حقیقت دارد؟

یک نگاه به سیر تکامل سبکهای ادبی هنری بیندازید!... تا چند روز پیش مدرن و مدرنیته حرف روز و سبک روز بود، دیروز شد پسامدرن و پست‌مدرن و امروز هم شد فرا پسامدرن، و فردا!... فردا چه سبک و سیاقی باب روز جهان خواهد بود؟ نه!... واقعاً خود شما جهانی بودن را چگونه معنا می‌کنید؟... چرا به نظر عده‌ای پایبندی به سنتها، نگرش جهانی ندارد؟ چرا حتماً حرف هنرمند باید در قالب الگوهای روز جهان زده شود، تا به آن بگوییم نگاه جهانی؟ حرف جهانی؟!... خوب البته جسته و گریخته می‌بینیم که دوستان ما هم در زمینه نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی، گاه به گاه دست به تجربه‌های

این چنین می‌زنند و کارهایی (به قولی جهانی) انجام می‌دهند، حالا بگذاریم از اینکه چقدر موفق می‌شوند، یا اصلاً نمی‌شوند. ولی به هر حال وجود دارند.

همین وسوسه جهانی شدن در حوزه تئاتر و همین اهمیتی که گروههایی خاص به این موضوع می‌دهند، به اعتقاد من در بخشهایی، باعث انحراف و نابودی میراث فرهنگی ما خواهد شد و آنچه را که هم داریم از دست خواهیم داد و چیزی هم بدست نخواهیم آورد. ولی این سخن من دلیل بر این هم

■ چرا نمایشنامه جهانی نداریم؟ چگونه می‌توان داشت؟
□ با فرض درست بودن پرسش شما، پاسخ فرضی این خواهد بود: «چون اندیشه جهانی نداریم.» البته بهتر بود پرسش این‌گونه طرح شود که: چرا نمایشنامه جهانی کم داریم، چون من بر این عقیده‌ام که ما نمایشنامه جهانی هم داریم ولی در مقایسه با دیگر آثار ادبی و هنری - بله، کم داریم. برای اینکه وارد بحث بشیم، اجازه بدید ببینیم اصولاً جهانی بودن یعنی چه؟ و نمایشنامه جهانی باید دارای چه ویژگیهایی باشد؟ در هر دوره از تاریخ فرهنگ و تمدن بشری، بعضی از تعاریف واژه‌ها و کاربرد و معانی آنها متفاوت و بسته به زمان در تغییر بوده و هست. در دوره‌های دور، هنر جهانی هنری بوده است در محدوده چند تمدن بزرگ در جهان از جمله مصر - یونان - ایران و خاور دور یا چین. و جهان قدرت و امپراطوری در سه منطقه جهانی، ایران - یونان و چین (توران) متمرکز بوده و فراتر رفته و همه قدرتهای کوچک و یا ساتراپها تابعی از این سه قدرت بزرگ جهان بوده‌اند.

پس در آن دوران جهانی بودن یعنی فصل مشترکی از این سه امپراطوری، زیرا این کشورها در برگیرنده مجموعه هنر و تمدن اغلب کشورهای کوچکتر جهان آن دوران، یعنی هزاره سوم و دوم پیش از میلاد، یعنی نزدیک به چهار تا پنج هزار سال پیش بوده‌اند.

همچنان که پیش می‌آیم و به دوره‌های بعدی می‌رویم، یعنی حدود هزاره اول پیش از میلاد، این مجموعه به هم فشرده قدرت جهان بسط و گسترش پیدا کرده و تمدنها و فرهنگهای ابرقدرت به تمدنها و قدرتهای کوچکتر تقسیم شده است. خوب با این توسعه و تقسیم قدرت، می‌بینیم که معنای جهانی بودن هم وسعت و گسترش می‌یابد. کشورهای کوچکتر هم دیگر هر کدام دارای یک فرهنگ و تمدن خاص خود می‌شوند،

چرا به نظر
عده‌ای
پایبندی به
سنتها، نگرش
جهانی ندارد؟
چرا حتماً حرف
هنرمند باید در
قالب الگوهای
روز جهان زده
شود، تا به آن
بگوییم نگاه
جهانی؟ حرف
جهانی؟!...

یک هنرمند جهانی، برایش مهم نیست که چگونه و در چه قالبی حرفش را می زند و یا احساسش را منتقل می کند. مهم آن سخن و یا آن درد و شادی مشترک میان نوع بشر است، به قولی آنچه از دل برآید، لاجرم بر دل نشیند. حال می خواهد این قصه و مقوله نمایشی شما از فرهنگ و ادب کهن گرفته شده باشد و یا اصلاً متعلق به امروز و یا فردا باشد

نیست که تجربه نکنیم، نه!... همیشه گفته ام و باز تکرار می کنم؛ اول اجازه بدهید داشته های فرهنگی خود را حفظ کنیم، آنها را پیراسته و آراسته کنیم و بعد به دنبال تجربه های نو و با پشتوانه فرهنگ و سنت خود، برویم. هنر خلاق، هنر نو، هنر پویا، هنری نیست که به عاریت گرفته شود و رنگش عوض شود، هنر نو و نوآوری باید از دل سنتها صورت بگیرد. از دل فرهنگ کهن خودمان است که باید شیوه های مدرن و غیره را بیرون کشید؛ باید تکیه گاه هنر جهانی ما، فرهنگ و سنتهای کهن خود ما باشد. به اعتقاد من «هنری جهانی» است که «پیامی جهانی» داشته باشد حرفی برای تمام مردم دنیا، حسی مشترک میان تمام انسانها، سخنی بین دل و دل... و نه آنکه ظاهر کاری را آراسته به انواع سبکهای مدرن بکنیم و بگوییم کار ما جهانی است.

یک هنرمند جهانی، برایش مهم نیست که چگونه و در چه قالبی حرفش را می زند و یا احساسش را منتقل می کند. مهم آن سخن و یا آن درد و شادی مشترک میان نوع بشر است، به قولی آنچه از دل برآید، لاجرم بر دل نشیند. حال می خواهد این قصه و مقوله نمایشی شما از فرهنگ و ادب کهن گرفته شده باشد و یا اصلاً متعلق به امروز و یا فردا باشد. آنچه مهم است و می ماند، حرف است. کلمه است، سخن است و پیامی است که می دهیم و می گیریم. اگر از این منظر نگاه کنید، خواهید دید که ما نمایشنامه جهانی کم نداریم، بلکه نمایشنامه نو و مدرن کم داریم.

در تئاتر رجعت به تاریخ و تمدن و فرهنگ کهن یک قوم و بازسازی هنرمندانه آنها دیگر مختص به آن قوم خاص نیست بلکه به لحاظ حرف و سخن که محوریت آن را انسان تشکیل می دهد، در صحنه تئاتر متعلق می شود به همه مردم جهان. زیرا در تئاتر سخن از انسان است!

■ نمایشنامه نویسی بر روی ادبیات کهن چرا، و آیا این نوع ادبیات قابلیت های نمایشی هم دارند یا نه؟
 ◻ بله!... شما دارید!... در این سرزمین، از دیر باز، قلم زدن را چه بها بوده که نوع نمایشنامه نویسی آن ارزشمند باشد!... تا چه رسد به گونه مهجور آن، که بر اساس ادبیات کهن هم باشد. به قولی، قوز بالا قوز!... و باز به یاد افتاد که به قولی سبید گل سرخ... و اینها... ما را ز سر بریده می ترسانی، گرما ز سر بریده می ترسیدی، در محفل عاشقان نمی رقصیدی. باید بگویم که شخصاً دل بستگی عجیبی به فرهنگ، هنر و ادبیات کهن این سرزمین - ایران - داریم، لحظه به لحظه تاریخ پر درد آن، لحظه به لحظه ستم های رفته بر مردمان آن؛ قدم به قدم پیروزی ها و شکست های اقوام آن، واژه به واژه کتیبه ها و سنگ نبشته های آن، افسانه ها و اسطوره ها، قصه ها و مثل ها و مثل های آن... همه و همه... برایم بسی پر ارزش و پر بها هستند. چرا که من متعلق به این سرزمین و فرهنگ و تمدن آن هستم و به قولی؛ «چرا که تو همه من، پاره پاره تنم، ای همیشه ماندگار - ایران!...»

و ایران بدون آن فرهنگ و آن تمدن و هنر؛ و ایران بدون آن ادبیات کهن، آن حماسه ها و سرودها چه ایرانی است؟ نه، نیست، که سرزمینی است بیگانه!...

در هر کوچ و گذر و بازار و ده و شهر و کوه و دشت و دریا، هر جا که نام ایران بر آن است، اگر بویی کشید بوی فرهنگ ایران را خواهید شنید، و اگر چشمی بکشاید، بر قطعه قطعه هر خشت و سنگ، تاریخ آن را مکتوب خواهید دید، بله... اینها هستند شناسنامه یک قوم که جهان آنها را به اینهاست که می شناسد. و با این سخن، من از شما می پرسم، «چرا کار بر روی ادبیات کهن، نه...؟»

می پرسید آیا این نوع ادبیات قابلیت های نمایشی هم دارند؟... عجب!... حیرت!... از خودمان نمی گویم، پینتر بروک را می گویم با سیمرغ عطار تیشابوری آخر ما عادت کردیم در قضاوت هایمان هر چه را که خارجی ها کرده باشند درست بینداریم و هر کاری را که خودمان کرده باشیم با شک و تردید به آن نگاه کنیم. من هم مثال از یک خارجی سرشناس آوردم که حرف نداشت خوب حالا خودتان قضاوت کنید! آیا ادبیات کهن ما قابلیت های نمایشی ندارند؟ به جرأت می گویم؛ سرتاسر ادبیات کهن ما، نمایشی است! متونی پرتاپر از لحظات ناب نمایشی است، شاهنامه بیت به بیت تصویر و لحظه به لحظه دراماتیک است. بروید بخوانید!...

بزرگترین تراژدیها را با همان تعریف ارسطویی اش در داستانهایی شاهنامه می توانید بیابید. چند نمونه بسیار معروف را مثال می زنم. حماسه رستم و سهراب، سیاوش، فرود، رستم و اسفندیار. داستان ضحاک ماردوش و کاوه آهنگر. داستان عاشقانه بیژن و منیژه!... خسرو و شیرین... و... همه اینها و خیلی بیشتر از اینها، در لحظه به لحظه شان پر هستند از لحظات ناب نمایشی. در عاشقانه ترین داستانهایی نظامی گنجوی در عارفانه ترین قصه های مولانا و عطار و دیگران شما می توانید این عنصر را به روشنی بیابید و ببینید. چطور ادعا می شود که ادبیات کهن ما قابلیت های نمایشی ندارند؟ بیابید آقا و بحث کنیم... مدعیان این نظریه بیابند بگویند، پس این همه نمایشنامه خوب که با نگاه به این گونه ادبیات کهن نوشته شده و به لحاظ ساختار نمایشی و اصول نمایشنامه نویسی هم کاملاً درست هستند، چگونه شکل گرفته؟

حتی من شما را عقبتر می برم و به ادبیات اوستایی نگاه می اندازیم، به نوشته های پهلوی، و از آن جمله بندهشن و از آن میان داستان ایاتکار زربیران و یا یادگار زربیران... بروید و تحقیق کنید. اصلاً این نوشته کهن پهلوانی ایرانی، به اعتقاد من یک سروده برای چرگر بازی و خنیاگری بوده است. یک حماسه که با ساز و آواز خوانده و چون نقالی (البته نه به همین شکل امروزی) بازی می شده است! از این دست حتی باز می توان به چند نمونه دیگر هم اشاره کرد. مثلاً خنیاگری به شیوه گوسانی از هفتخوان اسفندیار و بیت خوانی کردی از بیژن و منیژه... بله!... اینها آیین و مراسم نبوده. اینها نمایش و نمایشواره بوده که اجرا می شده است. مراسم آیینی سوگ سیاوشان و یا کوسه برنشین و غیره با این که شکل آیینی داشته، در اصل یک اجرای نمایش میدانی بوده است. و اصولاً من نمایشنامه سوگ مضحکه یادگار زربیران را بر اساس همین پیشینه ها و با تکیه بر متن پهلوی ایاتکار زربیران نوشته ام که اجرا هم شد و نسبتاً هم موفق بود.

به هر حال همانطور که شما می دانید، در حوزه ادبیات نمایشی در مورد داشتن و نداشتن قابلیت های نمایشی ادبیات کهن ایران، حرف و حدیث بسیار زده شده و می شود. بسیار خوب چرا جمع نمی شویم؟... به قول معروف دزد حاضر، بز هم حاضر! مخالفین بیایند ما هم می آییم نمونه ها را هم می آوریم. آنها هم استدلال کنند، ما هم اسناد و مدارک نشان می دهیم.

بروند ببینند و یا بخوانند، با غرض و مرض ورزی که نمی شود حرفی را ثابت و یارد کرد. من در شاهنامه به شما نشان می دهم که فردوسی چگونه حتی نحوه کار با داستان و به تصویر کشیدن آن را هم گفته ای. درست مشابه به یک فیلم نامه و یا نمایشنامه. زاویه دید. زاویه دوربین.

نوع شاتها، دیالوگها، شخصیتها و عملکرد هر یک. نوع لباس و دکور صحنه و یا لوکیشنها همه و همه را گفته. مدعیان این نظریه که می گویند ادبیات کهن ما فاقد قابلیت های نمایشی و یا عناصر دراماتیک است، بروند بخوانند.

■ آیا زبان کهن و تا حدی مهجور می‌تواند با تماشاگر امروزی ارتباط برقرار کند؟ و آیا ما نیازمند این نیستیم که زبان کهن را به زبان روز تبدیل کنیم؟

زبان کهن یعنی چه؟ آنچه ما امروز به وسیله آن با هم ارتباط و یا دیالوگ برقرار می‌کنیم، زبان فارسی است. و از نوع فارسی دری، که حتماً شنیده‌اید اصطلاحی را که می‌گوید «دری وری نگو». یعنی حرف بی‌خود و بی‌معنا نزن! بله!... حقیقت این است و ما هر روز شاهد حرفهای بی‌معنی و بی‌خودی هستیم که مردم از خود ساخته و تحویل هم می‌دهند. سیرتکاملی (یا شاید بهتر بود می‌گفتند تنزلی) زبان اصولاً در جهان و خصوصاً در ایران به سمت موجز شدن - کوتاه شدن - ساده شدن پیش رفته و خواهد رفت. (و باز بهتر بود بگویند پس رفته). اجازه بدهید مروری کنیم بر تاریخ خط و زبان در ایران و تعاریفی از آن.

چنین گفته شده که زبان، مجموعه نشانه‌هایی است که پیامی

سیر تکاملی (یا شاید بهتر بود می‌گفتند تنزلی) زبان اصولاً در جهان و خصوصاً در ایران به سمت موجز شدن - کوتاه شدن پیش رفته و خواهد رفت. (و باز بهتر بود بگویند پس رفته)



را از جاندار به جاندار دیگر منتقل می‌کند. یعنی انتقال پیام از فرستنده به گیرنده که در این میان این زبان برای حیوانات غریزی و برای انسان اکتسابی است، پس برای ما زبان یک چیز قراردادی است.

پس در این میان واژگان می‌شوند ترکیب صداها. چند صدا (صامت‌ها و مصوت‌ها) و آواها با هم یک واژه را تشکیل می‌دهند و مجموعه واژگان می‌شود جمله‌ای که دارای یک معنا است. خوب برای ثبت و ضبط این گفتارها و جمله‌ها، خط بوجود می‌آید. چرا؟ چون زبان گفتاری محدودیت زمانی و مکانی دارد، پس برای آن بین بردن این محدودیت و ثابت نگه داشتن زبان از خط استفاده می‌شود.

اولین خطها احتمالاً همه تصویری بودند - خط تصویری. و پس از ساده شدن خطهای تصویری در مراحل پیشرفت خط، به خطهای نیمه تصویری می‌رسیم. خطهای «پروتو اعیلامی» از آن نمونه است. که البته این نوع خطها برای قرائت و خوانده شدن، امروز بسیار دشوار هستند.

میخه‌ها، ساده شده مجموعه اشکال و تصاویر هستند. یک مجموع میخ یک مفهوم را می‌رساند. خط میخی سومری، از

اولین خطهای «نشانه‌ای» (قراردادی) بوده است که بیش از ۳۰۰۰ نشانه دارد. خوب این دستگاه خطی وارد ایران شد و در زمان هخامنشیان یعنی حدود سالهای ۵۴۶ تا ۳۳۰ پیش از میلاد، از این خط استفاده می‌شد. خوب ۳۰۰۰ نشانه چیزی گسترده‌ای در خط است پس ایرانیان دستگاه ۳۰۰۰ نشانه‌ای سومری‌ها را تبدیل به نشانه‌های صوتی می‌کنند، یعنی هر آوا و صدا را تبدیل به یک نشانه می‌کنند و برای آن یک شکل با خط نشانه می‌سازند و آن را به ۳۶ نشانه تبدیل می‌کنند که خط میخی فارسی باستان می‌شود.

البته سنگ نبشته‌ای آن دوره به سه خط میخی فارسی باستان - اعیلامی و اکدی حک و کنده می‌شود.

زبان ایرانی که منتج از زبان هند و ایرانی (آریایی) است به سه صورت متحول و دگرگون می‌شود.

نخست زبان ایرانی باستان که تا پایان دوره هخامنشیان (۳۳۰ پ.م.) رایج بوده است دوم زبان ایرانی میانه که تا پایان دوره ساسانیان (۶۴۱ م.) متداول بوده و سوم زبان ایرانی نو. در مورد آثار به جا مانده و زبانهای ایرانی باستان می‌توان به زبان مادی و زبان سکایی که آثار بسیار محدود و انگشت‌شماری از آنها باقی مانده اشاره کرد. همینطور در مراحل بعدی، زبان اوستایی که زبان مردم و نوشتاری بوده و زبان فارسی باستان که زبان دوران هخامنشیان با خط میخی بوده اشاره کرد که کتیبه‌های آن نیز موجود است.

در مورد خط و زبان اوستایی می‌توان به مجموعه‌ای از آثار اشاره کرد که در طی زمانهای مختلف بوجود آمد. و از آن جمله برای نمونه از خط و زبان اوستایی کهن می‌توان به یسنایا کاناها، که کهن‌ترین سروده‌های اوستایی است (۱۲۰۰۰ - ۱۰۰۰ پ.م) و یشت‌ها، اشاره کرد. پس از آن و یسپرد (به معنای همه بخردان - همه رادان) و ونیدیداد و خرده اوستا نگاشته شدند که ونیدیداد به خط اوستای نو یا همان پهلوی که در زمان ساسانیان رایج بوده، نگاشته شده است.

زبان فارسی باستان در منطقه ایران و در زمان هخامنشیان رایج بوده و پس از گسترش امپراطوری هخامنشی و گسترش مرزهای کشور ایران، نیاز به مکاتبات بوجود آمد و برای این منظور از خطهای آرامی (خط رایج بین رودان یا بین‌النهرین) استفاده شد. پس می‌بینید که زبان درباری و مکاتبات زبان آرامی بوده که بر روی پوستها و کتیبه‌ها نوشته می‌شده و خیلی هم ایرانی نبوده بلکه از اجداد اعراب بوده.

بد نیست این را هم بگویم که اوستایی گویشی شرقی بوده و فارسی باستان گویشی غربی.

فارسی میانه (پهلوی) تحول یافته همان فارسی باستان است و خط «دین دبیره» در دوره ساسانیان ابداع شد که اوستا را با آن خط و در همان دوره نوشتند.

خط دین دبیره تنها ۴۸ نشانه دارد که خیلی هم کامل است. هم عصر با خط دین دبیره، خط فارسی میانه یا همان پهلوی بوجود آمد که تنها از ۱۴ نشانه تشکیل شده است که خطی تقریباً ناقص است.

البته باید بگویم که اقوام «پارت» در دوره میانه به «پهلوی» (Pahlaw) تبدیل می‌شود و پهلوی که همان پهلوی یا پهلوانی است مربوط به دوره پارتها و زبان آنها می‌باشد. ولی امروزه به غلط رایج، به زبان فارسی میانه - پهلوی می‌گویند. این روند تکاملی خط و زبان ادامه می‌یابد چنانکه در زمان ساسانیان که زبانشان فارسی میانه بوده خط پهلوی کتیبه‌ای برای نوشتن کتیبه‌ها به کار می‌رفته و خط کتابی برای نگارش کتابها.

بعدها مانی برای اینکه می‌خواست حرفهایش را همه بفهمند هنر وارشها را در نوشتارهایش بکار نمی‌برد.

اگر کسی بخواهد یکی از قهرمانان اسطوره‌ای را بیاورد و کلام امروزی در دهانش بگذارد که مثلاً همه فهمش کند، مضحکه‌ای ساخته از آن اسطوره، دلگی که از دل تاریخ چند هزار ساله بیرون کشیده، خود و جوشن و سپر و شمشیر و کمند و کمان و اسپ و زین و برگستوان و چه بر او بسته و آویخته و نشاند و زبان مردم کوچه و بازار را به او داده و واژه‌های من در آوردی را در دهانش گذاشته. به نظر شما آن قهرمان اسطوره می‌توان باشد. یک شخصیت بزرگ حماسی؟!...

هنروراش‌ها که بازماندگان حرف آرامی هستند، کلمات آرامی اصلی هستند که به خط پهلوی نوشته می‌شدند ولی با تلفظ فارسی میانه خوانده نمی‌شوند بلکه معنای آنها خوانده می‌شود. ولی در خط اوستایی آنچه نوشته می‌شود، خوانده می‌شود. پیش می‌رویم تا حمله اعراب و تسلط اعراب بر ایرانیان و نابودی بخش عظیمی از فرهنگ و تمدن ایرانی و دگرگونی عظیم خط.

با تسلط اعراب خط پهلوی و اوستایی می‌شود خط عربی و واژگان امروز ما با خط عربی نگاشته می‌شود و به فارسی خوانده می‌شود. در پرازنز بگویم، نداریم! آنچه خود داشتیم از دست دادیم و از بیگانگان به عاریت گرفتیم. باز جای شکرش باقی است که گویش فارسی را از دست ندادیم! بله این تاریخ قوم مغلوب و حتی به این هم قانع نشدیم و واژه‌های عجیب و غریب را از اینجا و آنجا و ناکجا آبادها جمع کردیم و گاهی حتی اختراع کردیم و زبان کوچ و بازار یا همان زبان داش مشهدی را روانه بازار کردیم و باز هم کوتاه نیامدیم و در این دهه اخیر ملغمه‌ای از واژه‌های بامعنی و بی‌معنی را کنار هم چیدیم و زبان امروز جوانان ما شد. نمونه بیاورم، یکی دو سه تا، بقیه را شما بهتر می‌دانید.

مواظب باش سک زنی! (مواظب باش سخته نکنی) فلنگتو بیند یا فلنگتو بیند! (خفه شو حرف نزن - دهننتو بیند)

اندشه به مولا... (آخر شه. کامل و تمام است) و... خوب دوست من، حالا شما به من بگو منظورت از زبان کهن، کدام دسته از این زبانهاست؟ اگر منظور شما زبان عطار و مولانا و نظامی و حافظ و فردوسی و... دیگران است، که باید بگویم که کهنتر از آنها هم که وجود دارد. و آیا واقعاً زبان فردوسی سخت فهم‌تر است که فارسی سره است یا زبان جوانان امروزی؟ اگر واقعاً نمایشنامه‌نویسی که روی ادبیات کهن کار می‌کند به زبان آدمهای مان دوره قصه نمایشنامه‌اش را ننویسد (که حتماً هم زبان فارسی است) آیا واقعاً کسی شخصیت‌های او را باور می‌کند؟ مگر آنکه بخواهد مضحکه راه بیندازد.

طبیعی است که هر قصه زبان خاص خودش را دارد. هر شخصیت زبان خودش و گویش خودش را دارد و با تعدیل کردن زبان و به قول امروزی کردن آن، جز آنکه بر اساس باور مخاطب از شخصیت موردنظر (خواه اسطوره‌ای خواه غیره اسطوره‌ای) لطمه بزنیم، کار دیگری نکرده‌ایم. بله، بنده هم موافقم که اگر به عنوان یک نمایشنامه به عنوان یک نمایشنامه نویسی به قصد پیچیده کردن موضوع و سخت فهم کردن متن و یا فخر فروشی و تحقیر کردن مخاطب بخواهد نمایشنامه‌اش را با زبانی سنگین و گاه حتی بی‌معنی، بنویسید، سخت در اشتباه است و ره به ترکمنستان می‌برد.

ولی آیا زبان فردوسی را عصر ما نمی‌فهمد؟ پرداختن به ادبیات کهن و یافتن زبانی مناسب و بل زدن میان نسل امروز و ادبیات دیروز رمزبست که نزد همه کس یافت نمی‌شود و خون دل باید خورد تا به آن زبان رسید. اگر کسی بخواهد یکی از قهرمانان اسطوره‌ای را بیاورد و کلام امروزی در دهانش بگذارد که مثلاً همه فهمش کند مضحکه‌ای ساخته از آن اسطوره، دلگی که از دل تاریخ چند هزار ساله بیرون کشیده، خود و جوشن و سپر و شمشیر و کمند و کمان و اسپ و زین و برگستوان و چه بر او بسته و آویخته و نشاند و زبان مردم کوچه و بازار را به او داده و واژه‌های من در آوردی را در دهانش گذاشته. به نظر شما آن قهرمان اسطوره می‌توان باشد. یک شخصیت بزرگ حماسی؟!...

هر نویسنده‌ای سعی می‌کند در موقعیت خاصی که قصه‌اش دارد، زبان مناسب شخصیت‌ها و قصه‌اش را پیدا کرده و در واقع به آن نزدیک شود. کسی که بر روی شاهنامه کار می‌کند، اگر بر عهده‌ی در کار نباشد، باید زبان شخصیت‌های آن را پیدا کند و نه آنکه سعی کند زبانی را به آنان نسبت دهد. و اگر نمی‌توانیم بسازیم، خراب نکنیم.

تجربه من طی چندین سال گذشته روی متون کهن و زبان فارسی؟ نشان داده که مخاطبان با آن ارتباط برقرار می‌کنند و زبان فارسی سره را دوست دارند.

نه دوست من، ما نیازمند این نیستیم که زبان کهن را به زبان روز تبدیل کنیم و ادبیات فخیم فارسی را به عوض اینکه برافرازیم. فرواندازیم! تلاش ما باید بر این مبنا باشد که در عین قابل فهم بودن نوشتارها، از اصالت زبانی و از شیوایی و زیبایی آن کاسته نشود. نمونه مثال زدنی از این دست نویسندگان و پیشتازان این شیوه، بهرام بیضایی است که سر مشق و الگوی همه ماست. به هر حال اگر بپذیریم که هر تئاتر یک مقوله فرهنگ ساز است. پس باید در انتخاب واژه‌های نمایشنامه هم دقت کنیم.

■ نظر شما راجع به نمایشنامه‌های پیش و بعد از انقلاب



چیست؟

□ پیش از انقلاب دوره خود و چالش‌های خاص آن دوران را داشته و بعد از انقلاب هم چالش‌های خاص خودش را دارد. طبیعی است که هر دهه یا دهه پیش و دهه بعد از خودش در زمینه ادبیات و هنر، بسیار متفاوت خواهد بود. و شاید در کشورهایی مثل ایران که مقوله‌های مثل تئاتر عمر درازی ندارد و دو واقع برگرفته از غرب است قضاوت در مورد نمایشنامه‌های پیش و پس از انقلاب چندان علمی و منطقی نباشد. اما به هر حال اصول و معیارهای پذیرفته شده نباید زیرپا گذاشته شود. امروز من با دیدن و خواندن «بعضی» از نمایشنامه‌های پیش از انقلاب ارضاء نمی‌شم. همین امر در مورد نمایشنامه‌های پس از انقلاب هم صادق است. تنها تفاوت این دو دوره در تعدد نمایشنامه‌هاست که پس از انقلاب رشد قابل توجه‌ای داشته است، البته جرقه‌هایی هم در گوشه و کنار زده می‌شود ولی افسوس که به دلیل عدم حمایت، زود خاموش می‌شود. یک دردول هم بکنم؛ به راستی، کو آن ارج و قربی که یک نمایشنامه‌نویس باید داشته باشد؟ کو آن حامی که بیاید و نمایشنامه‌نویسی را حمایت کند؟ مگر ما چند نمایشنامه‌نویس خوب و متوسط در این مملکت داریم؟ چرا این پایه هنر تئاتر اینقدر بی‌ارج است؟ اگر نویسنده خوب سالها ننویسد، هیچکس از او نمی‌پرسد چرا نمی‌نویسی؟ چرا؟!...