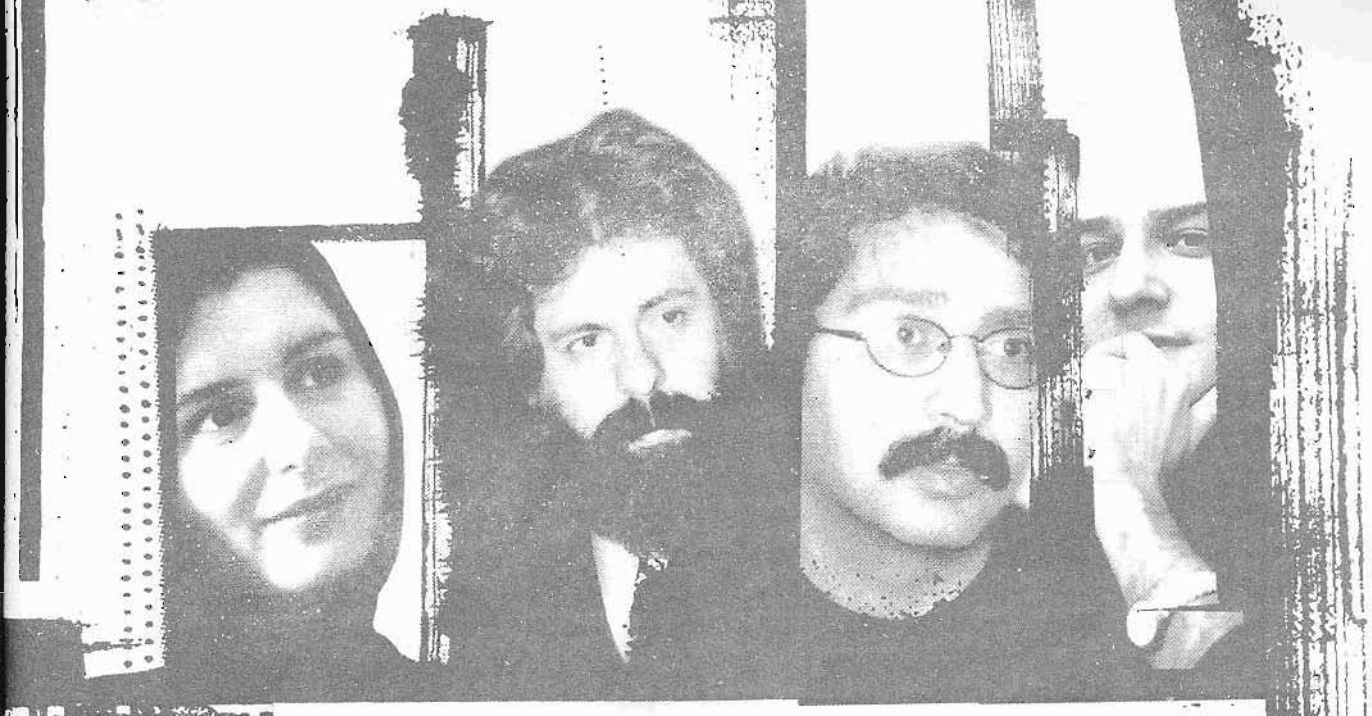
# میزگرد

## ادبیات نمایشی ایران

### از دیدگاه نسل جدید نمایش‌نامه نویسان



حافظ موسوی: قبل از شروع این جلسه که ادارهٔ آن برعهدهٔ خود شما خواهد بود از خانم نمینی و آقایان رحمانیان و امجد تشکر می‌کنم که دعوت ما را پذیرفتند و در این میزگرد شرکت کردند. البته قرار بود آقایان چرمشیر و نادری هم حضور داشته باشند که به علت مسافرتی که برایشان پیش آمد از دیدارشان محروم شدیم. از محمد رضایی‌راد و بهرنگ رجبی که هم در برگزاری این جلسه و هم در فراهم آمدن جمع‌خوانی این شماره با ما همکاری کردند تشکر می‌کنم. امیدوارم گفتگوی امروز سرآغاز خوبی باشد برای کاری که قرار است از این به بعد در حوزه ادبیات نمایشی در کارنامه انجام شود.

محمد رضایی‌راد: می‌خواهم گفتگویمان را با طرح این سوال آغاز کنم که به نظر شما ادبیات نمایشی چقدر امروزه جدی گرفته می‌شود و رسمیت دارد. مثلاً همین که کارنامه پس از ۳۵ شماره تازه به یاد ادبیات نمایشی می‌افتد، خودش نمونه‌ای از این عدم رسمیت است و این که به یک باره چیزی به نام ادبیات نمایشی به طور کلی و بی‌اعتنا به جزئیات خاص آن مطرح می‌شود؛ یا زمانی نمایشنامه‌نویسی مثل ساعدی درست به حد گلشیری و دولت‌آبادی اهمیت داشت؛ امروز به نظر می‌آید داستان‌نویسی مثل زویا پیرزاد با یک رمان بلافاصله کل فضای ادبیات ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ اما «محمد رحمانیان» بعد از چند سال هنوز ممکن است نمایشنامه‌هایش خوانده نشود یا برای ارائه آن‌ها مشکل داشته باشد.

حمید امجد: رسمیت مثل همهٔ چیزهای دیگر سیروسا به تئاتر ما که شاید چندان تعریف شده هم نباشد، بخشی از آن برمی‌گردد به رسمیتی که از بیرون اهل تئاتر به ادبیات نمایشی داده می‌شود و بخشی چیزی است بین خود اهل این فن و رسمیتی که قرار است به حوزهٔ خودشان بدهند. من فکر می‌کنم اگر قرار باشد معطل این نوع رسمیت بیرونی باشیم، همان طور که تا به حال معطل مانده‌ایم، به جایی نخواهیم رسید. من فکر می‌کنم اگر موضوع رسمیت از درون مطرح باشد، برای کسی که اهل این فن است دیگر اهمیت ندارد محیط بیرون چطور به او نگاه می‌کند. بیضایی یا رادی اگر معطل این رسمیت می‌ماندند حداقل ۲۵ سال باید دست از کار می‌کشیدند، به نظر من این که مثلاً بیضایی و رادی هم‌ارز دولت‌آبادی یا گلشیری ارزیابی شوند، مایهٔ مباهات

تئاتر نیست. اگرچه دولت‌آبادی و گلشیری جایگاه رفیع و خوب و در واقع جایگاه طبیعی خود را دارند، اما این مقایسه بی‌مورد است. در دههٔ چهل هم که دههٔ روشن‌تری به نظر می‌آید ساعدی بیش‌تر توی چشم است، شاید به خاطر سیاست که مشغلهٔ اوست. رادی و بیضایی به هر حال در آن سال‌ها کم‌تر از ساعدی به چشم آمدند و کسانی هم مثل نعلبندیان یا خلج، در جهت عکس دیده شدند، یعنی به عنوان کسانی که به ایدئولوژی سیاسی روشنفکری روز چندان پایبند نبودند. بنابراین اساساً خود این رسمیت را من شخصاً به رسمیت نمی‌شناسم، چون فکر می‌کنم همیشه تابع عواملی غیرهنری است که آن عوامل اصلاً ارزش آثار را تعیین نمی‌کنند. محمد چرم‌شیر زمانی مفصل راجع به این موضوع صحبت کرد و در واقع می‌نالید از فقدان این رسمیت. اگر بخواهیم معطل آن رسمیت بمانیم می‌رسیم به نامهٔ چرمشیر که چند ماه پیش نوشت به این مضمون که دیگر نمی‌دانم برای چه بنویسم. اگر خیلی به آن رسمیت فکر بکنیم دچار این دغدغه می‌شویم که برای چی باید بنویسیم؟

**رضایی‌راد:** منظور جایگاه اجتماعی است، نه رسمیت. مسأله، مسأله خوانده شدن است. شاید نمونهٔ بهترش رضا قاسمی باشد که سال‌ها نمایشنامه می‌نوشت و بعید می‌دانم خود اهل حرفهٔ نمایش هم نمایشنامه‌هایش را خوانده باشند، اما با یک رمان یک باره رضا قاسمی شناخته و خوانده می‌شود.

**امجد:** من فکر می‌کنم خیلی چیزها به مُد، مُد اجتماعی یا عطش یا دستور کار روز جامعه بستگی دارد. در دوره‌ای ممکن است سیاسی بودن مُد باشد، و دوره‌ای سیاسی نبودن. رمان خانم پیرزاد یا رمان آقای قاسمی در واقع الان تبدیل به مُد شده‌اند، از لحظه‌ای که مد اتفاق افتاد هر کس راجع به آن کتاب‌ها حرف می‌زند و من فکر می‌کنم این مد حتا تأثیر مخرب دارد. با این میزان نقد پرت و پلا که در هر جریده‌ای راجع به این آثار می‌نویسند، فکر می‌کنم تأثیر منفی این اتفاق بیش‌تر از تأثیر مثبتش باشد؛ چون اثر را آغشته به حواشی‌ای می‌کند که مال خود اثر نیست.

**رضایی‌راد:** همین که در این سی سال نمی‌توانیم به راحتی یک نمایشنامه پیدا کنیم که غالب کتاب‌خوان‌ها آن را خوانده باشند به نظرم نشانهٔ یک‌جور عدم جدی گرفته شدن است. خود مُد هم نشانه است، این که به هر حال یک چیزی خود را بر مُد تحمیل می‌کند و مُد را مجبور می‌کند به آن بپردازد.

**امجد:** به نظر من چندان مایه نگرانی نیست، در واقع در حوزه‌های دیگر مثل ادبیات داستانی و غیره هم الزاماً هر چه جدی گرفته شده اثر مهمی نیست، یا صرف این جدی گرفته شدن خیلی هم مایه مباهات نیست.

**نغمه ثمینی:** من فقط یک سوال دارم. چقدر از این قضیه برمی‌گردد به ماهیت چیزی به نام نمایشنامه. یعنی وقتی شما با چیزی به نام رمان سر و کار دارید از یک رابطهٔ شخصی و بی‌واسطه بین مخاطب و مؤلف صحبت می‌کنید لازم نیست کسی رابط باشد تا این اثر به مخاطب برسد، اما نمایشنامه، اثری است که فقط در یک شکل خاصش برای خوانده شدن نوشته می‌شود وگرنه به صورت معمول، اثری است برای اجرا. یعنی کسی که می‌خواهد کتاب انتخاب کند بین رمان و نمایشنامه، رمان را انتخاب می‌کند که اثر کاملی است، اما نمایشنامه اثر کاملی نیست.

**رضایی‌راد:** هر اجرا، تفسیری از نمایشنامه است، اما همهٔ ما بدون آن که اجرایی از ایبسن دیده باشیم آثار ایبسن را می‌خوانیم و لذت می‌بریم. می‌خواهم ببینم که آیا نمایشنامه می‌تواند فارغ از اجرا خوانده شود. و از آن لذت برده شود؟

**رحمانیان:** طبیعی است. این سؤال خودش جواب را دارد. اگر بخوانید و لذت ببرید، پس می‌شود. این یک بحث بسیار شخصی است. یعنی این فرایندی نیست که در ذهن من همان اتفاق بیفتد که در ذهن تو افتاده و یا در ذهن مخاطب. اما مشکل به نظرم یک دغدغه تاریخی است اصلاً و شاید به کشور ما هم برنگردد. شما ببینید ما در خود انگلستان در زمان نویسندگانی که امکان اجرای آثارشان بوده مثلاً شکسپیر و یا مارلو، که به هر حال این‌ها با بدنهٔ تئاتری آن زمان در ارتباط مستقیم بوده‌اند، مثل شکسپیر که خودش هم کارگردان بود هم بازیگر و اصلاً یک مدیر اجرایی خوب بوده و یک گروه بازیگری داشته در همان زمان نمایشنامه‌هایی می‌بینیم در تاریخ به اسم نمایشنامه‌های مجلسی معروف است. این نمایشنامه‌ها، نمایشنامه‌هایی بوده که به گمان ما امکان اجرا نداشته حالا به هر دلیلی و در واقع نویسنده فقط آن‌ها را می‌نوشته برای خواندن و نه برای اجرا کردن. اصلاً تعریفی که می‌توانیم از نمایشنامه مجلسی بدهیم، نمایشنامه‌هایی است برای خواندن. یکی دو تا از نمایشنامه‌های ایرانی هم این کیفیت را دارند. مثلاً قفقوس دولت‌آبادی. قفقوس دولت‌آبادی دقیقاً همان کیفیتی را برای خودش قائل است که یک نمایشنامهٔ مجلسی قائل است. اگر تعریفی را که نغمه ثمینی می‌گوید بپذیریم که نمایشنامه را متن ناتمام بدانیم، متنی که قرار است مثل فیلمنامه به هر حال در عمل شکل اصلی خودش را پیدا کند، در همان سال‌هایی هم که به عنوان اوج نمایشنامه‌نویسی مطرح می‌شود، از نظر مخاطب هرگز نمی‌توانید. مثلاً سیاسی‌ترین نمایشنامهٔ ساعدی در آن سال‌ها یعنی چوب به دست‌های ورزیل را مقایسه کنید با لایه‌های بیابانی که در همان ۲-۳ سال اولش ۳ بار تجدید چاپ شد، ولی این اتفاق برای چوب به دست‌های ورزیل نمی‌افتد. و در همان سال‌هایی هم که به عنوان اوج مخاطب‌پذیری (حالا یا به قول حمید امجد از نظر سیاسی بوده یا به هر دلیلی)، نمایشنامه از نظر مخاطبه به رمان و شعر می‌باخته است. دلیلش به نظر من البته منحصر به ما نیست. در همه کشورهای دنیا همین طور است.

**ثمینی:** ضمن این که به نظرم اصلاً ذات نمایشنامه به نوعی ایجادکنندهٔ فاصله است. و در واقع به قول گروتوفسکی اصلاً خود تئاتر ذاتاً جوری است که پذیرای مخاطب محدودند. جوری گلچین شده و دست چین شده است. به اعتقاد من این نه فاجعه‌آمیز است نه بد و تکان دهنده.

**رضایی‌راد:** همهٔ بحث من این است که زمانی نمایش بحث روز بوده، و کسانی که اصولاً تئاتری نبوده‌اند، به آن رومی‌آوردند، بگذارید مثالی بزنم عبدالحسین زرین‌کوب که یک محقق درجهٔ اول بود ۳ نمایشنامه دارد، مصطفی رحیمی و اسلامی ندوشن همین طور؛ امروزه دقیقاً می‌شود گفت که این طوری نیست.

**امجد:** یکی از عواملش این است که در آن سال‌ها مدام چیزی به اسم تئاتر و موجودیتش ترویج می‌شده، مدام تالار تئاتر ساخته می‌شده، با کلی سر و صدا و بوق و کرنا جشنواره افتتاح می‌شده، در فاصلهٔ ۸-۷ سال تالارهای متعدد افتتاح شد و تبلیغاتی جدی برای تئاتر می‌شد و دو قطب فرهنگی متصل به ثروت ملی و حاکمیت - یعنی تلویزیون ملی و وزارت فرهنگ و هنر - سر این که تئاتر به کدام مربوط‌تر است با هم دعوا داشتند. اما حالا ما در دورانی هستیم که طی دو دهه اساساً دو رسانهٔ تلویزیون و وزارت ارشاد بیش‌تر سر این دعوا دارند که تئاتر بیش‌تر به کدام‌شان مربوط نیست؛ همه در حال تبری جستن از چیزی به اسم تئاتر بوده‌اند؛ و اگر گاهی تحملش کرده‌اند به همان سیاقی است که مثلاً گفته می‌شود که ما باید برای مشکل جوانان راه حل پیدا کنیم. وقتی جوانان فی‌نفسه تبدیل به مشکل و مسأله شوند هر چه دنبال راه

حل بگردید چیزی حل نمی‌شود. تئاتر هم به مشکلی تبدیل شده که باید مثل اوقات فراغت جوانان فکری برایش بکنیم. این که چه کارش کنیم یا چه جشنواره‌ای بگذاریم که در مجرای موردنظر ما قرار بگیرد. تئاتر در آن زمان، متولی و مدّعی داشت، اما حالا نه فقط از این حمایت رسمی برخوردار نیست، بلکه بخش روشنفکری هم از آن کناره گرفته است؛ یعنی زمانی در مجله‌ها مدام در مورد تئاتر نقد نوشته می‌شد، اما الان این جریان هم وجود ندارد. عادت کرده‌ایم بشنویم در قدیم نمایشنامه‌های خوبی نوشته می‌شده، اما امروزی‌ها بد می‌نویسند! در حالی که کسانی که این حرف‌ها را می‌زنند، هیچ کدام از نمایشنامه‌های جدید را نخوانده‌اند. به نظر من، برخلاف این شایعات افواهی، در این لحظه از این زمان، نمایشنامه‌نویسی ما اگر از شعر و داستان‌مان جلوتر نباشد، عقب‌تر نیست.

رحمانیان: مثالی می‌زنم. ساعدی در حوزهٔ نمایشنامه‌نویسی جز یکی دو تا نمایشنامهٔ قابل احترام مثل دعوت، واقعاً نمایشنامه‌ای که از سطح کیفی و غنی بالایی برخوردار باشد ندارد؛ اما به شدت در زمینهٔ داستان نیرومند است، به اعتقاد من، در مجموعهٔ داستان‌هایش، مثلاً در واهمه‌های بی‌نام و نشان یا در گور و گهواره استعداد غریبی دارد در فضاسازی، اما نمایشنامه این امکانات را به او نمی‌دهد. چون فقط باید از طریق دیالوگ صورت بگیرد، دیالوگی که ترکی اندیشیده شده و فارسی نوشته شده است؛ شاید به این دلیل اصلاً نمایشنامه‌نویسی در ایران جدی گرفته نشده که از زمان و داستان کوتاه حوزهٔ دشوارتری است. شما در رمان و داستان کوتاه در واقع یک میدان باز برای نوشتن در اختیار دارید، از توصیف گرفته تا منظرهای مختلف، اما در نمایشنامه‌نویسی شما با محدودیت سر و کار دارید، نمی‌خواهم بگویم این محدودیت باعث افت کیفیت می‌شود؛ این ویژگی نمایشنامه‌نویسی است. چون شما با محدودیت سر و کار دارید، کسانی که بتوانند به این حوزه وارد شوند و از امکانات آن استفاده کنند بسیار بسیار محدود است. البته عکسش هم ممکن است. رادی در حوزهٔ داستان کوتاه هم آزمون‌هایی داشته است و مجموعه داستان کوتاه جاده هم حاصل آن است؛ اما خوب همهٔ ما متفق‌القولیم که جاده در حد و اندازهٔ اکبر رادی نمایشنامه‌نویس نیست.

رضایی‌راد: اشاره‌ای شد به این که ساعدی نمایشنامه‌نویس در مقابل ساعدی داستان‌نویس بسیار ضعیف است، ولی از نظر همه، ساعدی جزو نمایشنامه‌نویس‌های اول ما است، که البته به قول امجد شاید به این خاطر باشد که مثلاً چرم‌شیر خوانده نشده است ...

امجد: ... و این که ما هنوز مردم به‌روزی نیستیم؛ مثلاً در حوزهٔ سیاست مگر از قائم‌مقام فراهانی پیشرفته‌تریم؟ ما در واقع معمولاً با ۴۰ سال تأخیر متوجه می‌شویم که دور و برمان چه وجود داشته. زمان جوانی بیضایی و رادی و ساعدی به هر حال مرحوم علی اصغر حکمت نویسندهٔ مهم‌تری محسوب می‌شده.

موسوی: در دههٔ ۴۰، در داستان‌نویسی مثلاً گلشیری هست، یا در شاعران آن دوره شاملو وجود دارد. فکر می‌کنم سوال دوستان این است که چرا در کنار شاعران و نویسندگان مطرح فعلی، نمایشنامه‌نویسان جدی این دوره کمتر مطرح شده‌اند؟

رضایی‌راد: در آن زمان مطرح بودند، امروز نیستند.

رحمانیان: در حوزهٔ شعر هم این اتفاق افتاده است؛ همین الان هم مثلاً اگر قرار باشد از ۵ تا شاعر نام برده شود، باز هم از دههٔ ۴۰ و از سپهری و شاملو و اخوان جلوتر نمی‌آیند. از طرف دیگر سیاستی در ایران وجود دارد که همان سیاست حذف است، که این حذف اصولاً حذف دولتی نیست؛ مثل اتفاقی که سال‌ها است که رسماً برای تئاتر می‌افتد. تا سال‌ها شما در واقع چیزی به اسم نمایشنامه‌نویسی نمی‌بینید. کوشش‌های پراکنده‌ای هست، مثلاً از سال ۵۷ به این طرف که آدم‌های پراکنده‌ای دارند می‌نویسند اما هرگز شما با یک سیاست تثبیت نمایشنامه‌نویسی مواجه نمی‌شوید؛ برعکس با یک سیاست حذف رو به رو اید و من فکر نمی‌کنم که در این مملکت هیچ کدام از هنرها این چنین مورد هجوم سیاست حذف قرار گرفته باشند؛ لااقل در عرض ده تا پانزده سال این هجوم، بسیار تکان دهنده بوده است. مثلاً حذف همین اسم‌ها که مربوط به گذشته است؛ مثل بیضایی به خصوص و ساعدی و ... و طبیعی است که وقتی داری دورهٔ عظیمی را پشت سرت خراب می‌کنی با رکود در زمان حال روبه‌رو می‌شوی. بعضی از دانشجویان ما هنوز نعلبندیان را نمی‌شناسند یا مثلاً بخشی از آثار بیضایی را نخوانده‌اند.

ثمینی: من فقط می‌خواهم بگویم قصه‌نویس‌هامان یعنی کسانی مثل پیرزاد، قاسمی یا سپیدهٔ شاملو، یا همهٔ این‌ها، اگر پنج سال پیش همین موقع چنین جلسه‌ای بود اصلاً از آن‌ها هم اسمی نبود. منظورم این است که اگر که به عنوان استثنا شما می‌گویید که ادبیات داستانی امروز خوانده می‌شود، به خاطر جریانات خاصی مثلاً جوایز ادبی است، مثلاً اگر جایزه گلشیری، یا مهرگان نبود، باز هم این نویسنده‌ها می‌توانستند چنین مخاطبانی پیدا کنند؟

رضایی‌راد: من فکر می‌کنم آن ادبیات خودش را تحمیل کرده است به جریانات، که هر سال گروهی جمع می‌شوند تا رمان سال انتخاب کنند، ولی هیچ‌کس نمایش سال را انتخاب نمی‌کند.

رحمانیان: من می‌خواهم سوالی مطرح کنم. زمانی بخشی از جامعهٔ روشنفکری خودش را موظف می‌دید دربارهٔ تئاتر بنویسد؛ نمونه‌اش بعضی نقدهای خوب و عالی محمدعلی سپانلو است، یا قبلاً جلال آل احمد در کارنامهٔ سه سال‌اش که پر از نقد تئاتر است. اما جریان روشنفکری امروز چه بخواهیم چه نخواهیم نسبت به تئاتر با تفرعن برخورد می‌کند و انگار دون‌شأن خود می‌داند که دربارهٔ تئاتر بنویسد. چرا تنها تئاتری که در موردش صحبت می‌شود یک دقیقه سکوت است که به مسائل نویسنده‌ها و قتل‌های زنجیره‌ای می‌پردازد؟ چون مسأله خودشان است به آن می‌پردازند، ولی باز اصلاً به شگردهای نمایشنامه‌نویسی آن نمی‌پردازند.

رضایی‌راد: خب سوال من همین است که چرا اصلاً این جوری‌ست؟

ثمینی: حرف من جواب این پرسش نیست اما تقویت‌کنندهٔ این بحث یا پرسش است. بحث این است که من با این حرف آقای امجد موافقم که، ما همیشه ۴۰ سال، من می‌گویم نه، ما ۱۰۰ سال، عقبیم. انگار واقعاً احتیاج داریم کسی واسطه شود و به جمع مخاطب ادبیات ما بگوید که این اثر را لطفاً بخوانید، یا این می‌توانید ارتباط برقرار کنید، یا لااقل در موردش بحث کنید. جوایز ادبی چنین کارکردی دارند. کشف خود مخاطب اسطوره است و نتیجه‌اش می‌شود بامداد خمار. بنابراین در مورد ادبیات نمایشی هم اگر مصنفیم قابلیتش را دارد بیش‌تر از این مطرح شود، باید به مکانیزم‌هایی مثل جوایز ادبی فکر کنیم که مثلاً گروهی جمع شوند و چند اثر نمایشی را مطرح کنند و بگویند می‌شود این‌ها را خواند.

بهرنگ رجبی: اما مثلاً منتدی‌پور یا خسروی را که جوایز مطرح نکردند. خودشان، خود را تحمیل کردند. به هر حال در ادبیات داستانی یک پویش وجود دارد.

رحمانیان: اما آن‌ها هم از این جریان گذشته‌اند، یعنی از همان جریان تأیید بزرگان و تشویق آن‌ها. بخشی از تشویقش شاید به این خاطر باشد که بسیار شبیه مرحوم گلشیری می‌نویسند و در واقع از تکنیک‌ها و شگردهای

گلشیری استفاده می‌کنند؛ البته اصلاً قصد توهین و جسارت به حیطهٔ این دو بزرگوار را ندارم، اما بخشی از اعتبار خودشان را (بگذارید من مسئولیت حرف خودم را خودم به گردن بگیرم) از گلشیری می‌گیرند و نه از مختصات خودشان.

رضایی‌راد: ولی اقتدار نام هنوز در ادبیات نمایشی ما وجود دارد. ما همچنان تحت سیطرهٔ اقتدار این نام‌ها، یعنی غول‌های دههٔ ۴۰ و ۵۰ هستیم. برای من خیلی عجیب است که چگونه هنوز رادی و بیضایی و ساعدی و نعلبندیان و خلج کسانی‌اند که در میان نمایشنامه‌نویسان ما مطرح‌ترین‌ها هستند، در حالی که خلج نمایشنامه‌های جدیدش فاجعه است، سال‌ها است که به هر دلیلی از رادی نمایشنامه به آن معنا چاپ نمی‌شود؛ شاید بیضایی یک خرده بیش‌تر بنویسد، بحث‌مان اصلاً همین است، نبود نوعی سنت نقد در ادبیات نمایشی که موجب شده اقتدار نام‌ها شکسته نشود و نام‌های جدید وارد لایه‌های عمقی‌تر نشوند. به نظر می‌آید که آن دوره هم بیماری نقد نمایشنامه وجود داشت، از نوع نقدی که دولت‌آبادی یا آل‌احمد و این‌ها نوشتند که علمی نبود، نقدی نبود که الزاماتش را از درون متن بگیرد. بخشی از این بیماری شاید به خود ما برمی‌گردد، چون به هر حال ما قبیلهٔ کوچکی هستیم و در این قبیلهٔ کوچک، روابط یا دوستانه است یا مرید و مرادی، و در این گونه روابط نقد نمی‌تواند شکل بگیرد.

امجد: موضوع دیگری که در این حیطه مهم است این است که یک شاعر یا نویسنده برای عرضه کارش چندان با مشکل روبه‌رو نیست. مشکل آن‌ها فقط یافتن مجله یا ناشر است. عرضهٔ ما به عنوان نمایشنامه‌نویس کجا باید اتفاق بیفتد؟ اگر فرض کنیم فقط در حوزهٔ چاپ باشد که معرض اصلی کار ما نیست. در عرصهٔ چاپ ما برابریم با داستان‌نویس، منهای این که خب اصلاً جامعهٔ ما عادت نکرده به خواندن و پذیرش نمایشنامه. ولی عرضهٔ اصلی ما امکانات بسیار بیش‌تری می‌طلبد. ما در واقع به چند چیز مهم نیاز داریم از جمله جمع شدن گروه و غیره و غیره، که همگی منوط است به سه عنصر خیلی مهم که هیچ کدامش در اختیار ما نیست: مجوز، تالار و بودجه که همه‌اش در انحصار دولت است.

از این سه عنصر هم که بگذریم، اصلاً حالا بازیگری که بتواند این نوشته‌ها را از رو درست بخواند، استعداد داشته باشد، وقت داشته باشد، تلویزیون جذبش نکرده باشد، وجود دارد یا نه؟ از طرف دیگر در دوره‌ای موضوع سانسور تئاتر خیلی غلیظ بود، به این معنی که به صراحت به شما می‌گفتند اجازهٔ کار ندارید و به صراحت متن شما رد می‌شد. ممنوعیت مستقیم و مشخص وجود داشت و همه این را تجربه کردند، حداقل کسانی که از سال‌های پیش کار می‌کردند مثل محمد رحمانیان که بیش‌تر از ده سال با این ممنوعیت مواجه بود و هیچ کس هم طلبش را نمی‌داد. خیلی‌های دیگر هم همین‌طور بودند. حالا در دورهٔ جدید ممنوعیت شکل جدیدی گرفته است. حالا اصلاً نمی‌گویند که شما ممنوعید؛ بلایی که سر خود من آمده: سه سال است به من نمی‌گویند تو ممنوعی؛ ولی در این سه سال شش بار خواستم کار بکنم، هر بار به شکل نسبتاً محترمانه‌ای ممنوع بودم. اصلاً این جریان را در نظر بگیرید که به شما می‌گویند در طول سال نمی‌توانید سالن تئاتر داشته باشید مگر این که در جشنواره فجر شرکت کرده باشید. اگر بخواهید به جشنواره فجر بروید، باید بدون اطمینان از نتیجه، تمرین کنید. آدم‌هایی را جمع می‌کنید، پولی در کار نیست، دو ماه تمرین می‌کنید و بعد یک بازبینی اتفاق می‌افتد که نامش بازبینی کیفی است ولی همان کسانی نمایش را می‌بینند که خیلی‌هاشان قبلاً با نام رسمی ممیزی می‌دیدند. و نتیجه؟ از ۵۰۰ تئاتر که برای شرکت در جشنواره تمرین می‌شود، فقط ۱۰۰ تئاتر پذیرفته می‌شود؛ و این یعنی مردود شدن هشتاد درصد تولید سالانهٔ تئاتر، که با از دست دادن فرصت حضور در جشنواره، نوبت اجرا در طول سال را هم از دست می‌دهند. این ممنوعیت‌ها وجود دارد و این که شرایط اجرا و عرضهٔ کار دشوار است. از غول‌های دههٔ چهل صحبت کردیم. غول‌های دههٔ چهل با این موانع روبه‌رو نبودند، مثلاً ساعدی در واقع به گواهی دوست و دشمن وهمهٔ آن‌هایی هم که ارزش هنری آثارش را مشکوک ارزیابی می‌کنند، سیاسی بوده و با حکومت مسأله داشته، ولی در همان تالاری که آل‌احمد می‌گوید تالار حکومتی است، کارها اجرا کرده، یعنی شرایط کار به او داده می‌شد. اصلاً مکانیزم پذیرفتن تئاتر در کل جامعه صورت دیگری داشته. در آن شرایط، روشنفکر - مثلاً آل‌احمد - برای این که فکر می‌کرد وظیفه‌اش را باید ادا کند راجع به تئاتر هم حرف می‌زده، آدم‌های بسیار تأثیرگذار، نه الزاماً صاحب نقد مثبت یا نقد درست تئاتری، ولی تأثیرگذار بر عُرف اجتماعی و سلیقهٔ خواننده، مثل آل‌احمد و دریابندری نقد تئاتر می‌نوشتند. یک مسأله این است که دوران آن نسل گذشته و باید جریان نقد جایگزین به وجود بیاید. این نسل جایگزین آیا تربیت شده است؟ بخش تربیت شده‌اش کجا تربیت شده؟ بخش بزرگ منتقدان تئاتر در روزنامه‌های ما در واقع پشت کنکوری‌های ما هستند، بیکارهایی که باید زندگی می‌کردند. روزنامه‌ها ناگهان زیاد شد، و این‌ها شدند منتقد تئاتر. بخش دیگری از منتقدین ما که ظاهراً قرار است جدی‌تر گرفته شوند، کسانی هستند که در همان ۱۵ سالی که تئاتر منع بود، در جلسانی نظیر جلسات شاعران و نویسندگان شرکت می‌کردند. ما هم آن ۱۵ سال جمع می‌شدیم ولی آثارمان را کجا باید عرضه می‌کردیم؟ مطالب را برای هم می‌خواندیم ولی این که عرضهٔ تئاتری نیست، حتا عرضهٔ خوانشی نمایشنامه هم نیست.

بخشی از منتقدان امروز، اگر چیزی آموختند در نحله‌های براهنی و گلشیری تربیت شدند. یا مستقیم از خود براهنی و گلشیری یا از شاگردان آن‌ها. خوب در این نحله‌ها چیزی راجع به تئاتر وجود نداشته و کسی چیزی نیاموخته، برای همین وقتی نقد می‌نویسند دارند مثلاً با تئوری رمان نو نقد تئاتر می‌نویسند.

ما تربیت منتقد برای تئاتر نداشته‌ایم، همان‌طور که عرضه‌گاهی برای نقد نداشته‌ایم. کسانی هم که تأثیرگذار بوده‌اند از دایره خارج شده‌اند. کسانی هم که الان دارند مشق تأثیرگذاری می‌کنند، حتا تئاتر هم ندیده‌اند. چون آن سال‌ها که این‌ها احتمالاً تربیت می‌شده‌اند اصلاً تئاتری وجود نداشته. از طرف دیگر گویا موضع غالب این است که مثلاً نقدهای چرم‌شیر یا رحمانیان و من و ... با تکریم و تعظیم به نسل پیش‌تر همراه است. من فکر می‌کنم این واکنشی طبیعی است به آن همه ضد تکریم، واکنشی است به آن همه حذف. بله، جای خوانش انتقادی خالی است، اما خوانش انتقادی در کدام شرایط؟

اما دربارهٔ اصطلاح «غول‌های دههٔ چهل» هم یک پرسش دارم: آن‌ها با کی مقایسه شدند؟ نسل قبل از آن‌ها کی بوده؟ اساساً به تبارشناسی روشنفکری در کشورمان در همین قرن نگاه بکنیم. فضلای سنتی یا فرنگ رفته‌ها و مدرن‌تر شده‌های دورهٔ رضاشاه هنوز روشنفکر نیستند. از دههٔ بیست به بعد، لفظ روشنفکر به سیاسیون و حزبیون اطلاق می‌شود. بعد از کودتا روشنفکران، سرخوردگان‌اند و هنوز مفهوم ادبی و تولیدکنندهٔ فرهنگی پیدا نکرده‌اند. بعد از کودتای ۳۲ نهضت ترجمه‌ای آغاز شد که ناگهان در ادبیات جهان را به روی ما گشود، ولی هنوز تولید خلاقهٔ ادبی اتفاق نمی‌افتد. از دههٔ چهل است که روشنفکر به صحنه می‌آید. دههٔ چهل دههٔ تولد روشنفکر به

مفهوم متفکر آفرینشگر است. روشنفکران آن نسل اصلاً نسل پیشی نداشتند که با آن‌ها مقایسه شوند. بیضایی و رادی با کی مقایسه شدند؟ در آن دهه معلوم است که در همهٔ زمینه‌های نویسندگی، شعر، داستان، نمایش، نقاشی، موسیقی، سینما و غیره به سرعت صاحب غول می‌شویم چون آن‌ها با کسی مقایسه نمی‌شوند. اما امروزه، مثلاً علیرضا نادری چیزی کم ندارد از سعدی، اگر بخواهید اجتماعی‌نویسی و غیره را نگاه بکنید، حتا مسلط‌تر از او است به فن. رحمانیان هم همین طور، ثمینی هم همین طور. آن‌ها اصلاً کم ندارند از دههٔ چهل، ولی آن‌ها با کی مقایسه می‌شوند؟ با اسم غول‌های دههٔ چهل و نه آثارشان. چون آثار را که به ندرت می‌خوانند. ما با اسم‌هایی مواجه‌ایم، با اسم غول‌ها مقایسه می‌شویم و طبیعی است که ببازیم. این باخت برای کسی که می‌داند دارد با چه مقایسه می‌شود اصلاً ناراحت کننده نیست.

من فکر می‌کنم جریان خیلی مهم و زنده‌ای در نمایشنامه‌نویسی امروز ما وجود دارد. اصلاً فکر نمی‌کنم در هیچ دوره‌ای ما این تعداد مثلاً داستان‌نویس مهم همزمان داشته‌ایم که نمایشنامه‌نویس. به نظرم، ما در پویاترین دورهٔ نمایشنامه‌نویسی‌مان هستیم. سال‌هاست، آن طرف مرزها درام‌نویس قدّر صاحب‌نامی در حد و اندازه‌های غول‌های دههٔ پنجاه و شصت اروپا و آمریکا مطرح نیست. در مقابلش این طرف، فکر می‌کنم آثار نمایشنامه‌نویس‌های ما، حداقل ده تا نمایشنامه از همهٔ این بچه‌ها در همهٔ این سال‌ها می‌تواند آن طرف مرز با اطمینان عرضه بشود و اسم در کند و سر و صدا راه بیندازد و آن جا را به هم بریزد. من فکر می‌کنم اصلاً عقب نیستیم.

رجبی: من اصلاً سرکوب‌ها را نفی نمی‌کنم ولی به هر حال در سطح محدودی امکان عرضه بوده. ما در حوزهٔ شعر و قصه شاهد شکل گرفتن نقد با هر کیفیتی بوده‌ایم، ولی بعد از انقلاب در مورد بیضایی یا رادی نقد جدی و تند نداشتیم و اصلاً با خوانش انتقادی روبه‌رو نیستیم. رادی هم در تمام این سال‌ها هیچ‌وقت ممنوع نبوده است ....

رحمانیان: واقعاً این جوری نیست. ببنید مثلاً نقد حمید امجد بر دو تا از نمایشنامه‌های بیضایی به نام گفتگو با تاریخ. این متن به اعتقاد من نقد جانبدارانه‌ای نیست، فقط شرح می‌دهد که از کجا به هر حال دیالوگ وارد تئاتر ما می‌شود، یعنی از تک‌گویی به دو گویی می‌رسد. اصلاً قرار نبود در این نقد کسی کوبیده شود یا کسی تحسین شود، فقط توضیح می‌دهد که بیضایی چه کرده و در مورد خوب و بد آن قضاوت نمی‌کند.

مسألهٔ دیگر این که نباید از نمایشنامه‌نویس انتظار نقد نمایش را داشت. فردی در بولتن جشنواره نقدهای خیلی خوبی داشت و من دیدم که چقدر ذهنش پویاتر و جزیی‌نگرتر از موقعی است که دارد نمایشنامه می‌نویسد. جمع شدن این هر دو اثر در یک آدم کار بسیار دشواری است و اصلاً نباید توقع داشت یک نمایشنامه‌نویس در مورد یک نمایشنامه درست اظهار نظر کند. موردی دیگر را مثال می‌زنم. وقتی سپانلو دربارهٔ نمایشنامه‌ای نقد می‌نوشت، نقدش خوب بود. سپانلو هم نویسنده است و هم شاعر، اما نمایشنامه‌نویس نیست. بنابراین خیلی راحت می‌تواند آن ذهن علمی خودش را به کار اندازد در برابر ذهن غریزی نمایشنامه‌نویس که هر جایی که می‌خواهد شگردها را آگاهانه به کار ببرد زمین می‌خورد.

ثمینی: اصلاً لزومی ندارند که نمایشنامه‌نویس منتقد هم باشد. به تجربه برای من ثابت شده است که در لحظه‌هایی که تو داری هم‌زمان هم نمایشنامه می‌نویسی و هم نقد، مطمئنی که آن نمایشنامه چیز دندان‌گیری از آب در نخواهد آمد؛ چون دائم حواست هست که وقتی داری چیزی را که آن طرف نقد می‌کنی در اثر خودت پیدا می‌شود یا نه، آن وقت همهٔ شگردهای شهودی، به آگاهانه بدل می‌شود و یا به سطح می‌گراید. بنابراین من هم فکر می‌کنم بزرگ‌ترین مشکل‌اش این است که تو که می‌خواهی منتقد تئاتر هم باشی، یعنی کسی که با اثر دیگری به گفتگو می‌نشیند، وقتی می‌خواهی شروع کنی خودت به خلق یک اثر اوضاع وحشتناک می‌شود، به دام می‌افتی، خب بحث هم همین است.

کارنامه: من تصورم این است که بخشی از این مشکلات متأسفانه ادبیات نمایشی ما را محافظه‌کار کرده است؛ یعنی مشکلاتی که به هر حال یک شاعر با آن درگیر نیست. اما اگر اجازه بدهید می‌خواهم بحث دیگری را مطرح کنم. در این یکی دو دههٔ گذشته جریان ترجمهٔ آراء و عقاید، و به اصطلاح، نظریات ادبی در ایران رایج شده و خیلی هم در هر دو حوزهٔ شعر و داستان تأثیر گذاشته است. در واقع یک نوع پیشنهاد زیبایی‌شناسی جدید و مبانی نقد جدید در شعر و داستان رایج شده است. این پدیده در ادبیات نمایشی تا چه حد مجال بروز یافته؟

رحمانیان: همین که وارد مسأله نمایش می‌شویم؛ همین موضوع نمایش مشکلاتی را با خودش همراه می‌کند، می‌شود داستانی دربارهٔ باله نوشت اما نمی‌توان همین را روی صحنه آورد. در شعر می‌توان مادیان آورد، اما روی صحنه یک موش را هم نمی‌توان آورد. می‌شود اسمش را محافظه‌کاری گذاشت، اما به هر حال اسم طبیعی‌اش سانسور است. ما چیزی را می‌نویسیم که روی صحنه قابلیت اجرا داشته باشد. شما شرح یک صحنهٔ عاشقانه را به راحتی در یک شعر یا رمان می‌توانید بیاورید. ولی هم در حکومت فعلی و هم در حکومت قبلی صحنهٔ عاشقانه مشکلات زیادی را به بار می‌آورده، مثلاً سال ۱۳۵۶ نمایش آهنگ‌های درخواستی، یک صحنهٔ اروتیک داشت و در همان شب اجرا، کار به دعوا و کتک‌کاری کشید که چرا هنرپیشهٔ زن روی صحنه لباسش را عوض کرده است؟ بحث همبستگی این است که تا زمانی که ما چیزی را می‌نویسیم با آن مشکلی نداریم، اما همان نوشته اگر به صورت خیلی محدود هم بخواهد اجرا شود همه مشکلات جهان بر سرش آوار می‌شود، مشکلات مربوط به مذهب، تاریخ، سیاست، اجتماع. ما نمی‌توانیم هم رئالیست باشیم و هم تمام این محدودیت‌ها را رعایت کنیم. هر راهی هم که شما پیدا کنید بالاخره به بن بست می‌رسد.

امجد: فکر می‌کنم این نظریات (تئوری‌های ادبی جدید) در محافل داستان و شعر گاهی اوقات تأثیر سازنده داشته، اما در عمل بیش‌تر اوقات تبدیل شده به مُد، تبدیل می‌شده به نفهمیده ماندن ولی تکرار کردن، نفهمیده به کار بستن و نفهمیده از دیگران مطالبه کردن. این وضعیت در عالم تئاتر هم متأسفانه هست. بخشی از آن برمی‌گردد به نحوهٔ ورود مباحث نظری ناشرها اصولاً فکر می‌کنند تئاتر کم‌تر خواننده دارد، از این رو مباحث نظری دربارهٔ تئاتر هم اقبال کم‌تری دارد نسبت به مباحث نظری در حوزه‌های دیگر. کم‌تر چنین چیزهایی منتشر می‌شود و اغلب اگر هم شده به طور محدود در نشریات بوده و نشانهٔ چندانی از فهم شدن این تئوری‌ها در سطح عام دیده نمی‌شود. نشانه‌های اندکی از باب شدنش دیده می‌شود، نه فهم شدنش گاهی هم این موضوع برمی‌گردد به اصطلاح به مبادلهٔ فرهنگی، مثلاً چند سال است که تئاترهایی از فرنگ می‌آید اینجا و تئاترهایی از اینجا انتخاب می‌شود برای فرنگ. بعضی از اوقات خود فرنگی‌ها تئاترهایی از ایران انتخاب می‌کنند، و بعضی اوقات مسئولین. در هر دو شق، دائقهٔ فرنگی موردنظر قرار می‌گیرد و اتفاقی می‌افتد که من ابداً علاقه‌ای به آن ندارم؛ این که مثلاً این دو سه سال بروبچه‌های جوان نمایش تحت تأثیر یکی دو نمایش که به خارج رفته، دارند خودشان را می‌کشند که آن جوری کار کنند. در جشنوارهٔ اخیر حد

افراط این نوع نمایش‌ها دیده می‌شد. نمایش‌هایی از تجربه‌های فهم ناشده، فقط برای شبیه فرنگی‌ها بودن. کمابیش شبیه اتفاقی که برای سیمرغ افتاد و خارجی‌پسند بودن باب شد و سیلقهٔ توریستی بر صدر نشست. من به این جریان هیچ علاقه‌ای ندارم: چرا که این فقط یک‌جور کوررنگی است، فقط یک رنگ را دیدن، تنها برای این که این رنگ در فرنگ خریدار دارد. در کنار این کوررنگی، نمونه‌های تازه‌ای هم چه در نوشتن چه در اجراهایی معدود در آثار بعضی‌ها دیده می‌شود. مثل چند تجربهٔ مشترک محمد چرمشیر با فرهاد مهندس‌پور که از مدرن‌ترین تجربه‌های اجرایی است که در تئاتر ما ـ بعد از انقلاب ـ تا به حال اتفاق افتاده، و برای من بسیار شگفت‌انگیز است که نمی‌توانم بفهمم ریشه‌هایش در کجاست. خیلی از تئاتری‌های ما که ممکن است در فرنگ هم تحصیل کرده باشند خیلی عقب‌تر از حدود این تجربه‌ها هستند.

امیدوارم اگر کسانی به این نگاه‌های نو دلبسته هستند حداقل با این تجربه‌های موفق‌تر و فهم شده‌تر رابطه برقرار کنند، نه با آن نمونه‌های فهم ناشده‌تر یا صرفاً توریستی. می‌توانم بگویم چرمشیر جزو نمونه‌های مهم ادبیات نمایشی ایران است که به شدت علاقه‌مند و پی‌جوی دیدگاه‌های جدید است، در حدی که در دسترسش قرار بگیرد می‌کوشد تجربه کند و ابداً هم از تجربه کردن واهمه ندارد. من تجربهٔ بسیار مهم رحمانیان را در حوزهٔ آمیختن قالب‌های نمایش سنتی تعزیه و تخته حوضی که خیلی ظریف و ریز پرداخت هم از آب درآمدند به شدت می‌پسندم. فهم کامل این تجربه‌ها زمانی مقدور خواهد شد که بدانیم چگونه با تجربه‌های پیش از خودش، مثلاً در بیضایی، در نصیریان، در مفید و در همهٔ آن‌ها که با قالب‌های سنتی چالش کرده‌اند، کار کرده و حتا آن‌ها را به یک جور جمع‌بندی تئوریک رسانده است. اگر بخشی از تجربه‌های نسل‌های قبل، با غریزه پیش می‌رفته، با شامهٔ پیش می‌رفته، در نسل فعلی که تئاتر می‌خواند پژوهش می‌کند، و تدریس می‌کند و . . . ، مثلاً در خانم ثمینی، در آقای رحمانیان و کسانی دیگر، دارد تبدیل می‌شود به تئوریزه کردن تجربه‌های سوخته. این‌ها دارند علیه انقطاع تاریخی نمایشنامه‌نویسی واکنش نشان می‌دهند. این به نظر من خیلی مهم است. بخش دیگر، همان‌قدر که در شعر و قالب‌های دیگر توجه جدی‌تر به شکل و زیبائی‌شناسی و ساخت شده است، یا آن تجربه‌گرائی که منجر به تنوع در شکل و ساختار می‌شود، در تئاتر این سال‌ها هم اتفاق افتاده. تجربه‌هایی حیرت‌انگیز و پرش‌های از این شاخه به آن شاخه. ایرانی‌نویسی، فرنگی‌نویسی، و به خصوص فرنگی‌نویسی. این شاخه چند سالی بعد از انقلاب خیلی باب شد، چون اوایل انقلاب نمی‌شد راجع به جامعهٔ خودی گفت، چرمشیر و رحمانیان و چند نفر دیگر فرنگی‌نویسی را باب کردند. یعنی راجع به فضاهای خارجی نوشتند. از جمله تجربه بسیار مهم «مصاحبه» رحمانیان. تجربهٔ مهم «الکتر» (electer) خانم ثمینی در واقع شاید نتیجهٔ به ثمر رسیدن آن فرنگی‌نویسی‌هاست که در آغاز دههٔ شصت شروع شد. جغرافیاهای دیگر را نوشتن، و نیز در چارچوب تاریخ معاصر محدود نماندن، به تراژدی یونان باستان حتا داریم برمی‌گردیم، بازنگاری می‌کنیم. چرم‌شیر در این مورد هم رکورد دار است: در تنوع فضاهای آثار، چه در فرنگی‌نویسی چه در فضاهای ایرانی. او هم فضاهای شبه ابزورد نوشته، هم فضاهای بومی ایرانی، هم به سیاق فرسی و نعلبندیان، هم مفید و حاتمی و نصیریان. هم خوش‌ساخت‌نویسی قرن نوزدهمی را تجربه کرده و هم مدرن‌نویسی آخر قرن بیستم را. خودش در مصاحبه‌ای گفته ما نسلی هستیم که کم‌کم و کورمال کورمال داریم در تاریکی راه خودمان را پیدا می‌کنیم و در این انقطاع تاریخی، مسیر شخصی‌مان را می‌یابیم و نهایتاً نسلی هستیم که کم‌کم سر از غار بیرون آورده، نسلی که کوشید آتش را، چرخ را، و همه چیز را از نو دوباره کشف و تجربه کند. در این جریان نسل مثلاً چرمشیر که از ۵۸ می‌نویسد، رحمانیان که از ۵۹ و ۶۰. این همان نسلی است که دارد از صفر شروع می‌کند، از کشف دوبارهٔ آتش آغاز می‌کند. به مرور بعضی از آدم‌های این نسل از نو، و بعضی‌ها به مرور شروع می‌کنند به کشف نسل‌های پیش‌تر. نسلی که دغدغه‌اش نگاه دوباره و بازنگری به همهٔ تجربهٔ فرهنگی تمام تاریخ پشت سرش است. که از تجربه نمایشی پیراسته از هرگونه صنعت و تکنولوژی، توجه به تجربهٔ محض آئین و نمایش پیراسته از هر چیزی که تمدن و تکنولوژی بهش افزوده باشد. تجربه‌های مولتی مدیا در طیف تجربه‌گرائی این جریان موجود می‌گنجد. از جمله تجربهٔ به اجرا در آمدهٔ محمد یعقوبی با اسلاید و تصویر و دوربین ویدیو و تکنولوژی بصری، یا تجربهٔ به اجرا در نیامدهٔ «اتاق گزیم» رحمانیان که یک مولتی مدیای کامل است. مرور همهٔ تاریخ، کشف همهٔ امکانات نمایشی از نو، مسئلهٔ نسلی بود که ارتباطش با جریان‌های پیش از خودش قطع شد. از او دریغ کردند و او کوشید به همهٔ این تاریخ دریغ شده از نو چنگ بیندازد و کشفش بکند، تجربه‌اش بکند. نکته بعدی خودبیانگری است. وقتی شما رجوع به درون پیدا می‌کنید، خودبیان‌گری به عنصر ذاتی و درونی کارتان تبدیل می‌شود. خود بیانگری اظهار موضع است. گاهی این موضع‌گیری سیاسی است، گاهی غیرسیاسی. من تلخی چند نمایش ـ مثلاً از آثار رحمانیان ـ را در زمرهٔ این خودبیان‌گری می‌بینم. تلخی سرنوشت نمایشگران در آثار متعددی از رحمانیان را ادامهٔ تلخی سرنوشت نمایشگران در آثار بیضایی می‌دانم و مثلاً تلخی خودبیانگری یا جنسیت‌گراتر را در همین «الکتر» و «خواب در فنجان خالی» خانم ثمینی. موضوع هر دو تلخی سرنوشت زنانه است. در کارهای خانم یثربی رجوع به جنسیت زنان و سرنوشت زن در عرصه‌های مختلف خصوصی و اجتماعی مدام دارد تکرار می‌شود. این خودبیانگری به عنوان هنرمند، به عنوان زن، به عنوان روشنفکر، مثلاً در یعقوبی و دیگران، کاملاً فراگیر است. بر خلاف نسل پیش‌تر که می‌کوشید تکلیف جهان را روشن کند، و در قبال حوادث جهان، پیمان سالت۲، جنگ سرد و غیره موضع بگیرد، این نسل برعکس از این طرف شروع می‌کند، از موضع درون خود. این جریان یا نسل جایگاه خود را جستجو می‌کند. در تاریکی چنگ می‌اندازد برای پیدا کردن جایگاه خود. کتک خوردن مادی و معنوی خود را تصویر می‌کند؛ و تنگناها و دریغ شدن‌ها را و فکر نمی‌کنم این دور از تجربهٔ شعر باشد. گرچه شما در شعر بر علیه غول‌هایی که سایه‌شان مدام بر سر نسل جدیدتر تکرار شده می‌شورید، نسل تئاتری دارد می‌شورد علیه شرایطی که نسل پیش را از او دریغ کرده است.

رضایی‌راد: من می‌ترسم که نکند ما دچار همان اقتداری بشویم که کوشیدیم از آن بگذریم. یعنی همیشه اصطلاحات نسلی این استعداد را دارد که . . .

رحمانیان: من اصلاً از این کلمه به شدت متنفرم و فکر می‌کنم حمید امجد هم از این نسل بازی‌ها بدش می‌آید. چون ما‌ها این بازی را شروع نکردیم. کردیم؟

رضایی‌راد: من فقط می‌خواستم بگویم که یک اتفاقی افتاده، یک جریان مستمری از جایی به جایی دارد می‌رسد و من فقط می‌ترسم که این اقتدار و اصطلاحات نسلی یک چیزهایی را بیرون از خودش بگذارد. مثلاً در اتفاقی که الان می‌گوییم توی تئاتر ما افتاده. جایگاه کسانی که هنوز دارند از آن نسل می‌نویسند چیست؟ آیا آن‌ها هم مؤثر بوده‌اند؟

**امجد:** در هر صورت از استادان پیشکسوت خوشبختانه بیضایی و رادی همچنان می‌نویسند و منتشر می‌کنند یا بر صحنه می‌آورند، شاگرد تربیت می‌کنند، با نقد یا مقاله یا اعلام موضع حضور دارند و تأثیر می‌گذارند. یلفانی در آن سوی مرزها همچنان می‌نویسد، و طباری همچنان پرکار ادامه می‌دهد. از کسانی که دیگر زنده نیستند، مثل نعلبندیان هم می‌شود به عنوان یکی از چهره‌های تأثیرگذار در تئاتر امروز ایران نام برد. همچنان که تأثیر تلفی یلفانی‌وار از رئالیسم در تئاتر را مثلاً در آثار محمد یعقوبی می‌توان پی گرفت. بنابراین حضور و تأثیر نسل‌های پیش، حتی فرسی و خلج در تجربه‌های امروز تئاتر ما دیده می‌شود.

**رضایی‌راد:** آیا آن کسانی که از دهۀ چهل به این طرف دارند می‌نویسند، توی این اتفاقی که تو می‌گویی سهیم بوده‌اند یا نه؟ یعنی در آثارشان این دغدغه‌هایی که تو می‌گویی دیده می‌شود؟

**امجد:** آخرین آثار چاپ شده بیضایی (مثل افرا و مجلس ضربت زدن) و رادی (مثل خانمچه و مهتابی) چالش‌ها و حرکت‌ها و تجربه‌های تازه‌ای در مسیر کارهای آنها نشان می‌دهد، بدین معنا که در حال تکرار گذشته نیستند و دارند مسیرهای نوینی را تجربه می‌کنند. گیرم که مثلاً در مورد آقای رادی نوعی کناره‌جویی و انزوای خود خواسته وجود دارد که باعث می‌شود بیشتر نسل تازه از او تأثیر بپذیرند تا او از حرکت‌های احتمالی نسل تازه.

**رحمانیان:** تجربۀ میرباقری هم هست. تا تأثیرپذیری‌ای که خودش اعلام کرده از مفید دارد. تجربه‌های محمد چرم‌شیر هست در ادامۀ نعلبندیان و فرسی و دیگران. این بده‌بستان از این سمت کاملاً مشهود است. در مورد تغییر دیدگاه‌ها و فضای نوشتن هم باز به تغییراتی در آثار بعد از انقلاب، به خصوص در رادی می‌توان اشاره کرد. حالا شما تأثیر جامعۀ حاد انقلاب یا انقلابی شدۀ در حال انقلاب را مثلاً در پلکان، در شب روی سنگفرش خیس، در آهسته با گل سرخ می‌بینید، این تأثیر زمانه است. در صورتی که شما در کارهای قبلی رادی این را کمتر دیده‌اید. یعنی اصلاً فرقی نداشت که اعلم نخست وزیر باشد یا هویدا. منظورم را نمی‌دانم می‌توانم درست بگویم؛ تأثیر اجتماعی و سیاسی دوران را شما در رادی می‌بینید. این اتفاق مهمی است در آثار رادی. حتا در آخرین کارهای رادی من می‌بینم ایشان از حوادث جهانی تأثیر گرفته‌اند. و تأثیر نویسندگانی مثل آنبی، خیلی خیلی کارهای آخر آردی مثل سه زن بلند بالا به جوری روی یکی از آخرین کارهای رادی، خانمچه و مهتابی دیده می‌شود. یعنی حالا با تمام آن انزوای خودخواسته‌ای که حمید ازش نام می‌برد به نظرم متصل‌تر شده به بافت جامعه. هم در کارهای رادی، هم در کارهای بیضایی می‌توانید شکل‌های متفاوت‌تری از نمایشنامه را ببینید.

**رضایی‌راد:** از آن سو کسانی مثل خلج یا استاد محمد را هم داریم با کارهایی بسیار خوب مثل آسید کاظم ولی کار اخیرشان اصلاً هم‌سنگ کارهای پیشین‌شان نیست.

یا مثلاً رضا صابری نمایشنامه‌های خوبی داشته پیش از انقلاب مثل عصمتش یا سایه‌های بلند که امروز می‌رسد به عشیق، که اگر دیده باشید تئاتری براساس تجربه‌های تأثری به شدت سطحی و تو خالی عرفانی دهه شصت بود، و هیچ نشانی از نمایشنامه‌های پیشین‌اش نداشت.

**امجد:** اگر منظورتان دیوان تئاتری است به نظر من - حالا که صحبت مصداق است - او راهش را در امروز جستجو نمی‌کند و راز موفقیت را در بازگشت به گذشته‌ای دورتر در گذشته‌ای پرشکوه، دوره‌ای که با بیژن مفید همکار بوده جستجو می‌کند و در تکرار تجربۀ شهر قصه. این گرایش به موفقیت‌های گذشته را در آثار چند نفر دیگر هم می‌بینیم که اغلب تجربه‌های ناموفقی است.

**رضایی‌راد:** تولید ادبیات نمایشی در ایران وابسته به چه چیزی به نام جشنواره است و معیارهای پذیرفته شدۀ آن را در نظر می‌گیرد. فرض کنید اگر این اتفاق برای رمان می‌افتاد که رمان برای کتاب سال نوشته می‌شد چه پیش می‌آمد؟ رمان متکی به ذات خود نوشته می‌شود، در حالی که نمایشنامه برای جشنواره نوشته می‌شود.

**رحمانیان:** یک بخش نخ‌اش را امجد داد به خاطر این است که شرایط دست ما نیست. انحصار تئاتر در دست دولت است اصلاً وقتی ملزم هستی به این که نمایش را کار کنی که - البته یک جورهایی، گاهی وقت‌ها امثال من و حمید امجد با کلک و حقه‌بازی از این انحصارات می‌گریزیم - بخش‌نامه‌هایی هست که به هر حال بر اساس آن نمایش‌هایی حق‌اجرا دارند که در جشنواره حضور داشته باشند. سینما هم تا همین یکی دو سال پیش همین جوری بود.

**امجد:** من امسال در جشنواره شرکت نکردم چون برایم توهین‌آمیز بود. ولی گفتند اشکال ندارد، تو کارت را بکن، بعد کار را به ما نشان بده. این مسأله که گفتی در بین نقاش‌ها هم هست. ۴۸ ساعت آخری که قرار است کارهایشان را تحویل بدهند، شروع می‌کنند به نقاشی. توی تئاتر هم این‌ها هست، ولی مهم این است که در همۀ سال‌های ممنوعیت، رحمانیان داشته نمایشنامه‌اش را می‌نوشته. من هم در همۀ این سال‌هایی که نتوانستم اجرا بکنم، داشتم می‌نوشتم. خانم نمینی مگر چند سال است که کارهایش را برای اجرا می‌فرستد؟ ولی ۱۰ سال است که دارد می‌نویسد، خیلی از ما‌ها اصلاً مدت‌ها چشم‌اندازی از اجرا نداشتیم؛ چه برسد به جشنواره. بسیاری از نمایشنامه‌نویسان ما حتی بی‌امیدی به اجرا همیشه نوشته‌اند. از محمود طیاری حدود ۲۰ نمایشنامه چاپ شده ولی چند تا اجرا شده؟ تولیدی که چرمشیر به تنهایی دارد از حجم اجراهای سالانه تئاتر شهر بیشتر است. کی ننوشته؟ کدام ما منتظر جشنواره مانده‌ایم؟ شما شرط اجرا در جشنواره برای نوبت سالانه تالار را بردارید و ببینید که خیلی‌ها اصلاً گرد جشنواره هم نمی‌گردند.

**رحمانیان:** حتا بیضایی، آقای بیضایی در تمام آن سال‌ها که اجرا نداشت فقط نوشت.

**امجد:** فکر می‌کنید نمی‌دانست که پرده‌خانه شرایط اجرایی می‌خواهد؟ آزادی می‌خواهد، تعداد بازیگرانی می‌خواهد که اصلاً موجود نیست. ولی او می‌نویسد. ما همیشه نوشتیم و همیشه فکر کردیم که حتی اگر اجرا هم نشود ما نمی‌توانیم ننویسیم. خب بعله در کنارش همیشه جریانی هم هست که برای جشنواره می‌نویسد. با هر فراخوانی همه شروع می‌کنند به نوشتن.

**رحمانیان:** همین آلان بهرام بیضایی بعد از ۴-۵ سال که کار نکرده می‌خواهد کار کند. دیروز من باهاش صحبت می‌کردم. من فکر می‌کردم شاید ۵ دقیقه دیگر خودکشی کند. بنابراین از ترس زنگ زدم به مژده شمسایی و گفتم بیضایی حالش خوبه؟ آلان حمید هم دارد کار می‌کند، سالن ندارد، در شرایطی که خودشون دعوت کرده‌اند. یعنی شخص رئیس مرکز هنرهای نمایشی می‌گفت که چرا حمید امجد کار نمی‌کند، گفتم اینجوریه چند سال است که این اتفاق دارد برایش می‌افتد. با سلام و صلوات دعوتش کردند ولی سالن بهش ندادند. ان ظاهراً فرصتشان بر این است که به هر حال هر کسی جایی برای زندگی دارد و از همان جا می‌تواند یا برای تمرین

استفاده کند. در این شرایط در واقع اصلاً هیچ گناهی بر گردن کسی نیست. نمایشی که خود رضایی‌راد نوشته، هشتمین خوان و در یک سالن بسیار بد قرار است اجرا شود. آن سالن اصلاً امکان اجرای نمایش را در اختیار کارگردان نخواهد گذاشت. به ویژه با ایده‌هایی که کارگردان دارد. بنابراین احتمالاً اجرای خیلی خیلی بدی خواهد شد. از همین الان من مطمئنم. درست به این دلیل که سالن وجود ندارد و کارگردان مجبور است در یک سنگدانی به نام تالار نو کارش را انجام بدهد. اما به هر حال کسانی بیرون از گود ایستاده‌اند و نمی‌دانند چه اتفاقات تراژیکی دارد در زمینهٔ تولید نمایش در ایران می‌افتد.

**ثمینی:** و مشکلی که ایجاد می‌کند این است که آدم‌ها دائم با همدیگر تصادم پیدا می‌کنند یعنی کار کردن آقای x به معنای کار نکردن آقای y است.

**امجد:** و همه این فرهنگ را ندارند که یقه همدیگر را نچسبند. و چشم و همچشمی‌های نابدانم شروع می‌شود. و من چون نمی‌توانم صریح بگویم ناراحتم که نوبت تالار ندارم و تو داری، تلافی‌اش را در نقد کارت در می‌آورم!

**ثمینی:** بله. جنبه وحشتناکش همین است که آخر سر می‌رسد به یک جنگ درون قبیله‌ای که این دیگر فاجعه است. باز آن وقت این وسط وضع نمایشنامه‌نویس‌ها بهتر است. برای این که فقط یک قلم و کاغذ برمی‌دارند و می‌نویسند، بعد هم با فکر این که یک روزی اثر چاپ خواهد شد لااقل ارضا می‌شوند. از این نظر که بالاخره ۴ تا چشم این را خواهند دید و خواهند خواند و با آن ارتباط برقرار خواهند کرد.

**رحمانیان:** در مورد فیلمنامه‌نویسان حرفه‌ای هم این مشکل به شکل دیگری وجود دارد. در ۱۲-۱۰ سال اخیر روی آن دکوری که بیضایی برای فیلمنامهٔ اشغال نوشته ۲۰ تا سریال ساخته شده، ۱۰ فیلم سینمایی ساخته شده. ولی امکان این که خود فیلمنامهٔ اشغال ساخته شود هرگز وجود ندارد. برای همین اشغال دارد به شاخه‌های متعدد کشیده می‌شود. ببینید همه چیز فراهم است، بحث خلاقیت و بحث فلان نیست به ظاهر همه چیز فراهم است، آن دکور وجود دارد بازیگرانی هستند که بیایند کار کنند. آن لباس‌هایی که قرار است تن بازیگران کیف انگلیسی برود وجود دارد آن لباس‌ها را بازیگران فیلمنامهٔ اشغال هم می‌توانند به تن کنند. همهٔ این‌ها هست ولی این اتفاق چرا نمی‌افتد ما نمی‌دانیم البته می‌دونیم ولی به روی خودمان نمی‌آوریم همین اتفاق هم در زمینهٔ تئاتر می‌افتد، و روز به روز هم در واقع امکان اجرایی که مورد قبول تو باشد - نه این که باری به هر جهت - وجود ندارد. اجرایی که خودمان از آن هر شب شرمنده نشویم از تماشاگرانی که احتمالاً ما را هم می‌شناسند.

من می‌توانم کار اخیر آقای بیضایی را مثال بزنم. آقای بیضایی روز اول گفتند من نمایشنامه‌ای دارم که سه تا ۳۰ دقیقه است، یعنی ۹۰ دقیقه. اما این نمایش در بازخوانی ممکن است بشود ۲۱۰ دقیقه. سه تا آنتراکت ۱۰ دقیقه‌ای هم پیش بخورد می‌شود ۲۴۰ دقیقه، چرا او متوجه این تایم نشده؟ ببینید حتا این امکان برای یک کارگردان نمایشنامه‌نویس فراهم نیست تایم نمایش را خودش به صورت مستقیم روبه‌رو بشود. این خیلی اتفاق بدی است که حتا ما ندانیم نمایشی که داریم می‌نویسیم چند دقیقه است. برای این که امکان این که نمایش‌های دیگرمان را بسنجیم در این سال‌ها وجود نداشته و شاید تا ابد هم وجود نداشته باشد. من آن روز داشتم راجع به پرده‌خوانی صحبت می‌کردم گفتم می‌دانید پرده‌خوانی چند ساعته؟ گفتند ۲ ساعت. گفتم نه احتمالاً بالای ۳ ساعت اجرا خواهد شد. این از نادانی بیضایی نیست، به دلیل این است که امکان اجرا وجود نداشته است.

**حمید امجد:** ما در واقع سال‌هاست که دربارهٔ تجربهٔ تئوریک غرب حرف می‌زنیم، در حالی که غرب دارد به این‌ها عمل می‌کند و از تجربه عملی این‌ها عبور می‌کند. ما حرفش را می‌زنیم وفکر می‌کنیم با زدن حرفش عمل هم کرده‌ایم. برای همین، چیزی را که به عمل در نیامده بود فکر می‌کنیم که دوره‌اش گذشته، حالا برویم سراغ یک به عمل در نیامدنی دیگر. برای همین من یک ذره مشکوکم به این مسابقه با زمان و با جهان. خیلی باور به این ندارم، فکر می‌کنم همهٔ دنیا دارد تئوری خودش را خلق می‌کند و به تجربه و عملی در می‌آورد، ما هنوز هیچی حتی دو خط راجع به نمایش سنتی خودمان نداریم. تاریخش را گاهی نوشتیم، اما برای کار خودمان نگره‌پردازی یا نظریه‌سازی نکردیم.

برای همین فکر می‌کنم که می‌شود به روز بود ولی الزاماً به روز به معنی فرنگی نبود فکر می‌کنم ما خیلی نیاز داریم به به‌روز بودن در حوزهٔ خودمان. الان شاید با هزار سال پیش خودمان هم به روز نیستیم. من نیازی احساس نمی‌کنم به این که از دنیا عقب نمانیم. فکر می‌کنم در درجهٔ اول باید از خودمان عقب نمانیم.

**ثمینی:** ببنین یک چیزی هست که در سینما همیشه مثالش زده می‌شود. الان فکر می‌کنم بشود مصداق آن را در تئاتر هم پیدا کرد. بحث این است که یک عده می‌گفتند جلوگیری از ورود فیلم‌های خارجی به نفع سینمای ما است، برای ان که دو تا مسأله به وجود آمده، اول این که سینمای ما ناچار به رقابت با سینمای جهان نمی‌شود، چرا که اگر رقابت کنیم احتمالاً مثل سینمای اروپا می‌بازیم. نکته بعدی این است که تقلیدهای بی‌پایه و اساس شکل نمی‌گیرد.

این سیاست در یک دوره‌ای خیلی خوب جواب داد. یعنی این قدر خوب که ما یک چیزهایی پیدا کردیم که چه به تئوری توطئه معتقد باشیم چه نباشیم به هر حال آن طرف مطرح شد و توانست در بازارهای روشنفکرای آن طرف رقابت بکند. بنابراین، این بحث خیلی نگران کننده نیست که ما چه قدر با جهان در ارتباطیم یا نه. الان مثلاً خیلی‌ها به آدم می‌گویند که تجربهٔ شما از تجربهٔ پینتر هم عقب‌تر است. چرا شما مثلاً مدل پینتر را این جا تجربه نمی‌کنید؟ یا حالا جلوتر از پینتر، ولی همیشه جواب این است که آن مدل الان چه قدر به درد جامعهٔ ما می‌خورد، و به وضعیت جامعه ما و اصلاً به وضعیت فکری خودمان، و این تقلید چه مشکلی را از ما حل می‌کند. به صرف این که شبیه دیگران بنویسیم، یا خواست آن طرف در واقع برای ما مطرح باشد. نکته بعدی هم این است که متأسفانه به عنوان نمایشنامه‌نویس به خاطر زبانمان فرصت این که بفهمیم کجای دنیا هستیم را پیدا نکرده‌ایم. یعنی همیشه خودمان در حلقه کوچک خودمان قضاوت شدیم. این امکان برای ما خیلی خیلی کم پیش آمده بفهمیم که اگر ما امروز داریم این تجربه را می‌کنیم آن طرف دارد چه کار می‌کند؟ و اگر با آن مقایسه شویم چه اتفاقی می‌افتد؟ همان کاری که سینما کرد و تعمداً با علت و دلیل موفق شد. سینمای کیارستمی را چه دوست داشته باشیم چه نداشته باشیم غیرقابل انکار است، به عنوان حتی یک موج. اما در مورد نمایشنامه‌هامان متأسفانه این امکان وجود ندارد. اگر ما آن طرف کارهایمان خوب ترجمه بشود ممکن است متوجه شوند که ما آدم‌های ویژه و استثنایی‌ای در عالم ادبیات نمایشی هستیم یا شاید هم اصلاً دیده نشویم. شاید هم فراموش شویم. بحث من این است که این عدم رقابت چیز خطرناکی نیست. درعین حال ما هیچ وقت فرصت این رقابت را هم نداشتیم و در عین حال تجربه نشان داده که کسانی که آمده‌اند و خواسته‌اند

مثلاً در کارهای دانشجویی تجربه‌های جدیدی بکنند می‌بینیم که آن‌ها خیلی دغدغه این را دارند که شروع کنند به تقلید از بکت. که آن هم نتیجه نمی‌دهد، یعنی به یک چیزی می‌رسند که اصلاً مال ما نیست و بوی تقلید می‌دهد، بعد بحث دیگری هم که دربارهٔ محافظه‌کاری تئاتر پیش آمد من این را هم قبول ندارم مثلاً دارم فکر می‌کنم به یک کاری مثل یک دقیقه سکوت که فکر می‌کنم که تمام تجارب سینمای ایران توی سال‌های اخیر هیچ کدام به جسارت (اگر جسارت عنوان تعیین کننده‌ای باشد) هیچ کدام واقعاً جسارت یک دقیقه سکوت را ندارد. یک دقیقه سکوت را اگر از منظر جسارت نگاه کنیم می‌تواند تمام تجربه‌های سینمایی را پشت سر بگذارد.

**موسوی:** اجازه بدهید توضیح بدهم که منظور من از محافظه‌کاری تئاتر صرفاً محافظه‌کاری در محتوا نیست، تئاتر ما، ادبیات نمایشی ما در فرم محافظه‌کار است.

**ثمینی:** نه نه این را قبول ندارم. شما چرمشیر را نگاه کنید.

**موسوی:** من یک نمونه برای شما عرض کنم. منظور من تأثیر گرفتن از فضاهای جدید است. مثلاً داستان شب سهراب‌کشان بیژن نجدی را مثال می‌زنم، یا زیر درختان زیتون کیارستمی را، زیر درختان زیتون کیارستمی من فکر می‌کنم فقط در این فضا می‌تواند ساخته شود، چون این داستان در چارچوب ساختمان‌های روایی گذشته جا نمی‌گیرد. ولی امروز در یک فضایی زندگی می‌کنیم که به هر حال خارج از ارادهٔ ما وجود دارد. همه اتفاقاتی که افتاده، همه قطعیت‌هایی که دچار تردید شده، همهٔ چیزهایی که ما فکر می‌کردیم پنهان کردنشان فضیلت است و حالا دیگر این طور فکر نمی‌کنیم، من می‌خواهم بگویم که کیارستمی از این فضا چیزهایی را گرفته که توانسته در فیلم زیر درختان زیتون این قدر جای دوربینش را عوض بکند. ساختمان روایتش ساختمان روایتی نیست که سینمای فارسی در دههٔ پنجاه داشت. من این‌ها را فقط به عنوان سوال مطرح می‌کنم و اذعان دارم که اظهارنظر کردن در این حوزه در صلاحیت من نیست. خلاصهٔ کلام این که می‌خواهیم از زبان شما بشنویم که ادبیات نمایشی ما چقدر از این فضاها و نگاه‌های جدید تأثیر گرفته و به چه شکل و در کدام کارها خودش را نشان داده است؟

**امجد:** جدید بودن در تئاتر امروز ما موج می‌زند بدون این که اصلاً الزامی داشته باشد زیر نگاه جدید کسی قرار گرفته باشد. یعنی من فکر نمی‌کنم «مصاحبه» رحمانیان تحت تأثیر نگاه وارداتی جدیدی نوشته شده باشد ولی «مصاحبه» ساختمانی به شدت نو دارد. در واقع عین همان که شما می‌گویید در دههٔ قبل نمی‌توانسته اصلاً این اتفاق بیفتد. من فکر می‌کنم خیلی از آثار چرمشیر هم همین‌طور است. حتی همین کار خیلی قصه‌گوی خانم ثمینی هم دارد خیلی از حرف‌های قصه‌اش را با شکل نوینی می‌زند.

تجربهٔ در فرم در رادی هم اتفاق افتاده است. یا مثلاً در مرگ یزدگرد بیضایی.

**موسوی:** من اتفاقاً دنبال نفی این‌ها نیستم، من دنبال اینم که ما بیاییم این‌ها را برای خوانندهٔ این بحث مطرح کنیم که این تجربه‌ها هست، به ویژه این جا، در کارنامه به خوانندگان داستان و شعر بگوییم این مسائل در حوزهٔ ادبیات نمایشی هم این جوری دارد اتفاق می‌افتد. من خودم در همان کار یعقوبی (در یک دقیقه سکوت) هم همین گرایش‌ها را می‌بینم.

**رحمانیان:** به نظرم در یک جامعهٔ پویا همه نوع نگرش باید وجود داشته باشد، یعنی شکسپیر به شیوهٔ بسیار کلاسیک خودش باید اجرا شود. در مورد پینتر که مثال زدید، پینتر به هر حال بعد از همهٔ تجربیاتش الان رو آورده به کارگردانی یک کار خیلی کلاسیک از همت. یعنی آن جا خودشان را محدود نمی‌کنند. اگر قرار بر انتخاب باشد خودش را می‌تواند تطبیق بدهد با انواع زیبایی‌شناسی‌هایی که در آن جا هست. می‌تواند زیبایی‌شناسی ابزورد باشد یا حتی کلاسیک.

تنها خبرهایی که در مورد تئاتر خارج به ما می‌رسد از همین مراسم تونی هست که در آمریکا برگزار می‌شود و جایزه می‌دهند برای من خیلی جالب است هر سال حتماً یک کاری از ویلیامز هست.

**امجد:** میلر هم همین طور.

**رحمانیان:** از میلر هست، از اونیل امسال باز «سیر روز در شب» چند تا جایزه برد. در عین حال نمایش موزیکال بیش‌ترین جایزه‌ها را برد. این خیلی برای من جالب است که خودشان را محدود نمی‌کنند به تجربه‌های مد روز. هم چنان که نظرگاه‌های جدید دارند، در عین حال آثار کلاسیک خودشان را هم به وفور اجرا می‌کنند. یعنی کلاسیک که می‌گویم منظورم ویلیامز هم هست که در واقع آن فرم رئالیستی قدیمی را هم‌چنان دارد روایت می‌کند. در کنارش آثار موزیکال و آثار عامه‌پسند. من فکر می‌کنم نمایش‌های موزیکال اصلاً آثاری عامه‌پسندانه و در تأثر ما هم همهٔ این گرایش‌ها لازمند، حتی تئاتر قرن پانزدهمی و شانزدهمی. در کنارش تئاترهایی با دیدگاه جدیدتر، مدرن، پست مدرن، تجربه‌های خیلی پی‌گیرانهٔ محمد چرمشیر به همان اندازه لازم است که مثلاً تجربه‌های کلاسیک‌تر رادی یا دلمشغولی‌های همیشگی بیضایی. هر کدامش که جواب بدهد، هر کدام اگر در جای خودش درست قرار بگیرد، به نظرم یک جامعهٔ نمایشی پویا را می‌تواند برای ما تصویر کند.

**امجد:** بگذارید من فقط یک نکته‌ای را بگویم راجع به ضرورت انطباق اثر عملی - اجرایی - شهودی و تولید خلاقهٔ نمایش با تئوری. نمایشنامه‌نویسی ما اصلاً این جوری شروع شده، یعنی آخوندزاده بر مبنای تئوری‌هایی که از غرب آموخته شروع کرده به نمایشنامه نوشتن. تئوری‌ها را شروع کرده دانه دانه نوشتن. و دیگر این که این‌ها را به کسی که در ایران داشت نمایشنامه می‌نوشت یا می‌خواست بنویسد، یعنی میرزاآقا تبریزی هم درس داد و در واقع تئاتر غرب را بر مبنای بوطیقا شروع کرد، در حالی که اساساً تئاتر در خود غرب با بوطیقا شروع نشد. اول تئاتر پیدا شد بعد کسی بوطیقای آن را نوشت.

فکر می‌کنم خلاقیت درست همین مسیر را طی می‌کند. به من چه که تئوری‌ای که فلان کس فلان جا درست کرده چیه. این اتفاق دارد به شکل دیگری هم می‌افتد. درست لحظه‌ای که ما داریم شروع می‌کنیم نمایش خودی را که هیچ کس در هیچ جای دنیا تئوری‌ای برایش ننوشته بازنگری می‌کنیم و به تجربه‌های نو درمی‌آوریم مثل «مجلس نامه» رحمانیان، مثل «قدمشاد مطرب» رحمانیان. داریم ضمناً این کار را هم می‌کنیم. او دارد کاری را تجربه می‌کند که نیاز نمایش سنتی ما است. نیاز خود ما است. من فکر نمی‌کنم او با خودش قرار گذاشته باشد تجربهٔ ساختارشکنانه‌ای انجام بدهد. بعداً کار منتقد، کار تئوری‌پرداز است اگر دوست داشت برایش تئوری بنویسد یا شباهتی بین آن و مثلاً شالوده‌شکنی ببیند، این که چگونه شالودهٔ تجربه‌های تخت‌حوضی و تعزیه‌سنتی می‌شکند، ادغام می‌شود و قالب‌ها به هم جواب می‌دهند، این‌ها کارهایی است که تئوری‌نویس بعداً باید انجام بدهد. نمی‌فهمم چرا ما اول باید تئوری را یاد بگیریم بعد شعرش را بنویسم. به آن شعر من مشکوکم یه دره. چه قدر شعر از آب در بیاید. چه قدر داستان، چه قدر نمایش و ... از آب دربیاید؟ جوهر مطلب همین است. ■