انسان تهی از آرمان

گفت‌وگو با محمد ابراهیمیان، نمایشنامه‌نویس و منتقد

● نصرالله قادری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جناب آقای ابراهیمیان اول تشکر می‌کنم از اینکه دعوت ما را پذیرفتید. در ابتدا مسئله‌ای دارم که با شما مطرح می‌کنم و پس از آن وارد گفت‌وگویی جدی در مورد تعهد در نمایش‌نامه و نمایش‌نامه‌نویسی خواهیم شد.

اما، مسئلهٔ من این است که تعهد در فرهنگ نمایش‌نامه‌نویسی ما یک بار سیاسی دارد، یک بار عقیدتی و نیز یک بار ایدئولوژیکی که فعلاً با این هر سه کاری ندارم. پرسش نخست من این است: جدای از تعهد در خود نمایش‌نامه و تعهد نمایش‌نامه‌نویس به مفهوم ایدئولوژیکی و سیاسی آن برای شما به عنوان یک نمایش‌نامه‌نویس تعهد در نمایش‌نامه‌نویسی چه معنا و مفهومی دارد؟

من هم از شما به خاطر دعوتتان سپاسگزارم. جدای از اختلاف دیدگاه‌هایی که یحتمل با یکدیگر داشته باشیم که جای بحث دیگری را می‌طلبد، شما و من از چند وجه شباهت‌هایی به یکدیگر داریم. بهتر بگویم دغدغه‌های مشترکی با ماست. شما منتقدید، من هم زمانی بودم. نمایشنامه می‌نویسید. من هم می‌نویسم. روزنامه‌نگارید من هم بودم. مخالف‌خوان تعزیه‌اید، من هم بودم و بارها در نقدهای حضوری کانون دیده‌ام که شور و شری دارید و مباحث جمعی را دراماتیزه می‌کنید. من هم در عهد جوانی شور و شری داشتم و گفت‌وگوهای جمعی در یک بحث هنری را دراماتیزه می‌کردم. زاویهٔ دید شما با زاویهٔ دید من در مورد هنر تئاتر و عمق اندیشه و نگاهمان دربارهٔ زبان نمایش تقریباً مشابه‌اند. شجاعت شما در بیان آنچه می‌اندیشید و به زبان می‌آورید و یا با قلم جاری می‌کنید مرا یاد شجاعت‌های خودم در عهد جوانی می‌اندازد. نمایشنامه‌هایتان را دیده‌ام و برخی از آنان را پسندیده‌ام، نقدهایتان را می‌خوانم و کتاب جذاب آناتومی ساختار درام شما که با رنج و دقت فراوان فراهم کرده‌اید، پیوسته پیش روی من است و با دقت می‌خوانم. اندکی احساساتی هم هستید، گاهی برافروخته هم می‌شوید، اما در دفاع از آنچه باور دارید با سینهٔ سپرکرده می‌ایستید. من بسیار بی‌باک بودم و شما هم در حد مقدورات و توان خودتان با توجه به شرایطی که با آن کنار آمده‌اید، از خود بی‌باکی نشان می‌دهید. نمی‌دانم دیگر چه چیزهایی باید دربارهٔ شما بگویم که شناخت آگاهانه و عادلانه‌ای دربارهٔ شما باشد. رها کنیم و برویم سر اصل مطلب. رومن رولان می‌گوید: «خوب است جامعه از هنرمند بپرسد، سهم من از هنر تو چیست؟ اگر برای من چیزی نداری گورت را گم کن!»

همین سؤال شما را در باب تعهد، من از پیتربروک ـ که سال ۱۳۴۸ برای بررسی امکانات جشن هنر شیراز و تحقیقاتش دربارهٔ تعزیه و امکان معرفی آن به جهان، به ایران آمده بود، پرسیدم. گفتم آقای بروک شما اصولاً برای تئاتر وظیفه و تعهدی قایل هستید. در پاسخ به من و دوست روزنامه‌نگار دیگری گفت: «به گمان من وظیفهٔ اصلی تئاتر، تغییر وحشتناک شکل‌ها و قراردادهاست. وظیفهٔ وحشتناک تغییر و دگرگونی برای هر کسی که در کار تئاتر است. از نویسنده بگیرید تا کارگردان و بازیگر و به همین دلیل هریک از اینان پیوسته از خود می‌پرسند؛ من دارم چه می‌کنم و معنا و مفهوم کاری که می‌کنم چیست؟»

او معتقد بود که: «تئاتر، عملی اجتماعی است که نیازمند ایجاد رابطهٔ اجتماعی است» و اضافه می‌کرد که تئاتر، اگر واقعی باشد، می‌باید بازتاب جامعه و زمان خودش باشد. در عین حال که تئاتر باید محرک کشمکش‌های ذهنی و عینی باشد و الزاماً می‌باید بیانگر ارزش‌های زمان خود باشد.»

حتماً دیالوگ هملت شکسپیر را در یاد دارید که می‌گوید: «تئاتر باید شکل‌ها و ارزش‌های زمانش را منعکس کند»؟ خوب؟ کدام‌یک از این دیدگاه‌ها شما را متقاعد می‌کند؟ نه بار سیاسی آن شما را می‌دهد و نه بار عقیدتی و ایدئولوژیکی‌اش در شما می‌گیرد. اما بگذارید حقیقتی را بر شما آشکار کنم. من متعلق به نسل و دورانی از تاریخ فرهنگی، سیاسی، اجتماعی خاص هستم که «تعهد در هنر» حرف اول را می‌زد و واژه‌هایی چون؛ وظیفه، مسئولیت، ملتزم و تعهد به تعریف ما از هنر الصاق شده بود. زمانی که ادبیات مستلزم سارتر توسط مصطفی رحیمی ترجمه و منتشر شد، کفرش به کنار، مثل اینکه دستوری از آسمان آمده بود. هیچ روشنفکری که در چرخهٔ این نوع اندیشه قرار داشت، نمی‌توانست شانه از زیر بار آن خالی کند. تعریف گورکی از هنر، شعر مایاکوفسکی، سروده‌های پابلونرودا و اشعار و نمایشنامه‌های فدریکو گارسیالورکا، و همین دولت اسپانیایی ما که به دعوت جشن از شیراز ـ فرناندو آرابال ـ را می‌گویم و یا حضور گروتفسکی لهستانی و همین طور پیتربروک و البته فشار و تأکید شاعران، نمایشنامه‌نویسان و منتقدان ادبی کشور که ملائک ما بودند و فراتر از همه شب‌های شعری چون؛ خوشه، روزن و غیره و غیره تا برسیم به ده شب شعر معروف در انستیتو گوتهٔ سفارت آلمان در همین راستهٔ ولیعصر بالا، موجی از تعهد در هر نوع هنری، از جمله نمایشنامه‌نویسی پدید آورد که جزء جدایی‌ناپذیر آن شد و اگر نمی‌بود، مراجع تقلید روشنفکری تکفیرش می‌کردند. «هنر برای هنر»، از نگاه دوران ما برچسب ناخوشایندی بود که بر پیشانی برخی هنرمندان جلوهٔ ناسازی داشت و از منظر ما منفور بود. زیرا به فرم بیشتر از محتوا اهمیت می‌داد و «تعهد» برایش بی‌معنا بود. هنر ناب در تعریف نسل ما هنری بود مسئولیت‌پذیر، متعهد، ملتزم، روشنگر و افشاکننده که داعیهٔ دفاع از حقوق محرومان و تهی‌کیسگان و به‌اصطلاح پابرهنه‌ها داشت در حالی که مخاطبانش اصلاً این‌ها نبودند، بلکه ذهن جوامع روشنفکری، طبقات نیمه مرفه، و دانشجویان پر شر و شور را هدف قرار می‌داد و با آن‌ها سخن می‌گفت.

این جریان فکری وقتی به صورت یک خیزش یا واکنش جمعی روشنفکری در تشییع‌جنازهٔ جهان پهلوان تختی از کوی دانشگاه تا ابن بابویه تبدیل شد موجبات یأس همگانی را در میان دانشجویان و روشنفکران فراهم آورد.

خیل تشییع‌کنندگان و عزاداران شب هفت با نگاه‌های استفهام‌آمیز مردم جنوب شهر مواجه شد. «این شعارها چیست که این‌ها سر می‌دهند؟ می‌خواهند با هرم قدرت پنجه در پنجه بیفکنند؟ چه ساده‌لوح!»

صدای شلیک گلوله که از جنگل‌های سیاهکل شنیده شد و در تهران پیچید و یا صدای خالی کردن خشاب چریک‌های شهری در فرح‌آباد ژاله و خیابان خورشید و سرآسیاب مهرآباد به گوش شهر رسید، جامعهٔ روشنفکر شهری را متبسم کرد و دید که شب همچون سیگار بزرگ برگی لای دندان چریک‌هاست.

حالا دیگر «پرگوستاو» در پایان اجرای چهره‌های سیمون ماشار وقتی مردم کارخانه‌ای را به آتش کشیدند امیدوارانه آخرین دیالوگ نمایش را بر زبان آورد «بالاخره مردم یه چیزهایی فهمیدند». یا در همین تالار مولوی دانشگاه تهران بازیگری رخ به رخ تماشاگران از «گلسرخ» سخن گفت. تا تئاتر هم به وظیفهٔ خود عمل کند.

داستان خیلی طولانی است و موجب اطالهٔ کلام و سر رفتن حوصلهٔ شما خواهد شد. این پرسش را اگر چهل سال پیش از من می‌کردید بالطبع و باتوجه به شور و شر جوانی با آن همه آرمانخواهی به تفصیل برایتان شعار می‌دادم. امروز اما با حفظ همان باورها، فروتنانه‌تر با شما سخن خواهم گفت و بگذارید بگویم که پرسش شما و نوع نگاهتان به مقولهٔ «تعهد» مرا بر سر شوق آورد و در طرب انداخت. چون با توجه به تعریفی که شما از تعهد به دست دارید و از سه منظر سیاسی، عقیدتی و ایدئولوژیکی چشم‌پوشی کردید، مرا به دنیای ذهنی خودم نزدیک‌تر کردید. شاید این از بخت یاری من باشد که شما تعریف تعهد را از زاویهٔ دیگری طلب می‌کنید. اطمینان دارم توجه دقیق، موشکافانه و منتقدانهٔ شما به نمایشنامه‌هایی که من نوشته‌ام، شما را بر این نکته واقف کرده است که من از قید و بند آن سه منظر آزادم. بهتر بگویم

«آزاد» شـده‌ام. گرچه به قیمت سـی سال مکاشـفهٔ در خود و قربانی کردن سی سال عمر در پیشگاه حقیقت.

پس بهتر است یک‌راست بروم سر موضوع و صراحتاً به شما بگویم من بسیار از باورهای دوران جوانی را از دست داده‌ام و از شما چه پنهان به دنیا و مافیها از منظر دیگری نگاه می‌کنم. شـاید بخواهید بگویم؛ کدام منظر؟ به شما خواهم گفت: من مرتبهٔ والایی برای «انسان» و «آزادی» او قائلم و البته شرافت، اصالت، و راست‌گویی‌اش.

داریوش در کتیبهٔ بیسـتون ـ که من در دامنه‌های آن زاده و پرورده شده‌ام ـ از اهورامزدا می‌خواهد که کشورش را از سلطنت دروغ برحذر دارد و آگاهید که ماکس فریش در نمایشنامهٔ «آندورا» می‌گوید: «دروغ زالوست و حقیقت را می‌مکد»

و اضافه کنم که حتماً با من موافقید که انسان تهی از آرمان، موجودی مزاحم و زائد بر کرهٔ زمین اسـت. وای به روزی که این انسان، هنرمند هم باشـد. من در جست‌وجوی بی‌قرار، بی‌تاب و حقیقت‌یاب خودم در بسـتر فرهنگ و تمدن بشری دریافته‌ام آنان که می‌کوشند در ظلمات زندگی انسان چراغی بیفروزند و یا مشعلی بگیرانند، شب تاریک جهان را به انوار خدایی روشـن می‌کنند. شما فریاد پرومته را هنوز می‌شنوید که می‌گوید: «آی انسـان کمکی وجود ندارد، تو، خود، کمک خویشتن باش» سـرقت «آتش» از خدایان المپ و هدیهٔ آن به «انسـان» تاوان می‌خواهد. بحث ما دربارهٔ درام‌نویسـی اسـت و تعهد کسی که در این قلمرو اسـب می‌تازد. شـما و من هنـوز هم پس از دو هزار سـال که از زندگـی «اوری پید» می‌گـذرد، ندای «الکترا» دختـر آگاممنون را می‌شنویم که از سردابه‌های تاریخ بر می‌آید.

«کیفرخواسـتم را چگونه آغاز کنـم و چگونه آن را به پایان برم و در این میانه چه خواهد گذشت؟»

این بانگ اعتراض الکترای «اوری پید» اسـت که هنوز مفهوم خود را از دست نداده است.

میشـائیل ترمبلی، نمایشـنامه‌نویس کانادایی در پیامی به مناسبت روز جهانی تئاتر ـ ۲۷ مارس ۲۰۰۰ ـ پرسید: «اعتراض، انکار، تحریک، اضطـراب. آیا این‌ها وظیفه و نقش تئاتر نیسـتند؟ تصور می‌کنم با من هم‌عقیده باشـد که «هر سطر دیالوگ که در گوشه‌ای از جهان، توسط نمایشنامه‌نویسـی نوشته می‌شود، اگر جوهر اعتراض الکترای اوری‌پید را منعکس کند، او نمایشنامه‌نویس خوب و اصیلی است.

خلاصـه کنم؛ من به تاریـخ و فرهنگ میهنم، بـه حقیقت، خودم و مخاطبانم متعهدم زیرا به هوش آن‌ها اطمینان دارم. یادتان هسـت که برشـت گفته بود: «بدا به حال نویسـنده‌ای که هوش خواننده را دست کم بگیرد»

نکتهٔ بسـیار مهمی اسـت. من شـما را به عنوان یک نمایشنامه‌نویس می‌شناسـم و سـاختار زبان شـما را می‌دانم و می‌دانم که به ساختار زبان چقدر اهمیت می‌دهید. موضوع زبان در نمایشنامه‌نویسی، ساحت و اقتدار آن و نیز وجوه مختلفش برای من مهم‌تر و جذاب‌تر از هر موضوع دیگری است. من به زبان و ادبیات کشورم متعهدم و هنگامی که می‌بینم این زبان توسط بسیاری به سلاخی می‌رود و مثله می‌شود، اراده‌ام برای دستیابی به زبانی شایسـته توان بیشتری می‌یابد. همان گونه که اشاره کردید؛ سلاح ما در سـاخت و پرداخت هر نمایشـنامه‌ای زبان اسـت. زبانی بلیغ، رسا، ساده، فخیم، روان همه‌فهم، دراماتیک و تئاتری، برای دستیابی به چنین ویژگی‌هایی در زبان نمایش شما خیلی خوب می‌دانید که چه رنجی می‌باید کشید، چه دودی می‌باید خورد، چه استخوانی می‌باید شکست. جدای از این، سبک هر نمایش، زبان ویژهٔ خود را می‌طلبد. چه در بستر کلاسیک و چه در متون مدرن، زبان، آن نگینی است که شما به عنوان نمایشنامه‌نویس بر انگشتری می‌نهید که تلألو آن، بی مزاحمت، خیرگی می‌آفریند. زبانی که مخاطب با هر نوع بینش و سواد آن را دریابد، سرشار از لذت شنیدن و یا خواندن شود و فراتر از همهٔ ویژگی‌ها، متواضع و فروتن باشد.

فروتنانـه بگویم، مـن نثرهای ادب فارسـی را در دوران‌های مختلف فرهنگی و تاریخی از حنظله‌ی بادغیسـی بگیرید، تا به امروز زیر و زبر کرده‌ام. از دشوارترین شیوه‌های سخن‌سرایی سبک خراسانی، عراقی تا سبک هندی گذشـته‌ام از قلمرو زبان ناصر خسرو به عطار، از عطار به نظامی، از نظامی به سـعدی و حافظ و مولانا، به نثر زیبای بیهقی، نثر دشـوار کلیله و دمنه، آسودگی خوانش قابوسنامه، نثر مسجع گلستان تا سـقوط زبان در عصر صفوی، نثر متملق و چاپلوس دورهٔ قاجار، زبان عصر مشـروطیت تا به امروز، در حوزهٔ شعر، داستان، قصه، نمایشنامه و ژورنالیسـم با تعمق فراوان عبور کرده‌ام و دریافته‌ام که تنها با گسـترهٔ وسیع دایرهٔ واژگان است که می‌توان به دریافت درستی از زبان نمایشی دسـت یافت از ترجمه‌های ناپختهٔ آغازین با نثر مطنطن آثار نمایشـی غرب تا پخته‌ترین آن‌ها که در زبان شـاهرخ مسـکوب، مسعود فرزاد، داریوش آشوری و دیگر اساتیدی همچون خبره‌زاده، مصطفی رحیمی، سیمین دانشور، محمد قاضی، ابوطالب صارمی، کاوهٔ دهگان و دیگران، درس‌های فراوان گرفته‌ام و خود را وامدار زبان کوبندهٔ فردوسی، سخن درشت ناصرخسرو، تصویرسازی نظامی، نگارگری عطار، ایجاز سعدی و واژگان آسمانی حافظ می‌دانم.

ریتم بلیغ قرآن و شـگفتی‌های زبان نهج‌البلاغه، نظر شما را به نظم، آهنگ و موسـیقی کلام خدا در سـوره‌های کوتاه جلب می‌کنم که چه سرمشق شگفتی برای چینش کلمات و نظم آهنگین جملات است.

خواننـدگان نمایشـنامه‌های من با لطف سرشـار خـود معتقدند که مـن در مرصـع‌کاری کلمات کوشـش می‌کنم. من معتقـد به چینش زیبایی‌شناسـانهٔ کلمات در کنـار یکدیگرم و بر این بـاورم که بار یک نمایشـنامه افزون بر تم و موضوع آن بر شـانهٔ زبان است. هر چه دایرهٔ واژگان شـما وسیع‌تر باشـد، خشاب شـما از گلولهٔ کلمات پُرتر است. شما به عنوان نمایشـنامه‌نویس ناگزیرید خزانه یا بهتر بگویم زرادخانهٔ ذهنتان سرشار و لبریز از کلمه باشد. کلماتی که در عصرهای مختلف به گونه‌ای با تعابیر مختلف به کار رفته‌اند. گاهی با زبان رمز، گاهی آشکارا و شجاعانه و گاهی پنهان. نمونه‌هایش؛ زبان شجاعانه‌ی ناصرخسرو، نثر رندانه و نکته‌سنج سعدی، زبان پر رمز و راز عطار، کلام اروتیک نظامی، ضرباهنگ نظم فردوسی و خیلی‌های دیگر... این‌ها همه زرادخانهٔ ادبیات پرقدرت ایرانی است و رایگان در اختیار نمایشنامه‌نویسان ماست. خواه پند بگیرند، خواه ملال!

تأکید شـما به عنوان منتقد و هم نمایشنامه‌نویس بر حرمت کلمه و ارجاعـی که به کتاب مقدس می‌دهید، نمایانگر تفاهم دوجانبهٔ شـما و مـن در مـورد احترام، اعتبار و منزلت کلمه و کلام اسـت که به تعبیر شـما تنها سـلاح ماسـت. آگاهی و تسـلط بر چم و خم زبان، کرشمهٔ کلمات، قواعد و بنیان‌های دسـتوری آن و نیـز صنایع گوناگونی که از آغاز تا به امروز توسـط ادیبان، شـعرا و نویسـندگان ما مورد استفاده قرار گرفته اسـت، ما را متعهد می‌کند که در سـاختار نمایشـنامه به عنصر زبان اهمیت فوق‌العاده‌ای بدهیم. از همهٔ این‌ها که بگذریم، زبان؛ هویت ماست، همیت، ملیت و غیرت ماست جغرافیای فرهنگی و تاریخ

پرتلاطم ماست. زبان؛ اسطوره‌ای است بی‌بدیل که در گردش روزگاران، مـا را تعریـف می‌کند. زمانی که میهن من و شـما در بسـتر تاریخ به چنـگال بیگانه می‌افتـد و دفاع از جغرافیا ناممکن می‌شـود، آنگاه که مرزداران و نگاهبانان میهن سـپر و شمشیر می‌اندازند، ادیبان، شاعران و سخن‌سـرایان سـلاح زبان برمی‌دارند، بیرق کلمـه را برمی‌افرازند و دشمن را فرومی‌کوبند و مغلوب و منکوب می‌کنند. دویست سال تسلط تمدن هلمنی و بازماندگان اسـکندر مقدونی، سلوکی‌ها را می‌گویم، دو قرن سـلطهٔ عرب، قرن‌ها تسلط مغول و تیمور و تاتار، سلجوقیان ترک، غزنوی‌ها و بسـیاری مهاجمان دیگـر، اینان همه به تعبیر حافظ همان تندبادهای حوادث‌اند که با سـموم کشـندهٔ خود چمنزاران میهن ما را درنوردیدند، اما؛ در برابر عظمت و شگفتی این «زبان»، زانو زدند.

ز تندباد حوادث نمی‌توان دیدن
در این چمن گلی بوده است یا سمنی
مزاج دهر تبه شد در این بلا حافظ
کجاست فکر حکیمی و رای بَرْهَمَنی

بسیار خوب، حافظ پی حکیم می‌گشت؟ حی و حاضر؛ حکیم فردوسی توسی و دیگری حکیم ناصرخسرو قبادیانی که اولی گفت؛

بر آوردم از نظم کاخی بلند
که از باد و باران نیابد گزند

و دومی؛

من آنم که در پای خوکان نریزم
مر این قیمتی دُر لفظ دری را

و چه کسی برهمن‌تر از خودش؟

نمی‌خواهم بگویم فردوسـی بزرگ، از منظر درام‌نویسـی و پرداخت سـاختار درام از سوفوکل و آشیل داوری‌پید سـرتر است، چون شائبهٔ میهن‌پرستی افراطی پیش خواهد آمد، اما هرگاه فردوسی داستان‌هایش را به شـکل درام می‌نوشـت تردید نکنید بزرگ‌ترین درام‌نویس جهان می‌بـود. وسـعت دایـرهٔ واژگان او، ذهنیات خلاق و بکر او و بسـیاری ویژگی‌های دیگرش، درست در عصری که زبان عربی به عنوان فرهنگ غالب و سلسـلهٔ غزنوی به مثابهٔ دشـمن مسـلط عمل می‌کرد و هر دو علیه ایرانیت دست در دست هم می‌بودند، این سردار سلحشور، یک‌تنه در انزوای توس شمشـیر قلم برکشـید و کمـان کلام برگرفت و از تیر دانش رگبار کلمه بر دو دشمن غدآر فروبارید. نمایشنامه‌نویس هم‌عصر من و شـما، هزار سال بعد از فردوسـی می‌باید زرادخانهٔ کلماتش هزار بار بیشـتر از او باشـد، زیرا فرهنگ لغات هزار سـال پس از فردوسـی در اختیار اوسـت. من هنوز در شـگفت از این هستم که مگر کتابخانهٔ احتمالی توس چند جلد کتاب در اختیار فردوس گذاشته بود؟ و امروز چه مقدار کتاب و چه میزان اندیشه در اختیار ماست؟

کوتاه کنم، زبان به تعبیر شـما تنها سـلاح نمایشـنامه‌نویس، عنصر اصلی در ساخت و پرداخت هر نمایشنامه‌ای است. زیرا زبان هر نمایش، هویت آن را مشـخص می‌کند و تعهد نویسـنده را نسـبت به زبان که ابزار اوسـت و از طریق آن خـودش و اندیشـه‌هایش را با مخاطب در میان می‌گذارد، به ویژه آنکه احساس کند زبان به مخاطره افتاده است بنابراین دایرهٔ وسیع کلمات شما برای شناخت فضای نمایشنامه‌ای که می‌نویسید با توجه به زمان وقوع داستان نمایشنامه، شما را در بستری قرار می‌دهد که آن زبان را در خدمت این طرح بگیرید و مخاطب شما بتواند با این زبان که برگزیدهٔ شماسـت احساس دوستی و رفاقت کند. نـه آن چنان پیچیده و مغلق بگویید که غیر از خودتان کس دیگری با آن ارتباط برقرار نکند و نه آن چنان سـهل و ساده که شما را در ورطهٔ ابتذال نیندازد.

کشـف زبان، کشف دنیای نمایشنامه اسـت برای بیان آنچه که شما می‌خواهیـد به مخاطب خود منتقل کنید. سـیری گذرا به تاریخ کوتاه نمایشنامه‌نویسـی ما از منظر زبان نمایشـی و بیان تئاتری، ما را با این واقعیـت مواجه می‌کند که نخسـتین نمایشنامه‌نویسـان مـا که البته بزرگان ادب پارسـی، صاحب سبک و دانش و فضل و دانایی بودند، اما به دلیل نشناختن زبان دراماتیک و دایرهٔ تنگ واژگان محدود و معدود آن چنان ابتدایی می‌نوشـتند که شما را یاد تاتی‌تاتی‌کردن کودکان به هنگام زبان گشودن می‌اندازند. یاد زمانی که شعر فارسی با زور شمشیر یعقوب لیث صفاری، لب به سخن گشود؛

آهوی کوهی در دشت چگونه روزا
او ندارد یار، بی‌یار چگونه روزا

اسـتادان، ذبیـحا... بهروز و محمـد حجازی هر یـک در دوران خود از سـرآمدان روزگار بودند و ما به شـاگردی ایشـان مفتخر بودیم. در سلسـله نشسـت‌هایی که من در هنگام روزنامه‌نگاری با مرحوم استاد حجازی داشـتم، همسر محترم ایشان معتقد بود و اعتقاد راسخ داشت که «حجازی، سعدی زمانهٔ ماست» و محضر گران‌قدر ذبیحا.. بهروز نیز برای من، مایهٔ مباهات می‌بود.

اما کافیسـت به نمایشنامه جیجک علیشـاه ایشان نظر کنید و دایرهٔ تنگ لغات و زبان غیر نمایشـی او را ببینید، یا نمایشنامهٔ حافظا محمد حجازی را بخوانید و در شـگفت شـوید که حافظ و اطرافیانش چگونه سخن می‌گویند. این دیالوگ حافظ و همسرش را به خاطر بیاورید:

زن: «پس چرا یک شـعر خوب برای خواجـه صاحب عیار نمی‌بندی ببری پول بگیری؟ می‌گویند به شاعرها خوب انعام می‌دهد.»

حافظ: «می‌گویند سخن مرا پسندیده»

زن: «پس چرا معطلی؟»

حافظ: «می‌دانم که اگر یک قصیده برای خواجه بسـازم شاید کفاف چند وقتمان را خواهد داد اما حقیقت این اسـت که از گرسنگی مردن برایم آسـان‌تر است تا مدیحه ساختن نمی‌خواهم نه نان می‌خواهم، نه مدیحه می‌سازم.»

زن: «من به جهنم این بچه‌های بی‌گناه را چه کنم که دیگر نه پیراهن دارند نه قبا.»

حافظ: «پاشـو بـرو مرا به حال خودم بگذار..... تـو که با من همراز و همزبان نیسـتی، از این همه گفت‌وگو جز اینکه به خودت رنج می‌دهی چه فایده! فایده را من می‌برم که حلم و حوصله پیدا می‌کنم اما به خدا دلم به حال تو می‌سوزد که این جور خودت را آزار می‌کنی.»

زن: «خدا تو را اهل کند. بروم یک لقمه نان برایت بیاورم. مثل اینکه از گرسنگی رنگت پریده. (از اتاق بیرون می‌رود)

ملاحظه می‌فرمایید؟ نمایشـنامه‌نویس ما هنوز در ابتدای راه اسـت و زبان به حدی سـاده و بازاری اسـت که وقتی با اشعار حافظ مقایسه می‌کنید دچار شگفتی می‌شوید.

این نمایشـنامه در دههٔ ۲۰ نوشته شده است و در اسفند ماه ۱۳۲۷ در تماشـاخانهٔ تهران تحت نظر، یعنی به کارگردانی، آقای رفیع حالتی به معرض نمایش گذارده شـد. بیسـت سال بعد یعنی در دههٔ ۴۰ این زبان رو به تکامل رفت و امروز که شـصت سال از آن می‌گذرد می‌باید کامل‌تر پخته‌تر شـده باشد. آیا وسعت دایرهٔ واژگانی امروز ما با روزگار محمد حجازی برابر است؟

می‌بینید که پروسهٔ صد سالهٔ زبان نمایشنامه‌نویسی در ایران چگونه طی شده است و امروز سلاحی که در ابتدا به آن اشاره کردید چگونه قادر به بیان مکنونات خویش به زیباترین شکل نمایشی ممکن شده است.

یکی از مسائلی که اشاره کردید دایرهٔ واژگان نویسنده است در تعهد به ذات خود نمایشنامه، با توجه به اینکه دوره‌ای هست که مکتبی می‌آید به نام تئاتر «ابزورد» و می‌گوید: «زبان از برقراری ارتباط عاجز است که ما از ادراک‌اش عاجز مانده‌ایم و فکر کرده‌ایم منظور نویسنده این است که «زبان» نباید باشد. و یک شیوه‌ای بعد از انقلاب در نمایشنامه‌نویس ایران اتفاق می‌افتد با تعهد به دنیای درام و با این حال ضد آن. با آنکه نمایشنامه‌نویس ادعا می‌کند که می‌خواند و زیاد می‌خواند، فرهنگ واژگان بسیار کمی دارد. شما وقتی مجموع چندین نمایشنامهٔ یک نویسنده را می‌خوانید، می‌بینید این آدم بیش از سیصد واژهٔ زبان فارسی را نمی‌داند و با همین سیصد واژه دارد می‌نویسد. پس بخش اولیه که تعهد به ذات نمایشنامه است را دارد فرومی‌ریزد و با این ادا و ادعا که زبان امروز از برقراری ارتباط عاجز است. از آنجا که ابزار ارتباط ما با مخاطب، «کلمه» است و اتفاقاً همین را در اختیار نداریم، باقی کاری را که بخواهیم انجام دهیم، عاجز خواهیم ماند. این موضوعی که در دههٔ چهل به خوبی اشاره می‌کنید که ما بر آن تسلط داریم، اولین نکته‌ای که در نمایش‌نامه‌های آن دوران می‌بینید حتی از ساحت سیاسی که نگاه می‌کنید ـ زبان، غنی است. اگر داستان نمایشنامه در روستا می‌گذرد؛ لحن، لهجه و همه چیز آنجا با همهٔ مشخصاتش آمده و آنجا هم تئاتر «ابزورد» بوده ولی نویسنده به تعهد خودش به دنیای درام باور دارد. حتی کسانی که می‌خواهند «ابزورد» بنویسند، به زبان تسلط دارند.

اما امروز متأسفانه دایرهٔ واژگان بسیار محدود است و این واژگان بسیار محدود باعث می‌شود که آن تعهد را از یاد ببریم و قادر به انجامش نباشیم و متأسفم که بگویم این را به یک «مُد» تبدیل کرده‌ایم که نیازی به دانستن زبان نیست و می‌توانیم با واژه‌های بسیار اندک، ایده‌های بسیار متعالی را به مخاطب منتقل کنیم و فکر می‌کنیم به عنوان نمایشنامه‌نویس می‌توان با واژه‌های اندک، یک ایدهٔ خوب یا حتی متوسط را به مخاطب منتقل کرد.

مطلقاً با شما موافقم و برای اینکه حرف‌های شما را کامل کنم توجه شما را به دایرهٔ واژگان تعزیه‌سرایان جلب می‌کنم که اغلب کم‌سواد، بی‌مطالعه و بی‌کلمه بودند. شاید به سختی شمار واژگان ایشان به پنجاه کلمه می‌رسید. این یعنی یک آدم عادی و کاملاً عالی. شعرا و نویسندگان طبعاً دایرهٔ واژگان وسیع‌تری دارند و فلاسفه تعداد واژگانشان بیشتر است. من بر این باور پای می‌فشارم که دایرهٔ واژگان نمایشنامه‌نویس می‌باید به مراتب بیش از همه اینان باشد. زیرا عرصهٔ درام‌نویسی وسعت دید بیشتری طلب می‌کند. ادبیات نمایشی ما در همهٔ هنرهاست و بسیاری از مکاتب فلسفی هم از آغاز تا به امروز از طریق درام‌نویسان ارائه شده است. شما به عنوان نمایشنامه‌نویس که به همهٔ دوران‌های تاریخی سرک می‌کشید، ناگزیرید که تاریخ تمدن بشری را بخوانید، سیر تطور فلسفه را از آغاز تا به امروز پی بگیرید، مکاتب مختلف ادبی و هنری جهان را بشناسید و تاریخ تحولات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی شرق تا غرب عالم را مطالعه کنید، مکتب‌های نقاشی شرق و غرب عالم سیر کنید، تمدن‌های باستانی ایران و بین‌النهرین، یونان و جزیره کرت، و مصر را بشناسید و بدانید که در این سه قلمرو، هنرها چگونه و تابع چه شرایط اقلیمی خاص پدید می‌آیند و تفاوت‌های آنان را دریابید.

چرا هنر مصر مستور و پوشیده است و هنری برای نادیدن است در حالی که هنر ایران هنری پیداست و در سینه‌کش کوه‌های ستبر به شکل مجاری‌های بی‌مانند تجلی می‌یابد و چرا در یونان، زیبایی به حد کمال می‌رسد؟

شما نمی‌توانید نمایشنامه‌نویس باشید بدون آنکه حداقل پانصد نمایشنامه از دوران یونان باستان تا امروز را عمیقاً نخوانده باشید و مکاتب سینمایی جهان از جمله نئورئالیسم ایتالیا، اکسپرسیونیسم آلمان، موج نوی فرانسه و سینمای هالیوود را نشناسید و برتر از همهٔ اینها، نمی‌توانید از خاستگاه اجتماعی هنرها در پنج قارهٔ جهان بی‌خبر باشید.

به همین اعتبار است که من باور دارم منتقدان تئاتر ما در عین جوانی، از بسیاری منتقدان امروز جهان غرب باسوادتر، داناتر و بامطالعه‌ترند وقتی شما چنین منتقدانی را پشتوانهٔ تئاترتان می‌بینید، ناگزیرید اگر از ایشان پیش نیستید، دست‌کم پابه‌پای آنان حرکت کنید. آنان را با نوشته‌های خودتان بر سر شوق آورید و فروتنانه از آن‌ها نیز بیاموزید. آن‌ها هستند که شما را کشف و معرفی می‌کنند. مخاطبانتان را با دنیای شما، با زبان شما، و ساختار درام شما آشنا می‌کنند و به رمزگشایی نمایشنامه‌های شما می‌پردازند. به هزارتوهای ذهنتان و ضمیر آگاه و ناآگاهتان نقب می‌زنند، کاوش می‌کنند تا دست مخاطبتان را بگیرند، از ظلمات ذهن و زبان رمزگونهٔ شما عبور دهند و به روشنایی برسانند. چه گفته‌اید؟

چگونه گفته‌اید و چه زبانی برگزیده‌اید. شما در برابر این منتقدان که فروتنانه از خود پلی می‌سازند تا مخاطبان شما را از آن عبور دهند متعهدید و ناگزیرید دایرهٔ واژگان خود را نسبت به آن‌ها وسعت دهید و به اندیشه‌های خود عمق بیشتری ببخشید، منصفان، بی‌مشکلان و صاحب سبک و دانایان آن‌ها را در طرب اندازید و شور نقد نوشتن دربارهٔ اثرتان را در ایشان ایجاد کنید. من هرگز با بسیاری از هنرمندان که به منتقدان به مثابهٔ دشمنان خویش و یا عناصری مزاحم می‌نگرند، هم‌رأی نیستم. از جمله با «بکت» که در همین نمایشنامهٔ در انتظار گودو و «منتقد» را به مثابهٔ یک دشنام تلقی می‌کند. منتقدین خوب تئاتر وجدان بیدار و ناظر آگاه هنرمند و نماینده راستین مخاطبان واقعی تئاترند پس ناگزیر بهتر آن است که نمایشنامه‌نویس در حالی که می‌نویسد، منتقد درون خود را با ناظر بر کار خویش ببیند. هیچ تماشاگر و هیچ منتقدی بهتر از خود نمایشنامه‌نویس برای داوری آثارش نیست. اما منتقد بیرون از نویسنده، حالا وظیفهٔ دیگری را نیز در عهده می‌گیرد و راز و رمزها و تکنیک‌ها و ویژگی‌های درام شما را کشف می‌کند. در یک کلام منتقدان واقعی کاشفان دنیای نمایشنامه شما، روحیات و روانیات شخصیت‌های شما و حلاج اثر شمایند، تعهد به دانایی ایشان از جمله تعهدات درام‌نویس است. اما؛ به شرط‌ها و شروط‌ها، همان قدر که شما به عنوان نمایشنامه‌نویس می‌دانید، آنان بیشتر از شما بدانند. نتیجه بگیریم، ورشکستگان قلمرو هنر نباشند. که نمونه‌هایش را فراوان داریم به همین میزان، درام‌نویسان فراوان داریم که فاقد ابتدایی‌ترین اطلاعات درباره تئاترند، اما می‌نویسند و گمان می‌برند هر خُزعبلاتی را به عنوان نمایشنامه، می‌توان قالب زد. دایرهٔ واژگان اینان همان گونه که شما به حق گفتید حتی به سیصد کلمه نمی‌رسد و حتی کاربرد همان سیصد کلمه هم در نمایش خود نیستند. اما به مورد مهمی که اشاره کردید و ما در گفت‌وگویمان نباید از آن به سادگی عبور کنیم، موضوع تئاتر ابزورد است که حالا دیگر سال‌هاست،

دورانش به پایان رسیده و چیزی حدود پنجاه سال از عمر آن گذشته است و مفاهیم خود را از دست داده است. این جریان متعلق به دوران خاصی از جریان‌های سیاسی، اجتماعی و فکری اروپای بعد از جنگ جهانی دوم است و دیدیم که در عصر خود نمونه‌های درخشانی از آن پدید آمد و برای خود تبدیل به سبکی در تئاتر شد و پرونده‌اش با بکت، یونسکو، آدامف، آرابال و سایرین بسته شد. در همان دههٔ چهل نیز در ایران ما خودی نشان داد و البته راه به جایی نبرد. زیرا که خوب فهمیده نشد.

من نمی‌گویم که نمی‌باید نمایش به شیوهٔ تئاتر ابزورد نوشته نشود. اما باید درک شود. دنیای تیره، شرایط ازهم‌گسیخته، روابط سرگردان، تلاش گاه بیهودهٔ انسان و رنج عدم‌تفاهم میان آدم‌ها همیشه وجود داشته است و خواهد داشت. اما همهٔ اینها تابع یک متغیرند و به اقلیم، فرهنگ باورها و سنن و شرایط سیاسی ـ اجتماعی ـ فرهنگی و اقتصادی خاصی را می‌طلبند. پوچی در معنای واقعی خود، پوچ نیست. منتهی «سرنا» از سر گشادش دمیده می‌شود، تا معنایی را ارائه کند و به تفسیر جهانی بینجامد.

جامعهٔ روشنفکری اروپا حتی «کامو» را متهم به پوچی کرد زیرا جایی گفته بود «زنده باد هیچ زیرا این تنها چیزی که هست»، اما با خواندن نامه‌هایی به یک دوست آلمانی، سوءتفاهم، عادل‌ها، کالیگولا و بخصوص بیگانه و طاعون ما می‌توانیم دریابیم که «کامو» نه تنها پوچ نیست، که شیفتهٔ امید و بیقرار یک زندگی سرشار از عدالت و نیک‌بختی برای انسان است. در همین نیشابور خودمان، سر تا ته رباعیات خیام که اندیشه‌های فلسفی او را به ما منتقل می‌کند شما از بی‌معنایی و پوچی زندگی نشانی نمی‌یابد. این‌ها نوابغ مسئله‌دار روی زمین‌اند که جهان را از منظر فلسفی‌اش می‌نگرند. فلسفهٔ خوشباشی خیام هیچ سنخیتی با نیهیلیسم اروپای پس از جنگ ندارد و مبارزات «کامو» در الجزیره علیه فرانسهٔ اشغالگر، نشانهٔ بارزی از امید به حیات و رهایی انسان از نظام‌های برده‌داری و دستیابی به جهانی آزاد و برای آزاد زیستن است. حتی پینتر هم آن چنانکه معرفی شده است، نیست.

منتهی اشکال کار در بی‌سوادی و بی‌مطالعگی و فقر واژگان کسانی است که غوره نشده، مویز می‌شوند تا در دایرهٔ نمایشنامه‌نویسان قرار بگیرند بسیار خوب، نمایشنامه‌نویس ملک طلق کسی نیست، هرکس در این میدان هرچقدر که می‌خواهد می‌تواند اسب بتازد، اما داوری داوران باهوش و مخاطبان آگاه ایشان را از میدان به در خواهند کرد. من متأسفم بگویم همین کتاب ارزشمند شما ـ آناتومی ساختار درام ـ را حتی ده درصد از نمایشنامه‌نویسان ما نخوانده‌اند. این کتاب که شما نوشته‌اید، دست‌رنج قرن‌های متمادی از کوشش‌های بشری برای دستیابی به تعریف جامع و کاملی از نمایشنامه است با همهٔ ویژگی‌هایی که یک نمایشنامهٔ خوب می‌باید داشته باشد. خواندن، دانستن، فهمیدن و آگاه شدن نسبت به ساختار درام و یا شکل‌شناسی داستان نمایش از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است که می‌باید پیش از نوشتن صورت بگیرد. در همین آناتومی ساختار درام، شما تأکید فراوانی بر نقش «شخصیت» در نمایشنامه کرده‌اید که جدای از طرح و توطئه، و زمینه، منظورم از زمینه زمان، مکان و محیطی است که قصهٔ نمایشنامه در آن رشد می‌کند و به سمت کمال می‌رود، جزء برجستهٔ ساختار یک نمایشنامه است. زیرا شخصیت حادثهٔ قصه را تعیین می‌کند و حادثه چیزی جز تشریح و تصویر شخصیت‌های نمایشنامه نیست. در کدام یک از آثار به‌اصطلاح ادبیات نمایشی ما ویژگی‌هایی را که شما در آناتومی ساختار درام برشمرده‌اید، وجود دارد؟ درنهایت شوربختی باید بگویم فقر فرهنگی، دانش، بینش، سواد و فراتر از اینان فقر فرهنگ لغات باعث اینهمه زیان در حوزهٔ نمایشنامه‌نویس ماست که تعداد نمایشنامه‌نویسانش بدون اغراق به پنج هزار نفر می‌رسد. می‌بینید؟

واویلایی است. این مبحث را با یک جمله جمع کنیم و برویم راه را ادامه دهیم:

تئاتر ابزورد زمانی وارد ایران شد که ما از امید لبریز و سرشار از آرمان‌های متعالی بودیم. شرایط اقتصادی، اوضاع بسامانی داشت، و امید، همراه نشاط و شور زندگی در مردم میهن ما موج می‌زد. یأس فلسفی از جامعه رخت بربسته بود و مبارزه برای جهانی سرشار از عدالت و آزادی جامعهٔ روشنفکری را در بر گرفته بود، گیرم پیران ما، نسل پیش از ما و نسل ما با قواعدش آشنا نبودند و یا رمانتیسم آرمانگرایانه، چشمان ما را از واقعیت‌ها پوشانده بود. احساسات بر تعقل پیشی گرفته بود و شتاب ناشی از سرخوشی، ما را به دام‌های هولناکی می‌کشاند بی‌آنکه به عمق قضایا پی برده باشیم. حداقل اینکه تئاتر ما به واسطهٔ ارتباطش با جریان‌های برجستهٔ تئاتری جهان داشت راه واقعی دستیابی به یک تئاتر متعالی را می‌یافت. اینکه شما بتوانید نخستین اجراهای جهانی از شوجی ترایامای ژاپنی، ویلسن آمریکایی، ویکتورگارسیای اسپانیایی، پیتر بروک انگلیسی، گروتفسکی لهستانی، و خیل دیگری از نمایشنامه‌نویسان و کارگردان طراز اول تئاتر جهان را از نزدیک ببینید و در تعامل با آن‌ها قرار بگیرید، فرصت بی‌نهایت مغتنمی بود که دیگر هرگز تکرار نخواهد شد.

ده سال برخورداری از چنین نعمتی زمینه‌ها را برای شناخت سبک‌های نمایشنامه‌نویسی روش‌های کارگردانی و تکنیک‌های بازیگری برای جامعهٔ تئاتری ما فراهم می‌کرد، در عین حال که آیین‌های نمایشی ما یعنی تعزیه و حتی نمایش‌های روحوضی داشت خودش را به تئاتر جهانی می‌شناساند و هویّت خاص خود را می‌یافت و شگفتی می‌آفرید در یک کلام تئاتر ما می‌رفت که جهانی شود. در این گیرودار بود که تئاتر ابزورد یا «تئاتر پوچی» هم مثل سیل اینجا جاری شد، اما متأسفانه باتوجه به همان نکاتی که برشمردم به «تئاتر پوکی» تبدیل شد. افشاگرانه‌تر بگویم تئاتر بیومکانیک مایر هولد که اهدافی را تعقیب می‌کرد، یعنی «کلام صدای عمل است» و بر بازی «بدن» بیش از «بازی بیان» تأکید می‌ورزید، در تلاطم سبک‌های تئاتری آن دوران، ناشناخته ماند و تعریف‌های بی‌بن و پایه‌ای از آن به دست داده شد. این شیوهٔ تئاتری بی‌گمان از تئاتر آسیا یعنی از طریق تئاترهای سنتی چینی، ژاپنی، هندی و ایرانی یا تبتی تأثیر پذیرفت که می‌گفت «بازی بدن» بر «بازی کلام» برتری دارد. ناگهان معنا و مفهوم را که از طریق زبان یا بیان انتقال می‌یافت. انکار کرد و به سوی ترکیبی از هنر باله، اپرا و میم سوق داده شد و شیوه‌های پارودی۱ و گروتسک۲ که فرم‌های هجوآمیزی تئاتری بودند و تأکیدشان بیشتر بر «بازی بدن» بود، رواج یافت. خوب؛ هرگاه به فلسفهٔ افلاطون، ارسطو، عمرخیام و بسیاری فلاسفه و هنرمندان دیگر دوره‌های برده‌داری و فئودالی نظر کنیم درمی‌یابیم که جور خاصی به انسان و هستی می‌نگرند. یعنی از خلال آثارشان می‌توان به جهان‌بینی آنان پی برد. این رباعی عمرخیام نیشابوری را حتماً به خاطر دارید که می‌گفت:

ما لعبتکانیم و فلک لعبت‌باز
از روی حقیقتی، نه از روی مجاز
بازیچه همی کنیم بر نطع وجود
افتیم به صندوق عدم، یک‌یک باز

بسیار خوب، حتی در جوامع پیشرفتهٔ سرمایه‌داری هم ناگهان با تئاتر شقاوت آنتونن آرتو با آن شخصیت هیرو گلیفی برمی‌خورید. این سابقهٔ تاریخی را نیز به این گفته‌ها بیفزاییم که دریابیم تئاتر بازی بدن چه پروسه‌ای را طی کرده است. در همین ایران خودمان؛ حاجی فیروز، دلقک، کاریکاتور، مقلد، شعبده‌باز و جاهای دیگر بازیگر بدن،

تقلید هجوآمیز، گروتسک، بازیگر و خوانندهٔ دوره‌گرد قرون وسطی، پانتومیم و بسیاری لغات و ترکیبات دیگر که به صورت‌های مختلف به کار گرفته می‌شوند همگی دلیل برتری بازی بدن بر بازی کلام‌اند. حالا برویم سر اصل مطلب که منظور نظر شما و با دید منتقدانهٔ خاصی هم بر آن تأکید می‌ورزید. خوشبختانه شما سینما را هم خوب می‌شناسید و به چم و خم آن آگاهید و می‌دانید که هنر بازیگر در سینما تمایل بیشتری بر بازی بدن دارد به همین دلیل ترکیب «آرتیست‌بازی» در ذهن ما متبادر می‌شود.

به اضافهٔ نمایشنامه‌های میم‌مانند که در قلمرو تئاتر پوچی نوشته شده‌اند. «بازی بدون حرف یک» و «بازی بدون حرف دو» ساموئل بکت نشانه‌هایی از انحطاط «هنر میم»اند در جوامع سرمایه‌داری. از تئاتر آسیا هم که بگذریم در تئاتر اروپا به فرم‌های تئاتر عامیانه‌ای نظیر؛ دوریان میم، میم‌های قرون وسطی، کمدیا دلارته، تئاترهای عروسکی قرن ۱۸ و ۱۹ و ۲۰ اروپا کاملاً مشهود است. این‌ها می‌گویند بازی بدن بر بازی بیان ترجیح دارد. خوب در تئاتر پوچی با توجه به جهان‌بینی مسلط بر آن بازی بدن یا میم به انحطاط می‌رسد، چراکه تفکر تقدیرگرای اگزیستانیستالیستی در تمام نمایشنامه‌های پوچی، نفوذ کرده است.

حالا به این تعریف از تئاتر پوچی می‌رسیم و نتیجه می‌گیریم که «تئاتر پوچی» در حقیقت بازتاب هنری ـ تئاتر روشنفکر بورژوای سرخوردهٔ غربی است. خوب اگر همهٔ داستان این باشد، پس تکلیف نمایشنامه‌های «ماکسیم گورکی» و «برتولد برشت» چه خواهد شد؟ حالا دیگر می‌توانیم از خود بپرسیم آیا یکی از دلایل محکومیت و تیرباران «مایرهولد» در سال ۱۹۳۹ میلادی در شوروی بلشویک، دیدگاه‌های فرمالیستی او نبود؟ او چرا گفت: «کلام فقط تزئینی بر پهنهٔ بادبان حرکت است»؟

تئاتر ما زمانی به رستگاری خواهد رسید که بازی بدن و بازی بیان را در هم آمیزد و ترکیبی شکیل از آن ارائه کند. اگر با درمندان به تئاتر پوچی یا ابزورد تعصب را کنار بگذارند و به تعریف شما نیز دست یابند.

زبان تنهاترین سلاحی است که در تئاتر به کار نمایشنامه‌نویس می‌آید.

همین جا مشتاقم از شما بخواهم به عنوان رئیس کانون ملی منتقدان از دوستان منتقد خود بخواهید که در بوطیقای ارسطو بیندیشند، تامل کنند و عمیق شوند اما تصور نکنند که آنچه او مشخص کرده است، آیاتی آسمانی و خدشه‌ناپذیرند و نمایشنامه‌نویسی امروز هم می‌باید تابع همان قواعد و دستورات باشد و از عناصر وحدت بین عوامل تراژدی تخطی نکند. چرا منتقد عضو کانون شما که وسعت دایرهٔ واژگانش به پنجاه کلمه هم نمی‌رسد، باید تصور کند که فلان نمایشنامه‌نویس اوزان عروضی را نمی‌شناسد از تئوری موسیقی غافل است و بوطیقای ارسطو را نخوانده است. بسیار سال است که انسان هنرمند می‌کوشد خود را از قید و بند و حصار این تعاریف کلاسیک رهایی بخشد و سبک‌های جدید و زبان نو بیافریند. چون جهان هر روز در حال نو شدن است.

ـ حتی شکسپیر هم از بسیاری از آن قواعد پیروی نمی‌کند. همین توصیه را هم می‌توانید به خیل بیشمار نمایشنامه‌نویسان جوان بکنید چون به عنوان منتقد هم متعهد و مسئولید. بخوانند، بخوانند و بخوانند...

رنه ولک۳ یکی از بزرگ‌ترین منتقدان قرن بیستم در کتاب تئوری ادبیات کوشید پلی از تفاهم بین تراژدی و قصهٔ جدید بسازد و در نقد تحلیلی قصه بر سه جزء طرح و توطئه، شخصیت‌سازی و زمینه تأکید ورزد.

بد نیست دو نمونه از پیروی از تئاتر پوچی در دو دورهٔ مختلف به دست هم یکی متعلق به دههٔ چهل و دیگری مربوط به دههٔ هشتاد. یعنی همین سال‌ها... در سال ۱۳۴۶ در همین انجمن ایران و آمریکا نمایشی اجرا شد با نام تئاتر فرنگی که سیروس ابراهیم‌زاده نوشته و کارگردانی کرده بود. و دیگری نمایشی است با نام «همینه» از یکی از بااستعدادترین جوانان تئاتر امروز که هر دو در دو موقعیت زمانی با فاصلهٔ چهل سال در حوزه تئاتر پوچی به جادهٔ خاکی زده‌اند.

پرسش اصلی من اینجا مطرح می‌شود. این همه رنج و مرارت و سختی را که متحمل می‌شویم تا به گسترهٔ وسیعی از واژگان دست یابیم به این منظور که در دنیای درام به ما جواب بدهد، این‌ها همه برای چیست؟ چه می‌خواهیم بگوییم و چه تعهدی در این مقوله بر عهدهٔ ماست و درنهایت چه اتفاقی بیفتد؟

پرسش جالبی است. چرا این همه جشنوارهٔ تئاتری برگزار می‌کنید؟ این همه فراخوان برای نوشتن نمایشنامه با محورهایی که برمی‌گزینید برای چیست؟

چرا در گفت‌وگوهای جمعی رسانه‌ای فخر می‌کنید که در فراخوان‌هایتان نهصد و، هشتصد و پنجاه و هفتصد و هفتاد و هفت و چهار صد و چهل و غیره و غیره نمایشنامه به دبیرخانه‌هایتان ارسال شده است؟

چرا این همه پول به بازخوانانتان می‌دهید که آن همه مثلاً نمایشنامه را در طول یک ماه بخوانند، نظر بدهند و بهترین‌ها را به شما معرفی کنند و دست‌آخر هم به این نتیجه برسید که از بین دو سه هزار نمایشنامه‌ای که در طول سال به دبیرخانه‌های جشنواره‌های ریز و درشتتان حتی به اندازهٔ انگشتان یک دست نمایشنامهٔ خوب ندارید؟ پاسخ خوشبینانه‌اش این است که دارید سعی می‌کنید چند نمایشنامه‌نویس خوب به جامعهٔ تئاتری کشور کشف و معرفی کنید و ادبیات نمایشی این کشور سالخورده را ارتقا بخشید. خوب، این به سیاست‌های کلان تئاتری کشور مربوط است. از شما سؤال می‌کنم در حوزهٔ نمایشنامه‌نویسی جشنواره تئاتر دفاع مقدس، جشنوارهٔ بانوان، جشنوارهٔ ماه، جشنواره تئاتر رضوی، جشنواره ایکس و ایگرگ و زد و اپریم و حتی همین جشنوارهٔ به‌اصطلاح بین‌المللی تئاتر فجر چند نمایشنامهٔ درست و حسابی کشف کرده‌اید؟ جشنواره‌های تک و مثلاً ادبیات نمایشی و خیابانی و عروسکی و کودکان و آئینی ـ سنتی چطور؟

اجازه بدهید وارد این مبحث نشویم که ناگزیر خواهم شد حقایقی دربارهٔ این جریانات آشکار کنم که موجبات آزار روحی ـ روانی ما را فراهم خواهد کرد. سر بی‌درد را دستمال نمی‌بندند. نمی‌خواهم شما پاسخ بدهید چون مخاطبم شما نیستید. اما به پرسش شما بپردازم. منهای چهار حرف فارسی گچ پژ [گ. چ. پ. ژ] در ادبیات ما بیست و هشت حرف وجود دارد که با این چهار حرف فارسی می‌شود سی و دو حرف به تعداد دندان‌های انسان شنیده‌اید که می‌گویند حرفی که از سی و دو دندان خارج شود، سی و دو نفر آن را خواهند شنید؟ با همان سی و دو حرف، فردوسی شاهنامه را سروده است، مولوی غزلیات شمس یا دیوان کبیر و مثنوی معنوی را فراهم آورده است، سعدی گلستان و بوستان را تدارک دیده است، حافظ دیوانش را ارائه کرده است. نظامی خمسه‌اش را به یادگار گذاشته است و عطار و سنایی و جامی و دیگران آن همه آثار درخشان به ما سپرده‌اند و مرحوم دهخدا لغت‌نامهٔ کبیرش را برای ما به ارث گذاشته است.

خوب که چه بشود؟ از این‌ها که بگذریم هر نمایشنامه‌نویس واقعی

متعهدی در ابتدای نوشتن هر نمایشنامه می‌کوشد گرده خون خود را مشخص کند. قلم را به دوات قلب می‌زند که جوهر نمایش گرده خونش را نمایان می‌کند با زبان و کلماتی که برمی‌گزیند، با رمز و رازهای درون دنیای نمایشنامه‌اش و بازی با کلماتش که هر چه عمیق‌تر بخوانید، راز و رمزهای بیشتری کشف می‌کنید و به دنیاهای دیگری غیر از جهان نمایشنامه پی می‌برید و تا هزار سال بعد هم هر چه بخوانید رازهای نهفته‌ای بر شما مکشوف خواهد شد.

از شما می‌پرسم چرا از حضرت حافظ تاکنون حدود هفتصد شرح و تفسیر نوشته شده است و پس از این هم نوشته خواهد شد؟ حافظ به چه کسی متعهد بود؟ خودش؟ مردم روزگارش و یا به تمامی دوران‌ها؟

به شعر متعهد بود یا به اوضاع و احوال روزگار خویش که بی‌شباهت به عصر ما نیست. به پیشینیانش یا به آیندگان؟

رنج‌های حکیم فرزانهٔ توس را چگونه تعبیر می‌کنید؟ سی سال رنج مدام و بدون صله شما به عنوان نمایشنامه‌نویس متعهد به منظور تبیین خود از فهم و دانایی خود استفاده می‌کنید و از همان ابزاری که در پرسش نخست مطرح کردید یعنی زبان سود می‌جویید و زبان مگر غیر از حاصل جمع کلماتی است که شما طی پنجاه سال مطالعهٔ عمیق تاریخ تمدن و فرهنگ بشری به دست آورده‌اید؟ تعهد شما زمانی مسئولانه‌تر می‌شود که کتاب آسمانی به قلم و آنچه می‌نویسند سوگند خورده است. تعهدی فراتر از این که حتی خدا هم شما را به قلمتان و آنچه با آن می‌نویسید متعهد کرده است؟ آنچه از قلم شما می‌تراود، نه‌تنها حاصل رنج‌های شما که حاصل همهٔ رنج‌های بشری در طی قرون و اعصار است. از آن زمان که پدران ما در غارها پیام‌هایی بر دیواره‌های سنگی نقش می‌کردند، تا سنگ‌نبشته‌ها که بر سینهٔ کوه‌های ستبر حجاری می‌شد و تا زمانی که انسان، نخست «نی» را در نیستانی کشف کرد و آن را «قلم» کرد و در خون مرغ سیاه و سپس روناس و زعفران فرو برد. حالا حقیقتی را بگویم. به گمان من نمایشنامه‌نویس دشوارترین اختراع انسان است و نوشتن یک نمایشنامهٔ خوب از کوه کندن فرهاد بیستون هم دشوارتر است. بیستون را به مدد عشق کند، نمایشنامه‌نویس هم می‌باید به یاری عشق، درامش را بنویسد وگرنه درام نیست. تولید کالایی است که از سر تفنن و یا به امید کسب درآمد و شهرت کاذب نوشته می‌شود.

می‌بینید که؟ تئاتر تنها هنری است که به سرعت برق و باد به شما آبرو می‌دهد و یا آبرو می‌برد. نه سینماست که صدها دست به یاری‌اش بشتابند و نه هیچ هنر دیگری که می‌شود در صورت داشتن نقص مرتفعش کرد و سپس به داوری گذاشت. همان شب اول اجرای نمایش، متن شما به تماشاگر خواهد گفت؛ خاستگاه شما و مرتبهٔ شعورتان کجاست. همان کلمات نخست نمایش تکلیف شما را با تماشاگرانتان روشن خواهد کرد و زبانتان. تئاتر بی‌رحم‌ترین هنرهاست و این عرصه، عرصهٔ سیمرغ است.

تردید نکنید و نمی‌کنید. افزودن بر این شما که تصور نمی‌کنید در یونانی که طی پنجاه سال هزار و پانصد نمایشنامه اجرا شده است، تنها چهار نمایشنامه‌نویس آن همه نمایش را نوشته بوده‌اند. اما امروز از آن خیل بی‌شمار درام‌نویسان تنها اسم چهار تن به ما رسیده است. سوفوکل، اوری‌پید، آشیل و آریستومان. تاریخ ادبیات صافی و سَرَند غریبی دارد و به‌تبع آن ادبیات نمایشی هم. در یک جمعبندی کلی باید بگویم اگر شما با قلبتان نوشتید و قلم را در قلبتان زدید، تاریخ ادبیات، شما را در حافظهٔ خود نگه خواهد داشت. گل‌های فراوانی در گلستان‌ها می‌رویند، اما خوش‌بوترین گل‌ها خود به خود، خود را نشان می‌دهند.

با این تفاصیل نویسنده متعهد چه کسی است. گروهی می‌گویند نمایشنامه نویس به مخاطب متعهد است و گروهی نویسنده را در برابر خدا متعهد می‌دانند، با تعریف و توضیحی که شما می‌دهید باید از جوهر و قلبش بیاید و نمایشنامه‌نویس اول باید به خودش متعهد باشد.

شما از کدام دسته‌اید و به که متعهد هستید آیا اول به خودتان؟ با این درد مشترکی که دارد درون شما را منفجر می‌کند به خودتان فکر می‌کنید یا به دیگران؟

من به خیلی‌ها متعهدم، به تاریخ ادبیات ایران از آغاز تا به امروز یعنی از «بوی جوی مولیان»، تا «عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند»، تا «بشنو از نی چون حکایت می‌کند»، تا «آی آدم‌ها که در ساحل نشسته شاد و خندانید»، تا «سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت»، اگر بخواهم بگویم مثنوی هفتاد من کاغذ خواهد شد. اما از شما چه پنهان که من به یکی هست که خیلی متعهدم، مسئولم، گوش به زنگ فرمان اویم. مرا راه می‌برد، هشدار می‌دهد، هدایت می‌کند، به سکوت وامی‌دارد، به بی‌خوابی می‌کشاند، در خون می‌نشاند، گاهی در وجود من بوی عود و عنبر می‌افشاند، به شور و طرب می‌اندازد. خواهید پرسید او کیست؟ به شما خواهم گفت:

در اندرون من خسته دل ندانم کیست
که من خموشم و او در فغان و در غوغاست

و هم‌اوست که مرا وا می‌دارد، صمّ بکم در گوشه‌ای بنشینم، دامن سخن فراچینم و ذوالفقار علی در نیام و زبان سعدی درکام را بیست و پنج سال در خلوت خود زمزمه کنم. ربع قرن! کم زمانی برای سیاحت نیست و همچنین برای اندیشیدن با خود، غواصی در خود و سفر به اعماق اقیانوسی از کلمات که از ذهن هزاران هزار انسان والا به زبان آمده است. سری به کرشمهٔ لیلی که نخستین رمان از سه‌گانهٔ پردهٔ عشاق من است بزنید، خواهید دریافت که من در پی چه بوده‌ام. چون می‌دانم نمایشنامه‌هایم را خوانده و یا دیده‌اید و با ذکاوت و تیزهوشی خود دریافته‌اید که آن همه شخصیت می‌کوشند سفرنامه‌های درونی و بیرونی مرا بازتاب دهند. حتی در قالب «طوبی» که شما به او مهر ورزیدید. من در تمام این سال‌های سکوت و انزوا در پی او بودم که در اندرون من خسته‌دل، غوغایی داشت. کشف او بهای گزافی داشت و سی سال جوانی، سرمایه می‌خواست. تاوان سنگینی که من فروتنانه و صبورانه پرداختم. می‌بینید؟ کلمات، ساده فراچنگ نمی‌آیند و زبان بی‌سرمایهٔ عمر چالاک و پخته نخواهد شد. شنیده‌اید که می‌گویند کباب پخته نمی‌گردد مگر به گردیدن. این را هم بدانید که من شب‌های بسیار بر دامنه‌های زاگرس، بر بلندای قله‌های رفیعِ بیستون، شاهو و دالاهو مسحور ستارگان کهکشان بوده‌ام و به این موضوع اندیشیده‌ام که نهایت این کهکشان کجاست؟ و این کرهٔ خاکی که در برابر این جهان بی‌کرانه، به اندازهٔ ارزنی بیش نیست، چقدر می‌ارزد؟

و ما که بر روی این ارزن راه می‌رویم، چه مقدار قدر داریم؟ متأسفانه سکونت در تهران پرتلاطم بخت سیاحت در کائنات را از ما ربوده است وگرنه این همه دروغ بر ما مستولی نبود. بارها به این موضوع فکر کرده‌ام که آیا انسان می‌تواند با خودش هم با دروغ زندگی کند؟ و به خودش هم دروغ بگوید؟

بخواهم بگویم خسته خواهید شد، کوتاه اینکه؛

در کوچه‌های هند، تمپل‌ها دیدم و مردم برهنه‌ای که هزار هزار دین داشتند. فروتنانه و صبور در فقر و بی‌چیزی وفاداری متبسم بودند و به آتشی می‌اندیشیدند که مهاتما گاندی آنجا برافروخت و دودَش لندن را فراگرفت و «میس پاتک۴» استاد فلسفهٔ من با شگفتی می‌گفت:«می‌بینید محمّد؟ خدایان حافظ آمیتاباچان هستند وگرنه چرا این همه کتک که در فیلم‌ها می‌خورد، طوریش نمی‌شود؟» در شگفت نمی‌شوید. استاد فلسفه در دانشگاه پونا وآمیتاباچان! با آن همه

مذبله کوچه‌های «پونا» اما عطر «پونه» می‌پراکند.

در کوچه‌های «بُن» در شبی که پرنده هم نمی‌جنبید. بتوون یک‌تنه در برابر من ایستاد و بی‌هیچ ارکستری سمفونی پنج را رهبری کرد، گوته را در «وایمار» دیدم که غزلی از حافظ می‌خواند، و در کوچه‌های بادامسْ از پله‌های خانه‌ای بالا رفتم که داستایفسکی پشت میزش داشت قمارباز را می‌نوشت. در دِنْهاخ لاههٔ هلند، از کنار خانهٔ صوفیان به آرامی گذشتم و به دیوان داوَری لاهه رسیدم و دیدم که پیرمحمد احمدآبادی با پرونده‌ای در بغل فاتحانه بیرون آمد و گفت فرزند روباه پیر را به زانو درآوردم.

در آمستردام، شنبه روز تعطیلی بود که وان‌گوگ را در میدانگاهی سنگفرشی دیدم که تابلوی گل آفتابگردانش را هیچ کس حتی به یک «گیلدن» هم نمی‌خرید.

به آرامی در گوش بریدهٔ او گفتم «این تابلو چهل میلیون دلار می‌ارزد رفیق» لبخند تلخی زد و گفت: دلِ خوش سیری چند؟

شنبه روزی در بارسلونای اسپانیا «ال کوردوبس» گاوباز را در میدان گاوبازی یافتم که در ساعت پنج عصر با یاد ایگناسیوی شهید می‌گریست و همان شب با شاخه‌ای گل سرخ به «عروسی خون» می‌رفت و بعدازظهر یکشنبه گابریل گارسیامارکز را در نیوکمپ دیدم که مسحور حرکات جادویی هم‌وطن چه گوارا، دیه‌گو مارادونا بود. در مادرید ساعت حوالی پنج صبح بود که چند سرجوخهٔ نالانش را دیدم که مست ولایعقل، غرق در کیناک و قهوهٔ سحرگاهی از میکده‌ای بیرون آمدند، پرسیدم به کجا می‌روید فرزندان ناخلف اسپانیا؟ گفتند به غرناطه می‌رویم، به کشتن یک نمایشنامه‌نویس!

در سن ژرمن پاریس در یک کافهٔ پیاده‌رو، میزهایی را دیدم که بر آن‌ها آندره‌ژید، مالرد، کامو، سارتر، دوبوار و خیلی‌های دیگر نام‌های خود را حک کرده بودند و پس از آن از کوچه‌ای گذشتم که یک مسافرخانه با صدها پنجره داشت و صدها شاعر، نمایشنامه‌نویس و نویسندهٔ آمریکای لاتینی تبعیدی به یکدیگر شادباش می‌گفتند؛ «بولیدی دیشب هم کودتا شد»، «صدای تفنگ چریک‌ها را در کوهستان‌های گواتمالا و جنگل‌های ال سالوادور می‌شنوید؟»

در «ویه ونتوی» رم، شانه به شانهٔ پیر پائولو پازولینی تا «ویه نومنتانو» قدم زدیم و از «ماما روما» و «پرنده‌های کوچک، پرنده‌های بزرگ» سخن گفتیم. بعدها در مسجد شیخ لطف‌الله به هنگام ساختن سکانسی از هزار و یک شب، از شهرزاد قصه‌گو، در حیرت شدیم. چگونه می‌توان قصه‌ای را هزار شب کش داد تا کسی را از کشتن کس دیگر بازداشت؟ درام اینجاست آقای قادری، نه فقط در کوچه پس کوچه‌های آتن یا جزیره کرت.

در جزیرهٔ سیسیل، آشیل نگونبخت تبعید را دیدم که عقابی لاک‌پشتی را که شکار کرده بود بر سر طاس او فروکوبید و شگفتا دیدم که تندرویی را کندرویی کشت! اینکه چیزی نیست. من «اوری پید» محافظه‌کار را هم دیدم که چگونه به تحریک زنان با کانتی، توسط سگ‌های زنجیرگسیخته، پاره‌پاره شد.

ملاحظه می‌فرمائید، به سفرنامهٔ مرد مالیخولیایی مرد رنگ‌پریده می‌ماند. در این سفرها کشکولی با من بود که من به جای نقل گشنیزی و بیدمشکی، در آن «کلمه» می‌ریختم.

خوب، من به همهٔ این سفرها، به همهٔ این راه‌ها، به همهٔ این پیچ و خم‌ها متعهدم، به روستاها و آبادی‌های لرستان و ایلام و کرمانشاه و کردستان، به آبادی‌هایی در دامنه و دره‌های شاهو و دالاهو که هنوز یک تار سبیل خود را گرو می‌گذارند و وقتی می‌گویند یا علی! از قدرت ایمانشان و صلابت و درستی کلامشان کوه‌ها به لرزه می‌افتند. نه خیال کنید در کوچه باغ‌های نیشابور من فقط به رباعی‌های خیام و غزل شفیعی کدکنی یا پرواز پرندگان منطق‌الطیر عطار گوش سپرده‌ام. آنجا من سنگباران و خبه کردن حسنک وزیر را هم دیدم و شنیدم که فریاد می‌کرد «عاقبت کار آدمی مرگ است. چه بردار کُشند، چه غیرِ دار که بزرگ‌تر از حسینِ علی نی‌ام»، ای کاش فرصت می‌کردید سری هم به درهٔ پمکان بزنید و پژواک «روزی عقابی ز سرسنگ» را که از گلوی ناصرخسرو برمی‌آید، بشنوید.

بگذارم و بگذرم. نسل ما متعلق به دورانی است که ادبیات ملتزم سارتر و رئالیسم اجتماعی گورکی و ترق توروق تفنگ یک مشت چریک ریشو در جنگل‌های بولیوی، خفت ما را گرفته بود. عصری رمانتیسم و احساساتی که عقل راه به جایی نمی‌برد. دوره‌ای که هنر و ادبیات اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی سترون و نازا شد و دیگر خبر و اثری از تولستوی، چخوف، داستایفسکی، و دیگران نبود، گورکی مانده بود و یک یفتوشنکو و دیگر هیچ یک جمهوری غریب که مایرهولد را مثل یک دسته گل می‌گذاشت سینهٔ دیوار و با رگبار گلوله بر سینه‌اش گُل می‌کاشت. آیزنشتاین و تئوری تقطیع و پیوند فیلم او و این رزمنا و پوتمکین، توتم ما شده بود. مگر شما جرئت داشتید در کافه فیروز، نادری یا تهران پالاس به غیر متعهدها ناسزا نگویید. منظورم تیتو، نهرو، نکرومه یا جمال عبدالناصر نیست‌ها! نمایشنامه‌نویسان، شاعران، نویسندگان و منتقدان هم‌وطن را می‌گوییم. همهٔ این‌ها مست و مدهوش و مسحور تفکری بودند که جهان را از وسط مثل هندوانه‌ای به دو قسمت شقّه می‌کرد؛ راست یا چپ؟ شما کدام طرفی هستید؟ پنجاه سال تبلیغات پیرامون این نوع اندیشه آتش در جان نسل‌ها افکنده بود. تفاوتی نمی‌کرد شما طرف «مائو» را بگیرید، به «انور خوجه» متمایل شوید، به «فیدل» و «چه» دل سپرده باشید، یا به چریک‌های عرب دل باخته باشید و مثلاً به سرتان بیفتد که در یک شورش دانشجویی به «العال» حمله کنید و شیشه‌های این شرکت هواپیمایی را بشکنید.

در هر حال شما باید چپ بزنید و هر که را به راست متمایل باشد لعن و نفرین بفرستید و تمسخر کنید و طعنه بزنید. وگرنه چرا ما برویم سالن سنگلج و نمایشنامهٔ «حسن کچل» را بهم بریزیم یا در سال تئاتر انجمن ایران و آمریکا بساط نمایش «پژوهشی ژرف و سترگ... نعلبندیان و آوانسیان» را از هم بپاشیم؟ چون تئاتر باید «متعهد» می‌بود و می‌جنگید و مبارزه می‌کرد.

ای کاش به نقدی که من دربارهٔ نمایش «چهره‌های سیمون ماشار» که در همین دانشکدهٔ هنرهای زیبا اجرا می‌شد، دسترسی می‌داشتید، می‌خواندید و می‌دیدید که منتقد تئاتر هم می‌باید متعهد باشد، آنچنان متعهد که کارگر دانش خوف کند و بگوید: «حادّ بود. خیلی حادّ بود». اگر شاعری در شب‌های شعر خوشه شعری غیر متعهد و عاشقانه و تغزلی می‌خواند، نسل پرشور دانشجویی مثل ترقه از جا می‌جست و فریاد اعتراض برمی‌داشت و برای شعر متعهد یکپارچه شور و هیجان می‌شد و برای اجرای «در انتظار گودو» یک ساعت دست می‌زد. چون انتشارات عظیم پروگرس از یکسو و لاله‌زار با تئاترهای سبک شوروی کار خودش را کرده بود کار به جایی رسید که یکی از ما بر سر گروتفسکی که در آمفی تئاتر دانشکدهٔ هنرهای زیبا سخنرانی می‌کرد تشر زد که «آقای گروتفسکی شما که یک کمونیست هستید چرا آمده‌اید در یک جشن امپریالیستی شرکت کنید؟»

همهمه‌ای شد و داوود رشیدی ناگزیر به ترجمه شد و پاسخ گروتفسکی نماینده تئاتر تجربی لهستانی که همیشه شاهزاده‌اش را بعدها دیدیم. جالب بود.

«من آمده‌ام تئاتر اجرا کنم. نیامده‌ام به کشور شما انقلاب راه بیندازم. شما می‌خواهید؟ تفنگ بردارید!»

ملاحظه می‌فرمایید کار تعهد به کجا می‌انجامد؟ از تئاتر به تفنگ!

خاطره حسن کچل و این خاطره را که سال‌ها بعد با داوود رشیدی در میان گذاشتم، گفت: چرا با تئاتر؟ و من گفتم چرا با تئاتر نه؟ همهٔ تئاترهای یونان باستان هم همین کارها را می‌کرده‌اند.

مگر پرومته چه می‌کند؟ گریبان زئوس را می‌گیرد و از آن بالا به زیر می‌کشد. «آنتیگون» با دفن کردن برادرش، «کروئون» را لگدمال می‌کند و «الکترا» هم کم از این دو نیست. نشانی هریک از نمایشنامه‌نویسان دههٔ چهل را که به شما بدهم، از ساعدی بگیرید تا برسید به محسن یلفانی، همه اهل تعهد بودند. ما با تفکر «امشب شب مهتابه»ی آشور بانیپال بابلد و کارگاهی‌ها که تئاتر را تجربه می‌کردند و با ادارهٔ تئاتری‌ها که هر دو حقوق‌بگیر بودند، سر ناسازگاری داشتیم. چون احساس از تعقل پیشی گرفته بود و قاپ ما را دزدیده بود.

به نظر می‌رسد دارید به سه جریان تئاتری اشاره می‌کنید که در دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه در تئاتر کشور وجود داشت که هریک با دیدگاه‌های خاصی به حیات تئاتری خود ادامه می‌دادند و شیوه‌های اجرائی گوناگونی را تجربه می‌کردند.

تردید نمی‌کنید که تئاتر از طریق تفلیس وارد ایران شد، یعنی از راه مسکو به قفقاز، به تبریز، بندر انزلی و رشت و سپس تهران و سرانجا لاله‌زار و متداستانیسلاوسکی را به صورت علمی و فرهیخته‌اش نوشین و خاشع و خیرخواه و لرتا و دیگر اساتید هنر تئاتر در لاله‌زار رونق بخشیدند، کتابی که نوشین دربارهٔ تئاتر نوشت، جدای از آموزش‌های لازم شعری از ابوالقاسم لاهوتی داشت که با این مطلع آغاز می‌شد؛

آنجا بدی تو هم؟

آری با این دلاوران

و یادم نیست. خلاصه اینکه پسر نوجوانی قرار بود تیرباران شود. هم‌زمان اسکویی‌ها و محمدعلی جعفری به رواج تئاتر متعهد سبک شوروی پرداختند و لاله‌زاری که امروز لامپ‌فروش شده است.

چلچراغی از اندیشه‌های ناب تئاتری برافروخته بود که متعهدانه در برابر نظام وقت مبارزه می‌کرد و به تنویر افکار می‌پرداخت.

تاریخش مفصل است و شما به خوبی به آن واقفید و خوانندگان صحنه هم. این تئاتر چون پیکان‌های تیزی داشت و پیاپی از ترکش اهل تئاتر پرتاب می‌شد ناگهان جای خودش را به آتراکسیون‌ها و پروفسور شاندوها داد و به سود آنان مصادره شد و بعدها به مرور به تصرف الکتریکی‌ها درآمد، بی‌آنکه خون از دماغ گربه‌ای بیاید. اهل تئاتر لاله‌زار آن سال‌های دور ذهن‌ها را روشن می‌کردند، این‌ها خانه‌های مردم را چراغانی می‌کنند. بعدها سمت و سویی به تئاتر داده شد و پس از هنرهای زیبای میدان بهارستان، همین اداره تئاتر فعلی در میدان فردوسی تبدیل شد به ستاد فرماندهی تئاتر که تالار سنگلج را با نمایش‌های خیره‌کنندهٔ آن سال‌ها، لبریز از شور و شعور تماشاچی کرد. رقابت فرهنگی بالا گرفت و در چهارراه یوسف‌آباد کارگاه نمایشی باز شد که در آن تجربه‌های ناب صورت گرفت و تئاترهایی اجرا کرد که امروز حداقل مایهٔ حسرت من است. نمونه‌اش حلاج خانم خجسته‌کیا، ناگهان هذا حبیب‌الله آربی آوانسیان، گلدونه خانم و حالت چطوره م‌ش رحیم خلج و خیلی‌های دیگر. اما، تئاتر مستقل و آزاد دانشجویی سر دیگر داشت که خوب است پیش از این شما و خوانندگانتان را خسته نکنم و شما را به جزوه‌ای با عنوان «نوعی از هنر، نوعی از اندیشه» که آن سال‌ها چاپ زیرزمینی شد ارجاع دهم. حاصل اینکه کارگاه نمایش دروازه‌ای به روی تئاتر غرب گشود که ما را با ناب‌ترین تئاترهای جهان از آغاز تا انتهای دنیا آشنا می‌کرد. از شوجی ترایامای ژاپنی و کشتی جنون بگیرید، تا برسید به کاتاکالی هند و تئاتر تجربی لهستان و پیتربروک و ویکتورگارسیای اسپانیایی و وپلن آمریکایی و غیره و غیره و نسلی که آنجا پرورش می‌یافت داشت به دریافت‌های نوینی از تئاتر می‌رسید و به چشم‌اندازهای چشم‌نوازی دست می‌یافت. منتهی با کسی سر جنگ نداشت. از طرفی تالار سنگلج هم گرچه بازیگرانش بر صحنه گاهی چوب برمی‌داشتند و نعره می‌کشند و یا از پشت شیشه‌ها به خیابان نظر می‌کردند، رسماً شمشیر از رو نمی‌بستند. اما جبههٔ تئاتری‌های متعهد مستقل دوست می‌داشتند، شمشیرها از غلاف تئاتر بیرون کشیده شود و در شهر آتش‌بازی راه بیندازد. این تئاتر می‌گفت «کتاب‌ها را دور بریزید به خیابان برویم۵». در کنار این نوع این اندیشه، تفکر دیگری هم هم‌نوا با آن ـ که البته بسیار مظلوم می‌نمود ـ گه‌گاه در تالار مولوی دانشگاه بیرق سرخ حسینی برمی‌افراشت و گاهی در حسینهٔ ارشاد، اباذروار آتشبار کلمات را بر سر مخاطب فرومی‌بارید تا تبعیدی تنهای ربذه را در خاطره‌ها حیات دوباره ببخشد. از درون این اندیشهٔ تابناک تئاتری دو انفجار صورت گرفت که از شوربختی تئاتر، تبدیل به سه نشد. اولی «قلندر خونه» که تهران را به لرزه افکند و دومی «محپلنگ»، که در جان‌های شیفته و بیقرار تئاتری‌ها، شرر انداخت. چه غروب غم‌انگیزی!

همین حالا که شما و من در حال این گفت‌وگو هستیم، قدری اگر تأمل کنیم منصفانه و عادلانه درخواهیم یافت که آن پرسه دیدگاه، هریک از منظر خود، متعهد بودند. نمایشنامه‌نویس اداره تئاتر غلامحسین ساعدی، بهرام بیضایی، اکبر رادی، بیژن مفید، علی حاتمی، بهزاد فراهانی و کارگردانانش، عباس جوانمرد، جعفر والی، رکن‌الدین خسروی، محمدعلی جعفری، خلیل موحد دیلمقانی، نصرت پرتوی بودند، آیا می‌توانیم گفت که اینان در تئاتر و برای تئاتر تعهدی قائل نبودند؟

برویم به کارگاه نمایش، آنجا آربی آوانسیان، خجسته‌کیا، داوود رشیدی، ایرج انور، عباس نعلبندیان، نهرو خردمند، اسماعیل خلج و دیگران چه در نمایشنامه‌نویسی و یا کارگردانی به تئاتر متعهد نبودند؟

و در تئاتر آزاد و مستقل آیا پرویز صیاد در تئاتر کوچک تهران، اسکویی‌ها، بهمن فرسی، حمید سمندریان در انجمن ایران و آمریکا، انجمن تئاتر ایران در دانشگاه تهران، گروه تئاتر کوچ، ایرج خبتی، عطایی، یا علاءالدین رحیمی و گروه‌های دیگر به تئاتر تعهد نداشتند؟ و آیا می‌توانیم گفت ایرج صغیری از بوشهر و یا رضا صابری از مشهد، متعهدانه در تئاتر عمل نمی‌کردند؟ ناعادلانه نیست اگر بگوییم نصرت‌الله نویدی، سگی در خرمن‌جا را غیرمتعهدانه نوشت؟

ای کاش می‌بودید و «چوب زیر بغل» بهمن فرسی را در همین انجمن ایران و آمریکا را می‌دیدید. تئاتر ایران طی عمر کوتاهی که از سر گذرانده است، شهیدان و قدیسان فراوانی به چشم دیده و پرورده است. در این پروسهٔ طولانی، یعنی از طلیعهٔ هنر و ادبیات ایران، مهم این است که کدام نویسنده، شاعر و یا هنرمندی است که به امروز ـ یعنی دوران ما رسیده است. تصور می‌کنم حافظ مثال خوبی است.

نمی‌دانم فرصت خواهیم کرد به جریانی که در جشن هنر شیراز در حوزهٔ تئاتر اتفاق افتاد و گذرا به آن اشاره کردید بپردازیم یا نه؟ اما در یک جمعبندی می‌خواهم بگویم یک وجه تعهد نویسنده به خودش است. چه در ادبیات مستلزم، چه در شکل تئاتر دولتی در سنگلج که آنجا هم می‌بینیم باز به نوعی مبارزه با وضعیت حاکم منجر می‌شود و هم در کارگاه نمایش و یا در حوزهٔ تئاتر مذهبی که نمونه‌هایی از آن برشمردید. همهٔ این‌ها از این ساحت به تئاتر نگاه می‌کردند که نمایشنامه‌نویس می‌خواهد مسئولیت و تعهدش را نسبت به زمانه‌ای که در آن زندگی می‌کند، فراموش نکند. درواقع به نیازهای اجتماعی دوران خودش پاسخ بگوید. این نوع نگاه و طرز تلقی، متأسفانه از منظر من تئاتری را پدید می‌آورد به نام «تئاتر پروپاگاندا» که تاریخ مصرف دارد و حتی بعد از انقلاب هم می‌بینیم که مرحوم ساعدی

وقتی نمایش اتللو در سرزمین عجایب را می‌نویسد، دیگر نمی‌توانیم دوباره آن را اجرا کنیم، دلیلش اینکه تمام کسانی که آنجا ـ یعنی بیرون از ایران هستند ـ اپوزسیون هستند.

می‌خواهم بگویم این اتفاقی که می‌افتد یعنی تعهد نویسنده در قبال خودش و از سوی دیگر تعهدش به اینکه می‌باید پاسخگوی زمانه‌اش باشد که زیر لوای ادبیات مستلزم و یا تحت نفوذ و تأثیر تفکر یک حزب خاص، صورت می‌پذیرد، این وضعیت همچنان بر تعهد نمایشنامه‌نویس حاکم است. اگر اینگونه بیندیشیم، در حقیقت آن بخش اول را فراموش کرده‌ایم، یعنی تعهد نمایشنامه‌نویس به خودش. درست است که نمایشنامه از سویی یک صفت ادبی است که می‌باید خلق شود، اما؛ ساحت اصلی یک نمایشنامه، کشف و شهود است و این نیازمند مقامی است یعنی که این کشف و شهود باید در من اتفاق بیفتد تا بروز کند و بیرون بیاید. اگر به شعر حافظ اشاره کردید، امروز هم که نگاه می‌کنیم درمی‌یابیم که هم به خودش پاسخ داده و هم زمانهٔ خودش را بی‌جواب نگذاشته است به خاطر اینکه نویسنده در وهلهٔ نخست به خودش متعهد است. اما سؤال اینجاست. تعهد نویسنده به جامعه یا اجتماع و زمانه که بُعد دیگر نویسندهٔ متعهد است در چه مسیری افتاده که درام‌نویسی ما را کم‌رمق کرده به گونه‌ای که تاریخ مصرف‌دار شده است. یعنی که به زمان ما پاسخ نمی‌گوید؟

جان کلام اینجاست. یعنی دریچهٔ درخشانی به روی بحث ما گشودید.

پس اجازه بدهید تکلیف این موضوع محوری شما را که در واژهٔ «تعهد» متجلی است، یکسره کنیم و بعد به تئاتر پروپاگاندا و تئاتر بیرون از مرز بپردازیم.

تاکید شما بر تعهد نویسنده به خودش، به زمانه یا عصر او، و پاسخ به نیازهای اجتماعی دوران اوست.

گمان می‌کنم شما با من هم‌عقیده باشید که در تمام طول تاریخ نمی‌توان هیچ نویسندهٔ اصیلی را یافت که قلمش را به سود مظلومان و علیه ظالمان به کار نبرده باشد، یا موافق ستمگران در برابر ستمبران بوده باشد، خلاصه کنم که خواستار آزادی نبوده باشد.

اما خواستار آزادی بودن به تنهایی کافی نیست. این نویسندهٔ آزادی‌خواه ـ هر که، در هر کجا و با هر زبان و نژاد که باشد ـ می‌باید خود را در برابر آزادی، مسئول هم بداند وگرنه به خیل آنارشیست‌ها خواهد پیوست. من اختناق و هم آزادی را در عرصهٔ مطبوعات تجربه کرده‌ام، سرراست‌تر بگویم. من نخستین امضاءکنندهٔ بیانیه روزنامه‌نگاران ایران علیه اختناق و سانسور بوده‌ام و هم امضاءکنندهٔ منشور آزادی آن، و دیدم که آزادی برای کسانی که ابداً در اندیشهٔ آن نبودند، به هتاکی، پرده‌دری و اشغال حریم خصوصی دیگران شد که به آن وسیله تیراژهای خود را وسعت ببخشند. یعنی دیدم که آزادی ناگهان زنجیر پاره کرد. آزادی حریم مقدسی است که نمی‌باید خدشه‌دارش کرد. در عین حال بر این باور پای می‌فشارم که هنرمند به ویژه نویسنده در آزادی است که می‌درخشد اما تعهد به آزادی نیز از وظایف نویسنده است. نویسنده، هر چه متعهدتر باشد، نسبت به خودش، نسبت به جامعه و اکثریت مردم ملزم به رعایت اصول اخلاقی و انسانی خواهد بود که او را وادار به انضباط خواهد کرد. نویسنده‌ای که به قول شما برای زمانه‌اش و دوران اجتماعی‌اش پاسخ شرافتمندانه نداشته باشد، دروغگویی بیش نیست و هر آنچه بنویسد، دروغ محض است. چه کسی مسئول است و چه کسی نیست را همان جامعه مشخص خواهد کرد. به زور و دروغ نمی‌توان گفت که من یک نویسندهٔ متعهد، مسئول و ملتزم هستم. به ویژه در تئاتر، زیرا تئاتر تنها هنری است که به سرعت صاعقه نویسنده‌اش را معتبر و یا بی‌اعتبار خواهد کرد. به نظر شما اگر بخواهید میان سلطان غزنوی و فردوسی توسی داوری کنید، حق را به کدام جانب خواهید داد؟ من تردید نخواهم کرد که رأی شما به سود فردوسی است. اما برگردیم به موضوع اصلی یعنی مدت زمان عمر نمایش‌نامه. بی‌گفت‌وگو باید بر این نکته تأکید بورزم که جریان نمایشنامه‌نویسی ما متأسفانه روی موجی سوار بود که بیشتر در سطح حرکت می‌کرد تا در عمق، شعار در نمایشنامه‌نویسی جای شعر و شور جای شعور را گرفت.

نمایشنامه‌ها می‌کوشیدند، نشتری در اندام دشمن فروکنند، نکته بفروشند و خواننده یا تماشاگر را با اشارات و کنایاتی متوجه سمت و سویی کنند که دشمن را نشانه می‌گرفت، به همین دلیل نه عمق داشتند، نه عمر و به سرعت باد تاریخ مصرفشان به پایان می‌رسید. کدام یک از نمایشنامه‌های ما را سراغ دارید که بعد از چهل سال دوباره یا چندباره اجرا شده باشند؟ البته عدم اجرای مجدد نمایشنامه‌ها به شرایط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی نیز بستگی فراوان دارد. اما در حوزهٔ شعر، حافظ مثل سیل همیشه جاری است و در اروپا هم، نمایشنامه‌های اصیل، متعهد و دائمی چنین‌اند. مثالی در همین آلمان می‌زنم. عبرت‌آموز است.

طبق آماری که خانم «ماری هولن کرمر»، رئیس اداره فرهنگ شهر کلن در اختیار من گذاشت تا سال ۱۹۶۵ میلادی حدّ نصاب‌های تئاتری جدید در آلمان این گونه بود:

۲۴۰۰۹ اجرا از آثار شکسپیر

۱۷۸۶۰ اجرا از آثار شیللر

۱۱۲۰۰ اجرا از آثار برنارد شاو

به قول حافظ؛... یعنی چه؟

سؤالی بپرسم. چند نمایش‌نامهٔ خوب نام می‌برم که در دههٔ چهل نوشته شده‌اند و جزء آثار ماندگار ادبیات نمایشی ما هستند، بفرمایید بعد از چهل سال که پیدایش آن‌ها می‌گذرد، چند بار اجرا شده‌اند؟

بلبل سرگشته، پهلوان اکبر می‌میرد. میراث و ضیافت، از پشت شیشه‌ها، محاق، پلکان...، شهر قصه، سگی در خرمن‌جا، گلدونه خانوم، چوب به دست‌های ورزیل، آی باکلاه، آی بی‌کلاه، پروار بندان، قلندرخونه، محپلنگ، ناگهان هذا حبیب‌الله، چند تای دیگر، چند بار؟ آیا واقعاً تاریخ مصرف آنها سرآمده است؟

حالا شما از اتللو در سرزمینی عجایب فرمایش می‌فرمایید؟ نمایشنامه‌نویسی ما در حال شکل یافتن و اوج‌گیری بود که ناگهان دچار سکتهٔ ناقص شد و روز از نو روزی از نو. فرض را بر این بگیریم که تحول عظیمی که در جامعه اتفاق افتاد، موجب این سکته شد، این سکته گریبان سینما را هم گرفت. اما با چه سرعتی خود را از اتاق سی‌سی‌یو بیرون کشید و اوج گرفت؟ دههٔ اول را بگوییم همه بلاتکلیف طی بیست سال بعدی از شما تمنا می‌کنم از مجموع بیست هزار نمایشنامه‌ای که شرف نشر و اجرا یافته و یا به دبیرخانه‌های جشنواره‌ها راه یافته‌اند، بیست نمایشنامه معرفی کنید که من بیست بار به شما و ساحت ادبیات نمایشی تعظیم کنم. باباطاهر می‌فرماید؛ مرا کیفیت چشم تو کافیست!

مون زاین مون۶ ژاپنی هم صد و شصت نمایشنامه نوشته بود و از این بیشتر «لوپه دوگای» اسپانیایی هم که از پاپ درجهٔ دکترای الهیات گرفت، هزار و هشتصد نمایشنامه نوشته بود.

حالا ممکن است در ذهن شما، من و خوانندگان صحنه هم یکی دو اصطلاح در مورد سانسور یا تئاتر سیاسی، نمایش دینی و از این گونه کلمات، شکل بگیرد پاسخ خواهیم گفت: سانسور در تئاتر از قرن شانزدهم، درست‌تر بگویم، از سال ۱۵۵۷ در انگلستان با نمایش حوالی پر از خبر آغاز شد و سی سال بعد وان دل وون دل هلندی نمایشنامه‌های سیاسی نوشت و در سال ۱۶۳۳ تئاتر دینی در آلمان رایج شد، چون بلای طاعون نازل شد و جالب اینکه در سال ۱۶۴۲ همهٔ تئاترهای انگلیس به فرمان حکومت پاکی‌گرای «پوری تانیست»، بسته

شـد. دقت بفرمایید! حکومت پاکی‌گرا در انگلیس کارش تعطیلی همهٔ تئاترهای موجود است.

بنابراین در داخل کشور که اوضاع چنین است، اوضاع نمایشنامه‌نویسی‌ها در خارج از کشور با اوضاع و احوالی که آن‌ها در غربت دارند چگونه خواهد بود؟ می‌خواهم بگویم من مشتاقانه آرزومند بودم که نمایشنامه‌نویسان ما می‌توانســتند و قادر می‌بودند به آن ســیر و سفر درونی و اشراقی که شــما به درستی با عنوان «کشف و شهود» یاد کردید، دست می‌یافتند، غواصــی در اعماق روح و جــان خویش را آغاز می‌کردند و همه زمانی و همه مکانی می‌نوشتند، بی‌آنکه مسحور یا مغلوب احساسات زودگذر و یا حوادث ژورنالیستی ـ که امروز چاپ و فردا کهنه می‌شوند ـ شوند. سی سال گذشته فرصت بسیار مغتنمی بود.

نکته همین‌جاســت که بعد از انقلاب به جز مرحــوم رادی که خیلی وارد بازی سیاســی نمی‌شود، بیشتر نمایشنامه‌نویسان ما همان شکل را حفظ کرده و تداوم می‌بخشند. یعنی بیشتر نمایشنامه‌ها می‌خواهند یک نشــتر یا زخمی بزنند و نمایشنامه‌نویسان ما که وارد بازی‌های سیاسی نمی‌شوند.

در اقلیت‌اند و از منظر من به عنوان یک منتقد به تعداد انگشتتان یک دست هم نمی‌رسند و بسیار هم مهجورند. نمونه‌اش خود شما که کمتر وارد این گونه بازی‌ها شــده‌اید و مجموعهٔ نمایشنامه‌هایی که نوشته‌اید، گواه این سخن من است، با این همه نمایش اما شما بیشتر به عنوان یک منتقد مطرح هستید و نمی‌دانم چرا نمایشنامه‌نویس نه؟

خــوب، شــاید بــه این خاطــر که عمــر منتقد بــودن مــن از عمر نمایشنامه‌نویسی‌ام طولانی‌تر است. بگذارید حقیقتی را به شما بگویم. در دههٔ چهل که من همهٔ نمایشنامه‌های ترجمه‌شده را خوانده بودم و بدون استثناء اجرای همهٔ نمایشنامه‌های ایرانی و خارجی را که می‌دیدم به این فکر می‌کردم که آیا می‌شود نمایشنامه‌نویسی به زبان جهانی دست یابد که قادر باشــد خودش را به جهان بشناســاند، اتفاقی که سینمای ما در حال دستیابی به آن بود. متوجه شدم همهٔ نمایشنامه‌های ایرانی تنها در قلمرو فرهنگی ما قابل عرضه‌اند، ضمن اینکه مترجمان عالی‌قدر ما بیشتر از زبان دیگران قادر به ترجمه‌اند و هیچ کوششی در ترجمهٔ آثار ایرانی از خود نشان نمی‌دهند. رفتم سراغ سینما، فیلم کوتاهی هم ساختم که در بخش مســابقهٔ جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران نمایش داده شد، اما ناگهان ســقط شــدم. بیســت و پنج ســال دوری و انزوا فرصت بسیار مغتنمی بود که به تئاتر برگردم، تقریباً پنج ســال پیش نخستین نمایشنامه‌ام را ارائــه کردم. تئاتر محبوب من بود و دیدم هنوز هم محبوب من اســت. طی پانزده ســال گذشته، صدها موضوع و هزاران فیش برداشتم. گرچه منتقدان با شعور میهن‌ام مرا و جهان نمایشنامه‌هایم را به خوبی و دانایی کشف کرده‌اند، اما گمان می‌کنم آینده داوری گسترده‌تری از نوشته‌های من خواهد داشــت و تعمق بیشتری خواهد کرد. گرچه احساس می‌کنم من نمایشــنامه‌نویس خوشبختی هســتم که همهٔ باشعوران و باسوادان حوزهٔ نقد، با آغوش گرم مرا به قلمرو نمایشنامه‌نویســی پذیرفته‌اند و به ویژه به زبان نمایشنامه‌هایم توجه کرده‌اند و در بسیاری موارد خوانده‌ام که رمز و رازهای درام‌هایم را کشف کرده‌اند.

حقیقتی را به شما بگویم و آن اینکه اهمیت نقد برای من از شعر هم بیشتر است و برای منتقد خوب و اصیلی که خوشبختانه کم هم نیستند ـ منزلتی همچون نمایشنامه‌نویس خوب و اصیل قائلم ـ نویسندهٔ خوب، بدون منتقد خوب وجود ندارد.

اما برویم به ســمت آن کشــف و شهودی که شــما گفتید. از شما چه پنهان زمینه‌های عرفان از کودکی در من وجود داشت، پدربزرگم عارف جان‌ســوخته‌ای بود او را می‌توانید در هیئت «پیربابا» در رمان «کرشمهٔ لیلی» ببینید، در عنفوان شباب به جاده خاکی زدم که آن دوران برایم شبیه جادهٔ ابریشم بود.

سراب دیده‌اید تا حالا؟ خیلی طول کشید تا رمانتیسم، آرمانگرایانه را از خود دور کنم و به منزلت انســان و مقام او بیندیشیم. بیست سال به کشف مرتبهٔ انسان و والایی او در عرفان ایران گذشت. تازه دریافتیم که چرا ابراهیم او هم پادشاهی بلخ را رها کرد، با یزید و جنید و بوسعید و عطار چرا قیل و قال جهان را رها کردند و شــمس از کجا پیدا شــد که آتش در هســتی مولانا افکند، تــا آن زمان کجا بود و پس از آن به کجا رفت. عین‌القضاة و ســهروردی و دیگران و دیگران و سرانجام، پاسخ‌های خود را در پای دار حلاج یافتم و به تفسیر این بیت حافظ رسیدم؛

در اندرون من خسته دل ندانم کیست
که من خموشم و او در فغان و در غوغاست

بــا نجم‌الدین کبــری و مجدالدین بغدادی رفیق شــدم و رابطهٔ پیر و مــرادی را دریافتــم و غرور و نخوت شــاگرد را در برابر اســتاد و تأثیر نفرین استاد را در شهادت مجدالدین در کنارهٔ جیحون دیدم، به آواز پر جبرئیل گوش سپردم، به زندهٔ بیدار دل سپردم و به غربت غرب خویش رفتم و دیدم که مثل فضیل عیاض می‌توان دزد سرگردنه و راهزن بود، اما ناگهان پوست انداخت. راهزن و عارف؟

همهٔ این کوشــش‌ها برای کشــف درّ درون خویش بوده اســت. تعهد در قبال خود، در قبال سروشــی که در درون انســان بانگ سرمدی سر می‌دهد و خطاب می‌کند که گوهرناب درون خود را کشف کن. پشت پا زدن به شهرت، موقعیت، قدرت، مال و زر و زور، میز و مقام و چه و چه، چه تفاوتی می‌کند شما در قرن هشتم در چهارراه حوادث جهان زندگی کنید یا نمایشنامه‌نویســی در آستانهٔ هزارهٔ ســوم باشید. در نمایشنامهٔ دیدار در دمشــق، من همهٔ آن کســانی را که در طــول تاریخ محاکمه شــده‌اند، یک‌جــا و در دادگاهی در قونیه گــرد آورده‌ام و از حلقوم آنان شــنیده‌ام که همه، انسان را، قدر و منزلت او را فریاد می‌کرده‌اند. من به عرفان انقلابی معتقدم. منتهی از نوع وارســتگانش یعنی آنان که انقلاب را در خود خلق می‌کنند و در درون خود انقلاب راه می‌اندازند و افســار شــتر قدرت و خودپرســتی را رها می‌کنند تا هر کس کــه بخواهد در دســت بگیرد و به سالاری انسان می‌اندیشــند. نه برده‌اند، نه به بردگی فرامی‌خوانند. همین حالا که من و شــما، جدای از قیل و قال مدرســه، این حرف‌ها را می‌گوییم و می‌شــنویم، پژواک صدای شمس همین جا می‌پیچید. انســان، سالار همهٔ مخلوقات و تحفه‌ای آسمانی است، یعنی که به او متعهد باش. به انسان! و او که انسان را آفرید و زیبایی را آفرید. شــما هم که عــادت دارید هنگامی که کتابتان را بــه ما هدیه می‌کنید می‌نویسید به نام خداوند زیبایی و قلم.

یعنــی که به «زیبایی» و به «قلم» هم می‌باید متعهد بود و به «قلب» خود هم.

حتماً گرفتید آنچه گفتم. انسان سالار که باشید، یعنی خدا سالار هم هستید.

به عنوان آخرین ســؤال! محمد ابراهیمیان نمایشــنامه‌نویس بعد از آن همه شــور و شرهای جوانی، مبارزه و جنگ و جدال‌ها، این تعهد نسبت به بازگشت به درون خودش یا آن قلب که قلم را در آن می‌زند، چه چیزی به این محمد ابراهیمیان ــ در تمام طول این دوران ــ در ساحت تعهد، آرامش بیشــتر دارد؟ آن مبارزات، این تعهد نســبت به «کلمه» و رجوع به درون خودش و نوشتن طوبی در جنگ؟

آهــان! مدینــه گفتی و کردی کبابــم! نمی‌دانم این اســطورهٔ قدیمی ســنگ‌صبور را شنیده‌اید یا نه. مادران نسل ما از جمله قصه‌هایی را که برای ما می‌گفتند یکی همین سنگ‌صبور بود، مثل خیلی از متل‌هایی که در فولکلور ما وجود داشت و از درون آن‌ها می‌شد درام‌های قدرتمندی

بیرون کشید، یک نمونه‌اش همان بلبل سرگشته، که متأسفانه حالا دیگر از یادها رفته‌اند و در پاره‌ای کتاب‌ها می‌شود آن‌ها را جست‌وجو کرد. یک زمانی من دستیار مرحوم سید ابوالقاسم انجوی شیرازی بودم و به عنوان کارشناس فرهنگ مردم در گردآوری و تنظیم فرهنگ عامیانه از جمله قصه‌های فولکلوریک، سراسر ایران را درنوردیدم. جالب است بدانید که به پیشنهاد من جایی برای یک کارشناس تئاتر باز شد که بیاید و توانمندی و ظرفیت‌های ادبیات عامیانه را به شکل نمایشی بررسی کند تا ادبیات نمایشی را تغذیه کند. خسرو شهریاری بود که در کنکور پذیرفته شد و مطالعاتش را شروع کرد که بی‌فرجام ماند. می‌بینید از کجا به کجا می‌زنم! داشتم دربارهٔ سنگ‌صبور می‌گفتم. این سنگ‌صبور، یک تکه سنگ خاصی بود که به سختی به دست می‌آمد و معمولاً دختران و زنانی دردمند و رنج‌کشیده که نمی‌خواستند سرگذشت غمناک خود را برای دیگران تعریف کنند، آن را به دست می‌آوردند و در خلوت خود با سنگ صحبت می‌کردند، و پس از شنیدن و صبوری و تحمل سرگذشت، سنگ از هم می‌پاشید و متلاشی می‌شد و گویندهٔ غم‌ها و رنج‌ها، سبکبار می‌شد. من این سنگ را درون خود یافتم و با او سخن گفتم و در اندرون من متلاشی شد، اما یک تکه‌اش در گلویم جاگیر شد که عامهٔ مردم آن را با نام غمباد می‌شناسند و تا توانست سم کشنده‌ای در من منتشر کرد و از درون و بیرون تراشید.

ناگهان یاد نخلستان‌های مدینه و کوفه افتادم و شاه‌مردی از جنس نور دیدم که در خلوت شب‌های ظلمانی روزگار خویش، تنها، چاهی می‌یافت و هر چه فریاد داشت بر سر چاه خالی می‌کرد. از شما چه پنهان من از کودکی سرسپردهٔ اویم و می‌دانید که من در قافلهٔ سرسپردگانم. چه باید می‌کردم؟ دست‌ها را به نشانهٔ تسلیم بالا می‌بردم؟ پس تکلیف صبوری چه می‌شد؟ به تأسی از همان شاه‌مرد، استخوان در گلو و خار در چشم صبوری پیشه کردم و در خود چاهی یافتم و هر چه فریاد بود بر سرش فرو باریدم. همهٔ ما به نوعی درگیر یک «اودیسه»ایم. اسطوره‌ها پایان‌ناپذیرند آقای قادری، شما خوب می‌دانید طوبایی که شما کشفش کردید به این سادگی‌ها نوشته نمی‌شود، مشهود محسنیان و دوستان منتقد کانون شما در سنندج و سپس نقدهای دیگر و سرآمد آنان نقد درخشان بابک فرجی با تیتر «تلألو جاودانهٔ خورشید»، پاداش آن سال‌هایی بود که من با رنج و سرمستی، فروتنانه نثار طوبی کردم.

نه فکر کنید در نوشتن طوبا و یا نمایشنامه‌های دیگر من آرامش داشته‌ام. نه! آرام بوده‌ام. مثل اَرَس که ظاهرش آرام، اما در عمق، متلاطم است. احساس می‌کنم طی سی سال گذشته، سه هزار سال زیسته‌ام و در عین حال گمان می‌کنم سه لحظه بوده است. من تماشاگر خوبی برای بازی فوتبالم. هرگاه بخواهید بدانید که چگونه من به طوبی رسیدم، طوبایی که شما و دوستان کانون منتقدان آن همه به او مهر ورزیدید. باید مرا در نمایشنامه‌هایم مرور کنید. همین قدر بگویم که وقتی آخرین دیالوگ طوبی را نوشتم و نقطهٔ پایان را گذاشتم، با فشار خون بیست و چهار خودم را در آی‌سی‌یو دیدم. دست یافتن به شخصیتی که راز و رمزهایش را بابک فرجی در نقدش رمزگشایی کرد، با عبور از هزارتوهای تاریخی و اساطیری فراهم آمد و زبان این نمایشنامه موجب مباهات قلمی است که من در قبال آن سخت متعهدم، زیرا که خداوند به آن سوگند یاد کرده است، اما کلمه، خوب است به آغاز متعال بازگردیم، در ابتدا کلمه بود، کلمه نزد خدا بود و خدا کلمه بود.

تأکید شما بود، نبود؟

نکته‌ای که در گفته‌های شما دربارهٔ ادبیات نمایشی دههٔ چهل قابل تأمل است اینکه جدای از زبان نمایشنامه که ساختار آن را تعیین می‌کند، زبان هر شخصیتی با مجموعهٔ دانایی‌ها، فرهنگ، سواد، بینش و موقعیت او در اجتماعی که در آن زندگی می‌کند و یا خطّه و اقلیمی که در آن می‌زید و نوع تفکر و دریافتش از هستی، و مهم‌تر از همه، لغت‌نامهٔ ذهنش یا وسعت دایرهٔ واژگانش و لحنش، الزاماً می‌باید متعلق به خود او باشد. من هرگز به خود اجازه نمی‌دهم به جای شخصیت‌های نمایشنامه‌هایم صحبت کنم، شاید ایشان پاره‌ای از اندیشه‌های مرا بازگو کنند، اما اطمینان داشته باشید من هیچ شخصیتی را سخنگوی خود نمی‌کنم هر کس در هر نمایش‌نامه وظیفه‌ای دارد و من هرگز تعهدم را نسبت به وظیفهٔ آنان نادیده نمی‌گیرم. هیچ شخصیتی موظف نیست نقش بلندگوی ذهنیات مرا ایفا کند، هر کس می‌باید ذات و هویت خود را خودش با فرهنگ خودش با زبان خودش افشا کند و منظر او و جهان‌بینی‌اش را من نمی‌باید تعریف کنم. طبیعی است، مجموعهٔ شخصیت‌هایی را که شما در نمایشنامهٔ خود خلق می‌کنید، ناگزیر در بستر اندیشه‌های شما پیش می‌روند و جهان‌بینی شما را مجسم و سپس منتشر می‌کنند. اما شما حق ندارید، حرفی را که شما می‌خواهید بزنید، در زبان ایشان جاری کنید. این‌ها را در تأیید دیدگاه شما می‌گویم که به زبان نمایش اشراف دارید و به آن بها می‌دهید. از نشانه‌های یک منتقد خوب یکی این است که دریابد و به نویسنده بفهماند که چگونه می‌باید از کلمه که به قول شما تنها ابزار و یا سلاح اوست در جهت هویت بخشیدن به شخصیت‌های نمایشنامه‌هایش استفاده کند. در میان سخنانتان به نکته‌ای اشاره کردید، چرا من بیشتر به عنوان یک منتقد شناخته می‌شوم؟ از شما چه پنهان من به منتقد خوب با تعریف‌هایی که ما از دنیای نقد می‌شناسیم، به عنوان کاشف سرزمین ناشناخته‌ای می‌نگرم که جهان تازه‌ای را کشف می‌کند و به تفسیر و تبیین آن می‌پردازد. منتقد خوب کسی نیست که هنوز در چنبرهٔ قواعد و گرامرهای ارسطویی درام گرفتار است و خیال می‌کند تنها راه درست، در نوشتن یک درام، رعایت اصولی است که دو هزار سال پیش تعریف و تدوین شده‌اند، اینان دو هزار سال از تاریخ تمدن بشری عقب مانده‌اند. نه تاریخ می‌دانند، نه از فلسفهٔ آن باخبرند، نه سیر تحولات و تطورات تاریخی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی جهان را طی کرده‌اند و نه می‌پذیرند که رعایت اصول اولیهٔ اوزان عروضی به عنوان یک اصل و پایه برای هر شاعر بالفطره‌ای از بدیهیات است و به تبع آن برای هر نمایشنامه‌نویس شناخت بوطیقای ارسطو در فن شعر، گام نخست در راه بی‌پایانی است که او در پیش گرفته است. جهان هر لحظه در حال نو شدن است، خداوند هر روز و هر لحظه چیز تازه‌ای خلق می‌کند. کوچه‌های امروز فرزندان من و شما با کوچه‌های دیروز ما و کوچه‌های پدران ما با کوچه‌های پدرانشان تفاوت کرده است. جهان امروز یک جارچی جدید یافته است که هر لحظه اراده کند. از این سر آبادی دنیا، مردم آن سوی آبادی دنیا را باخبر می‌کند. ما در عصر انقلاب و شکوفایی اطلاعات و انفجار دائمی رسانه‌ای زندگی می‌کنیم. همچون بسیاری از به‌اصطلاح نمایشنامه‌نویسانمان، به‌اصطلاح منتقدانی هم داریم که هنوز بر کجاوهٔ اشتر می‌نشینند و چگونه رفتن کاروان و چگونه خواندن ساربان را در یک صحرای بی‌آب و علف می‌نگرند. نقد، جایگاه شایسته‌ای است و منتقد عنصر بایسته‌ای است که منزلت فرهنگی و وجدان بیدارش، اگر بیش از نویسنده و یا کارگردان نیست، کم از او هم نیست.

پی‌نوشت:

1. parady
2 Grotesqe
3. Renewellelc
4. Miss Patk

۵ . این تعبیر را از فیلمی به همین نام از شوجی ترایاما گرفته‌ام.

6 .monzaenmon.