آثار اکبر رادی به ترتیب:

روزنه آبی	نمایشنامه	۱۳۴۱
افول	نمایشنامه	۱۳۴۳
از پشت شیشه‌ها	نمایشنامه	۱۳۴۶
ارثیه ایرانی	نمایشنامه	۱۳۴۷
صیادان	نمایشنامه	۱۳۴۸
مرگ در پائیز	نمایشنامه	۱۳۴۹
جاده	مجموعه داستان	۱۳۴۹
دستی از دور	مقالات	۱۳۵۲
لبخند بانکوه آقای گیل	نمایشنامه	۱۳۵۲
در مه بخوان	نمایشنامه	۱۳۵۴
نامه های همشهری	مقالات	۱۳۵۶
هاملت با سالاد فصل	نمایشنامه	۱۳۵۷
منجی در صبح نمناک	نمایشنامه	۱۳۶۵
پلکان	نمایشنامه	
اهسته با گل سرخ	نمایشنامه	
تانگوی تخم مرغ داغ	نمایشنامه	
آهنگ برای ستاره هالی	نمایشنامه	
بشنو از نی	یک گفتگوی بلند	

تئاتر هویت، تئاتر آدم‌های زنده روزگار

□اشاره:

گفتگوی زیر، بخشی از مصاحبهٔ بلندی است که با آقای «اکبر رادی» نویسنده و نمایشنامه نویس توانای معاصر انجام گرفته است. متن کامل این گفتگو در کتابی تحت عنوان «بشنو از نی» در آیندهٔ نزدیک به چاپ خواهد رسید.

□آقای رادی، شما نوشتن را با داستان نویسی آغاز کردید و سر انجام به نمایشنامه نویسی روی آوردید. با توجه به این که می شود گفت مخاطب نمایشنامه در کشور ما کمتر از قصه و داستان است، چه شد که داستان نویسی را رها کردید؟

■من تعداد انگشت شماری داستان نوشته‌ام. یعنی.... بله، سال ۳۸ بود. چیزی نوشته بودم به نام «باران» و برای مسابقه‌ی داستان نویسی مجله‌ی «اطلاعات جوانان» آن زمان پست کرده بودم. این داستان در آن مسابقه که دو تن از داورانش «سعید نفیسی» و «رضا سید حسینی» بودند. بین هزار و اندی داستان دیگر جایزه‌ی اول را برد و تخم لقی شکست و مایه ارتکاب چند سیاه مشق دیگر هم در این زمینه شد، که بعدها منتخبی از این سیاه مشق‌ها را در مجموعه لاغری منتشر کردم و پرونده‌اش را هم بستم. و این مربوط است به تقریباً ثلث قرن پیش. بنابر این داستان نویسی در کار من دوامی نداشته است تا «سر انجام»ی پیدا کند. از این که بگذریم، با آن قیاس مع الفارق هم موافق نیستم که برد نمایشنامه ـ در ارتباط با گروه مخاطبان ـ ضعیف تر از مثلاً داستان و رمان است. اگر نمایشنامه‌ای داشته باشیم قوی، موثر، و با روح که به یکی از نیازهای دوران ما جواب بدهد، و اگر امکانات اجرایی در خدمت باشند، ممکن است این نمایشنامه تا سه ماه و بیشتر روی صحنه بماند و با پانصد تماشاگر و صد اجرا (این دست کم است) مخاطبانی داشته باشد در حجمی بسیار وسیع تر از تیراژ پنج ساله یک رمان.

□می خواهید بگوئید مخاطبان اصلی نمایشنامه توی سالن تآتر نشسته‌اند؟

■درست است. در حقیقت نمایشنامه آن جاست که خوانده می شود. چاپ و انتشار یک اثر نمایشی در جوامعی که سنت پایایی در تآتر دارند، یک امر ثانوی است. دلیل هم روشن است: نمایشنامه در هیات متن به هر صورت یک جنین بی نفس و نارس است. این جنین تنها در صحنه است که پیش روی ما به طور کامل تولید می شود. و آن زمان که ما شاهد همچو تولیدی در صحنه باشیم، انسانی از رو به روظاهر می شود که در هیچ قالبی (از رمان تا سینما) قادر نیست به این خلوص و به این برهنگی با آنبوه مخاطبان تماس روانی برقرار کند. ما این ولادت باشکوه را در دههٔ ۴۰ ـ که مقارن با ظهور تاریخی نمایشنامه نویسی در ایران بود ـ علانیه روی صحنه دیدیم.

□سئوال اول خود را به این شکل تکمیل می کنیم: چه شد که قلم را انحصاراً در خدمت تآتر گذاشته اید؟

■دقیق نمی‌دانم. آیا این مشکلات راه آن معبد جادویی بود؟ آیا همان آغاز احساس می‌کردم در چهار چوبهٔ داستان درست نمی گنجم؟ و آیا برای ترسیم سیمای انسان معاصر میدان بازتری می‌خواستم؟ شاید علت اقبال من به تآتر، وجود همهٔ این سئوال‌ها بوده است. به دور دست نگاه می کردم و میدان خالی بود. از میان اهل ادب کسانی چون «عشقی» و «هدایت» و «چوبک»، هر کدام در موقع خود نمایشنامه‌هایی قلم انداز نوشته بودند. («توپ لاستیکی» چوبک البته معماری ظریفی دارد و نمایشنامهٔ محکمی است) و چهره‌های حرفه‌ای تری هم بودند که جذابیت موسمی هم داشتند: «کمال الوزارهٔ» و «حسن مقدم» و در دههٔ اول قرن «شهرزاد» رمانتیک و در دهه‌ی دوم «نوشین» و «سیتمش» در دهه سوم، وریزه ترهاشان نوبت به نوبت جرقه‌هایی زدند و ناپدید شدند. می‌دیدم هنوز از اهل قلم صاحبدلی نیامده است که از سر جان دل به صحنه ببازد و با تمامی مشکلات پای این معبد جادویی بنشیند و مو سفید کند.

□شما صحبت از مشکلات می کنید. ما می دانیم در قرن حاضر رقیبان متنفذی مثل سینما و تلویزیون وارد فرهنگ نمایشی شده‌اند و مشکلاتی هم برای تآتر ایجاد کرده‌اند. آیا غیر از این‌ها، مشکلات دیگری هم هست؟

■نه، سینما و تلویزیون مشکل من نیست. دسته‌ای از کارشناسان غربی می گفتند و شاید هنوز هم بگویند که: توسعه رسانه‌های جمعی و صنایع بصری، هنرهای کلامی (شعر، داستان، نمایشنامه) را به اختناق می کشاند و با سرایت در ذوق عامه این هنرها را به زودی زمینگیر و منزوی می کند. این برداشتی است در سطح، که با تاخیر بیست ساله به ایران هم رسیده است. درست هنگامی که در همان غرب، سینما خودش از مزاحمت‌های تلویزیون رنج می‌برد، و تلویزیون هم خوراك مقوی و بایسته‌ای برای تغذیه‌ی بینندگان خود ندارد. در حالی که همهٔ این رسانه‌ها امروز به قصد نجات خود از بن‌بست فقر معنوی به دامن آثاری از جنس رمان‌ها و نمایشنامه‌های بزرگ آویخته‌اند. در ایران ما هم معادله با اعدادی کوچکتر همین است. رادیو، تلویزیون، سینما، این‌ها ممکن است به عنوان پدیده‌های قدرتمند قرن با خودشان رقابتی داشته باشند و احیاناً جای همدیگر را هم تنگ کرده باشند، اما اگر دقت کنید، در همه حال خدمتگزاران با نفوذی برای تآتر بوده‌اند، و اتفاقاً از

میان سیل مخاطبان خود مشتاقان با فرهنگ و دست اولی هم برای این تآتر تربیت کرده‌اند.

□ با این حال به نظر می‌رسد رابطهٔ تآتر با سینما و تلویزیون کمی سرد است شما آیندهٔ این رابطه را می‌توانید پیش بینی کنید؟

■ چه رابطه‌ای؟ و چرا سرد؟ آنچه در دورنما دیده می‌شود، تلویزیون تدریجاً به یك کتاب مصور «آنین زندگی» تبدیل خواهدشد که به عدد فصل‌های آن کتاب کانال خواهد داشت. این کانال‌ها دودکش‌های یك کارخانهٔ معظم کمبوت سازی هستند که شبکه‌های به هم تنیدهٔ آن تمام شهرها، تمام خانه‌ها و همهٔ آدمیان روی زمین را استریل خواهد کرد. و این در حالی است که سینما در مقام یك صنعت بی‌همتای «بوپولر» دوران طلایی خود را پشت سر خواهد گذاشت. (چنانکه از نیمه‌های دهه ۶۰ مسیحی به این سمت، گرافیك تجاری آن نشیب برداشته است) و چون نطفه‌اش به روی ماشین جنبیده، معتقدم طی قرن آینده زیرمغناطیس نیرومند همان ماشین، یعنی فرستنده‌های تلویزیون و مشتقات آن تن به یك رشته تحولات انفعالی خواهد داد و بیش از آنچه امروز هست، از منظومهٔ انسانی تآتر دور خواهد شد.

□ پس شما مشکل عمده‌ای در تآتر نمی‌بینید؟

■ مشکل تازه‌ای نیست. تآتر ما برای نویسندگان همیشه همان قلعهٔ سنگباران بوده است. ندرتاً اتفاق افتاده که استعدادی بیدار شود، و این استعداد در درون خود جگری هم داشته باشد و آنوقت با آن جگر هوای رفتن به این قلعه را هم بکند، و اگر کرد، ساق و سالم از آن بیرون بیاید. سال‌ها رسم بر این مدار بوده است که عاشقان، دو، سه، چند گامی در این مسیر بر می‌داشته‌اند،و گاهی از زور پیسی، خودشان می‌نوشته‌اند، و خودشان به صحنه می‌گذاشتند. و عاقبت چون فضا را تیره و تار و هوا را پس می‌دیده‌اند، عطای صحنه را به لقایش می‌بخشیده‌اند. و خسته و بریده راه را به سوی ساحل‌های آرامبخش دیگری کج می‌کرده‌اند. این حکایت جماعتی از خوشقواره‌ترین درام نویسان ماست که بیشتر از یك دهه نتوانستند روی صحنه تاب بیاورند. آن‌ها یا مظلومانه پس کشیدند و گوشه گرفتند و خاموش شدند، یا ـ به هر توجیه ـ به سوی وسوسه‌های دیگر گریختند. می‌دانید، این غم انگیز است!

□ آیا یکی از مشکلات اساسی تآتر ما خود جامعه نیست که همچون یك دافعه در برابر نمایشنامه نویس قدعلم می‌کند؟ نمایشنامه نویسی که نخواهد یا نتواند با زبان و روح جامعه بیوند استوار و پایداری برقرار کند؟

■ بله، تآتر هم مثل سایر مصنوعات فرهنگی فراورده‌ای است مصرفی، که از طرف سازندگانش به جامعه تقدیم می‌شود، با آن تفاوت که تآتر، هم در تولید و هم در مصرف بافت اجتماعی‌تری دارد. به این مناسبت در هر دوره گاه از درون عوامل اجرایی گاه از سوی واسطه‌های فرهنگی (مسئولان امر) و گاهی از طرف جامعه، با مقاومت‌های جدی روبه رو می‌شود. این ناموزونی متقابل میان عرضه و تقاضا وواسطه در مقاطعی از زمان چنان حاد و بدخیم می‌شود که می‌تواند نمو تآتر را برای مدتی متوقف کند. (آخرین نمونه این تشنج را در اوایل سال‌های ۶۰ شاهد بوده‌ایم) و این نکته آنقدر بدیهی است که هرکجا تآتر از کار بایستد یا قسمتی از مکانیسم آن فلج شود، باید بدانیم که تشکیلات آن حداقل دچار یکی از این عارضه‌های سه گانه شده است. شما اشاره به جامعه می‌کنید که در نقش یکی از بردارهای رشد این تآتر، کنش‌های تعیین کننده‌ای دارد. بگوییم مخاطب، و بعد هم مثالی بزنیم: اگر شما به مخاطبان داستان ـ ازنوول تارمان ـ توجه کنید، اغلب خواننده‌های حرفه‌ای و همگنی را می‌بینید که در همین شمار پراکنده تلقی تقریباً صریح و مشابهی از ادب و هنر دارند. و این هرگونه سوء تفاهمی را میان نویسنده و مخاطب به درجات نازلی می‌رساند و در همین نسبت، به اثر ادبی اعتبار وقوت بیشتری می‌دهد. به عبارت دیگر داستان نویس چنانچه قدری ذکاوت داشته باشد، این را می‌داند که در پنج هزار تیراژ برای که هاقلم می‌زند. و کسی که اثر اورا از روی پیشخوان کتابفروشی برمی دارد، در چه کلاسی است (این حکم البته شامل نمایشنامهٔ مکتوب هم می‌شود) حال آنکه نمایشنامه نویس، اگر به اقبال نمایش خود امیدی هم بسته باشد، باید برای یك میانگین از طیف‌های گستردهٔ مردمی بنویسد که غالباً متجانس و یکدست نیستند و ناکامی هنگامی برملا می‌شود که نمایشنامه‌ای بخواهد روی آنتن برود و از طریق تلویزیون وارد خانه‌های مردم بشود. در این حال ناگهان به توده‌های بی شکل و نامعینی تصادم می‌کند. که در گروه‌های سنی، جنسی، طبقاتی و فرهنگی گوناگونی روبه روی او نشسته‌اند و هریك بسته به ذائقه، سهم خود را طلب می‌کنند. و ایجاد انس همزمان میان این طیف‌های گسترده و نامعین با یك واقعهٔ محدود و معّین نمایشی، اگر محال نباشد، فی الواقع کار حضرت فیل است. مگر معجزه‌ای با صفت «عوام فهم و خواص پسند» در صحنه تجلی کند، که این هم نادر است.

□ این فقط گرفتاری صحنه نیست. تیراژها به ما خبر می‌دهند که نمایشنامه دررابطه با خواننده هم مساله دارد.

■ اولاً بادمان باشد که این یك بحران فرهنگی است، و ما نباید آن را قاعده فرض کنیم. ثانیاً بله، همینطور است. نمایشنامه در مقابل خواننده هم یك امای کوچك، یك زخم دردناك در باشنهٔ خود دارد: خواننده‌ای که ذهن خود را تنها با مطالعهٔ داستان ورزش داده است، معمولاً تك پایه می‌شود، و طبعاً نمی‌تواند به سهولت یك رمان، با نمایشنامه کنار بیاید. (حال آنکه نمایشنامهٔ بلند، در زمان و مکان، اسکلت فشرده‌ای از همان رمان است) و این ناخوشی مربوط به نویسنده یا ولایت خاصی هم نیست، در مقیاس خارجی مبتلا به آقای «مارسل پانیول» مردم‌دار هم هست که تئاترش راحت‌الحلقوم، و گیشه‌اش چرب، خیلی چرب‌تر از مثلاً کاموی متفلسف و بدهضم است. و چرا اینطور است؟ نمایشنامه به ازای صورت پذیری و تجسد فقط با یکی از عناصر داستان نوشته می‌شود، و آن هم دیالوگ است. در حالیکه ادوات بیانی دیگری مانند وصف و تحلیل و رابطه و درون نمایی مرسوم داستان را در پس پشت دیالوگ نهفته می‌دارد. بنابراین نمایشنامه، خواهان مخاطبی است حرفه‌ای، که به یك نگاه اشاره‌ها را بگیرد، نهفته‌ها را دربیاورد، و در فضا وحس فضا شناور بشود. و این خواننده‌ای است که گاهی چراغ می‌خواهد و گشتن به دور شهر... باری، برگردیم به سؤال اصلی، که مطلب حساسی است: جامعه و دافعه آن. حقیقت این است که تئاتر ما به یمن ورود متن‌های ایرانی به صحنه، سی ساله و رشید شده است. (یا باید شده باشد) اما از این جا که نگاه کنید، چه می‌بینید؟ تئاتر بی‌رمقی است که آن جا ورجلکیده، ونه تنها زیر ضربه‌های سی ساله رشد موزونی نکرده، که ازسوی جامعه در معرض یك جاذبه یا دافعه معقول هم قرار نگرفته است. (این یکی دو ساله نسیمی به صحنه و زیده است) به زبان سلیس درعصری که نمایشنامه یکی از بارورترین شاخه‌های ادبیات جهان، و تئاتر ناموس معنویت ملت‌های مهذب است، من نمی‌دانم چه اتفاقی افتاده؟ کجای پیوند نویسنده با زبان و روح جامعه دستکاری شده است که نمایشنامه‌های ما در یك ملت پنجاه و پنج میلیونی باید تیراژی در حدود سه هزار داشته باشد؟ که تازه اگر در هفت‌خوان چاپ و چه و چه و کاغذ، پوسیده و خراب نشود.

□ از آغاز دههٔ ۴۰ شمسی با دگرگونی‌های اجتماعی، جامعه تدریجاً ساختار تازه‌ای به خود گرفت و موج‌های جدیدی از روشنفکران در قلمرو هنر و ادبیات پدید آمدند. این روشنفکران درتب و تاب ویژهٔ آن سال‌ها به راه‌های تازه و افق‌های دور چشم دوخته بودند. بدیهی است که این تنش‌های نوگرایانه در تئاتر ما هم بازتاب خود را نشان می‌دهد. سؤال این است: در تحولات فرهنگی آن سال‌ها تأثیر و جای پای شما در تئاتر این مرز و بوم کجاست؟

■ تأثیر را نمی‌دانم چیست. جای پا هم قدری گوش مرا می‌زند. لطفا جای بفرمایید!

□ من به عنوان یك سند ازشمارهٔ مخاطبان شما صحبت می‌کنم. می‌دانیم که یکی از شاخص‌های عینی تأثیر نویسنده در جامعه تیراژ آثار اوست.

■ بله، تیراژ یك واقعیت است، اما در اندازه گیری جای پای نویسنده همیشه پارامتر قابل اعتمادی نیست. مخصوصاً در نقاهت‌های طولانی، که جامعه گرفتار بحران ارزش است و در مقابله با اقسام پارادوکس‌ها ترشحات بزاقی مطلوبی نمی‌دهد. شما لابد می‌دانید که «صادق هدایت» عمدهٔ آثار خود را در دویست نسخه منتشر کرد. و می‌دانید که تا زمان مرگ، هیچیك ازآثار او به چاپ دوم نرسید، و تازنده بود ـ و یا دقیق‌تر، تا کنگرهٔ اول نویسندگان ـ نام او از مجامع دوستانه بیرون نرفت. و این قبل از آنکه یك سند از درجهٔ تأثیر هدایت بر معاصران اوباشد، برگهٔ ملوثی ازفرهنگ فشار پهلوی اول است. خوب، هدایت با «کالیبر» دیگری به ادبیات آمده بود، ودر دههٔ دوم البته به قالب‌های زمانه نمی‌خورد. پس جای عجب نیست که مطبوعات سنگین یا رنگین روز هم کرکره خود را به روی او پائین کشیده بودند و ابداً رو نشان نمی‌دادند. در صورتیکه همین مطبوعات، یکبارچه برای «مستعان» و «مسعود» و «حجازی» کف می‌زدند که هر یك در تیپ خود نویسندگان گل بودند و گاهی تیراژی روی سه هزار آن سال‌ها هم داشتند. اما اگر چه حق دیر می‌آید، ولی می‌آید. چنانچه در سال‌های ۳۰ و ۴۰، هنگامی که نویسندگان گل مایکی بعد از دیگری از اریکه به زیر می‌آیند و آهسته آهسته در محاق فراموشی می‌افتند،

تیراژ مجموعه‌ی آثار هدایت ازصدها هزار می گذرد، و تومار بلند بالایی از ادبیات بوف کوری نوشته می شود، که برخی از آن‌ها اسطقمی هم دارند و تا به امروز هم پاییده‌اند. و اگر نزدیک‌تر بیاییم، در همان طرف‌های ۵۰، که تیراژ متوسط نمایشنامه و داستان پنج هزار بود و نام‌های ارزنده‌ای مثل «گلستان» و «صادقی» همچنان محفلی بودند، مجموعهٔ داستان‌هایی هم داشتیم که در سی هزار نسخه منتشر و نایاب می شدند. این‌ها اسناد تأثیر نویسنده بر جامعه نبودند، بلکه آثار یك بار مصرفی بودند که به رغم تیراژ کلان‌شان نتوانستند شهرت نویسندگان خودرا به این سوی انقلاب بکشانند. (بحث ازمحرمات نیست، شناخت ارزش است) و آموزگار بزرگ من، جلال آل‌احمد، که نویسنده‌ای صاحب منبر بود و بالغ، پیشرفته، و با فرکانس‌های ظریف مغز و روان، در تمامی دههٔ ۴۰ تأثیر کارسازی بر جامعه‌ی ادبی ما گذشت، که بخش مهم آن به ادبیات مربوط نمی شد، وآنچه ربط داشت، یك عاطفه تندسیّدی بود و یك نثر تیز، با ریشه و موی، که این دوبا هم در یك زمینهٔ مستعد اجتماعی بر نسل بی‌ماجرای آن دهه اصابت می کرد و می گرفت. طوری که به حق باید گفت دههٔ ادبی ۴۰ زیر نگین آل‌احمد است. با این همه بسیار محتمل است که داستان‌های او تا پایان همین قرن شمسی از ادبیات طراز اول ما تسویه شود. بر همین قیاس ما نمایشنامه‌هایی روی صحنه دیده‌ایم که شش ماه بی‌وقفه رفتند و احتمالاً شما هم تماشاگرش بوده‌اید، و امروز شاید اسم‌شان را هم به یاد نمی‌آورید. پس مرا به این فاکتورهای نامطمئن حواله ندهید، و ضمناً تعبیر مخصوصی هم نکنید. من این شرح کشاف را در شرایطی رفته‌ام که نمایشنامه‌های «افول» درسال ۵۰ و «آهسته با گل سرخ» در همین ۶۷، از پرفروش‌ترین تئاترهای سال بوده‌اند. بله، این آرزوی معصومانه‌ای است که ما مخاطبان هر چه بیشتری داشته باشیم. اما خلق الساعه آمدن وگردو خاك کردن و رفتن چیزی است، و ذره‌ذره جان دادن و قطره قطره در خاك فرو رفتن و ریشه کردن چیز دیگری.

□ شما مدتی است نمی نویسید، یا به نظر می‌آید نوشتن را کم کرده‌اید. چرا؟ آیا قصد دارید از تئاتر کناره گیری کنید؟

■ این سؤال بی‌رحمانه‌ای است که از یك نویسنده می کنند. مخصوصاً اگر طرف نویسنده‌ای سرحال و قبراق، و در اوج طغیان و مَدّ خود باشد، و در سؤال هم اندکی ریزه کاری وشیطنت احساس شود. غرض البته مورد ما نیست. می‌دانید؟ من دراین سه دهه به طور معدل هر دو سال یك نمایشنامه نوشته‌ام. از نمایشنامهٔ دو ساعته («از پشت شیشه‌ها») تا نمایشنامه‌ای که زمان اجرایش به چیزی درحدود شش ساعت می کشد. («منجی در صبح نمناك»، که در بازبینی اخیر به یك نمایشنامهٔ هفت پرده‌ای و حدوداً شش ساعته تبدیل شده است) این رسمی است که تاکنون ادامه داده‌ام، و هیچ حادثه یا لطمه‌ای نتوانسته است نکث یا خدشه‌ای در آن وارد کند. با همین روش در این دهه پنج نمایشنامه نوشته‌ام که «پلکان» و «آهسته با گل سرخ» در تهران اجرا شد، و «منجی در صبح نمناك» بعد ازپنج سال حروفچینی درسال ۶۵ به چاپ رسید. حال آنکه «پلکان» در سال ۶۳، و «آهسته با گل سرخ» و «تانگوی تخم‌مرغ داغ» در سال ۶۶ حروفچینی شده‌اند و فعلاً در حجاب چاپخانه مانده‌اند، تا کی معمای کاغذ حل شود. با این حساب، من آخرین نمایشنامه‌ام «آهنگ برای ستارهٔ هالی» را به سنگینی خودم توی کشو گذاشته‌ام، که به هر تقدیر محفوظ‌تر از چاپخانه است و از شبیخون موش و موریانه‌هم در امان است... بله، این است و غبنی هم نیست. چرا که من این نمایشنامه‌ها را با تاریخ مصرف ننوشته‌ام که حالا نگران باطل شدن یا فوت وقت‌شان باشم. من در پرداخت هر یك از این‌ها پوست خودم را کنده‌ام، با قساوت، با شدت و سختگیری، با انضباط و عناد، هر کدام رانپنج، هشت، دوازده بار بازنویسی کرده‌ام، تا تندیسی از زیردست من بیرون بیاید که شایستهٔ زمان ما و ایران ما باشد. این را بالاخص با تکیه بر «تانگوی تخم مرغ داغ»، «آهنگ برای ستارهٔ هالی» و نسخه‌ی جدید «هاملت با سالاد فصل» می گویم که تجربی‌ترین کار من است. در حالی که می توانستم به جای این پنج تا با کمی مسامحه و یك مجذوبیت فصلی پانزده نمایشنامهٔ چریده، با تضمین کامل گیشه بنویسم و جیب‌هایم را هم با نقل و نبات پر کنم، پس این حق بسیار طبیعی مَن است که محصول ده سال ذوب شدن تن و جان خودرا در جامعه‌ای ببینم که می خواهد به اصل مسئولیت و اختیار فرد احترام بگذارد و مجری عدالت انسانی باشد. شما هم می بخشید، اگر کمی در باغ بوده باشید، یا خدای ناکرده سؤنیتی نداشته باشید، نباید نوك این سؤال زهرآگین را به طرف من بگیرید. این ظلم مضاعف است.

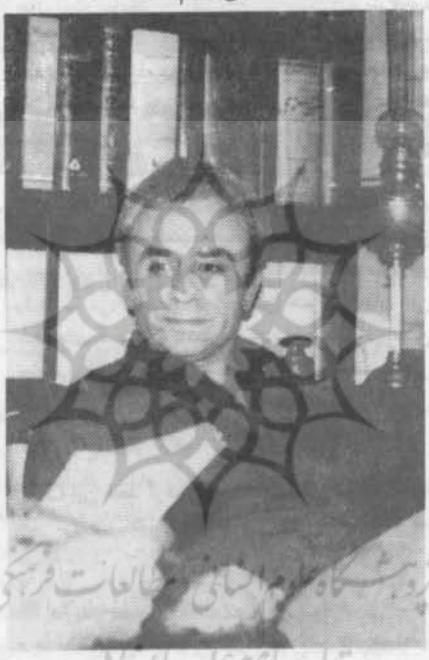
□ احساس می کنیم لحن شما کمی تلخ و تیره شده است. آیا گمان نمی کنید که یکی از خصلت‌های متعالی هنرمندان بردباری و تحمل شداید است؟

■ نخیر! من هرگز در برابر شکست یا مانعی ذلیل نشده‌ام، همچنان که کامیابی‌های دو روزه مرا مغرور و خرفت نکرده است. قابلیت‌های جامعه خودمان را هم دقیقاً درك می کنم. و در عین حال نمی‌توانم از کنار احساس‌های ناخرسند خودم بی‌دغدغه بگذرم. وقتی می بینیم مثلاً آقای «ایبسن» نمایشنامه «هنگامی که ما مردگان برخیزیم» را امشب به پایان می‌رساند و فردا به چاپخانه می فرستد و یك ماه بعد نمایشنامه در «اسلو» و «کپنهاك» و «برلین» منتشر می شود، یا «گارسیا مارکز» نمایشنامه‌ای را به تفنن شروع می کند، و هنوز کار به نیمه نرسیده، زمان و مکان اجرایش در کلمبیا و مکزیك تعیین شده است، وقتی این‌ها و صد نمونهٔ ریز و درشت دیگر را می بینم، راستش غمی دلم را می‌گیرد. می گویم: این خنس‌ها به تاوان کدام گناه دور دست و پای ما پیچیده شده است؟ این قرنطینه چیست؟ چرا کاغذ نداریم و اگر داریم، چه می شود؟ پنج سال است که خوش خوشك از معمای کاغذ گذشته است. هیچ دلیلی در دست نیست که پنج سال دیگر هم بر این روال نگذرد. و ده سال، یك قرن کوچك است. و من دراین ده سال فقط یك نمایشنامه چاپ کرده‌ام. باقی دیگر روی دست مانده‌اند وچاپ شده‌ها هم به دلیل رکود صنعت نشر به تجدید چاپ‌های تازه نرسیده‌اند. یك دانشجوی رشته تئاتر را دیدم که لاشهٔ «صیادان»

*بسیار آدمهای استخوانداری را
در حوزه رمان
دیده‌ایم که پنجه‌ای هم با
نمایشنامه نرم کرده‌اند و غالباً
ناموفق از صحنه
بازگشته‌اند. از «سروانتس»
و «فیلدینگ» بگیرید و بیایید تا
«گورکی»، «لارنس»، «جویس»....

■

*هرگز نتوانسته‌ام
بیضایی را درك کنم ولی به علت
قدرتی که در تخیل
اشکال دارد، او را نویسنده بزرگی
می‌دانم.



*«برنارد شاو» صورتك خندانی از
«ایبسن» دهه هشتاد
قرن نوزدهم است، با یك شم سیاسی
لوکس، مبلغی برای
فکاهت و
لودگی، و چند تاول سطحی!
او بیشتر شلتاق می‌کرد و کمتر حس
می‌داد، نمی‌توانست
فکر خود را به حس مبدل کند....

■

*در تآتر به یك
زبان نرم و چالاك نیاز داریم که
مستقیما بر سامعه اثر کند.

چهارده تومانی را به صد و هشتاد تومان خریده بود. این فخر نیست، مایه سرشکستگی است. این یك قطع رابطه مطلق است. حال آنکه ما برای ایجاد همین رابطه مدرسه‌های دراماتیك درست کرده ایم. جشنواره‌های چهار فصل برپا می کنیم. تآترهای سال را به رفراندم می گذاریم. به متن‌های برگزیده جایزه می‌دهیم. دانشنامه‌های افتخاری تقسیم می کنیم. وجه. و این‌ها همه قدم‌های خیر است و موجب التیام دردهای مزمن است و خوب است. اما چنانچه یك پای کار، یك رکن اصلی و بنیادی این بنا ـ نویسنده ـ حذف شود، و، آیا اینگونه تدبیرهای اصلاحی از پایه لرزان، و از رو به رو تناقض نمی شود؟ و آیا این همه اسب را گم کردن و دنبال نعل دویدن نیست؟ چطور می توانیم اجزای یك دستگاه مرکب را بدون در نظر گرفتن تاثیرات متقابل آن اجزا تعریف یا بررسی کنیم؟ کاکل این تآتر کجاست؟ نویسنده کو؟ اگر من جزئی از تآتر مسئول کشورم، اگر در این سی سال یك بعد انسانی به صحنه افزوده و اگر در صحن تآتر ملی ایران تنه نازکی کرده ام، بعد از تمامی اصلاحات امکان ندارد شما جوانه باروری پیدا کنید، با شیره گیاهی این خاك، با حس ملی، که بریده از تنه تآتر من شکوفه کند. نسل جوان خارج از حریم اخلاقی این تآتر شیری در پستان نخواهد داشت با طعم گس، وحشی و نیروبخش ایران، که در دهان دنیای تشنه بگذارد. شما می گویید که آیا قصد دارم از تآتر کناره گیری کنم؟ من می گویم در این ده سال روزی پنج ساعت روی این نمایشنامه‌ها کار کرده ام. و آقای محتومی که خود را مجتهد این تآتر معرفی می کند، ناگهان ملودی آشنایی را از دور به سمع بندگان خدا می رساند: «ما در گذشته نویسنده نداشته ایم و امروز هم نداریم.» فاتحه! این شخص محترم ـ که در دو جمله تکلیف همه را روشن کرده است ـ نمی‌داند که یك برهان قاطع این فقدان، همین توسل به شیوه‌های ظریف است. همین مانورهای نامهربان و خصمانه است. همین سیم های خاردار است. وگرنه مقصود این نیست که ما در تآتر شق القمر کرده ایم، یا اگر بندهای دست و پاگیر را برداریم، تآتر ما صحنه‌های غرب را به توبره خواهد کشید. نه، درام اصلا شوخی نیست. و آن‌ها که با درام جدی بوده اند، می دانند که با همین جثه اندك، کاری مشقت بار و مردافکن است. و ما چه بسیار ادم های استخواندار را در حوزه رمان دیده ایم که پنجه‌ای هم با نمایشنامه نرم کرده اند و غالبا ناموفق از صحنه باز گشته اند. از «سروانتس» و «فیلدینگ» بگیرید و بیایید تا برسید به «گورکی»، «لارنس»، «جویس»، چه می دانم! پس حتی اگر بخت سعیدیار، و آب و هوای این حوالی سازگار باشد، تازه باید با قوی ترین گروه‌ها پوزار پاره کنیم. مقصود من این است که تا زمانی که تآتر ایران نتواند درام نویسان ما را همچون قلب صحنه، موتور محرك و رکن اصلی بنای خود به شکل سالمی جذب کند، اصلاحات، دور باطل است و تآتر حرفه‌ای بی معنی است. ما هم که می بینید، کنار نرفته ایم این گوشه هستیم و داریم بیل مان را می زنیم... بگذریم.

□ گفتید «منجی در صبح نمناك» را به یك نمایشنامه شش ساعته تبدیل کرده اید. اگر شما این نمایشنامه را برای صحنه نوشته اید، با در نظر گرفتن جمیع مقدورات صحنه، آیا می توانید به اجرای یك نمایشنامه شش ساعته امیدوار باشید؟

■ عرض می شود، «منجی...» در متن چاپی به علت عدم تناسب اندازه‌ها مقداری قناسی و کلی هم زیادی داشت. و علت این هم شاید شتاب و دستپاچگی قلم در آن زد و خوردهای انقلاب بوده باشد. صحنه هایی بود که آدم‌ها به اسلوب رمان و گاهی مقاله حرف می زدند. آن‌ها حرف می زدند، ولی اغلب دیالوگ نداشتند. به عبارت دیگر نمایشنامه برای خواندن خوب بود و زبانش تاثیر بصری فراوانی داشت. اما در صحنه موج نمی‌داد. در حالی که ما در تآتر یك زبان فرم و چالاك می خواهیم، فونیك و حسی، که مستقیما بر سامعه اثر کند، حتی اگر دستور جمله بندی رسمی را بشکند. متن احیر «منجی...» با اینکه بدنه سنگینی پیدا کرده، نمایشنامه‌ای بافته و فشرده و منسجم از آب درآمده است و زائد ندارد. حفره هایی داشت که پر کرده ام، و عناصر ساختی را با رعایت اندازه‌ها و تناسب‌های دقیق جوش داده ام. خلاصه این نسخه تا حدودی باب طبع من شده است. گیرم که از جهت زمان با قراردادهای متعارف صحنه تطبیق نمی کند. به هر صورت نیازی بوده و از دل کار جوشیده و چهارچوبه را شکسته و به من هم زیاد مربوط نمی شود. و این هم مطلب تازه ای در تآتر نیست. «اونیل» دو نمایشنامه مهم خود ـ «مکث عجیب» و «الکترا سوگوار می شود» ـ را در زمانی حدود پنج ساعت اجرایی تنظیم کرده، که اتفاقا یکی از آن‌ها (به گمانم «مکث عجیب») چهارده ماه بر روی صحنه بوده است، آن هم برای تماشاگر ضعیف آمریکایی. با این حال، دوست عزیز، جواب شما تکمله مختصری هم دارد. و آن این است: اگر بنا باشد «منجی در صبح نمناك» در همین انگاره چاپی و با مراعات کامل قراردادها، ده سال آزگار پشت صحنه بماند، اجازه بفرمایید یك بار هم شده، فارغ از تمام این قراردادها نمایشنامه‌ای بنویسیم که لااقل باب طبع خودمان باشد. چه غم که ده سال دیگر هم به صحنه نیاید.

□ شما در مقاله‌ای «جرج برنارد شاو»، نمایشنامه نویس ایرلندی را «وراج و کم مایه» خوانده اید. اطلاق این صفات به نویسنده ای که تآترش عالمگیر شده و در هر حال نوبلی هم گرفته، آیا قدری بی انصافی نیست؟ می خواهیم بدانیم ملاك شما در این برداشت چه بوده است؟

■ برداشت در این جا کلمه‌ی ناقص است که مسئولیتی نمی‌پذیرد و خرجی هم بر نمی‌دارد. این اعتقاد من است. شاوجان مشتعلی نداشت. او بیشتر شلتاق می کرد و کمتر حس می‌داد. یعنی نمی توانست فکر خود را مبدل به حس کند ـ گوهری که در صحنه بسیار قیمتی است. اگر تکه‌هایی از «ژاندارك» و «کاندیدا» را استثنا کنیم، تقریبا همه آثار او با دو چشم سر و یك لقلقه زبان نوشته شده است. او همه چیز را مسخره می کند، و همه کس را دست می اندازد. با طنزی که نیشداراست، اما بزرگ نیست. طنز بزرگ، چشم سوم می خواهد.

یك چشم ماورایی که مخصوص نوابغ است. آنچه «گوگول» یا نویسندهٔ نویسندگان ما «بهرام صادقی» داشت. و هر گاه نویسنده ای نتواند یك قضیه مضحك را در تشعشعات رنگین این چشم ماورایی به جهانی از کابوس و دهشت بدل کند، دست بالا فکاهیات ادیبانه ای نوشته است. و «شاو» فکاهی‌نویس پرنفسی است که البته از هم ولایتی دیگرش، «وایلد»، ابعاد محسوس‌تری دارد. و حسنش این است که به استادش، «ایبسن»، ارادت مخلصانه‌ای می‌ورزیده است. چنانکه در طراحی و شخصیت پردازی نمایشنامه‌های خود اغلب برگرته‌ی «ایبسن» گام بر داشته، بی آنکه از چشمه‌ی فیاض فانتزی و الهام او جرعه‌ای نوشیده باشد. در حقیقت «برنارد شاو» صورتك خندانی از «ایبسن» دههٔ هشتاد قرن نوزدهم است، با یك شم سیاسی لوکس، مبلغی برای فکاهت و لودگی، و چند تاول سطحی. حالا شما می گوئید نوبلی هم در جیب داشت؟ خوب، شاید حق او بود. در سال ۱۹۲۵ «شاو» حریف گردن کلفتی روی صحنه داشت. ضمن اینکه مرد معمری بود و آردهایش را هم بیخته بود و احترام بازنشستگان هم بر فرهنگستان فرض است. اما این چه اهمیتی دارد؟ «ایبسن» و «استرینبرگ» و «چخوف»، سه قله درام جدید هم (که تقریبا همزمان در تآتر جهان انقلاب کرده اند.) نوبل نداشتند. و حالا این بدبیاری آن‌هاست؟ پیام یك بنیاد فرهنگی به زبان زرگری است؟ یا نه، اساسا جوك است؟ فرهنگستان نود سالهٔ سوئد تا به امروز مضمون‌های بسیاری برای خود کوك کرده است.

□ سئوالی که می خواهیم بپرسیم، سئوالی است عام که معمولا نویسندگان برای آن جوابی دارند: آقای رادی، شما برای چه می نویسید؟

■ می‌دانید؟... امروز زمین با سرنشینان خود وارد کهکشان بی پایانی از تحولات شده است. تحولات علمی، اقتصادی، سیاسی، و در لایه‌های زیرین ـ فرهنگی. و با دور تند. این، وضعیت نویسندهٔ معاصر را نسبت به اسلاف او کمی بغرنج کرده است. دیگر نمی‌توان با یك روح حساس و یك ذهن منفعل، نمایشنامه یا داستان نوشت. دیگر تئوری‌ها نمی توانند به بسیاری از مجهولات انسان جواب بدهند. دانشمندان می آیند و مانند زنبورهای عسل در جهان ما پرواز می کنند. چیزهائی بر می‌دارند و چیزهایی می گذارند، و در همه حال با نهشته‌های خود ساختمان بیرونی جهان را می آرایند و در مراسم علمی، خاضعانه به قدرت‌های سیاسی تقدیم می کنند. این ساختمانی است با یك معماری لاعن شعور غریزی که بالخصوص در قرن ما با تخریب لایه‌های درونی همراه بوده است. جنگ تکمه‌ای، تعلیمات متمرکز، نظارت خزندهٔ ماشین، سیطرهٔ اشیاء مصنوع، عشق‌های بهداشتی، قبض زبان و بی حسی وجدان اجتماعی... این‌ها پسامدهای یك اتوماسیون، یك انفجار لاعن شعور علمی در قرن حاضر است. یك قرن مفعول که به رغم بزك‌های غلیظی از اجلاس‌های با شکوه، پیام‌های بی ضمانت و اعلامیه‌های رنگارنگ، قرن منزهی نیست. پس طغیان در برابر این قرن نامیزه یك واجب جهانی است که دردمندان عالم را به خود هشیار کرده است. اگر به آن طرف نگاه کنید، طغیان‌های سقط شده ای را در لگن می بینید، که بی گمان از نشانه‌های همین ضرورت است. حرکت‌های خود جوشی با آب و رنگ پانکیسم و هیپیسم و چه، همه علامتی از طغیان غریبی علیه قدرت‌های سیاسی است که با سیستم ماشین به جامعه بزرگ حمله‌ور شده، و ◀

نظارت عالیهٔ خود را با یك فاشیسم فرهنگی بر شخصیت خود حاکم کرده است. و این‌ها شورشهای بی مهار، عصبی و از خود بیگانه‌ای هستند که نه با یك شعار محکم اخلاقی سازمان یافته‌اند، نه به یك آرمان مقوم فلسفی مسلح‌اند تا در مقابل ضربه‌های تکنولوژیك قدرت پایداری کنند. که لامحاله سقوط می کنند و به سرعت در قعر ابتذال می افتند. بنابر این دمل اصلی ماشین نیست، که منادیان ادبیات نفله گناه تجزیهٔ انسان معاصر را بر زمهٔ آن می گذارند، بلکه یك تجاوز پنهان است که با نیروی ماشین کار می کند. درخت تنومند شومی است که ریشه‌اش در اتاق فرمان کاخ‌هاست، و شاخ و بالش در چهار سمت عالم تاخته. از آفریقای سیاه، اروپای صنعتی، و آسیای دور، تا شیخ نشین‌های پایین و رگ به رگ از مویرگ‌های مغز پاره‌ای از ما در تعفن این تجاوز فاشیستی کرخت و مسموم است. بسیار خوب، در این هنگامه، تکلیف قلم چیست؟ فکر می کنم آمریکای لاتین در نیم قرن اخیر درس عبرتی به نویسندگان هوشمند داده است. آن‌ها با گریختن به اسطوره‌های قومی، و با یك متافیزیك شاعرانهٔ ملی استقلال خود را به دنیا اعلام کرده‌اند. آن‌ها اگر نه در مزارع پنبه و شرکت‌های موز، دست کم در یك ادبیات زهردار کنائی به خود باز می گردند و ریشه‌های خود را کشف می کنند و این نبرد اصالت‌ها با غول قدرت است. خوب، ما در این گوشهٔ شرق چه می کنیم؟ رئالیسم آسیایی ما کدام است؟ اعتقاد دارم در جهان سوم (و تا روزی که این ترکیب غاصبانه، این رنگ تحقیر آمیز از فرهنگ سیاسی جهان پاك نشده است، تا قرن دیگر، تاکرات مسکونی.) یك تآتر بیشتر وجود ندارد. و آن تآتر هویت است. شما اگر می خواهید بدانید برای چه می نویسم، مرا در این تاتر پیدا کنید.

□ تآتر هویت چیست؟

■ تآتر هویت یك تآتر جیبی نیست. بختك معده های انباشته از فضولات نیست. بالماسکهٔ اردوگاه های رئالیسم سوسیالیستی نیست. با لباس های محلی لوندی‌های توریستی نمی کند. با فولکلورهای تزئینی و فرهنگ چیق، لاس دو قبضه نمی زند. فرم های بیرونی را عمده نمی‌داند. و در جست وجوی همزاد خود سراغ مدل های وارداتی نمی رود. تآتر هویت یك تآتر زنده است با آدم های زنده روزگار. این تآتر حافظهٔ تاریخی دارد. سفارش اجتماعی می گیرد. برمناطق عفونی تأثیری ویرانگرانه می کند. به زبان، به واژه، به رفتار ملی، حیثیت عاطفی می بخشد. و برفراز این همه، اسطورهٔ عاشقانه‌ای دارد که متنش این است: جنازهٔ «زوسیمای قدیس» هرگز بو نخواهد گرفت. و این یعنی ایمان به آنکه عاقبت جهان مغلوب عدالت خواهد شد. و چون هرقدر به زشتی و پلشتی میدان بدهیم، همانقدر زشتی‌ها و پلشتی‌ها می تازند و میدان می گیرند. لذا این تآتر نمونه برداری از انسان های وانهاده در زباله‌های تمدن مصرفی را مطلقا کافی نمی‌داند. این انگشت گذاشتن بر عفونت است. کاری است که منادیان تآتر نفله با انسان «الینه» می کنند. «استراگون» بکت، «تارانِ» آواموف، «امده»ی یونسکو، و «ندی» پینتر الگوهایی از ساخت های عالی انسان مخنث‌اند که در مضحکهٔ عمل، زبان و تکرار، دست و پا می زنند، آن هم در حلقه های گسیختهٔ زمان، و در میان دیوار مدور و بسته‌ای که هیچ صدایی از آن

*امروز مخملباف چشم سینمای ایران است. سینمایی که هر ایرانی دلسوخته‌ای در آن احساس فخر و اعتماد می کند. چرا که این سینمای رنج، سینمای عشق، سینمای مقاومت یعنی سینمای هویت ماست.

■

*هنوز مهرجوئی با «گاو» خود بر بلندی‌های سینمای ایران جلوه می کند.

*اگر «قیصر» پیشکسوت و «گاو» نماینده‌ی سینمای نوین ایران قبل از انقلاب باشد، سینمای پس از انقلاب محققاً با «تولد یك پیر زن» متولد شده، و در «بای سیکل ران» به ذروهٔ بلوغ رسیده است.

■

*دهه ادبی ۴۰ زیر نگین آل احمد است.

عبور نمی کند. [علقه‌ی شخصی من به فضای دراماتیك پینتر کنار، از این مجموعهٔ انسانی و بستگا بلافصل شان «برانژه»ی یونسکو را سوا می کنم، که ب علت مقاومت دردناکش در برابر آن کاهش هولنال کرگدنی آخرین فرد از تبار قهرمانانی است که به یك معرفت جبری از هویت خود رسیده است.] این قهرمان‌های رنگ پریده البته در حاشیه‌ی بورژوازی غرب جای امنی دارند، چرا که با وجود آن نقاب سازش ناپذیر و غضبناك با هیچکس ستیز نمی کنند. به هیچ غولی تازیانه نمی زنند. و هیچ چیز را به یاد نمی آورند (حتی در دههٔ اعتلای ۵۰) آن ها مخنث‌های کوچکی هستند با چند رمز، و تلی از جمله‌های پوك، که دلقکی به روی مردم ساده آتش می کنند. تاریخ تآ تجربی غرب سرگذشت عصیان‌های نیم بند این گوررزادان مخنث است که در موج قدرت، حافظ تاریخی خود را از دست داده‌اند. و آیا این به معنی آ است که شعر در غرب مرده است؟ شاید! اما من که د این گوشه از شرق نشسته‌ام، من که به آبروی کلمه قس خورده‌ام، و من که از دریچهٔ شعر، نور و تکه‌ای آسمان آبی را می بینم، نوشتن را خلق عشق، زیبایی روشنایی می‌دانم، و ثبت هر کلمه را تیری به قلب آ غول بدشگون. که تا سایه‌ی این غول روی من شرقی افتاده، جهان در تآتر من پلشت است، اما پوچ نیست پس می نویسم نه به قصد آنکه در عفونت‌های مرگبا غول غوطه ورشوم، بلکه به این قصد که روح مبتلا غول را در آب شفابخش صحنه بشویم.

□ زن در ادبیات ما غالباً یك شخصیت زینتی جنبی، یا سیاهی لشکر بوده است. شما این مقوله را د ادبیات ما چگونه می بینید؟

■ زن؟... زن کیست؟

□ زن! زنی که در نمایشنامه‌های شما هم نقش‌های متنوعی دارد.

■ سؤال شما کمی بیات است. می بخشید، ولی چر این سؤال را در مورد مردان نمی کنید؟

□ برای آنکه ادبیات ما همیشه مردانه بوده است

■ شما جمله را مختص کرده‌اید ـ ادبیات جهان ر ورق بزنید، همیشه انگشت خود را به سوی مرد گرفته است.

□ ولی در عرصهٔ حیات همیشه این زن است ک جسما (و حتی تا اندازه‌ای روحاً نیز) خالق مرد است

■ اما در صحنه‌های تاریخ مردان حضور ملموس تری دارند.

□ مادر ساخت ادبیات هستیم که تاریخ بی درو زندگی است. آیا ادبیاتی بدون حضور زن قابل تصو هست؟ و آیا حق زنان ما در تآتر شما ادا شده است

■ من علاقه‌ای به این مباحث پولمیك ندارم. اما چو شما مایه را سفت گرفته‌اید، بد نیست بدانید آن زما که شاه ایران در مباشرت حضرت علیااشرف، منشو آزادی زن ایرانی را برای ما نسخه می کرد، هنگامی ک زنان بی گناه ما در افسون سینما، مطبوعات، و سفر تومان‌های نفتی در بازار اجناس پیچ و تاب می خوردن و پای دروازه‌های تمدن بزرگ مانند هالیوود نرمك نرمك استریپ تیز می کردند، و آن زمان که در مذاق آد هایی چون «علی دشتی»، «فریدون توللی» «محمدرضاپهلوی» و دیگران زن آزاد متجدد ایرانی مز گیلاس مرد بود فقط، من داشتم مرسده، ملوك، مریم

انیس را می نوشتم. و خیال می کنم همان وقت ها به این سؤال شما جواب داده باشم. و اگر می گویم (سؤال) بیات است، برای این است که پرداختن به مسأله زن، زن واکنده از ارگانیسم فعال جامعه در آن سال ها یك سفارش اجتماعی درجهٔ اول بود و از چشم نویسندهٔ اهل درد، حساسیت همه جانبه‌ای داشت، که ما نه تنها پاسخی برای آن نداشتیم، بلکه در این خصوص سکوت رضایت آمیزی هم کرده بودیم. چرا که در مقام نخبگان برج عاج مشغول بلعیدن قطعه‌های استیك با مایعات فرهنگی بودیم و ادراك لطیف ما از زن آزاد متجدد همان بود که او را با موهای اکلیلی و شلوارك عنابی و بوی ماندهٔ حنا و اشکنه، به عنوان زینت مجلس یا شیئی مملوك در دسترس داشته باشیم. و به این ترتیب زن بی حرمت شدهٔ ایرانی، شبحی بود که بدون اندام خود منظری در آثار ما نداشت، نداشته، و بسیاری از این آثار زن را به مثابه یك جنس ماده تنها در خواص فیزیکی او دیده اند و به ندرت توانسته اند در ابعاد انسانی او رخنه کنند. در تمام آن سال ها یك «سیمین دانشور» است و یك «علی محمدافغانی»، که دیدم قرص کاملی از صورت زن با شوکت ایرانی کشیده اند. امروز، من به شما بگویم، سفارش اجتماعی ما انسان است به طورکلی، نه «زن» در نقش یك عضو معیوب از پیکر انسان. امروز زنان و مردان ما هریك نیمی از عرفان جامعه هستند که در دادو بی داد، در بیم و امید، و در شادکامی وستمکشی سهم‌های بالسویه دارند...نه، لطفاً درهای پستو را بازنکنید. پسیکوتراپی آقای فروید ومن تبعان هم دردی رااز ما دوا نمی کند، جز آنکه اینان امضاکنندگان زنان مصرفی در ادبیات شیك، ژلاتینی و ناقص الخلقهٔ این جا و هرکجا هستند. و آن‌ها که گه گاه چیزهایی غرغره می کنند، آن‌ها که می خواهند این لقمهٔ از دهان افتاده را بار دیگر در دهان بگذارند، یاشازده های گوژپشتی هستند که درك ساده لوحانه‌ای از تاریخ دارند، یا عقده های نحوی ولکنت های زبان شان را که بگیرید، نمایندگان یك لیبرالیسم عامیانه اند که بالمآل سودای زنان آزاد متجدد «محلهٔ پیتون» را در سرپخته می کنند. در حالی که داستان زن ایرانی بسیار عمیق تر و اسفناك تر از این حرف و حدیث های آبکی بوده است.

□ از زن آزاد متجدد به طعنه سخن می گوئید. تعریف خود شما از زن چیست؟

■ چه کسی می تواند برای آزادی مطلق حدی معین کند؟ زن، زن آزاده، زن مدرن. من رابطهٔ زن را با جامعه، و حضور او را در کنار مرد عارفانه تر از یك رشته اعمال فیزیکی می بینم. و حقیقت این است که یك زن بیشتر نمی شناسم، زنی که در کنار جفت خود سرافراخته، دوش به دوش هم می آیند تا در چالشی مشترك با شروبلیدی، لای چرخ های زمان خرد و خاك شوند و از پشت خود نسلی به عرصه بیاورند که با غیرت و خردمند و پاکباز و شریف است. سلاح این زن اندام تابدار نیست، کلام منیع است. این زن مزهٔ گیلاس مرد نیست، استاد و مرشد مرد است. همپا و همرکاب و چاووش راه مرد است... و زن، زن آزاده، با منش، مدرن، در نگاه من این است، که من نه پیش پای او، که بر جای پای او سجده می کنم.

□ شما شاید تنها نمایشنامه نویس ما هستید که روشنفکران و مسائل روشنفکری در آثارتان کانون توجه بوده است. اما این نکته گفتنی است که ما در نمایشنامه های شما گاهی با روشنفکرانی برخورد می کنیم که طرحی قالبی دارند و در برخورد با واقعیت ها متزلزلند. از همایون «روزنهٔ آبی» بگیرید که خود را یکی از تلفات نوین عصر طلایی می داند، تا جمشید «لبخند با شکوه آقای گیل» که با شراب سفید و والس هفتم توی تابوت خود دراز کشیده است. این ها روشنفکران ها ملت گونه‌ای هستند که در هر حال با محیط زیست خود الفتی پیدا نکرده اند. شما با نگاه امروزتان آیا نقصانی در شخصیت این روشنفکران نمی بینید؟

■ شما ظاهراً دارید عُیبت روشنفکران را می کنید! اما درواقع فقط خصلت شاخه‌ای از روشنفکران آن سالها را گفته‌اید. بنابر این نه، من نقصی در شخصیت آنها نمی بینم.

□ آیا شما خودتان روشنفکری از تیپ این شخصیت ها نیستید؟

■ خوب، این مطلب دیگری است. وضمناً مدخلی هم دارد. می‌دانید؟ سالهای مدیدی است که ما بر خورد منصفانه‌ای با روشنفکران نداشته‌ایم. یك بار منفی، یك لحن موهن، ویك چاشنی رقیق با بوی نایسند عافیت طلبی. این است خلاصه رفتار ما با جماعت روشنفکر ومعلوم نیست این موجودات موهوم که در هر نشست ونقد ومقاله‌ای کیسه بوکس ما شده اند ـ کیستند جز خودمان؟ وکیستند جز انسان هایی برخاسته از میان همین مردم؟ که جرم‌شان فقط این است که دماغ تیزتری دارند ومبهمات را سریع‌تر می گیرند. واین جرمی نیست که به کیفر آن می خواهیم این کسان را از مردم جدا کنیم. کسی که قلم به دست گرفته، من، شما. وهرکه، حتی اگر در هر عبارتی یك لگد به روشنفکر بیندازد، وحتی اگر قلم را تا بیخ به خون این مرغان مسمّا حلال کند، باز به حکم همان قلم نمی تواند از دایره این جماعت بیرون بماند. اما اینکه خود او کجای این دایره ایستاده است، بسته به این است که دست خود را چگونه بازی می کند. واین هم حدیثی است به قدمت تاریخ، از عهد یوحنای مقدس وبهودای اسخریوطی، روشنفکر همیشه مرغ مسمّا بوده است که در عزا وعروسی میان سفره... ولی هر که باشد، قطعاً لفظ یاوه‌ای معادل «لمپن» نیست که ما در هر فرصت یا به هر نیتی جفتکی به او بزنیم یا سیخکی به پهلویش فرو کنیم. این غلط است. هم غلط، وهم دور از مروت است. وباز خوب است که یکی مثل شما می آید ومی خواهد تیپش را هم مشخص کند. تیپ «هاملت» است؟ یا تیپ «دن کیشوت»؟ یا مخلوط مدرجی از این دو تیپ؟ می‌دانید؟ من نمی توانم به این سئوال شما جواب بدهم. وراستش اینگونه کنجکاوی های بالینی مرا مشوش می کند.

□ نویسندگان به یك معنی درسراسر عمر خود یك کتاب بیشتر نمی نویسند. نغمه‌ای است با نت‌های مشابه که در اجراهای مختلف تکرار می‌شود. آیا ما می توانیم در این کتاب شما خط ایدئولوژیك معینی را جست وجو کنیم؟

■ تآتری که خواستار هویت است، نمی تواند بی خط وربط باشد. اما خطش چیست، خیال می کنم قبلا یك طرح کلی داده‌ام. واین جا اضافه می کنم که این تآتر برجایگاهی بلندتر از همه خطوط پیش ساخته بنا شده، وهیچ تئوری فلسفی، روانی یا سیاسی معینی در آن تدریس نمی‌شود. چرا که این تآتر کرسی تبلیغات قالبی یا درس تمیز عقاید وایده‌ها نیست. بر عکس، این نظریه پردازان هستند که می توانند مبنا ومصداق ایده‌ها وتئوری‌های خود را در اشکال آلی درام جست وجو کنند.

□ نقد ادبی وهنری را در ایران چگونه ارزیابی می کنید؟

■ چند سالی است که یك نقد متین حرفه‌ای نخوانده‌ام. البته پیش از این هم نقد حرفه‌ای به صورت یك رگه نمایان در ایران دیده نشده است. وجای تاسف است که اگر جنگ زبده‌ای از ده نقد خوب معاصر درست کنیم، بیشترین رقم را نقدهایی به دست می آورند که نه به حکم حرفه، بلکه هر از گاه به تفنن، وبا ندای دل نوشته شده اند. براهنی را به عنوان یك حرفه‌ای استثنا می کنم که بی شك در نقد معاصر چهره‌ی برجسته‌ای دارد، وتعدادی از نقدهای او نمونه‌های کمیابی از استنباط وکشف‌های تئوریك است. (هرچند همیشه با استنباط های او موافق نیستم ـ مثل آنچه در باره «سنگ صبور» نوشته است.) وطبعاً کسان دیگری هم هستند که مکتب نقد ما را در این سالها غنی کرده اند، که شاید بارزترین شان نجف دریا بندری باشد. او با حس تشخیص، با ذهن دقیق، وبا نثر شیرین وفشرده وبی گره نقدهای اصابت کننده‌ای در هنر وادب نوشت که همه ازرده نقدهای متفنن اند. (وبه نظر من دستگاه ذهنی دریا بندری زیادی سر راست ومنطقی است. واین حتماً کار او را در مواجهه با عرصه بزرگ آثار ادبی مشکل می کند.) ومن اگر روی «حرفه» تاکید می کنم، برای آن است که بگویم تاریخ هنر وادب هر ملتی را حرفه‌ای ها ساخته اند وبس. حال آنکه ما هیچوقت پیشاپیش یا حتی در عقب هنر وادبیات‌مان جریان پرپشت وزاینده‌ای به نام «نقد حرفه‌ای» نداشته‌ایم، وبسیاری از آثار ماندگار ما در بوته نقد این سال‌ها نیفتاده اند وهمچنان سربه مهر ودست نخورده مانده اند. آنچه امروز این جا وآن جا می نویسند، نقد نیست، دهن کجی به ادبیات است. به نام نقد، عنعنات در آداب زبان می فروشند.

پرونده برای محاکم جزایی می سازند. چشمکی می‌زنند ونویسنده‌ای را زنده زنده مدفون می کنند. ومن که یك معلم کوچك ادبیات هستم، والبته غیرتی هم به آداب زبان دارم واز هر چه بند وبست وریا وکینه بیزارم، مانده‌ام که آیا نقد همین است؟ کسانی قلم را به طرز چاقو در مشت فشرده اند وناگهان یورش می آورند تا یك نفر را در تاریکی میدان ذبح کنند. واشتباه می کنند. هر ضربتی که به ناحق بر فرق هنر وادبیات ما فرود بیاید، پیش از آنکه چیزی را اثبات یا نفی کند، صفحاتی را آلوده به خون می کند که همچون اسناد مظلومیت هنر وادبیات معاصر به یادگار خواهد ماند وبعدها به دست خبرگان ودانایان ورق خواهد خورد. (من این جا وکیل دعاوی هیچکس نیستم، اما تکلیف است بگویم.) به هر جهت، اگر دامنه نقد را محدود به محوطه تاتر بکنیم، این اواخر چند مقاله ونقد خواندنی از دکتر «مژده» ودکتر «صادقی» دیده‌ام که روی هم حاکی از معرفت، استنباط ووجدان حرفه‌ای بودند، که سه پایه‌ی مسلم نقد خلاق به حساب ◀

می‌آیند. (اگر چه این‌ها هنوز کمی فرنگی کار هستند و«مزده» بیشتر.) وهرگاه با این خصایص واندکی جوهر ایرانی تنها پنج منتقد حرفه‌ای در تآتر داشته باشیم، شما قطع بدانید که تاتر ما از درون شدیداً منقلب خواهد شد.

□ با کدام یك از نمایشنامه نویسان ایرانی و آثارشان بیشتر مانوس هستید؟

■ وقتی به گذشته نگاه می‌کنم، یکی دو تن را با وضوح بیشتری می‌بینم. «ساعدی» را مخصوصاً با «آی بی کلاه، آی باکلاه» به یاد می‌آورم. این نمایشنامه را سه بار خوانده‌ام. وبارها صحنه‌هایی از آن را شب‌ها وقت خواب مرور کرده‌ام. هیچ توضیحی برای این کار ندارم. عیب‌ها واشکالات آن را هم می‌دانم. با این همه هر وقت به اسباب واجزای این نمایشنامه خیره می‌شوم، تابلویی زنده می‌شود که ترکیب آن در کمال ایجاز، وحدت وتوازن است. «جوب به دست‌های ورزیل» اورا هم به خاطر اندیشه افشاگرانه بیدار، بیان شفاف تمثیلی، وپیشگویی پایانش، نمایشنامه معتبری با معیار جهانی می‌دانم. (البته پیشگویی در ادبیات یك ارزش درون ساختی نیست.) وشاید کمتر کسی بداند که ساعدی پیشگویی پایان این نمایشنامه را محض رضای آل احمد نوشته است، که در مزاج او غلبه عمیق داشت. چنانکه با مرگ «جلال»، «ساعدی» افتاد....

□ شاملو در مصاحبه‌ای گفت که زندان شاه، ساعدی را از پا در آورده است.

■ شاملو حقیقت را گفته است، اما قسمت آشکار حقیقت را. زندان شاه تیر خلاص بود وهمه دیدند. ولی تمام حقیقت نبود. همچنانکه در نگاه من شانی هم برای ساعدی نیست. به گمانم ساعدی اینقدر بنیه دارد که بدون زندان واین چوب‌های زیر بغل روی پایش درست بایستد... عجیب است. همین حالا یاد اولین ملاقاتمان بعد از زندان افتادم.

□ آیا خاطره‌ای از آن ملاقات دارید؟

■ بله، خاطره‌ای که به یکی از نمایشنامه‌های من مربوط می‌شود. می‌دانید؟ من ساعدی را زیاد نمی‌دیدم. ولی تصور می‌کنم از احوال همدیگر کاملا خبر داشتیم. این، حالت غریب وگفتنی بود میان امتناع وکنجکاوی، که هنوز منشاء آن برای من روشن نیست... آن شب، یك شب پائیزی بود وما در محفلی نشسته بودیم که او با «الخاص» ویکی دو نفر وارد شد. ازدور که دیدم، عینك دوره شاخ زده بود و، نمناك وغمگین وآهسته می‌آمد. دستی وبوسه‌ای. در آغوش من به گریه افتاد. واین دقیقاً مکالمه‌ای است میان ما که آن شب در دفترم یاد داشت کردم: گفت: «اکبر، من نابود شدم.» گفتم: «این چه حرفی است؟ تازه اول جلجلی است.» گفت: «اکبر، تو امید منی.» گفتم: «غلام، من بی تو هیچکس نیستم.» آنوقت جدا شد ولبخندی از پشت عینکش گذشت: «در این دو ساله هیچ یاد من بودی؟» گفتم: «این را نمی‌توانم ثابت کنم.» قیافه‌اش آرام وسرد شد. گفت: «می‌بخشی، اندکی لات بازی در آوردم.» اشاره به گریه‌اش می‌کرد. با سرانگشت اشکش را پاك کردم ودستی روی موهایش کشیدم. گفتم: «غلام، یادت باشد، این اشك من است. هر وقت گریه کردی، مرا بیاد بیاور.» من نمی‌دانم الهام چیست. آیا جرقه‌ای دریك شب پائیزی است؟ یا نطفه‌ای است که درطول زمان بسته

می‌گویید «شاو» نوبلی در جیب داشت، چه اهمیتی دارد؟ «ایبسن»، «استریندبرگ» و «چخوف» که همزمان در تآتر جهان انقلاب کرده‌اند نوبل نداشتند.

■

رادیو، تلویزیون و سینما ممکن است به عنوان پدیده‌های قدرتمند صنعت قرن با خودشان رقابتی داشته باشند، اما در همه حال خدمتگزاران با نفوذی برای تآتر بوده‌اند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

من از هر چه بند و بست و ریا و کینه بیزارم، و مانده‌ام که آیا نقد همین است؟ کسانی قلم را به طرز چاقو در مشت فشرده‌اند و ناگهان یورش می‌آورند تا یك نفر را در تاریکی میدان ذبح کنند.

■

... بله، گاهی در روان انسان چیزهای مخفی و مرموزی هست که با دو چشم مادی دیده نمی‌شود.

می‌شود؟ همان شب طرح شتابزده نمایشنامه‌ای ر روی دوبرگ کاغذ یختم. وبعدها این نمایشنامه را به یاد آ گریه‌های پائیزی، وبه یاد او نوشتم، که یاد من ویا روزگار من بود. این «منجی در صبح نمناك» است، ک من آن جا دو شخصیت متباعد را در پیکره شایگان نویسنده دورگه گیلانی ـ آذری حقیر کرده‌ام....

می‌خواهم بگویم که زندان شاه فقط مجلس ختم ساعدی بود، که همه ما با فاصله‌های دور ونزدیك در آن شرکت داشتیم. در حالی که من خیلی پیش از این ه (به شهادت کمی وکیفی آثار او) نشانه‌های ترك وشکستگی را در ساعدی دیده بودم. واین مصادف است با درگذشت جلال‌آل احمد که خانه‌اش باب‌الحوائج، وخودش عصای ساعدی شده بود.. میوه میل کنید. بله، گاهی در روان انسان چیزهای مخفی ومرموزی هست که با دو چشم مادی دید نمی‌شود.

□ آن سال‌ها کسان دیگری هم در تآتر بودند، مثلا بیضایی...

■ او گرامر دیگری به صحنه آورد. باگوشهٔ چشمی به تآتر شرق و تعزیه، رقص فرم‌ها، یك بینش جبری یك ضمیر پریشان. «بیضائی» در ابداع فرم‌های شرقی بسیارتر دست است. اما سلوکش با زبان، تجملی است از مفاهیمی که قدری، غربی، و بی تعلق است. گونه‌ای که هرگاه تجملات ونقش و نگارهای شرقی را بشکافیم و قطعه‌های پراکنده را پیدا کنیم، به تفک بدبینانهٔ مخدری می‌رسیم که هیچ شوری، طنینی نکانی از شرق در آن نیست. بیضایی تمام آثار خود در تبعید نوشته است. من هرگز نتوانسته ام بیضایی ر درك کنم. ولی به علت قدرتی که در تخیل اشکال دارد او رانویسندهٔ بزرگی می‌دانم.

□ گفتید از نمایشنامه نویسان ایرانی یکی دو تن ر واضح تر می‌بینید. آیا «خلج» و «نصیریان» هم د میدان دید شما قرار می‌گیرند؟

■ خلج کمی دیرتر آمد و عنایتی هم به تم‌های معاصر نکرد. و تا پایان درخشش کوتاه خود (که حیف زودرس بود) در قهوه خانه و آن حوالی بست نشست نمای بیرونی نمایشنامه های او با تناسب، بی نقص، منطبق با صحنه است. زبانش همیشه برای من غبط انگیز بوده است. هرچند ذهنیت این زبان کم است، تپش‌های صوتی آن برای وضعیت های دشوار جدل ساخته نشده است. با این حال خلج یك زبان پخته پرداخته از قشرهای «بی زبان» اجتماع به گنجی ادبیات دراماتیك ما سپرد که نه تنها در تآتر ما تالی ندارد، بلکه در مقایسه با کل ادبیات معاصر فارسی حتی از دیالوگ‌های «خیمه شب بازی» چوبك هم نا تر است. بگذریم که این هر دو بعدها به بن بست ها مشابهی می‌رسند. یکی در «ثبات»، «و دیگری در سنگ صبور». (و آیا این سرگذشت همهٔ آن نویسندگان نیست که نبض شان نه در شقیقه، که جای دیگر می‌زند؟) من با بعضی از نمایشنامه های خلج خل مانوس نیستم. ولی اگر توقع «سود»ی از تآتر نداشته باشیم، انصاف این است که «گلدونه خانوم» او با ای زبان پرداخته، با وفور تعبیرات جاندار، و با آن ترکیب شاعرانه و حس اشراق بهترین نمایشنامه‌ای است ک به زبان فارسی نوشته شده است. من برای «خلج آرزوی تولد دیگری می‌کنم، و حق تقدم «نصیریان»

هم محفوظ می‌دارم که در دههٔ انحطاط ۳۰، خشت اول تآتر جدید ایران را به نام «بلبل سرگشته» گذاشت، و «هالو»یی هم نوشت که در سال ۴۲ هیچ بد نبود. او نیمه راه قلم را رها کرد و به سینما رفت. و من سال هایی است که دیگر نمی‌دانم نصیریان چه شد.

□ بعد از انقلاب اسلامی عده‌ای از نسل اول هنرمندان تآتر جدید ما به سینما رفتند. آیا این هجوم تعادلی را به زیان تآتر به هم نزده است؟

■ نقل مکانی که بازیگران از تآتر کردند، در آغاز یك چرخش منطقی بود. چرا که این ها در سال۵۸ جایی در تآتر نداشتند. از طرفی سینما هم برای مهره های سوختهٔ خود یدك می خواست، که به زودی خلاء خود را با استخدام این «بازیگران مهاجر» پر کرد. اما در این ده ساله اوضاع به تدریج گردش دیگری کرده است. امروز به نظر می آید نسل تازه ای از هنرپیشگان به سینما آمده اند، و جای این بازیگران قدیمی و تجربه‌های عملی آن‌ها هم در تآتر ما خالی مانده است. درهر حال، من خیلی وارد نیستم. ولی گمان می کنم بازی در سینما و تآتر برای یك هنرپیشه مانعة الجمع نیست.

□ میانهٔ شما با سینما چطور است؟ وکلاً سینمای ما را در چه حالی می بینید؟

■این سال‌ها، من فرصت زیادی برای رفتن به سینما نداشته‌ام، و آنچه جسته گریخته از سینمای ایران دیده ام، گنجایش حقیقی استعدادهای ما را معلوم نمی کند. زمانی به «کیمیایی» دل بسته بودم. اما او در این سمت انقلاب دستی رو نکرد. شنیدم جایی گفته است: «در «سرب» به شدت خودم هستم.» من این فیلم را دیدم و حس کردم کیمیایی با ما به شدت شوخی کرده است. (نیم ساعت اول فیلم البته فضاسازی آبرومندانه ای داشت). او حکما بهتر از من می داند که فیلم را نباید تفلسف کرد، بلکه باید نشان داد. و تازه با آن همه تمهید و جست و خیز و دیالوگ های گنده چه چیز را می خواهی نشان بدهی که با یك من سریش هم به هیچکس نمی چسبد؟ و آیا کیمیایی کم آورده؟ یا از دماغ افتاده است؟ می بینم هنوز مهرجوئی با «گاو» خود بر بلندی های سینمای ایران جلوه می کند. او بعد از انقلاب فیلم های موثری نساخته، اما خراب هم نشده است. و شاید یك روز پرواز دیگری داشته باشد. من به عنوان یك تماشاگر عادی سینما برای تلاش های خلاقهٔ سینماگران ما، از جمله بهرام بیضایی ـ تجربه گرا و استیلیست ـ عزت بسیار قائلم. ولی اعتقاد دارم اگر «قیصر» پیشکسوت، و «گاو» نماینده‌ی سینمای نوین ایران قبل از انقلاب باشد، سینمای پس از انقلاب محققاً با «تولد یك پیرزن» متولد شده، و در «پای سیکل ران» به ذروهٔ بلوغ رسیده است. نمی‌دانم فتوای فستیوال ها در بارهٔ «پای سیکل ران» چه بوده است. تمایلی هم ندارم بدانم. آنچه به ما مربوط می شود، این است که امروز مخملباف چشم سینمای ایران است. سینمایی که هر ایرانی دلسوخته‌ای در آن احساس فخر و اعتماد می کند. چرا که این سینمای رنج، سینمای عشق، سینمای مقاومت، یعنی سینمای هویت ماست. و مخملباف که با قیافهٔ یك متفکر، یك بلاکش، یك شیدای با احتشام گمشدگان و جذامیان زمین در سینمای ما طلوع کرده است، اگر درد رفتن داشته باشد، اگر جا نماند، و اگر بداند خضوع بزرگ همان غرور بزرگ است، بی تردید درخشان‌ترین فصل ها را با خون ایران و با گذرنامهٔ ایرانی در سینمای جهان بازکرده است.

□آقای رادی، اگر قرار بشود انتخاب کنید، کدامیك از مجموعهٔ نمایشنامه‌هایتان را به ما معرفی می کنید؟ و چرا؟

■این آسان نیست. شما حتما آن جملهٔ معروف را شنیده‌اید: «آثار هر نویسنده‌ای به منزلهٔ کودکان او هستند» و چه.... می‌دانید؟ من در نمایشنامه‌هایم شخصیت‌های متعدد و گاه پیچیده‌ای دارم. از فرم‌های نمایشی هم در جای خود زیاد استفاده کرده‌ام. ولی در میان نمایشنامه‌های من یك نمایشنامه هست که نه آدم‌های پیچیده‌ای دارد، و نه از فرم‌های بدیعی سود جسته است. این نمایشنامه «آهسته با گل سرخ» است. نمایشنامه‌ای است سهل و ساده مثل آب روان.

طنز بزرگ، چشم سوم می‌خواهد. یك چشم ماورایی که مخصوص نوابغ است. آنچه «گوگول» یا نویسنده نویسندگان ما «بهرام صادقی» داشت.

■

خواننده‌ای که ذهن خود را تنها با مطالعه داستان ورزش داده است، معمولاً تك پایه می‌شود و طبعا نمی‌تواند به سهولت یك رمان با نمایشنامه کنار بیاید.

■

امریکای لاتین در نیم قرن اخیر، درس عبرتی به نویسندگان هوشمند داده است. آن‌ها با گریختن به اسطوره‌های قومی، و با یك متافیزیك شاعرانه ملی استقلال خود را به دنیا اعلام کرده‌اند.

آنقدر ساده که غالباً ظرایف پنهان آن را ندیدند. بر عکس، هر کس بر حسب شامهٔ خود گمان کرد اشارات مشکوکی در آن نهفته است. چنانچه هنگام اجرا در اطراف آن زمزمه‌هایی کردند. کسانی هم از دو سو به رسم احتیاط به آن تاختند. با این همه من پیوند دیگری با این نمایشنامه دارم. نه محض عناد یا همدلی با مظلوم، یا طبق آن سنتی که می گوید آخرین اثرت را عاشقانه دوست بدار نه، بلکه به یك دلیل صرفاً عاطفی: در این نمایشنامه جلال و سپنا دو چهرهٔ پشت و رو از جوانی من هستند که من آن‌ها را روی لبهٔ انقلاب برابر هم گذاشته‌ام، و در یك نیشتر کشی سراسری به یك حکمت عملی رسیده‌ام که تم آن «انتخاب» است و اصلاً جو انقلاب (و نه خود انقلاب) را به همین مقصود زمینه قرار داده‌ام. عده‌ای گفتند نمایشنامه با ده سال تاخیر به صحنه آمده است. جماعتی سئوال می کردند: اگر داستان «آهسته با گل سرخ» در پائیز ۵۷ اتفاق می‌افتد. انقلاب کو؟ در حالیکه فکر مرکزی نمایشنامه، انقلاب نبود. من صدای انقلاب را به عنوان یك رشته افکت‌های خزنده به کار برده بودم تا انقلاب بزرگی را در درون یکی دو انسان به نمایش بگذارم. به عبارت دیگر این نمایشنامه یك جدال ازلی بین وسوسه‌های ابدی خیر و شر است، که من به شیوه‌های نمادین، خودم را در آن جا شقه کرده‌ام و صافی و پالوده از صحنه بیرون آمده‌ام. به این مناسبت دنیای «آهسته با گل سرخ» دنیای خصوصی من است. جهان بینی آن جهان بینی من است. و مضمون آن وصیت نامهٔ من برای همهٔ فرزندانم در وسعت این خاك است. مضمونی که برای توضیح خود نیازی به هیچگونه تذهیب و فرم و حاجبی نداشت.

□برای پاسخ به آخرین سئوال، آیا ممکن است کمی از تاثرات، مشغله‌ها و دلبستگی‌های خود بگویید؟

■چه بگویم؟ آبی، رنگ خوشی است مثل دریا و آسمان که به من شفافیت و تمرکز می‌دهد! گرچه موسیقی ایرانی ـ آنچه دستگاه می نامند ـ مرا دلتنگ و افسرده می کند، (و این نقص من است) ولی دیلمان را سخت می پسندم، که همیشه به احساس‌های مخفی و یادهای من جلا و طراوت بخشیده است. از سال‌های دبستان شیفتهٔ سینمای چارلی چاپلین بوده‌ام، و امروز فیلم‌های ۱۹۱۷ تا ۳۰ این مرد کوچك را با همان شیفتگی تحسین می کنم. یکی از چهار رمان بزرگ داستایوسکی، (نمی گویم کدام) هر چهار نمایشنامه‌ی بلند چخوف، (البته چخوف هفت نمایشنامهٔ بلند دارد) و همهٔ داستان‌های بهرام صادقی را (که برخی از آن‌ها جرقه‌های نبوغ‌اند تا داستان) بارها دوره کرده‌ام. و این وقتی است که در نوشتن به دست انداز می‌افتم. تماشای فوتبال زیبای برزیل، که فوتبال نیست، باله است، برای من همیشه منبعی از تکنیك‌های فی‌البداههٔ ترکیب و حرکت و مکالمه بوده است. و من مکالمات بااستیل و دراماتیك را نه از شکسپیر و داستایوسکی ـ استادان بی مثال دیالوگ ـ بلکه از دریبل‌ها، استپ‌ها و پاس‌های کشیده و کوتاه میدان برزیل آموخته‌ام. (تعجب نکنید) و البته اعتیاد کهنه‌ای هم دارم که سیگار است. یك انسان خوب تسبیح خوشدستی به من داد که جایگزین کنم و دیگر سیگار نکشم. ولی می بینید که، گاهی سیگار می کشم و گاهی تسبیح می اندازم! و بعد از همهٔ این‌ها، می‌دانید؟ همین حالا هوای یك شب مه آلود و بارانی وطن را کرده‌ام. شبی که بوی برگ‌های معطر و علف‌های خیس بیاید، و دانه‌های باران درست روی نوك سیگار و پشت گردن آدم بچکد، و تو با الاغت به قهوه خانهٔ «پسیخان» رسیده باشی، و یك جای ترش در آن استکان‌های ترکی، و پشتش یك قلیان نی پیچ نمره‌ی یك! و موقعی که قهوه‌خانه خلوت است، با مشدی کبله آقای طالشد و لایی نم نم اختلاط کنی، که لنگی روی شانه انداخته و در فك پائین دو دندان بیشتر ندارد. و حالا از جا بلند شده است، می خواهد سماور برنجی قهوه‌خانه را آب بند کند. او و سماورش را در میان مه سرد و زلالی می بینم و صدایی را از درون می شنوم... کیست؟ ■