میراث زنده

محمد چرم‌شیر

نقد، تجلیل است

در عرف اجتماعی، نویسنده‌ی زنده نویسنده‌ای‌ست که اثرش واکنش و بحث برانگیزد؛ حتی واکنش‌هایی یکسره انتقادی. «آمیزقلمدون» ـ آخرین نمایشنامه‌ی منتشر شده‌ی اکبر رادی پس از حدود ده‌سال وقفه ـ بحث‌های بسیاری برانگیخت که عموماً با نگاهی مثبت و تأییدآمیز به کار نویسنده پرداخته بودند؛ اما حتی اگر جز این بود، حضور دوباره‌ی این نویسنده‌ی زنده در وسط گود بحث‌های نمایشی فرصت مناسبی در اختیارمان می‌گذاشت برای پرداختن جدی و مفصل به آثارش.

به دلیل محدودیت صفحات، تعدادی از مقالات و البته گفت‌وگوی مفصلی با رادی ماند برای شماره‌ی بعد؛ و فعلاً شش مقاله در نقد و بررسی آثاری از کارنامه‌ی استاد را می‌خوانید، با این تأکید که هر نقد، خود تجلیلی‌ست از صاحب اثر؛ زیرا که منتقد، اثر را هماورد ذهن و درخور بحث یافته است.

سردبیر

۱) سخت است باور این مدعا که نسل امروز نمایشنامه نویسان ما توانسته باشند خود را از زیر بار قیدی که میراث چندین و چند دهه نمایشنامه نویسی خودی برای آنان ایجاد کرده است رها کرده باشند؛ مدعایی که بنیان تفکر و شیوه ی عمل مسئولین فرهنگی ما را در دهه ی شصت تشکیل می داد. فرآیند این نوع نگرش با قدرت عمل و به شکلی فراگیر تمامی حوزه ی تئاتری ما را دربرگرفت و چون دستورالعملی لازم الاجرا قانونمندی های خود را حداقل برای یک دهه به نگرش و شیوه ی عمل دست اندرکاران تئاتر تحمیل نمود. شاکله ی این تفکر که منبعث از دیدگاهی سیاست پیشه و متکی بر اندیشه های ایدئولوژیک بود، هرگونه نوگرایی در بنیان های فکری و عملی حوزه نمایش را با شلاق هجو و طرد گذشته از میدان بیرون راند. و با طرح مبحث «از ما» و «بر علیهِ ما» عملاً خطی میان خود و گذشته کشید. منطق حاکم بر این انفکاک ـ لاجرم ـ شعار «هر که با ما نیست بر علیه ماست» را در بطن خویش پرورش می داد که خواه ناخواه به پیاده کردن استراتژی حذف منجر می شد، که شد. یک سویه نگری و عدم همگونی در ذات این نگرش راه را برای ورود به حیطه ی سلیقهٔ فردی و توجه تام و تمام به ظواهر بیرونی باز می کرد. کارکرد عملی این شیوه ی نگرش به آنجا راه برد که به یکباره محیط های آموزشی تئاتر از منابع تغذیه کننده تهی شدند و صحنه های فعال تئاتر به حکم بیرون رانده شدن نیروهای کارآمد، به حالت سکون و رکود درآمدند.

هجوم جوانان دارای اندیشه های نوین ـ هرچند که بارقه ای خوش را نوید می داد، اما ـ به دلیل عدم توجه به عنصر تجربه، که حاصل کار مفید و مستمر بود، و از آن مهم تر، عدم توجه به چگونگی کاربرد ابزار علمی، که باید از طریق نخبگان به این نسل انتقال می یافت، نتوانست فضای تئاتر را همپای تحولات اجتماعی دگرگون سازد. و حاصل عمل مسئولین فرهنگی در حوزه ی نمایش چیزی نشد به جز تحمیل سکون نامتعارف بر کل جریان تئاتر. منطق نفی به یکباره ی همه ی دستاوردهای سالیان برای نوآمدگان چارَه ایَ باقی نمی گذاشت جز آن که همه چیز را از نقطه ی صفر شروع کنند.

و ماجرا به همین بازگشت اجباری به نقطه ی صفر ختم به خیر نشد؛ از آن بابت که به دلیل عدم حضور یک نگرش نظام مند در نزد متولیان این دیدگاه، اعمال سلایق فردی ناشی از عدم شناخت به صورت تأکید ناموَجه بر ساختارهای ظاهری و بیرونی به یک نقطه ی مرکزی برای چگونگی نگرش بر ایده ها و عمل در تئاتر درآمد. و این چنین شد که به نازل ترین بهانه ها نسخه ی بسیاری درهم پیچیده شد بی آن که ما به ازاهایی برای آن ها ـ اصولاً ـ وجود خارجی داشته باشند، یا حداقل امکاناتی برای پدید آمدن نیروهای جایگزین فراهم گردیده باشد.

در این آوردگاه، از یک طرف نیروهایی قرار گرفتند که ـ با اتکا به شوق و شور ـ آمده بودند پندارهای نوین خویش را عرضه نمایند و از طرف دیگر نیروهایی بودند که نه از چنان بضاعتی

برخوردار بودند که راهنمایان مقبولی به حساب آیند و نه اصولاً به دلیل توجه ساختارهای بیرونی، باور ایجاد عرصه های غیرمتعارف برای دیگران را داشتند. جمع این ضدین در کنار یکدیگر عملاً سرنوشتی جز سکون برای حرکت تئاتر در کشور را رقم نمی زد، که نزد.

ادعای عدم لزوم توجه به میراث گذشتگان و نهضت حذف گذشته به بهانه ی عدم تطبیق بنیان های گذشته با نگرش امروزین، مولود پرورش این ایده گردید که تمام میراث ما خنزر پنزرهایی دور ریختنی ست و نمی توان از آن ها سود بُرد. فرآیند این تفکر دو اثر مهم بر روند رو به تزاید حضور نیروهای جوان برجای گذاشت. اول این که نسل جوان را نسبت به میراث خود بی تفاوت و در پاره ای از موارد گستاخ نمود و سبب گشت نسلی بی توجه به پشتوانه های حاضر و باقی پرورده شود؛ نسلی که در ذات نگرش خود بقا را در نفی گذشته جست و جو می کرد و بس. دوم آن که نوعی بی ریشگی و افتخار به آن را ـ به عنوان یک علامت مشخصه ـ در باور این نوآمدگان به رسمیت شناخت.

۲) و باید از بخت یاری نسلی باشد که بنیان های اصلی گرایش های خویش را از آبشخوری همچون «پهلوان اکبر می میرد»، «روزنه ی آبی»، «چوب به دست های ورزیل»، «گلدونه خانم» و ... به دست آورد. و غنای خویش را بر سبیل ناممکن هایی که به همت نویسندگانی چون *بیضایی*، *رادی*، *گوهرمراد*، *خلج* به ممکن بَدَل شده اند، به دست آورد. و بی گمان نسلی این فرصت را یافت که در فاصله ی دو دهه ی چهل و پنجاه، حیات و قوام خویش را بر پایه هایی چنین گرانسنگ پی ریزی نماید. آن نسل این فرصت شگرف را نیز یافت تا در تمام حوزه های عمل و تفکر، هرچه را که طلب می کرد، در آثار نمایشی این نویسندگان بیابد. مگر نه آن که در نمایشنامه های *گوهرمراد* می شد تمام پنداشت های سیاسی دوران را جست و جو کرد؟ مگر نه این که *رادی* سردمدار آن نوع نگرش شد که میل به کالبدشکافی آدم های طبقات میانی داشت؟ و *بیضایی* که تعریف نوینی از اسطوره را در شمایلی امروزین و این جایی بازساخت.

آنچه در این دو دهه رُخ داد و قواره ای جاندار از تئاتر ما عرضه کرد، صورت نپذیرفت جز از این رهگذر که رابطه ی نسل آمده و میراثی که می باید از آن سیراب می شد، رابطه ای ارگانیک و دوسویه بود؛ محصولی که فرآورده ی تجربه و عمل توأمان دو نسل بود. در واقع حضور زنده ی آن میراث، منبع تغذیه کننده ی نیروهای بالقوه ای شد که می رفتند با درک بی واسطه ی آنچه در نزد آنان به ودیعه نهاده می شد، فعلیتی تام و تمام را در عرصه ی نمایش به حرکت درآورند. این همان گوهر گرانقدری بود که در نسل متقدم ماند و نسل متأخر و امروز، بی درک حقیقت آن، خود را از سیلان و تلاش محروم ساخت.

۳) *آذر نفیسی* در جایی (با نقل به مضمون) گفته است تمام

اکبر رادی در دهه ی چهل

ادبیات دوران دیکتاتوری از آن روی که تضاد خویش را بر لعن فردیت دیکتاتوری نهاده بود، بعد از الغای دوران دیکتاتور، درصد بالایی از کارآیی خویش را برای مخاطب دوران بعد از دست داده است. و صحت این استدلال در حوزه ی تئاتر واقعیتی دو چندان دارد. تئاتر پُر از کنایه و استعاره ای که تمام جد و جهد خویش را برای بیان وجوه کوچکی از دیکتاتوری، بدون توجه به تحلیل دیکتاتور منشی و چگونگی بروز حکومتی «توتالیتر» صرف کرده بود در برخورد با دگرگونی های سیاسی ـ اجتماعی مابعد خود، عملاً حرفی برای گفتن نداشت. در طرف مقابل تئاتری هم که دامان خویش را، از بیان مصایب انسان گرفتار در چنگ زندگی در ساختاری ناهمگون و قلدرمنش، پَس می کشید دیگر نمی توانست مقبول آدم های درگیر در تنش های نوین باشد. پس ـ لاجرم ـ طیفی می توانست همچنان کارآیی خویش را در برخورد با دگرگونی های جدید حفظ کند که تعادل آن دو نگرش را در هیئتی دراماتیک در خود داشته باشد. جهان نمایش های *بیضایی*، *رادی* و ... چنین جهانی بود.

۴) *اکبر رادی* توانسته بود در تمام دوران کاری فعال خویش، تعادل در میان دو دیدگاه را حفظ نماید. دیدگاهی که با طعن و لعن نظام سیاسی و انتخاب لحنی تهییجی، می رفت ـ با تمسکی بی پروا به رئالیسمی انتقادی ـ طومار رژیم سیاسی را درهم پیچد و در هیئت برونگرای خویش عرصه ی تئاتر را جولانگاه طرح و بسط ایده های سیاسی ـ ایدئولوژیک خود سازد. در فرآیند این نگرش، تئاتر فقط دستاویز طرح یک شعار بود و همین.

دیدگاه دوم با ساختاری درون گرا و با اتکا به بنیان های فرهنگ خودی، از پس ایماها و ایماژها، مخاطب را به عمق

یافته هایی انسانی تر و جاودان تر رهنمون می شد. این ساحت جایگاه طرح مضامین کلی بود، تنهایی، سرخوردگی، انسان، تکنولوژی و... مضامین اصلی این گروه بود. ساحت این نگاه ساحتی نخبه گرا بود و هیچ گاه دامان خویش را به عامیانه گری و طرح روساخت های معمول زندگی انسان ها آلوده نمی کرد. وجهی از این دیدگاه که تلاش می نمود نوعی از عامیانه گری را به اندیشه ی نخبه گرایی این دیدگاه گره زند، چاره ای جز غلتیدن به دامان ناتورالیزم نداشت. این ناتورالیزم که به صورت ضبط تصویر اجتماعی و بازسازی آن بر صحنه ی نمایش نمود می یافت به دو دلیل مخاطب عام خویش را جلب نکرد. اول به آن دلیل که نوع نگاهش نگاهی توریستی به محتوا بود، و دوم این که به دلیل تیرگی موجود در آن ناتورالیزم، مخاطبی که خود را در این ناتورالیزم حبس می دید، بازسازی دوباره ی آن را بر صحنه خوشایند نمی دید.

رادی در این میانه، با طرح کاراکترهای آشنا و به شدت ملموس، و سعی وافر در قرار دادن آنها در بستری از موقعیت های واقعی و قابل درک، سعی خویش را در زدن نقبی ـ که آبشخورش را از ساحت روانشناختی خود آدم ها کسب می کرد ـ معطوف می ساخت که بستگی تام و تمام به حیات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی دوران خاص داشت. پس ـ لاجرم ـ *رادی* باید تصویر گر آدم هایی می شد با جایگاه معلوم و معین که در تلاش بودند در برابر موجی که می رفت آنان را از تعادل اولیه دور سازد مقابله کنند. و این تقابل اگر چه عبث می بود یا امیدوارانه، حرکتی انسانی بود. و این همان نگرشی بود که می توانست موجه بیشترین همخوانی میان نمایشگری همچون رادی با مخاطبش باشد. و *رادی* ـ بی تردید ـ بیشترین این لحظات را در فعالیت نوشتاری خود با مخاطبینش داشته است.

۵) آرمانگرایی در نمایشنامه های *رادی* را باید آن وجه جذابی دانست که سبب گردید طیف وسیعی از نمایشنامه نویسان جلب او شوند و نوعی طریقت «*رادی* نویسی» را پی ریزی نمایند. اما نکته ای ظریف در کار *رادی* وجود داشت که به دلیل عدم ادراک آن از سوی پیروان او، باعث بروز دو ناهنجاری عمده، یکی در کار پیروان او و دیگری در خود *رادی* گردید.

ناهنجاری اول تک ساحتی شدن کاراکتر در نمایشنامه های «شبه رادی» بود. آنچه که پیروان *رادی* در کار آثار او ندیدند و *رادی* هم یا به تعمد یا به ناخودآگاه نخواست توضیحی در این باب بدهد این بود که آرمان در نزد کاراکترهای آثار او، آرمانی ست متعلق به تمامی کاراکترها، و مخاطب ـ در واقع ـ به تفسیر یک آرمان از نظرگاه های متفاوت می نگرد. درست که ممکن است دیدگاه یکی از کاراکترها به دلیل نزدیکی به نظرگاه نویسنده از استحکام و منطق بیانی اعلی تری برخوردار باشد، اما خود آرمان یک آرمان جمعی ست که هرکس آن را با توجه به منافع شخصی و منطبق با جایگاه اجتماعی خویش تفسیر می کند. این نگرش آرمانی در آثار دیگران به صورت تجلّی آرمان خواهی در رفتار و کردار یک کاراکتر بروز کرد و اساس آرایش کاراکترها به صف آرایی در طیف موافق با کاراکتر اصلی یا مخالف با او صورت پذیرفت که این دیگر نفی یک دیالکتیک زنده بود. صف آرایی کاراکترها تحت عنوان بدها و خوب ها و مثبت و منفی شدن کاراکترها براساس توافق یا مخالفت با کاراکتر محوری از عمده مشخصات این کاراکترپردازی برد. تک ساحتی دیدن آدم ها همان غلتیدن به رمانتیسمی بود که تمام مدل های نمایشی ما در دهه ی شصت را تحت شعاع خود گرفت.

در این نوع نمایشنامه ها تحول کاراکترها نیز لاجرم از راه تغییر وضعیت آن ها در برابر کاراکتر اصلی سنجیده می شد. به عبارت دیگر این نحوه ی نگرش موجد حذف شخصیت پردازی از نمایشنامه نویسی خودی گردید.

ناهنجاری دوم از طریق اصرار *رادی* در استفاده از قالبی پدیدار شد که نمی توانست مقتضیات زمانه ی او را به تمام و کمال در خود منعکس نماید یعنی دور شدن *رادی* از همان ویژگی ای که همیشه او را مقبول مخاطبانش می نمود. نگاه آرمانگرای *رادی* به دلیل انتخاب کاراکترهایی که دیگر در چرخه ی زمانه ی خود درگیر نبودند و بازتابی از هویت دوران نبودند، نگاهی در خلاء و بدون پشتوانه های لازم اجتماعی امروز و خالی از شناخت های روانشناختی آدم های این زمانی شد. این روند کم کم به پدیدار شدن کاراکترهای خاص در آثار *رادی* منجر شد، کاراکترهایی با روابطی خاص، کنش هایی خاص و بازتاب کننده ی آرمان خاص شده ی او. ما به ازاهای اجتماعی این کاراکترها و آرمان های آنان دیگر به سختی در اجتماع قابل تشخیص بودند. به عبارتی دیگر هرچه کاراکترهای *رادی* خاص تر شدند کارکرد اجتماعی آنان خاص تر گردید و این برای *رادی* یعنی دور شدن از جذابیت هایی که برگ برنده ی کارهای او بود.

۶) *رادی* وقتی قالب بارها آزموده ی خویش را حفظ کرد به عنصری به نام زبان روی آورد. او در طی این سال های اخیر با تکیه بر این عنصر، شکلی از زبان کاراکتر را آفرید که برای هر نویسنده ای جای رشک دارد. زبانی قوام یافته و مستحکم که باید آن را «زبان مختص رادی» نام گذارد. زبانی که از یک سو اتکا به زبان عامیانه و از سوی دیگر آبشخوری از فخامت کلامی دارد. این همنشینی در برخورد اولیه، از زبان عنصری شیرین، روان و خوشایند ساخت که مخاطب را سخت مسحور می ساخت. اما همین زبان و وسواس *رادی* در به کارگیری آن آثار او را دارای دو مشکل عمده کرد که باید آن را در قالب یک ساختار دراماتیکی از زبان بررسی نمود.

مشکل اول این که این زبان، یک زبان تک صدایی ست. نویسنده بدون توجه به جایگاه اجتماعی کاراکترها، صدای واقعی آنها را حذف و خود به جای تمام آنها سخن می گوید. این کاراکترها روان، شیرین و خوشایند سخن می گویند اما در واقع نه از کنش فردی خود در جریان نمایش که با کُنش نویسنده ی

اجرای مرزبان از *دامت با گلبرگ* ۱۳۶۷

خود و از طریق گفت و شنود او با خود، با ما سخن می گویند. در این کاراکترها عنصر زبان نمی تواند مدخل مخاطب برای درک هویت اجتماعی و روان شناسی آنها گردد. به عبارت بهتر کاراکترهای *رادی* همه به گونه ی هم حرف می زنند و از زبان معلوم و خاص بی بهره اند و گویی آدمک هایی اند بدون تأثیرپذیری از عملکردهای اجتماعی خود. این خصیصه را می توان در نوع به کارگیری واژه ها، نوع جمله بندی، تأکیدگذاری بر واژه و حتی لحن به کار گرفته دید. اما به هرحال *رادی* شیفته وار با زبان طنازِ همچنان با مخاطب خود، سخن ها دارد.

مشکل دوم آن جاست که این زبان تک صدایی از آن جا که از کنش و واکنش کاراکتر در جریان نمایش زاده نمی شود، عمدتاً غیرنمایشی ست و دیالکتیک دیالوگ نمایشی در آن دیده نمی شود. درواقع صدایی که از نویسنده به جای تک تک کاراکترها شنیده می شود مانعی عظیم بر سر راه درک تضادهای اجتماعی و روان شناختی آنان می شود و منطق راستین گفت و گو را از میان برمی دارد. در جایی که یکی به جای همه سخن می گوید ردیابی تضاد از راه زبان، محلی از اعراب نمی یابد، و دلیل غیرنمایشی شدن زبان *رادی* را باید در همین اصرار او در استفاده از این زبان تک صدایی جست. زبانی که مخاطب را از کاوش در درون کاراکتر پرهیز می دهد و کاراکترهایی بی جان و منجمد را در پیش چشم مخاطب پدیدار می سازد.

۷) *رادی* را باید از نمایشنامه هایش شناخت، از مجموعه ی قصه هایش، از «نامه های همشهری»، از «مکالمات» و از «بشنو از نی»، اما شناخت *رادی* را نباید تنها به همین ها محدود کرد که این ها همه تنها پاره ای از اویند. پاره ی دیگر او را باید در آن نامه ی عتاب آمیزی جست و جو کرد که به سردبیر یکی از نشریات ـ در همین چند ساله ی اخیر ـ نوشت، نامه ای که خیلی ها را خوش نیامد. بحث بر سر درست یا نادرست بودن مضمون آن نامه نیست، حتی بحث این نیست که آن نامه باید نوشته می شد یا نه، بحث بر سر این است که این نامه درست نمایانگر پاره ای از *رادی* بود که سخت به خود او نزدیک بود.

نویسنده ی آرمانگرایی چون *رادی* که بر سراثبات حقانیت آنچه درست می دانسته، سالیان درازی را با حرمان و تلخی گذرانده نبایستی جز این رفتار کند. در تمام سالیان نوشتن *رادی* همواره دست هایی او را پس رانده اند و دست هایی همواره تلاش کرده اند او را از حقوق واقعی خود محروم کنند. او با بردباری، گاه با نوشتن و گاه با سکوت و انزوای خودخواسته، این فشارها را تحمل کرده، پس غلیان او برضد فرقه گرایی و تمامیت خواهی از هر ناحیه که صورت گیرد، واکنشی به جا و قابل پیش بینی ست و از او غیر از این چیزی متصور نیست. آرمان های موجود در آثار *رادی*، او را وامی دارد تا همواره چون کوه آتشفشانی آماده ی طغیان باشد. غلیان *رادی* صدای نسلی بود که خواسته از *رادی* بیاموزد، اولین قدم هایش را با قدم های او همراه کند. و این عتاب *رادی* او را آموزگار همیشه ی این نسل کرد. حرفی بود که سال ها از زبان رادی شنیده بودیم و *رادی* آن را در عمل نیز انجام داد. همگامی حرف و عمل *رادی* اثبات کرد می توان نوشت، و می توان در عرصه ی اجتماع به همان حرف ها نیز عمل کرد. و این درس بزرگ *رادی* برای نسل بعد از خود بود.

و نسلی که با ندانم کاری و فریب، خود را وارسته از حرف و عمل نسل های پیش از خود می داند، چگونه می تواند بدون درک واقعی این الگوها، هستی خویش را دوباره از صفر آغاز کند؟ دریغ از نسلی که آسان پنجه بر صورت میراث خود می کشد.

۸) *رادی* بزرگ ماست. *بیضایی* بزرگ ماست، همچنان که *نعلبندیان* بود، *گوهرمراد* بود، *خلج*، *مفید* و دیگران بودند و هستند. این نسل بسیار از آن ها آموخته است و باید بیشتر از این ها نیز بیاموزد؛ اما آن ها به ما نیز این حق را داده اند که پندارهای خویش را در عرصه ی عمل بیازماییم، از آنان به خاطر آنچه نکرده اند و آنچه ما بر عهده ی خود می بینیم پرسش کنیم، و می کنیم اما این گفت و گوی شاگرد است و استاد. ما بر صورت میراث خویش پنجه نخواهیم کشید. □

به‌دنبال خویشتنِ خویش

هادی مرزبان

من از وقتی خودم را در دنیای تئاتر شناخته ام با آثار ملی و آنچه بوی وطن می داد، انس بیشتری داشته ام و اصولاً آبم با دوستانی که به آثار وطنی اخ و پیف می کرده اند توی یک جوی نمی رفته؛ منظورم اشاره به دوستانی ست که خیال می کنند چون *میلر* و *برشت* و *پینتر* و *اونیل* و ... کار می کنند باید به دیگران فخر بفروشند. شاید شما هم دیده باشید؛ غالباً پشت چشمی نازك می کنند و سبیلی می جوند و نازی و بالأخره عنوان این که: از فلان نویسنده مشغول کار هستم!! ...

همیشه بر این عقیده بوده ام که ابتدا باید تئاتری که ریشه در سنّت و فرهنگ و دین و تاریخ و وطنم دارد بشناسم بعد متوجّه مرغ همسایه شوم هرچند که واقعاً هم غاز باشد. به هرحال بر این عقیده ام که اگر خودمان را نشناسیم آن می شود که امروز در برخی تالارها شاهدیم و می بینیم افرادی را که دست و پا می زنند و به نام تئاتر نو و تئاتر تجربی هرچه را می خواهند به خود خلق الله می دهند و جالب تر آن که تماشاگران را به بی فرهنگی(و نه حتی فقر فرهنگی) متهم می کنند و عده ی قلیلی هم به قول آن سید شهید بزرگوار برای آن که از این مارك و مارك های دیگر از قبیل فسیل و غیره در امان بمانند کورکورانه تأیدشان می کنند و ... بگذریم که درد دل بسیار است و نگفتن آن بهتر است از گفتن شان!

من همیشه شیفته ی تئاتر ایران بوده ام، بله تئاتر ایران(و این تکرار را برای آن ها می گویم که می گویند کدام تئاتر؟ ... در ایران تئاتر نداریم).

منظور تئاتری ست با هوّیت ایرانی ... تئاتری با بوی نم کاهگل، گرمای تفتیده ی کویر، نم باران گیلان و مازندران، عطر گلستان و بوستان، صفای *حافظ*، هوای *مولانا* و *عطّار*، و عمق پر حماسه ی *فردوسی* و بالاتر عطر قصص فراوان قرآن کریم. من این ها را می گویم. *رادی* را، *ساعدی*، *بیضایی*، *حکیم رابط*، *رحمانیان*، *امید* و ... و ...؛ و این ها تئاتر ایرانند.

و در این میان من که به همه ی آن ها ارادت داشته و دارم سخنان *رادی* برایم جذّاب تر و آدم هایش آشناتر بوده اند، و همیشه از سال های دور مترصّد آن بودم که بتوانم اثری از *رادی* را کارگردانی کنم، و این انتظار حدود چهارده سال طول کشید.

سال ۱۳۶۲ به وسیله ی یکی از دوستان با استاد *رادی* آشنا شدم. برای من که سال ها استاد را دورادور می شناختم این آشنایی به منزله ی یک تحوّل بود و در همان جلسه و همان آشنایی بود که پی و اساس پلکانی ریخته شد که به نظر خیلی ها محکم و خوب بود و همان «پلکان» شالوده ی ساختمان های «آهسته با گل سرخ» و «هاملت با سالاد فصل» و «آمیز قلمدون» گردید.

در «پلکان» که اولین اجرای من از استاد بود به علت عدم شناخت نوع کار یکدیگر با مسایلی(البته نا حاد!) روبرو شدم و تقریباً برای من کلاس درس بود. یادم می آید روزی نگران طولانی بودن زمان نمایش بودم، به استاد مراجعه کردم و ماجرا را گفتم، و این بار دیدم برخلاف آنچه می گفتند که *رادی* حاضر نیست یک «واو» را جابه جا کند گفتند هرجایی از نمایش که خواستی می توانی حذف کنی و من خوشحال از این اجازه

به جست و جو در نمایش پرداختم، چند روز گذشت و مجدداً راه دفتر استاد را در پیش گرفتم. به ایشان گفتم هرچه سعی می کنم نمی توانم جایی از نمایش را کوتاه یا حذف کنم و ایشان با همان آرامش همیشگی لبخندی زدند و گفتند «بله... من می دانستم، و معماری صحیح درام یعنی همین... که اگر جمله یا صحنه و گهگاه حتی کلمه ای را جایی حذف کنیم، چند صفحه یا صحنه ای بعد جایی مشکل ایجاد کند.»

بالاخره «پلکان» ساخته شد و تصور می کنم استاد هم راضی بود، و مردم هم همین طور. چرا که نتیجه اش چهار اثری ست که در مدت چهارده سال از استاد *رادی* کار کرده ام و در حال حاضر نیز مشغول تهیه ی مقدمات تمرین «شب روی سنگفرش خیس» یعنی پنجمین اثر استاد در این چهارده سال هستم. و در این راه افتخار می کنم و همیشه سعی کرده ام حرمت و جایگاه نویسنده را بدانم، بر آن اجر بگذارم، و سپاسگزار و همیشه مراقب نمکدان باشم!!

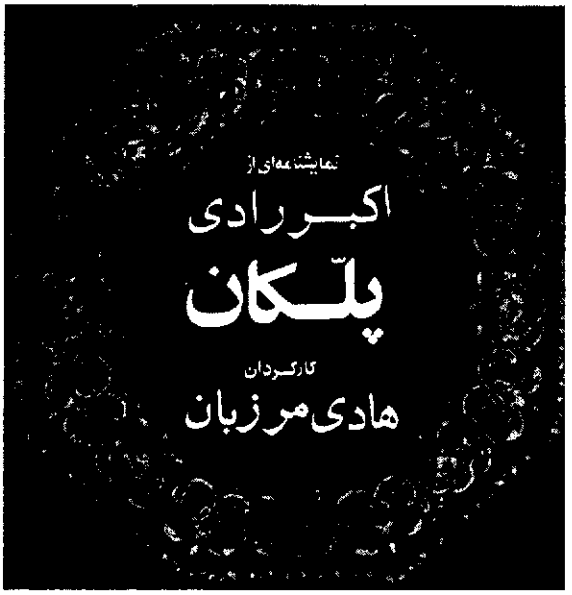
امروز با اطمینان می گویم اگر اقبالی به نمایش های «ما» ـ و نه «من» ـ می شود به مقدار زیاد مرهون سحر قلم زیبا، شناخت جامعه و درام استاد *رادی* ست.

به اعتقاد من رآلیسم *رادی* برای همیشه در ادبیات نمایشی ما جایگاه خود را خواهد داشت. عزیزان؛ در دنیایی که غالباً خودمان در خودمان گم شده ایم و سرگشته به دنبال هویّت مان می گردیم مسلماً خلاّق «پلکان»، «مرگ در پاییز»، «در مه بخوان»، «منجی در صبح نمناک»، «لبخند با شکوه آقای گیل»، «از پشت شیشه ها»، «هاملت با سالاد فصل»، «آمیز قلمدون» و «شب روی سنگفرش خیس» یک غنیمت است؛ غنیمتی عزیز و گرانقدر.

خوب می دانیم که تئاتر تشکیل می شود از من مجری، مکانی برای اجرا و توی تماشاگر که از خانه به راه افتاده ای، مشکل اقتصادی و مشکل ترافیک را به جان خریده ای و بالاتر از همه زمان و وقتت را گذاشته ای؛ نه برای آن که بیایی و گزارشی بشنوی و نه برای آن که داستانی ببینی؛ چرا که در خانه ات هم می توانستی بخوانی و ببینی. تو می آیی که به معنای واقعی تئاتر تشکیل شود، تا در تجربه ای که بر صحنه می گذرد سهیم باشی، اندیشه کنی و با عاطفه و تخیّل خود با ما شریک باشی و در نهایت به کشفی نایل آیی.

و اگر در بازگشت به خانه ات به این اندیشه و به این کشف نرسیده باشی من مجری به تو خیانت کرده ام. و آثار *رادی* همیشه برای من محملی بوده است که چنین خیانتی را مرتکب نشوم؛ به پاداش خلق همه ی زیبایی هایش کلامم را با مطلبی که در سال های دور از عزیزی شنیدم، پایان می دهم:

برادرم پینه ای دارد بر دست
زخمی بر پا
کهنه ای بر تن
آوازی غمگین بر لب و داغی ناشناخته بر دل
تو آن پینه را تصویر می کنی
و زخم را تصویر کن...
مبارك باد قلمت.



بالا: پوشت «پلکان» ۱۳۶۳
پایین: اجرای «پلکان» ۱۳۶۳

بهار حضور توست، بودن توست[1]

کالبد شکافی «آمیز قلمدونِ» اکبر رادی

حسین معماری

نیاز من به تو نیاز من به تمامی ذرّات زندگی ست؛ به تمامی بودن ها، به نهایت هستی. به نگاهی که گُل از آن باز می شود و زندگی آغاز. ای کاش در هوای نمناك و مه گرفته، کنار پنجره ی باران زده، با پرتو زرد رنگ خورشید به خواب می رفتیم، و خواب یک سفر طولانی به وسعت باهم بودن را تجربه می کردیم. ای کاشَ در مهتاب آبی رنگ، صدای جیرجیرك کنار بوته ی گل سرخ، خوابَ را از چشمان مانَ می گرفت؛ تا نَبینیم «حسنک خارکن» را که هنوز «خوار» می کَند! ای کاش شُرشُر باران به صدای پاهایی وصل می شد که سال هاست به انتهای کوچه ی خاطراتَ مان چسبیده است. و ای کاش مُرکّبم لیقه داشت؛ تا با خط شکسته، نه دلی شکسته می نوشتم «بهار حضور توست، بودنَ توست.» و مرگ یعنی «ندیدن تو» ای بانوی با عظمت.

و بدین ترتیب قهرمان آخرین اثر چاپ شده ی *اکبر رادی* نمایشنامه نویس نام آشنایَ معاصر، چون قهرمانان «مرگ در پاییز»، «آهسته با گل سرخ» وَ ... با مرگش تازه متولد می شود و حیاتی دوباره می یابد. مرگی خود خواسته و شهادت گونه؛ نه به خاطر مرگ آرمان هایش که او اساساً آرمانخواه نیست. جنس خواست او نه از جنس خواست یک روشنفکر یا شبه روشنفکر است؛ نه یک آزاداندیش و انقلابی. او با هیچ کس و هیچ چیز سرستیز ندارد و نگاهش به زندگی نیز چندان خاص نیست. قهرمان *رادی* به مانند قهرمانان ادبیات امروز و برخلاف متون کهن از افراد معمولی انتخاب شده است؛ با انگیزه های معمولی و خواست هایی کوچک و معقول که دلیلی برای بازگویی آن نمی یابد و تنها در خواب است که پرده از راز او برداشته می شود.[2] رازی که پس از سی سال در شرایطی بازگو می شود، که زیر شلاق کنایه و نیش های همسرش قرار می گیرد و زن نیز چنان غرق در وسوسه هایش است، که پی به عظمت کار او نمی برد. این راز تمام شخصیت «آقای شکوهی» را شکل می دهد و بُنیه ی آن را دارد که کنجکاوی ما را برانگیزد و تولید کشش نماید. در نتیجه، پس از بخش اول که نقش اکسپوزیسیون را دارد و شخصیت ها، فضا، مکان و موقعیت نمایش را نمایان می سازد؛ به بخش میانی اثر که از جهت ساختمان و مضمون دارای اهمیت ویژه ای ست می رسیم. این بخش نه تنها با فشرده کردن زمان، یک زمان نمایشی می آفریند ـ در فاصله ی خواب شکوهی در ابتدای پرده ی دوم و بیدار شدنش در انتهای همین پرده، یک ماه می گذرد ـ بلکه ورود ما به خلوت و تنهایی شکوهی را ممکن می سازد و این امر پس از آشنایی شکوهی در محیط خانه و محیط کارش اجتناب ناپذیر نماید. با توجه به داده های *رادی* نسبت به شخصیت شکوهی در پرده ی اول مناسبات بیرونی و در پرده ی دوم درون او عرضه می شود؛ این موارد قابَل شناسایی است.

۱ـ جسمانی: او در جوانی از آنچنان نیروی جسمانی ای برخوردار بوده است که در حالی که دخترش را قلمدوش کرده، از کوه بالا می رفته، سیگاری می کشیده و آواز می خوانده. ولی اکنون چنان در خود فرو رفته، که نه تنها برای

ایستادن نیاز به تکیه گاه دارد ـ همواره برای ایستادن از چترش استفاده می کند ـ بلکه برای بستن دکمه های لباسش نیز محتاج کمک همسر خویش است؛ و خود نیز به این امر اقرار دارد که اسقاط شده. همین نیاز او به همسرش، بحران ناشی از نبود او را افزایش می دهد ـ رابطه ی زن با شکوهی یک رابطه ی مادرانه تصویر شده است.

۲ـ اجتماعی: در مناسبات اجتماعی، اهل معاشرت و تفریح است و با دوستانش روابط بسیار صمیمی و خوبی دارد که آن را هنوز حفظ کرده است. صحبت دایمی او از دوستانش و نقل قول های آن ها، برای او نه تنها یادآوری روزهای خوش گذشته است، بلکه او را هرچه بیشتر از آینده ای که خود به تیره بودن آن واقف است دور می کند. بیماری، مرگ و ... مسایلی هستند که هر فرد پیری را ملزم به دوری از آینده و پناه بردن به گذشته می کند؛ چراکه گذشته یادآور خاطرات خوش جوانی ست و آینده، تا جوان.

۳ـ فرهنگی: او هنرمندی ست که بنا به خصوصیات ذاتی اش، یعنی شیفتگی به نظم و قانون، انظباط کاری، حساب و کتاب و چهارچوب های از پیش تعیین شده که هیچ گونه تخطّی از آن ها را تاب نمی آورد، به یکی از قانونمندترین و ظریف ترین هنرها، یعنی خوشنویسی تمایل پیدا کرده است؛ که نه آن را به حراج می گذارد، نه بابت آن پولی دریافت می کند و نه تحمل توهین به آن را دارد. شغلش نیز دقیقاً با همین حساب و کتاب و قانونمندی در ارتباط است. و پایبندی به اصول از او انسانی ساخته که همواره روی خط قانون حرکت می کند. بسیار خوش پوش، تمیز و با تدبیر است و لفظ قلم و متین صحبت می کند. کلام او در تضاد کامل با کلام و روحیه ی «شوکت» و «حشمت» است. چرا که او از جنس دیروز است و آن ها از جنس امروز، که به شدت رنگ روزمرگی به خود گرفته اند. او با یک سفر درونی شاد است و با کمی «نخودچی» قانع می شود و در برابر فهرست بلند بالایی از انواع غذاها که دخترانش ردیف می کنند بی تفاوت است.

۴ـ روانی: شکوهی دارای مناعت طبع و آرامش روان است. و همین آرامش او با اضطراب و جوش و خروش و روان ناآرام همسرش در تضاد شدیدی قرار می گیرد و بخش اول نمایشنامه را به نحوی به سمت برهم خوردن تعادل اولیه و نقطه ی عطف ماجراها که «سفر» است سوق می دهد. او روحیه ی رمانتیک و حساسی دارد و در حالی که همه چیز در حال فرو ریختن است و درام به سمت نقطه ی اوج پیش می رود، به خواب می رود و با رویاهای خود خوش می گذراند. و این «شوکت» است که ناخواسته او را از دنیای محبوبش بیرون می کشد و باز در گرداب روزمرگی دنیای خارج قرار می دهد. (او در حالی که کیف حاوی تقدیرنامه هایش را بغل کرده است از خواب می پرد). طلا و نقره که نشانه ی سرمایه و قدرت اند برای او در حد ابزار تنزل می یابند ـ فندک طلا و قوطی سیگار نقره ـ و او ثابت می کند، زندگی با وجدانی آسوده مهم تر از موفقیت و قدرت است. و این آسودگی فقط در اثر کم کردن حوزه ی نیازهایش به دست آمده است. او با محیط پیرامونش در تضاد شدیدی قرار گرفته است. در حقیقت تمام شخصیت های اصلی و فرعی برای توضیح شخصیت او کنار هم چیده شده اند. شخصیت هایی که به نمایندگی از طرف قشرهای مختلف تبدیل به یک جامعه شده اند. (پزشکی که ارزش اثر هنری او را نمی فهمد، سبزی فروشی که به راحتی سوء استفاده می کند، و ...) و او یکّه و تنها به امید بهار و بازشدن گل سرخش نشسته است. گل سرخی که در نمایشنامه ی ماقبل رادی، یعنی «آهسته با گل سرخ» کارکردی نمادین یافته بود، و اینجا نیز اگرچه شوکت آن را به کاری بیهوده تعبیر می کند ولی در حقیقت هدیه ای ست از طرف شکوهی برای همسرش؛ تا نشان دهد که، اگرچه قادر نیست چون مرتاض هندی با چشم بندی به او جواهر هدیه کند و یا با زیرپا گذاشتن تعهدات انسانی (گرفتن رشوه) زندگی مجللی فراهم آورد، ولی می تواند با دسترنج خود، زیباترین، ظریف ترین و دلنشین ترین موهبت الهی را به او هدیه نماید؛ که ممکن است در نگاه اول کمی احساساتی مآب و شعاری به نظر آید، ولی گل سُرخ نتیجه ی منطقی همه ی وجود شکوهی ست. باز شدن گل در پایان که همزمان است با مرگ شکوهی نشانه ی مرگ شهادت گونه ی اوست. ـ او به خاطر اصرار بر نظم، عدالت، صداقت و ... نهایتاً زیر چکمه ی بی عدالتی، بی قانونی و ... شهید می شود. ـ این مرگ به خاطر از دست دادن آخرین تکیه گاه و پناهگاه شکوهی ست. به عبارتی قادر به تحمل دوری همسرش نیست؛ چرا که پیش از آن تمام آنچه را که بدان دل بسته بود، از دست داده است. مثلاً: یک ـ او چندین بار به سوی تلفن می رود و نام شخصی بنام «صمصامی» را می برد که هیچ وقت نیز موفق به صحبت با او نمی شود؛ دو ـ سرما و باران او را از رفتن به پارك و بودن در کنار دوستانش محروم ساخته است؛ سه ـ تلویزیون و بورداهای همسرش نیز برایش تکراری شده است؛ چهار ـ پله ی خانه ی همسایه که ظاهراً در مواقعی جایگاه استراحت و تفریح او بوده حالا توسط گربه ها اشغال شده است؛ پنج ـ مدت هاست ارتباطش با دخترانش نیز قطع شده است، و ... ؛ پس تنها تکیه گاه و نقطه ی اتکای او همسرش است که او نیز در حال سفر است. و از همین جا «سفر» که یکی از شاخصه ها و موتیف های آثار رادی ست «بحران زا» می شود و کشمکش و کنش متن بر پایه ی آن استوار می گردد. و ساختمان اثر بر همین مبنا، بنا می شود. نمایشنامه خود به سه بخش تقسیم شده است که نشانگر سفر انسان در دایره ی خلقت است ـ جنین (زندگی)، رویا (عشق)، تولد (مرگ) ـ شکوهی در بخش اول از یک مرتاض هندی صحبت می کند که در حالی که در هندوستان است، در همان لحظه در سوییس نیز حضور می یابد و این سفر و طی الارض کردن برای او که در واقعیات زندگی می کند و باورهایش در حوزه ی قوانین و مقررات جاری ست و تخطّی از آن غیرمجاز، غیرممکن جلوه می کند. در همین بخش شکوهی یک سفر طولانی با همسرش را آرزو می کند. در بخش رویا به یک سفر درونی می رود و در بخش پایانی این حرکت خطی به سرانجام

می رسد که پایاش سفر ابدی شکوهی به دیار باقی ست. این توهم در ذهن بیننده ایجاد می شود که شکوهی پس از آن رویای شیرین سه ساعته، حال با توقف تمام علایق دنیای مادی نیاز به یک رویای دایمی دارد ـ تنها جایی که در آن پرسه های عاشقانه می زند ـ و این گفته را ثابت می کند که «مرگ بی دلیل، روز بد تنهایی ست.[۳]» در حقیقت، شکوهی در مبارزه با نفس خود که جهاد اکبر است، پیروز می شود و این را از همه کس پنهان می دارد و فقط در پایان آخرین روز زندگی اش مظلومانه آن را بازگو می کند که می توانست حتی راحت تر از ان مرتاض هندی به دست بیاورد، آنچه را که به خاطرش سرزنش می شود. ثابت می کند که می شود «در دنیای آلوده با دست های پاك زیست.[۴]»

دنیای او به قدری ساده شده که در نگاهی سطحی «بی شکوه» و نکبت بار به نظر می رسد. ولی باید دانست که او حوزه ی نیازهای خود را به قدری کم کرده است که آسایش را با راحتی معاوضه می کند! و چنان آرام و متین و با حوصله زندگی می کند که حوصله ی آن هایی را که از جنس او نیستند سر می برد! یعنی انسان هایی که در عصر حاضر ارزش شان به محتوای جیب وابسته شده است؛ نه دل و مغز. او اهل شعار دادن (در جایی با گفتن «یه شکم دارم قد یه گنجشک» وارستگی خود را به رُخ می کشد که کمی شعاری و نچسب از کار درآمده است.) و البته اهل خطر کردن هم نیست و به آنچه دارد قانع است و شاکر. شخصیتش چنان خوب پرداخت شده است که حتی در صحنه هایی که نیست، وجودش کاملاً حس می شود؛ و این مدیون فضاسازی مناسب و دیالوگ های خوب و آهنگین رادی ست. جا دارد از موسیقی کلام شخصیت ها و لحن پرداخت شده ی آن یادی کنم که نقطه ی برجسته ی این نمایشنامه است؛ چراکه نه تنها ریتم کلام شخصیت ها مطابق صفات شان طراحی شده، بلکه این دیالوگ ها امکان حرکت و عمل را نیز برای بازیگر فراهم کرده است.

امّا، شوکت و حشمت نیز شخصیت پرداخت شده ای دارند و برخلاف اغلب آثار نمایشی این سال ها که زن ها به سوی یک تیپ پُرحرف، منفعل، حاشیه ای و فضاپُرکن می روند؛ در این اثر زن ها که درست مانند هم هستند ـ هردو به ظاهر افراد توجه می کنند؛ یکی به بینی و دیگری به دندان های آدم ها توجه ویژه دارد! ـ بسیار فعال، احساساتی، مدیر و به طور کلی امروزی هستند و درست در مقابل شخصیت شکوهی که از جنس دیروز است قرار می گیرند. آن ها بین زن سنتی بودن و تجدّد دست و پا می زنند و همین که با یک یا دو جمله نمی توان شخصیت آن ها را توضیح داد؛ از حوزه ی تیپ سازی خارج شان می کند و همین امر اثر را از فروغلتیدن به گرداب یک ملودرام سطحی نجات می دهد. آن دو آدم های منفی اثر نیستند؛ چرا که با توجه به قوی بودن انگیزه ی مسافرت آن دو و مهیا بودن تمام امکانات سفر، رفتن آن ها و عملکردشان توجیه پذیر است. و آنان چنان غرق در وسوسه ی این سفر هستند که نسبت به محیط اطراف خود به خصوص شکوهی بی تفاوت شده اند. (البته جا داشت که روی ستیز همسر شکوهی در برابر وسوسه ی

اجرای مرزبان از «آمیزقلمدون» ۱۳۷۶

سفر بیشتر کار می شد و او بدین راحتی بار سفر نمی بست.) به هرحال او بار سفر می بندد و در این بین همسفر دایمی سال های طولانی زندگی اش را از دست می دهد؛ در شرایطی که مجال و راهی برای جبران نمی یابد. و نمایشنامه با جمله ی او ـ «گلت خیلی قشنگه پیرمرد ... متشکرم» ـ به پایان می رسد. جمله ای که به چند دلیل توجیه پذیر نیست و از نقاط ضعف نمایشنامه محسوب می شود: یک ـ نوع و شکل و مفهوم جمله که به شدت رُمانتیک است با شخصیت شوکت همخوانی ندارد؛ دو ـ این جمله ناشی از تحول شخصیت شوکت در پایان نمایشنامه است؛ که برای توضیح، به گفته ی *ساموئل ریچاردسون* اکتفا می کنم، که بسیار گویاست. او می گوید: «تغییر کنش ها و تحوّلات فوری نه با هنر دمساز است نه با طبیعت؛ و نه احتمال وقوع دارد»؛ سه ـ هرچند که *رادی* یک نویسنده ی اخلاق گرا ـ *تولستوی*منش ـ باشد؛ ولی تحول شوکت در پایان نمایش به هیچ وجه در حیطه ی پیام اخلاقی نمی گنجد، بلکه نشانه ی تحول شخصیت به عنوان ضرورت ساختمانی تئاتر است.

به هرحال با درنظر گرفتن تمام این موارد به نظر می رسد جمله ی پایانی در مسیر ماجراها نامحتمل و ناشدنی ست و یا از کار درنیامده است. ای کاش *رادی* از این جمله ی بیشتر «ادبی» صرف نظر می کرد و پایان اثرش را هنرمندانه تر و نمایشی تر برگزار می کرد.

هرچند که اثر ساختارش را براساس ساختمان ملودرام بنا کرده است، و ملودرام نیز مخاطبانش را کمتر درگیر تنگناهای عقلانی می کند و بیشتر بر داستان متّکی ست تا طرح ولی دور از انصاف است اگر «آمیزقلمدون» را منتسب به مکتب رُمانتیسم بدانیم و بگوییم او تنها عواطف و احساسات خوانندگانش را نشانه گرفته است. او سعی کرده بر مناطق عفونی پیکر اجتماعش انگشت گذارد. تئاتر او تئاتری زنده و معاصر است ـ از جنس زمانه ـ که به نوعی تقدیس انسان بیرون از دایره ی دنیاپرستی ست. نگاه موشکافانه ی او به خویی غده های چرکین جامعه ی معاصرش را کاویده و از بطن انسان های معمولی، حوادث معمولی ای را که در بستری از خشونت های ناشی از بی تفاوتی نسبت به هم شکل می گیرد، نشان می دهد. این آدم های ساده و حوادث معمولی فُرم و ساختمانی ساده نیز طلب می کرده است و همان عناصر تکرار شونده ی تمام آثار *رادی* (یعنی مرگ، *سفرکردن قهرمان* ـ که در اینجا خود سفر محوریت یافته و به صورت یک انگاره درآمده است ـ *محدود یت مکان* ـ همان طور که در تمام آثار *رادی* و به خصوص «آمیزقلمدون» یک مکان ثابت داریم که به شدت ساده شده و با شرح صحنه هایی که *رادی* حتی در باب رنگ لباس اشخاص و نور و غیره می دهد، شخصیت هایش را در این مکان برجسته می کند و از دکور تزیینی و اشیای چشم نواز پرهیز می کند؛ و در عوض، دکور و صحنه بسیار خلاصه می شود تا بر شخصیت ها متمرکز شویم) را در خود دارد.

هر چند که *سارتر* لحظه ی عزیمت هنرمند به حوزه ی تعهد را لحظه ی رحیل او از دایره ی هنر ناب معرفی می کند ولی *رادی* خلاف این را ثابت می کند.

در این اثر نه تنها هرکس به زبان خویش سخن می گوید، بلکه این زبان فشرده و موجز است و از قلمبه گویی پرهیز شده است. شخصیت ها با آنچه می گویند، فضاسازی می کنند طوری که ما آن ها را می بینیم و می شناسیم. برای مثال درجایی شوکت می گوید: «اول باید یه چمدون اسکناس داشته باشیم جونم. *سراین میزو بگیر*.» این جلمه نه تنها به بازیگر عمل می دهد بلکه تولید تنش می کند و جا برای جملات بعدی باقی می گذارد. زبان در «آمیزقلمدون» از گوناگونی لحن و لهجه و کلام برخوردار است و از طنز نیز بی بهره نیست، و به خوبی ثبت تصویر زمانه می کند. فقط در یک مورد که *رادی* از تکیه کلام «... و اینا» برای تمام شخصیت ها استفاده کرده، و با توجه به این که استفاده از تکیه کلام در تعریف تیپیکال اشخاص ایجاد می شود و شخصیت ها را از هم متمایز می کند، روشن نیست وقتی همه از تکیه کلام های واحدی استفاده کنند، اساساً فلسفه ی تکیه کلام سازی چه بوده، و تکلیف شخصیت پردازی و تمایز از طریق زبان چه می شود؟

نکته ی ناروشن دیگر، تناقض هایی ست که در زمان وقوع رویدادها به چشم می خورد. سبیل دوگلاسی که مُد دهه ی سی و چهل است و با شهرت و محبوبیت فیلم ها و شخصیت *داگلاس فربنکس* بازیگر مشهور آن سال ها رواج یافته بود، با تعاونی ها و شوراهای محلی که مربوط به سال های جنگ ایران و عراق اند، و پفک نمکی صادراتی که مربوط به یکی دو سال اخیر است همخوانی و مناسبت زمانی ندارد. نکته ی دوم استفاده از کلمات جنین، رویا و تولد است که توضیح نویسنده و تشریح مفهوم هر بخش است و غیر ضروری به نظر می رسد. این که *رادی* خود بگوید که هفتاد سال زندگی شکوهی، دوره ی جنینی اوست و تازه او بعد از مرگش متولد می شود، به فریاد بازگفتن آن چیزهایی ست که مخاطب می بایست از دل اثر دریافت کند.

اگرچه «آمیزقلمدون» به پای بهترین آثار *رادی* نمی رسد ولی پس از چند سال سکوت، اثر ناامیدکننده ای نیست و باید خسته نباشیدی به او گفت.

پانویس

۱) *مارگوت بیکل*

۲) *کارل آبراهام* می نویسد: «رویا اسطوره ی فردی ست و پرده از امیال و آرزوهای فردی برمی دارد.»

۳ از *مارگوت بیکل*

۴) به قول یک شاعر انگلیسی «حال که خواب چنین شیرین است، پس مرگ باید چقدر گوارا باشد.»

۵) *ژان پل سارتر*: در «شیطان و خدا» می گوید: «نمی شود در دنیای آلوده با دست های پاك زیست.»

یک قرارداد با پنجاه صفحه طلاکوب روی جلد

جلال تهرانی

وقتی *رادی* «هاملت با سالاد فصل» را می نویسد می فهماند که می تواند «هاملت با سالاد فصل» هم بنویسد؛ اما وقتی دیگر این کار را نمی کند می فهمیم که نمی خواهد. ولی نمی توانیم به این فکر نکنیم که این شیوه می توانست در آثار بعدی اش کامل تر هم بشود و یک روز بشود کارستانی در شأن و قدر آنچه در استاد سراغ داریم. و از طرفی بشود آنچه که قرار است تجربه ی همزمان مفهوم و مضمون و زبان و نگاه نویسنده ی این روزگار باشد بیَش از این ها به *رادی* تکیه کند، که فقط کافی ست به همه ی آنچه گفته شد و دارد کمی «هاملت با سالاد فصل» هم اضافه کند. وگرنه همین حالا هم چنان که دیگران می گویند *شکسپیر* داریم و چنان که خودمان همیشه می گوییم *حافظ* داریم، *نیما* هم داریم، می گوییم *رادی* هم داریم. منتها این آخری بعضاً با کمی تذبذب هاملتی همراه است که همیشه هم آخرش به آنجا می رسد که مگر ما چند تا *رادی* داریم؟ و همیشه همین آخرش دهان مان را چفت می کند.

بعد از آن طرف می بینیم فلان نمایشنامه نویس هم نسل استاد و فارغ التحصیل از فلان دانشگاه که سی سال از عَمر نازنینش را هم در فرنگ طی کرده، همه ی سوغاتش برای ما همان بلغور فرنگی ست (پی اش کندوکاو نکنید، اصلاً معروف نیست) کهَ تازه با آن دستمایه هم گاه شمار *آرتور رمبوی* ژنی را ترجمه می کند که عجیب شاعری همَ هست. و باز دست و دل مان می لرزد و به *رادی* خودمان هجوم می آوریم. که کار ساده ای هم نیست. زیرا استاد را فقط می توان با خودش مقایسه کرد، مگر آنکه خودش دیگری را سنجه کرده باشد. و این که «هاملت با سالاد فصل» را مثال می زنم نه این که آن را بهترین کار *رادی* بدانم؛ که نیست هم. بلکه چون از نابغه ای مثل چخوف در آن ردپایی نمی بینم. و چون نمی توانم فراموش کنم آنچه چخوف به روزگار خویش می دهد همان است که ما امروز از استاد می خواهیم و نمی دهد. اگر چه چخوف را به خوبی می نویسد و بعضاً *رادی تر* از چخوف هم.

رادی، *ایبسن* را هم خوب می نویسد. خصوصاً اگر پایان اتفاقی آثارش را با پازل حساب شده ی *ایبسن* مقایسه نکنیم. زیرا اگر چه در معنا پایان آثار رادی واقعی ترین و هوشمندانه ترین نتیجه ی ممکن برای شرایطی ست که توصیف می کند ولی اغلب، نتیجه ی واقعی جریان دیالکتیک آن ها نیست. «هاملت با سالاد فصل» داستان «دَماغ» است که در سال ۱۳۵۶ خورشیدی نوشته شده. و دماغ روشنفکر مخبطی ست که در چاله ی هزار فامیل افتاده و آنقدر پسر خوب و ناز و حرف گوش کنی هم از آب درآمده که آدم در پایان می ماند که چرا قربانی می شود.

دماغ که قرار است داماد خانواده شود به سادگی مطالعاتش را به روزنامه خوانی محدود می کند، شغل مضحک پیشنهادی را می پذیرد، به ماه عسل هفت ساله می رود، بازیچه می شود، دستمالی اش می کنند و پس از زدوخوردهای احمقانه شان دارش می زنند و تمام.

فعلاً برای ما بهتر است به هر گونه مقایسه میان این هاملت با هاملت شکسپیر نزدیک هم نشویم. زیرا هم دوست تر داریم این

نامگذاری اصلاً به علت طرح حتی شوخ طبعانه ی هاملت شکسپیر در این فصل نبوده باشد و فقط اسمی باشد نامربوط که خیلی هم خوب است؛ و هم قرارمان دخالت در عقاید نویسنده نیست. ولی چون به کارمان می آید ناچارم در این حد اشاره کنم که به زعم *رادی* روشنفکران دو تیپ هاملت گونه و دون کیشوت آداب دارند. «دون کیشوت که به حماسه ی عمل نیازمند است چون ابزار شناخت این جهان را در اختیار ندارد به کج راهه می رود. و اما هاملت گونگان. اینان که دچار اندیشه اند به دلیل تابوهای سنتی و منع های قانونی بسیاری که مانند کارتنک به دست و پایشان تنیده و جدال شان را درونی، ذهنی، و کور کرده است محکوم به شکستند. و تنها یک غلظت نایاب از معجون متوازن این دو تیپ است که صالحان دلباخته، هنرمندان بزرگ و رهبران ملی را به جهان تحویل داده است.» اما استاد این نکته را از قلم انداخته که، از دلایل تذبذب هاملت یکی هم این است که خیلی خوب می داند هیچ کس قرار نیست مسئولیت اعمال او را بپذیرد مگر خود او. پس ناچار است پیش از هر عملی از صحت آن اطمینان حاصل کند. و حالا اگر این تردید از آب درمی آید از اجازه ی استاد استفاده کنم که، این تردید هاملت بیشتر شبیه سالک است تا روانپریشی. «و سالک زخم ناسوری ست که آهسته گوشت را می خورد و صورت را ضایع می کند. با این همه سالک به بعضی ها »می آید. و هملت یکی از همین روشنفکران سالکی ست و خطاست اگر او را فرد مخبطی بدانیم که هیچ نمی بافد. که می بافد هم. خصوصاً وقتی قرار است محور نمایشنامه ای باشد. و به همین خاطر است که ما از ابتدا نگران جان او در پایان نمایش می شویم. زیرا شکسپیر می داند حتی تفکرزدگی شخصیت محوری اش نیز قرار نیست سایه ی لختش را روی تمام نمایشنامه اش بکشد. بلکه هم ذات پنداری او با اشخاص آثارش از جنس دیگری ست که می دانیم. و این ملاحظات در آثار دیگران هم هست. حتی *سرهنگ استریندبرگ* که در معارضه با همسرش لورا، بسیار ناشی و بی ثبات ذلیلش می بینیم تا آخر بازی اش را می کند. و چه خوب هم. و این که کمترین امیدی به دماغ یا هر کس دیگر که به تحولی بینجامد (که اتفاقاً در زمان طبع این نمایشنامه در جریان بوده است و گفتم که به ما مربوط نیست و نویسنده مختار است آن طور که می بیند بنویسد و برعکس) نمی بینیم بماند، کمترین اشاره ی نگران کننده در طول اثر به سرنوشت دماغ نمی شود. و یادمان باشد اولین دیالوگ های *استریندبرگ* را که از فرزند نامشروع آن سرباز می گوید.

اما در اینجا ظاهراً نفرت نویسنده از آن صنف نفرت انگیز است که به کارش لطمه زده. گویا *رادی* غرق در احساسات فراموش کرده که «صد چندان که دانا را از نادان نفرت است، نادان را از دانا، وحشت است» و ما به جای آن که او را شاهد و ناظری مقتدر براشخاص و جریان داستانش بدانیم، عدل وسط گود و درگیر با عواطف شخصی و اشخاص بی عاطفه ی ماجرا می بینیم. و آنجا که باید دوربینش را پی ضعف های دراماتیک آدم هایش بگرداند و از آن ها بهره ی نمایشی ببرد، به تمسخر شکم و سینه و سبیل آن ها بسنده می کند. و در نتیجه این که با وجود آن همه جهالت و بی کفایتی آن خانواده که استادانه هم توصیف شان می کند، جاری و ساری و شکست ناپذیر شان هم می نماید به کنار، که اینش هم به ما مربوط نیست، این ویژگی کل اثر را از کشمکش اساسی تهی می کند که این یکی به ما مربوط است و بهتر است کمی بیشتر به آن بپردازیم. ولی لازم است مطلب بی ربط دیگری هم بگویم که وقتی قرار شد با مقطعی از تاریخ جامعه برخوردی نمادین بکنیم و آن وقت از میان بُردارهای بسیاری که در عالم واقع در اختیار داریم فقط دو سنخ مخبط را دستمایه کنیم که احتمالاً از آن ها دل خوشی هم نداریم و الباقی موش هایی باشند که فقط به تعریف می آیند بدیهی ست دسترنج مان «هاملت با سالاد فصل» خواهد شد. که فی نفسه کار بدی هم نشده چون رادی کارش را بلد است. اما از این معترضه استفاده کنم؛ وقتی از دو بُردار چنین اثری یکی حاکم مطلق باشد و دیگری از ابتدا محکوم، آن قدر که بشود بی هیچ انگیزه ی نمایشی او را دار هم زد، دیگر جایی برای درام نمی ماند. پس ناچاریم برای ایجاد تعلیق از آدم ها کاریکاتورهای بامزّه ای بسازیم و یکی دو ساعتی مخاطب را با دست انداختن آن ها سرگرم کنیم و دست آخر دل خودمان هم کمی خنک شود که می شود هم.

از طرفی قرار هم نیست این اثر را با قواعد آثار کلاسیک و رئالیستی مقایسه کنیم که بخواهیم دم از پروتاگونیست و آنتاگونیست و گره افکنی و این مصطلحات نخ نما بزنیم. ولی باید حواس مان هم باشد که در آثار قرن بیستمی که تجربه در تئاتر به مفهوم امروزی مطرح می شود عمده ی دستاویز دراماتیک نویسنده مکر اوست که این یکی با ذکاوتی که در *رادی* سراغ داریم اگر فقط صرف بزك نمایشنامه شود قرار است از ارزش نمایشی آن بکاهد. بیایید برای تقریب به ذهن از یک مثال معروف استفاده کنیم:

خلاصه عرض کنم؛ ژنرال *اسکات* معروف که قرار بود اولین کاشف قطب باشد به دلایلی نشد. یعنی وقتی به قطب رسید، کسانی پیش از او پرچم شان را کاشته بودند. و او که سرخورده هم بود در راه بازگشت یخ زد. البته با همه ی همراهانش. خب این یک تراژدی ست، که اگر شکسپیر آن را می نوشت لابد علت انجماد را وجود یک هاماریتا در ژنرال و خیانت یکی از همراهانش می یافت و می پرداخت. ولی *برشت* چه می کرد؟ او احتمالاً اختلاف طبقاتی را ملاك کار می گرفت. یعنی ژنرال اسکاتی که اشراف زاده است صلاح نمی داند مردم عادی او را سوار بر سورتمه ای ببینند که سگ ها آن را می کشند. بنابر این به جای سگ مثلاً چند اسب یا تاتوی کوچک می خرد تا برای خرید دیگر مایحتاج سفر پول کم بیاورد و در راه به دلیل کمبود آذوقه و وسایل یخ بزند. و بکت احتمالاً تراژدی را از آنجا شروع می کرد که ژنرال و همراهانش در قالب های یخی معلقند و فریادهایی می کشند که جز انعکاس صدای خودشان پاسخی ندارد. و اگر *دورنمات* این تراژدی را می نوشت شاید ما ژنرال و همراهانش را در حین خرید مایحتاج سفر در سردخانه ای

بالا: اجرای مرزبان از «هاملت با سالاد فصل» ۱۳۶۹
پایین: اجرای نصیریان از «افول» ۱۳۴۹

می دیدیم که می خواهند گوشت بخرند و ناگهان در سردخانه بر اثر یک اشتباه احمقانه بسته شود و همه همان تو یخ بزنند. با این تفاوت که این بار در فاصله ی نزدیکی از آن ها مردم در آمد و شده اند. و خیلی بهتر بود اگر از خود *رادی* می شنیدیم که او چه می کرد. ولی چون آنچه از دیگران آمد خودشان نگفته اند آنچه استاد می کند را هم خودمان حدس بزنیم.

ژنرال *رادی* قبل از همه احتمالاً مرد کچلی ست که دنده هایش ورقلمبیده اند و شکم آویزانی دارد و در صورتش یک دماغ بزرگ هست که سایر اجزای چهره اش را زیر بلیط گرفته. او یک روز صبح که از خواب بیدار می شود چایش را می خورد و با یکی از همراهانش که گوش نعلبکی مانندی دارد از خانه خارج می شوند و به سمت یکی از قطبین قدم می زنند... و در راه با هم از جامعه ای حرف می زنند که ما می فهمیم دارای بحران ارزش است و در مقابله با اقسام پارادوکس ها ترشحات بزاقی مطلوبی نمی دهد. در صحنه ی بعد ژنرال را می بینیم که با همراهش و یکی دو همراه دیگر که یکی از آن ها پای راستش کمی کوتاه تر است و دومی پای چپش کمی بلندتر است قدم می زنند و حرف هایی می زنند که ما پی به این همه نامهربانی ها و قلدری ها می بریم. و در صحنه ی دوم از پرده ی سوم ژنرال *اسکات* و همراهانش در قطب قدم می زنند و گرم دیالوگ هایی هستند که ما می فهمیم «هوا بس ناجوانمردانه سرد است» و در صحنه ی آخر وقتی همه ی حرف هایشان را زدند می افتند و می میرند. چه بسا اول بمیرند بعد بیفتند. که به هرحال ما پی می بریم این که ژنرال *اسکات* بوده، یخ هم خواهد زد.

اما بگوییم و این بار از قول استاد هم که «در یک نمایشنامه منحنی عمل می تواند خط شکسته ای باشد که بحران اصلی را به بحران های کوچکی با ارتفاع کم تقسیم می کند و در نتیجه مبادلات روانی گسیخته، نبض نمایش ضعیف، و رشد شخصیت کند شود و تم هیچگاه در قالب یک تضاد مرکزی شکل نگیرد تا به گونه ای بسط و اوج پیدا کند که در نهایت موجب انزال عواطف و آسایش روان شود.» همانگونه که در آثار چخوف چنین است. پس می توان گفت استاد هیچ گاه تراژدی ژنرال را دستمایه نخواهد کرد مگر آن که بخواهد از نام آن استفاده ی بی ربطی بکند. همان گونه که با هاملت چنین کرده است!

ولی از طرفی می بینیم *رادی* به جایش قصه پردازی هم می کند. و با چه ظرافتی هم. «پلکان» اش را به خاطر بیاوریم. اما قصه پردازی *رادی* یک فرق کلی با قصه پردازی چخوف دارد. اشخاص چخوف زندگی خودشان را می کنند و اصلاً حواس شان نیست که چخوف آن ها را می بیند. درحالی که اشخاص *رادی* مدام مورد مشورت و راهنمایی نویسنده واقع می شوند. آن قدر که گاه یکی شان از کوره در می رود و کنار می کشد و نویسنده خود دقایقی نقش او را به عهده می گیرد و به او می فهماند، حرف زدن یعنی این، و اینجا جای چنین عملی ست نه آنچه تو فکر کردی. و در نتیجه اگرچه آدم ها از حیث سن و سال و سواد و جنسیت به خوبی تفکیک می شوند، همیشه نخ تسبیح *رادی* را دور می زنند. و این به تنهایی بدهم نیست و ما با زبان شاعرانه و شناخت جزیی و موشکاف و عواطف منحصره ی *رادی* در مجموع به یک اثر ادبی طناز و دوست داشتنی می رسیم. به شرطی که *رادی* شاعر را بخوانیم که کم کسی هم نیست و کیست که قدر نداند عماراتی را که او از گل های سرخ و عشق می سازد. ولی همین شاعرانگی استاد است که گاه و بیگاه کار دست نمایشنامه هایش می دهد. مثلاً عالیجنابی که از دیالوگ هایش «ای شیطون بلا» و «توانقذه بلا بودی» و «تو چقذه شیرین بیانی گوگول موگولی» و از این قبیل می چکد، پای شکار که برسد می گوید؛ «... وقتی خونش، اون مایع سیال شتک بزنه به دیوار، اوه، یه افسونی داره که قلبو جلا می ده». و این از همان مواردی ست که دیگر عالیجناب قهر کرده و گوشه ای مف اش را بالا می کشد و *رادی* به جای او سخن می گوید. و چه زیبا هم.

رادی در حوزه ی زبان به بیش از آنچه می خواسته رسیده است. او حالا صاحب زبانی ست «پرفشار، جهنده، که نیش و خون و ضربه دارد و زبانی ست متلاطم، شدید، که بافت فولادین آن را نه به شیوه ی *باز* از فرهنگ «سحرآمیز» لغات، که از توی خیابان بافته است.» *رادی* می گوید ساعت ها یک روند،

بندبند مکالمات نمایشنامه هایش را خوانده آن ها را با گوش بسیار حساس بازی کرده، نشسته، ایستاده، قدم‌زنان، زیرلب، شمرده، با خشم، به اندوه، ملتمسانه... و آن گاه یک حرف ربط «که» را برداشته یا قیدی را پس و پیش کرده است. که چنین عشق بازی با کلام درخور تقدیر و ستایش است. و به این هم که چنین وسواسی آنجا که جنبه ی زیبایی شناسی اش به «شبکه ی ساخت»می چرید کار دست اشخاص نمایش می دهد اشاره شد و خواهد شد. فعلاً لازم تر است این را بپرسیم و بگذریم که مگر معماری زبان که در جای خود می تواند همه ی ساختار یک شعر را در بربگیرد، چه سهمی از ساختار نمایش را به دوش می کشد؟ مگر ما از معماری زبان چخوف چقدر می دانیم؟ از کیفیت اشعار شکسپیر چقدر می فهمیم؟ کافی ست دمترنج بهترین مترجمان «هاملت» را کنار هم بگذاریم و دریافت هایشان را مقایسه کنیم تا سهم زبان را در ماندگاری یک نمایشنامه تا دو فردای دیگر بیابیم. که نگفتم کم است. و عرض کردم نمایشنامه. اما *رادی* تأکید می کند زبان برایش «یک قلم فضاست، طرح است، شخصیت است، و آنچه در یک پروسه ی خلاقه ایفای نقش می کند.» و می گوید «من هربار به این زبان مقطر رسیده ام، فی الواقع به یک تجسم ریاضی از فضا، طرح، شخصیت، و در یک کلام به آن جریان عصبی ارتباطات اشراف یافته ام، که شما «شبکه ی ساخت» می گویید» و حالا در پی آنچه از سبک و سیاق *رادی* گفتیم و شنیدیم به مواردی در متن اشاره کنم؛ *رادی* تا ورود «عالیجناب» با چنان استادی و مهارت فشار عاطفی قلم را دفع می کند که به جرأت می توان پنجاه صفحه ی اول را پنجاه صفحه ی طلایی در مجموعه ی آثارش برشمرد. ولی با ورود «عالیجناب» انگار که بار عاطفی قلم سرریز کرده باشد ترشحاتش جا و بیجا بر سر و روی اشخاص بازی می ریزد. تا آنجا که گاه خود «عالیجناب» مادر مرده ناچار است خودش را مسخره کند. «می چریم و دنبه می ندازیم (شکمش را نوازش می کند) می بینی که: داریم پیشرفت می کنیم. یعنی در معنا پهن می شیم». و در جایی خالش را این گونه وصف کند «مثلاً همین خال فندقی بنده! ما چه می دونیم عموجان؟ نع! فرض مثال یه هو دیدی نه گذاشت و نه برداشت و گفت: حضرت اجل! جا قحط بود که یه قلنبه ی گوشت لخم و خالص و بی تقلب عدل وسط کله ی شما در بیاد؟». که معلوم نیست اگر در قالب همین جنس شبکه ی عصبی، این ها را دماغ می گفت چه اشکالی داشت. و کمی بعدتر کار ترشحات بی قاعده به آنجا می کشد که «پری بلنده» به محض ورود و بدون عنایت به «شبکه ی ساخت» استاد، دیوار چهارم را برمی دارد و در اطلاعیه ای به قاعده ی یک منولوگ دو سه صفحه ای، هم خودش را تمام و کمال معرفی می کند، و هم از اوضاع جامعه اش می گوید، و هم ضرورت پرداختن به امیر ارسلان را در نمایشنامه مطرح می کند و هم قصه ی مادربزرگش را می گوید و البته پدربزرگش و از این هم که دارند مملکت را حراج می کنند می گوید و ضمناً می گوید که از کجا و برای چه به اینجا آمده و می خواهد چه کند و بعد از تماشاچی اجازه می گیرد و با جمله ی «مستمع مفت گیرآوردی» جگر گوشه دیوار چهارم باز می گردد. که البته پری بلنده در اینجا کلی زحمت استاد را هم کم می کند. و باز در جایی «عالیجناب» که در این نمایش از حیث ابراز عواطف نابجای قلم دیوارش از دماغ بی دیوار هم کوتاه تر است، ناچار مانیفست اقتصادی نویسنده را هم ابلاغ می کند. و البته اقتصادی، اخلاقی، اجتماعی و غیره.

به همین بهانه و نه از باب استناد، که نیازی نیست، برای آن که هم حسن ختام باشد و هم این جزوه کمی بیشتر به قلم استاد مزین شده باشد قسمتی را عرض کنم و برای آن که خلط وظایف هم نشده باشد عرض کنم، این ها را «عالیجناب» می گوید:

«بله، بله. و به این ترتیب، من که دندون مو خلال می کنم و سیگار می کشم، و به هرحال از پشت پنجره ی دفترم دید می زنم و عین قرقی همه جا رو مراقبم، فقط به صف کله ی تمیز و اصلاح شده می بینم که تا افق بی کران، ردیف و منظم موج می زنه. (قدم زنان) بله دوستان مکرم! مختصر کنم: این جوریه که پرچم عدل و انصاف برفراز مجتمع عظیم پلاستیک ما به اهتزاز در می آد و زیرپوشش همون مشارکت ادعایی شما آقای دکتر موش، اقتصاد دموکراتیک یا دموکراسی اقتصادی ـ فرق نمی کنه ـ در همه ی سطوح، از فنی و اختصاصی گرفته تا اخلاقی و اجتماعی و تا غیره و غیره، به منصه ی ظهور می رسه. و باز این جوریه که ابواب جمعی من، از دد و دام و گرگ و گوسفند با همزیستی دل انگیزی از یه چشمه می خورن و از یه کاه می چرن.

دکتر موش: و جیک هم از کسی در نمی آد عموجان»

که اگر استاد تکلیف این یک قلم ب ی گوسفند را معلوم نکند ما هم عرض می کنیم تریفون. و ازهمه ی این موارد که بگذریم دچار همان پایان اتفاقی می شویم. یعنی دو دیالوگ به آخر بازی، در شرح صحنه بی مقدمه طنابی بالای سر دماغ آویزان می شود و خلاص. که فقط کافی ست فرض کنیم اگر حداقل از شروع شرفیابی امکان این قربانی به تدریج طرح می شد و کار به نرمی بالا می گرفت تعلیق و اقتدار این اثر به کجاها که نمی رسید. و یک کلام و تمام کنم که شبکه ی ساخت این اثر با وجود این زیبایی زبانش و به زعم من به دلیل زیبایی زبانش لق می زند.

اکبر رادی نویسنده ای ست که در طول دهه ی چهل و پنجاه خود را به تل واژه های زمانه مسلح کرده و صاحب قلم سحار منحصر به خودش است و در سال ۱۳۵۷ خورشیدی با نشر «هاملت با سالاد فصل» خود نوید داده که با چنان پشتوانه ای در خور قرار است جریان تر و تازه و پویایی را در نمایشنامه نویسی پی بگیرد که نگرفته هنوز و به آنجا رسیده که باید بیست سال بعد با آمیز قلمدونی مواجه شویم در سطحی حتی نازل تر از «افول» که البته «افول» هم از آثار دیگر *رادی* زیاد کم ندارد.

۷۷/۵/۲۱

لذت ویران‌کننده‌ی زبانی رشک برانگیز

یوریک کریم‌مسیحی

● بشنو از نی
(مکالمات با اکبر رادی)
● ملک ابراهیم امیری
● انتشارات هدایت، رشت ـ ۱۳۷۰

□ جلد کتاب حسابی مأیوس کننده است. ناخوشنویسی عنوان نخ نمای کتاب با چند «نی» (که یعنی *رادی* حرف های زیادی برای گفتن دارد؟ خب، این به طراح یا خطاط جلد چه ربطی دارد؟) بیش از این که جذاب باشد، بازدارنده است. رنگ خنثی و غم آور جلد هم، هیچ رغبتی برای خواندن کتاب ایجاد نمی کند. طرح چهره ی *رادی* (هر چند امضا دارد، اما خوانا نیست.) که احتمالاً اثر دست یکی از نزدیکان نویسنده یا ناشر است مرد غمزده و افسرده ای را ساخته که انسان با نگاه به آن فکر می کند با یک کتاب روانشناسی درباره ی آدم های افسرده سر و کار دارد. اما پاورچین پاورچین که واژه ها را کنار می زنی و با نفس *رادی* دمخور می شوی، در خلال سطرها چهره ی مردی را می بینی سرزنده و چالاک؛ با نثری که لذت ویران کننده ای دارد، با ترکیباتی تر و تازه، رشک برانگیز و مرعوب کننده. به نظر می رسد طرح جلد یا غلط چاپی ست، یا متعلق به کتابی دیگر! طرح چهره ی *رادی* منتهایش می توانست در صفحات اول داخل کتاب استفاده شود؛ و عرض ستون صفحات دو سه سانت و تعداد سطرها نیز سه چهار تایی بیشتر بشود.

□ به گفته ی خود *رادی* «به حرمت خواننده» کل کتاب توسط او بازنویسی شده است. در این بازنویسی حال و هوا و روح گفت و گوی زنده و جان دار از میان رفته و متن شکل یک اثر ادبی را به خود گرفته؛ که البته هیچ بد نیست! حضور *ملک ابراهیم امیری* به عنوان پرسنده اصلاً محسوس نیست؛ با پرسش های ساده و دم دستی؛ و این خود *رادی* ست که در پاسخ هایش به سمت و سویی می رود که می خواهد. گسسته بودن جلسات گفت و گو باعث شده که بعضی پرسش های پشت سرهم کاملاً نامربوط به نظر برسد؛ بعضی موضوعات ناتمام مانده و ناگهان قطع شده اند به اولین پرسش جلسه ی بعدی. حال که این مکالمات بازنویسی شده و دست در آن رفته، می شد با افزودن یکی دو پرسش و پاسخ ابداعی و مکمل مباحث ناتمام را تمام و به اولین پرسش جلسه ی بعد مربوط کرد.

□ *رادی* نویسنده ی متوسط کاری است! یعنی نه پرکار و نه کم کار. به قول خودش «هر دو سال به طور معدل یک نمایشنامه» و برای اولین بار در دوران کاری اش لب به کلام گشوده و به اندازه ی یک کتاب ـ گیرم ۱۷۰ صفحه ای ـ ما را به جهان خود راه داده است.

رادی فضای دوران کودکی اش را عالی ترسیم کرده و شبحی شاعرانه و خیال انگیز کشیده برحقایق زندگی از دید کودکی هفت هشت ده ساله. فضاسازی این دوران هر چند شکل حسرتخوارانه ی یک دوران از دست رفته را دارد، اما در آن رگه های چشمگیری از واقعیات دوران را نیز می توان دید.

جماعتی از هنرمندان ـ *رادی* هم ـ به فراگیری هنر پشت میز درس اعتقادی ندارد. هرچند خود *رادی* نیز گاهی ناچار تن به تدریس نمایشنامه نویسی می دهد، اما خود او نیز به آموختن واقعی فنون نمایشنامه نویسی در کلاس درس امیدی ندارد. و اجرای بی نقص یک نمایشنامه ی کامل را بارها کارسازتر از کلاس درس تئاتر می داند. *رادی* در جوار تدریس سکته دار نمایشنامه نویسی، کار دایمی معلمی ادبیات را حفظ کرده است. به گفته ی خودش او در جنوب تهران بیش از این که درس داده باشد، خودش «درس های نفیس» گرفته است. می خواهم همین جا موضوعی را روشن کنم. یعنی موضوعی را تصریح کنم:

اکبر رادی به خاطر نوع نگاه بشر دوستانه اش و محور قراردادن انسان و مسایل انسانی به عنوان عالی ترین مضمون زندگی، در آثارش، و به خاطر حفظ دید همه پسند (و نه عام پسند) در هنر، و تکیه بر شیوه ی واقعیت گرایی در بیان هنری و کارکرد اجتماعی آثارش و در نهایت به خاطر غمخوار بودن دردمندان، نویسنده ای چپ است. چه، خود واقع بینانه می گوید: «به نظر من هر اثر متنفذی در معنی بشر دوستانه اش چپ است.» و خود همیشه بر متنفذ بودن آثارش پافشاری می کند.

بر پایه ی همین دیدگاه است که به نویسندگان گذشته و حال با دید نقادانه و گاهی عصبانی نگاه می کند. نویسندگانی که از همگان مهر تأیید گرفته اند و تعدادی به تاریخ پیوسته اند و یا هنوز قلمی می جنبانند. چوبک را در یک کلام به میدان می کشد و حسابی مشت و مالش می دهد. او را «... کودن، قشری، بی فضیلت ...» و آثارش را (با نگاه عمده به «سنگ صبور») «منگل هایی» می داند «با مشت های غضروفی که می خواهند نظام شیطانی جهان خود را درهم بشکنند.» با این همه از حق نمی گذرد و «انتری که لوطی اش مرده بود» را ازجنم دیگری می داند؛ که «با ملاط محکمی از زبان سفت کاری شده است.» و در گزینش بهترین هایش «بعدازظهر آخر پاییز» او را یکی از بهترین داستان های کوتاهی که خوانده می داند. *جمالزاده* پیش و پس از «یکی بود یکی نبود» هیچ نکرد، الا راحتی خیال همگان که دیگر منتظر چیزی نباشند. *سیمین دانشور* را هرچند در خلق آثار ادبی «یک سر و گردن بلندتر از کل جلال» می داند «بی تعارف»؛ اما ترجیح می دهد به خاطر احترامی که برای «بانوی ارجمند» قایل است سکوت کند و نظری ندهد. ازجدیدترها هم *گلشیری* را کلی نصیحت کرده که ...؛ *صمد بهرنگی* را از زاویه ی دیگری دیده «انسان باصفت، دانا و نیکدل» اما نه نویسنده ی کودکان. صمد انسانی شایسته و صادق بود که به خاطر مرگ پرابهامش ناگهان آثار او شکل و معنی و جایگاه دیگری یافت، شد آن چه نبود: نویسنده ی آثاری برای کودکان. صمد «داستان هایی برای بزرگسالان نگاشت به نیت آن که این بزرگسالان آن داستان ها را برای کودکان بخوانند و البته تفسیر کنند.»

«*بیضایی* در تئاتر ایران درام نویس صاحب سبکی ست. او گرامر دیگری به صحنه آورد؛ با گوشه ی چشمی به تئاتر شرق و تعزیه ... اما رفتارش با انسان تجملی ست از مفاهیم پراکنده که قدری، غربی، و بی تعلق است. به گونه ای که هرگاه تجملات و نقش و نگارهای شرقی او را بشکافیم و قطعه های پراکنده را پیدا کنیم، به هیکلی از یک جنین مرده می رسیم که هیچ شوری، طنینی، تکانی ازشرق در آن نیست. فی الواقع *بیضایی* تمام آثار خود را در تبعید نوشته است ... اما به علت قدرتی که در تخیل اشکال دارد او را یک نویسنده ی اوریژینال می دانم.» تکه یی از «باشو، غریبه ی کوچک» را که مثال می آورد، کلی گویی بالا قدری روشن می شود. اما تناقضی که *رادی* در هنر *بیضایی* می بیند در اصل به دوگانگی نگرش *رادی* و *بیضایی* به مقوله ی هنر و زندگی بازمی گردد. *رادی* محور کارش را بر زندگی جاری، مردمی قابل لمس با شناسنامه ای روشن و آشنا که درگیر با مسایل نسبتاً همگانی با بعدی عمیق و تأثیرگذار هستند، بنا کرده، و *بیضایی* در شکل ظاهری بی اعتنا به همگان، و با بررسی مشکلات عمیق پدیده ی انسان در جهان هستی، در مقیاس کوچک تر زندگی با بعد فلسفی با یک نگرش شرقی.

کارکرد *کسروی* را در عرصه ی زبانشناسی «نژادپرستانه» و دگماتیک می داند که از «خرد ادبی بهره یی نداشت»؛ اما «تاریخ مشروطه» و «تاریخ هجده ساله» ی او را با همان نثر پلشت و پرچاله و چوله روی سر می گذاریم و این دو کتاب را از مرجع های معتبر تاریخ مشروطیت ایران می دانیم.» هرچند دکتر

آریان‌پور در جلسه‌ای گفت که طی مطالعه‌ی تطبیقی دانشجویانش معلوم شد که این دوکتاب تقریباً رونویسی ازروزنامه‌های ـ بعضاً وابسته‌ی ـ وقت بوده است.

در نهایت پس از مرور بسیاری از نویسندگان گذشته و حال، ازکل ادبیات معاصر دوغول و اعجوبه باقی می‌مانند. *آل‌احمد* و *هدایت*. *آل‌احمد* نه به خاطر آثار ادبی‌اش که به خاطر نوع نگاهش به ادبیات، و شخصیت ادبی و اجتماعی و مقالات تیز و برنده‌ای که نوشته؛ و *هدایت* به خاطر «بوف کور» و اغلب نوشته‌هایش و *هدایت* بودنش. ارادت *رادی* به *آل‌احمد* نشان از ارادت شاگرد به استادش است. اما «طوری که به حق باید گفت دهه‌ی ادبی ۴۰ درسته زیر نگین *آل‌احمد* است»، راستش کمی جای حرف دارد.

آل‌احمد به خاطر حضور همه جانبه‌اش در عرصه‌ی ادبیات دهه‌ی ۴۰ عملاً مهم‌ترین و تأثیرگذارترین چهره‌ی ادبی شده بود؛ و روحیهٔ پرخاشگر و جنگنده‌اش در تمام آثار ـ به ویژه مقالاتش دیده می‌شود. اما ارزشمندی آثار او چقدر است، خود *رادی* نیز اعتماد چندانی به این ارزش ندارد. البته حکم *رادی* را اگر محدود به تأثیرگذاری او بدانیم، بیراه نگفته است... *رادی* با *آل‌احمد* دمخور بوده، و خاطرات ارزشمندی دارد. به جز دیدار اول‌شان که پایان چندان خوشی نداشته، از آن پس ارادت *رادی* به *آل‌احمد* چنان بوده است که در مکالماتش و در دیگر جاها می‌توان دید. فضاسازی و تصویری که از دیدارهایش با *آل‌احمد* ترسیم می‌کند، اگر قرار باشد روزی به فیلم درآید، یک فیلمساز بی‌استعداد نیز می‌تواند آن‌ها را الگوی فیلم عالی خود قرار دهد.

هدایت اما جنم دیگری ست. کسی که در واقعیت متزلزل بیرونی همه چیز را به سخره می‌گرفته، و لودگی می‌کرده؛ اما در واقعیت حقیقی درونی خویش جهان پیرامونش را یکسر نومیدکننده، زندگی را بی‌فرجام و فلسفه‌ی زندگی را دالانی تاریک و بی‌انتها دیده است. دنیای عمیق و هراس‌انگیز ادبیات را عالی درک کرده و از ترکیب این‌ها آثاری بوجود آورده که در زمان خلق‌شان تنها او واقع‌بینانه ارزش آن‌ها را درک کرده، و همین باعث شده که پاک تنها بماند. هدایت صدسالی زود به دنیا آمده بود! پس مقدر بود در عصری دیگر که او را بهتر و واقعی‌تر درک می‌کردند ظهور کند؛ نه زمانی که هنوز او را مشوق خودکشی و دمخور جوانان رو به بلوغ و منزوی ـ که ازاین زاویه درک آثار *هدایت* برای آنان هیچ مطلق بود ـ می‌دانستند.

رادی مهارت ادبی *هدایت* را امتیاز برجسته‌ی او نمی‌داند؛ چه، «خیمه‌شب‌بازی در مهارت، نوزایی و چیرگی بر نثر، بدون مبالغه یک مجموعه‌ی داستان *هدایت* را جواب می‌دهد.» اما چیست که هدایت را این همه برجسته و یکتا نگه می‌دارد؟ شخصیت ادبی و هنری‌اش؟ «*هدایت* با داستان‌های تیره‌رنگ، با ذهن چالاک و پربار، و با نثر خوندار و نجیب خود برای من آیت دیگری بود که می‌زد و سحر می‌کرد و روی نقطه‌های عریان روح من اثری بسیار کاری و پایدار می‌گذاشت.» و «شما داستان‌های *هدایت* را که مرور می‌کنید، به هرحال خطی را می‌خوانید که خواناست، و ربطی که صراحت دارد... سکته‌های انشایی... سالک است... با این همه سالک به بعضی‌ها می‌آید. و *هدایت* یکی از همین نویسنده‌های سالکی ست».

«بوف کور» اثردرخشان و مانای *هدایت*، در ادبیات معاصر این دیار هنوز هم اثری مدرن محسوب می‌شود؛ با زبان و منطقی خاص خود. هذیان‌های ارزشمند و بارور مردی محتضر که پانزده سال بعد جان زندگانی را خودخواسته از کف داد. «به نظر من آثار متعهد جهانی همیشه رو به آینده متولد می‌شوند.» که نظر او در مورد تعهد آن تعریف دم‌دستی و نخ‌نما نیست. اصلاً! بر پایه‌ی همین نظر، *هدایت* همیشه در صدر، یکتا و درحال تولد، خواهد بود.

به زعم *رادی* تعدادی از آثار برجسته‌ی ادبیات معاصر ما «یکلیا و تنهایی او، ملکوت، شازده احتجاب جوجه هایی هستند که از زیر بال‌های طلایی بوف کور بیرون پریده‌اند.»

در مرور همرکابان خود *ساعدی* را «با وضوح بیشتری» می‌بیند. در این مرور خیلی خوب دیده می‌شود که او *ساعدی* را در اصل خیلی دوست می‌داشته است. و ملول از «آسیب‌پذیری و شکستنی» بودن او. «آی بی کلاه، آی با کلاه» و «چوب به دست‌های ورزیل» اش را از جمله‌ی بهترین نمایشنامه‌های ایرانی می‌داند. حتی در عرصه‌ی جهانی چوب به دست‌های ورزیل ـ و «مرگ یزدگرد» *بیضایی* ـ را قابل طرح، قابل دفاع و مدعی می‌داند.

غم‌انگیزترین و دلتنگ‌کننده‌ترین خاطره‌ای که *رادی* در این مجموعه تعریف می‌کند مربوط به ملاقاتش با *ساعدی* پس از آزادی *ساعدی* از زندان است: «... آن شب یک شب پاییزی بود و ما در محفلی نشسته بودیم که او با *الخاص* و یکی دو نفر وارد شد... دستی و بوسه‌ای. در آغوش من به گریه افتاد... «اکبر، من نابود شدم.»... «این چه حرفی ست؟ تازه اول چلچلی ست!» گفت: «اکبر تو امید منی.» گفتم: «غلام، من بی تو هیچکس نیستم.» آنوقت جدا شد و لبخندی از پشت عینکش گذشت: «در این مدت هیچ یاد من بودی؟» گفتم: «این را نمی‌توانم ثابت کنم.» قیافه‌اش آرام و سرد شد. گفت: «می‌بخشی، اندکی لات‌بازی درآوردم.» اشاره به گریه‌اش می‌کرد...»

تئاتر دولتی! دولتی‌اش را دیگر باید خط بکشیم. چه، هر چند یامان رفته که تئاتر می‌تواند دولتی نباشد؛ اما خب، هرآن چه هست تئاتر دولتی و رسمی ست. اما *رادی* خسته از این همه «جهل و تجاهل»، «به آن باند از عشاق سینه چاک تئاتر» می‌گوید: «لطفی کنند و بر این سر بی‌تن تئاتر، اشک تمساح نریزند». وقتی به خاطر این رفیق‌بازی و تیول خود شمردن دستگاه نمایشی این دیار، کار نمایش ساخته می‌شود، یا باید فاتحه‌ی این دستگاه نمایش را خواند ـ که خواننده‌ها خوانده‌اند از مدت‌ها پیش! ـ یا باید بازنگری اساسی کرد روی سیاست‌ها

(یا بی سیاستی ها) و مجریان آن! (با «مرگ در پاییز» آن می کنند که با دستمال کاغذی و با «آهسته با گل سرخ» آن که دستمال مقوایی!) ور رفتن با آثار کلاسیک جهان که «هر شب به دست بچه های مدرسه در گوشه و کنار شهر مثله و لت و پار می شوند» اتفاق نامیمون تازه ای نیست؛ و به انتظار نشستن این که یک بزرگ تر بیاید و گوش این بچه های مدرسه را بگیرد و ببرد پشت خطی که حدشان را نشان می دهد، هم بیهوده است. اصلاً چه کسی باید گوش کسانی را که به این بچه های مدرسه اجازه ی چنین شلنگ تخته انداختن را می دهد، بگیرد؟ وقتی یک علاقمند جدی امروز برای بار اول می خواهد اجرایی از یک اثر نخبه را ببیند، به سرزمین آشوبزده ی این بچه های مدرسه می رود، و پس از پایان این آبروریزی حق دارد به خود بگوید: نه، این بود؟!

و این کشتار فرهنگی محدود به تئاتر نیست...

مجله ی «نمایش» نیز به عنوان ارگان رسمی تئاتر رسمی، به خاکی رفته و از اصل ناواضح حسابی دور شده است. «... جز خرمنی ازمقالات مرده، مشکلات تئاتر شهرستان ها به روایت مسئولان دولتی، گزارش انشعابات فرمالیستی در تئاتر غرب و تاریخ تئاتر سنتی در کجای شرق، مطلبی در این مجله ی مستطاب ندیده ایم... ببینید در کل شماره های این مجله آیا بحثی، تفسیری، حتی درنگی روی ستون فقرات، یعنی مهره های اصلی تئاتر ما شده است؟» *رادی* ازمجلات «نیمه وزین» ما نیز دلگیر است که: «جنس شان از همه رقم جور است: رمان دارند، داستان کوتاه دارند، شعر دارند، موسیقی دارند، نقاشی دارند، خطاطی دارند، سینما دارند، بی انصاف ها حتی عکاسی و گلدوزی هم دارند؛ الا تئاتر!» البته حرف *رادی* سخت به دل مان نشست اما ـ اگر به حاشیه نرفته باشیم ـ آوردن عکاسی بعد از «حتی» آن هم در جوار گلدوزی فی الواقع قدری موجب کسالت ما شد! چه، خود رادی بهتر می داند که عکاسی کم از هنرهای پیش از «حتی» ندارد، بگذریم!

منتقد جماعت که نقد ادبیات و نمایش می کند با این حال و روزش حسابی *رادی* را ملول کرده است. جماعتی که «... بهتان به سنت نقد» می نویسند، «یارگیری و لشکرکشی» می کنند «... پاپوش می دوزند. و یا پچپچه ای در خلوت و آنگاه نویسنده ای را زنده زنده رویه قبله دراز می کنند، که بایکوت!... آیا نقد ادبی به واقع همین است؟» نوشته های این جماعت «همچون اسناد مظلومیت هنر و ادبیات معاصر به یادگار خواهد ماند و روزی به دست خبرگان و دانایان ورق خواهد خورد.» این که خورشید روزی از پس ابر بیرون خواهد آمد و گناهکار به سزایش خواهد رسید (یا نه؟) چقدر اهمیت دارد؟ آیا این مرهم به زخم زدن نیست؟ گناهکار گناهش را می کند و آسیبش را به سلامت جامعه می زند، دیگر چه اهمیتی دارد که نسل بعد بگوید فلانی گناهکار بوده یا بی گناه؟ فلانی هنرمندی سازنده بود یا بی هنری ویرانگر؟ مگر ما که نسل بعدی نسل پیشین هستیم و

اکبر رادی و بهرام بیضایی ـ مهرماه ۱۳۷۶، دیداری پس از پانزده سال

چنین می گوییم، تأثیری در آرامش یا آشوب آن عصر دارد، و آب از آب تکان می خورد؟ اما از دست *رادی* چه برمی آید؟ خب اگر در زنگ تفریح کتاب هایش قلمی بلغزاند و مقاله یی و نقدی؛ به عنوان یک آدم بلد و دلسوز و بی غرض کارش را کرده است...

«من آخرین نمایشنامه ام، «آهنگ برای ستاره ی هالی» را به سنگینی خودم توی کشو گذاشته ام، که به هر تقدیر محفوظ تر ازچاپخانه است و از شبیخون موش و موریانه هم در امان است...»

امیدوارم در این سال ها در دیگر کشوهای میزش گنجینه های دیگری پنهان از چشم بدخواهان موجود باشد تا روزی چشم مان به جمال و کمال آن ها روشن شود، جلد شده یا روی صحنه! (این اواخر ـ و هفت سالی پس از انتشار این مکالمات ـ تنها «آمیز قلمدون» از کشوی *رادی* بیرون آمده است.) اما اگر صاعقه *رادی* را بزند، اگر به تیر غیب گرفتار آید، اگر به زمین گرم بخورد، اگر... آن وقت سیاستگذاران مرده پرست اجازه خواهند داد نمایشنامه هایش هم چاپ شود، هم اجرا (البته منهای آثاری که پیش از انقلاب نوشته، که به زعم حضرات ظاهراً همگی یکجا الحادی ست!) چه سود که رفتار با این آثار باعث خواهد شد رستاخیز *رادی* زود فرارسد تا ببیند با اعقاب ادبی اش چه کرده اند! اما آنجا که می گوید: «می توانستم به جای این پنج نمایشنامه ـ با اندکی مسامحه یا سرهم بندی ـ پانزده نمایشنامه ی چریده با تضمین کامل گیشه بنویسم و جیب هایم را هم با نقل و نبات پر کنم... من نمی خواهم مثل بسیاری از نویسندگان همتایم در آن سمت های عالم، ویلا و منشی و یک لیموزین برای خودم مقبره ی اختصاصی داشته باشم. نمی خواهم با انتشار دو نمایشنامه و سه اجرا برای هفت