چرا نمایشنامه جهانی نداریم؟

حسین رضازاده‌فر

هنری که تقلید صرف پیرامون ما که در طی روز و سال با آن سروکار داریم را مطرح کند ارزش و محل طرح ندارد. با این وجود می‌بینیم که عقاید و نظرات ارسطو پایه‌گذار اصول درام‌نویسی کماکان در عصر حاضر نیز مصداق می‌یابد و ما کمتر هنری را می‌بینیم که تقلید صرف از وقایع روزمره نداشته باشد تقریباً در اکثر قالبهای هنری

ابتدای کلام بگوییم نمایش چیست؟ هرچیزی که به لحاظ بصری بتوان آن را رؤیت کرد نمایش است در این میان نمایش رادیویی با بهره‌گیری از پدیدهٔ صوت و گیرنده‌ای بنام گوش انسان یک سری امواجی را می‌فرستند که ترجمان آنها در فیزیولوژی انسانی تبدیل به تصویر می‌شود اما هر شنونده‌ای به‌زعم خود آنها را تصویر و تنظیم می‌کند، با این تفاوت که در نمایش، ما کلیت فضای نمایش، آدمهای بازی، معماری، صحنه، دکور، نور و... را توأمان می‌بینیم. درحالی که در نمایش رادیویی این پدیده به گونه‌ای دیگر و با استفاده از تنها عامل صوت و اندک معماری و دکور داده می‌شود. هنگامی دکور برای شنونده ترجمه و قابل درک می‌شود که از آن دکور در بازی بازیگران استفاده شود یا در دیالوگها و گفتگوهای آدمها آورده شود. درمجموع غرض این است که هرچیزی را بتوان دید کلمه نمایش به آن اطلاق می‌شود. اما وقتی می‌گوییم درام، معنای خود را و تعریف خود را همراه دارد، که این تعاریف در کتابی بنام فن شعر یا بوطیقا توسط ارسطو گردآوری و تعریف شده است همانند تعاریف ما از غزل و قصیده که براحتی می‌توانیم شعر در قالب غزل و غیرغزل را از یکدیگر تشخیص دهیم.

مثلاً در ساختمان یک درام نکاتی از قبیل، اطلاعات ـ دادن اطلاعات راجع به ارتباط آدمها و اسم و مشخصات و خلق و خوی و... گره‌افکنی ـ ایجاد مسأله برای بارور ساختن موضوع اصلی نمایشنامه درگیری ـ آدمها دسته‌بندی شوند یا مخالف یا موفق یا... کشمکش ـ این ارتباط به شکل زیبا (با رعایت استیتک) مطرح شود که مخاطب به سختی بتواند فرض درست از نادرست، حق و غیرحق و خوب و بد را از یکدیگر تشخیص بدهد. و این روند حساس و روبه اوج را هدایت کند. اوج ـ که تعریف خود را به صراحت دارد همهٔ این اتفاقات در نقطهٔ اوج خود باشد که مخاطب با خود می‌گوید حال با این همه مسأله آخر چه می‌شود؟ نقطهٔ بعدی گره‌گشایی ـ مسایل به ساده‌ترین و زیباترین شکل‌اش حل شود. نتیجه‌گیری ـ مسأله‌ای است که تماشاگر به آن برسد، البته توسط روند نمایشنامه تا به آخر که بوسیله نویسنده لحاظ شده‌است که این همه در کتاب فن نمایشنامه‌نویسی نوشته لاجوس اگری شناخت عوامل نمایش (ابرهیم مکی) مفصلاً توضیح داده شده است. که علاقه‌مندان تفحص و شناخت اصول درام‌نویسی می‌باید این اصول را رعایت نمایند. آنچه که مهم است تقابل و کشمکش در درام است که درامهای کلاسیک باستان از تقابل و کشمکش در برابر تقدیر بیشتر استفاده و بهره می‌جستند. مثلاً در نمایشنامه آژاکس و یا پرومته و یا اودیپ و این روند تقریباً بر تمام نمایشنامه‌های یونان باستان حاکم است.

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

رئالیست چخوف نیز آدمهای مفلوک اسیر سرنوشت خویش را به سخره می‌گیرد و به گونه‌ای استادانه با تقدیر می‌جنگد. بارزترینش خودکشی‌های آدمهای نمایشنامه‌یش هستند. در نمایشنامه‌های ابسورد نیز نمایشنامه‌نویسانی مثل بکت و یونسکو، آدمهای وامانده و ابله را بررسی و تحلیل می‌کنند، آدمیانی که دوراندیشی و سیر و سلوک را به کنار گذاشته‌اند و منتظر نجات هستند. حتی در نمایشنامه‌های نویسندگان امریکایی که با تمبر و بوی خاص خود علیه تقدیرشان به جنگ می‌خیزند، مثل خودکشی ویلی لومان در مرگ دستفروش یا واماندگی‌های تام در باغ‌وحش شیشه‌ای: جایی که تام آرزو می‌کند کاش می‌توانست بر وسیله‌ای سوار شود و تا جایی که ناکجا باشد از خانه و آشیانه و دوستان و آشنایان دور شود بلکه به خوشبختی‌ای برسد یا حتی برشت که انسانی بسیار با نگرش مادی و ملموس هست، توصیهٔ آشکار به آدمهای نمایش‌اش دارد که علیه تقدیر خود بپاخیزند و این تقدیر را می‌شود عوض کرد و بد خود را به خوب تغییر داد و تا جایی که داد برمی‌آورد انسانی که من در عصر او می‌زیم انسان حماسه‌آفرین است. خود سرنوشت خود را می‌سازد.

این همه را گفتیم که نقش عنصر علقه و تعلیق را پس از طرح مسألهٔ تقابل که لازمه و شکل‌دهندهٔ عناصر پیش برنده درام یعنی نیروهای جبهه‌بندی شدهٔ خوب یا بد است را مورد بحث قرار دهیم. همان گونه که خوانندگان محترم مطلعند عقاید استاد بزرگ یونانی افلاطون تماماً مورد قبول ارسطو نبوده و ارسطو برخلاف استاد خود که عقیده دارد غلامان و شاعران به مدینه فاضله راه ندارد و اساساً وی دنیا را تقلید از اصل می‌داند و مثلاً اولین نجاری که میز را به وجود کشیده یا آورده و به آن شکل داده است، او خود به‌عنوان صانع از دنیای فراواقعی به شکل و حجم میز نظر داشته و تقلیدی از آن میز را (متصور اولین میزی که در جهان واقع بشر به آن دست یافته) به‌طور ملموس به دست داده‌است. حال هنرمند دوم که از آن میز تقلید کند خود مقلد مقلد می‌شود و از درجهٔ اعتبار و اصالت والایی برخوردار نیست. به این لحاظ هنرمند و شاعر نیز که از پیرامون خود تقلید می‌کنند این تقلیدشان از درجهٔ والا و قابل ارزشی برخوردار نیست زیرا او کار سخت و دور از دسترسی را انجام نداده‌است فقط به پیرامون خود نگریسته. در واقع آینه‌ای برابر طبیعت گذارده است. ارسطو در دفاع از شعر و درام برمی‌آید و اصولی را مدون می‌کند که هنرمند به عنوان یک خالق از ارتباط طبیعی پیرامون خود و مشاهداتش به موضوعی می‌پردازد که ارزش قالب‌پذیری هنر و درام را داشته باشد و مطرح می‌کند که یا باید شرح احوال آدمیانی باشد که فراتر از حد متعارف باشند یا پایین‌تر از حد متعارف که شکل اول درام هول‌انگیز و تراژدی را رقم می‌زند و شکل دوم درام کمدی و خنده‌آور را. و محترمانه به نظرگاه استادش می‌پردازد که آری چنین است، هنری که تقلید صرف پیرامون ما که در طی روز و سال با آن سروکار داریم را مطرح کند ارزش و محل طرح ندارد. با این وجود می‌بینیم که عقاید و نظرات ارسطو پایه‌گذار اصول درام‌نویسی کماکان در عصر حاضر نیز مصداق می‌یابد و ما کمتر هنری را می‌بینیم که تقلید صرف از وقایع روزمره نداشته باشد تقریباً در اکثر قالبهای هنری. با این وجود پس از انتخاب موضوع ما به عمل نمایش و کنش نمایش نیازمندیم و عمل در هر نمایشنامه‌ای الزاماً نوعی برخورد است. این برخورد گاهی میان اشخاص نمایشنامه روی می‌دهد که چون نمایندگان اصول کلی اخلاقی گوناگونند با یکدیگر دشمنی می‌ورزند. و هرگاه به نحو اخص میان اراده‌های متفاوت فردی واقع می‌شود. ولی حقیقت حال در هر دو مورد آن است که ذات خدایی، یعنی روح، از آرامجای کلیت خود به حیطهٔ جزئیت و اخلاق درمی‌آید و از این رو با خویشتن در ضدیت

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

درمی‌افتد. اینها نظرات هگل فیلسوف آلمانی است و از آن جایی که وی عقیده دارد که هنر می‌باید لایتناهی و بی‌پایان باشد و دنیا پایان‌پذیر است. پس هنر نیز مسائل کلی و ارزشمند را می‌باید دستمایهٔ خود قرار دهد. و مثال می‌آورد که: قهرمان کلاسیک و تراژدی آزاد اندیشند و در پای اندیشه و عمل خود ثابت‌قدمند، انسان امروزی را اسیر تحولات و اختراعات و مصنوعات انسانی به هوشمندی و ذکاوت و ثابت رأی قهرمانان تراژدی نیستند و از این روی قابل طرح در هنر هم نیستند و اگر بخواهیم از آنان در زمینه‌های هنری بهره جوییم نیازمند پالوده ساختن و گزینش سخت و نادر خواهیم شد. مثلاً شگفتیهای سرشت و هوسهای فردی ما را به هیجان نمی‌آورند تا فقط عواطف کلی انسانیتند که می‌توانند موضوع ابدی هنر باشند ـ زیرا چون کلی‌اند مظاهر مطلق‌اند. بدین گونه تیرگی و تیره‌دلی و بدی محض نمی‌تواند موضوع هنر باشد. زیرا بدی همانا چیزی است که نامعقول و غیرکلی است در این جا نیروهای پرتکاپوی روح آدمی، چون معقول و کلی‌اند، ذاتاً توجیه‌پذیر، با این وصف گاه میان آنها ستیزه درمی‌گیرد. در تراژدی‌ها به ستیزهٔ دو اصل برمی‌خوریم که جاویدان و کلی‌اند که هریک نیز در حد خویش درست و رواست. مثلاً در تراژدی آنتیگون اثر سوفوکل، کرئون (شاه) فرمان می‌دهد که جسد فرزند ادیپوس به خاک سپرده نشود زیرا به میهن خود خیانت کرده است ولی آنتی گون نمی‌تواند جسد برادر خویش را به خاک نسپرده رها کند. لذا از فرمان کرئون سرمی‌پیچد، از این برخورد نیروهای اخلاقی، تراژدی پدید می‌آید. زیرا از یک سو فرمان کرئون درست و موافق قواعد اخلاقی است، چون مظهر پروای او از مصلحت کلی مملکت است. ولی از سوی دیگر انگیزهٔ آنتی گون نیز که عشق به برادر باشد معقول و درست است چون از منشأیی معقول یعنی خانواده ریشه می‌گیرد. ایمانوئل کانت نیز درخصوص هنر و شعر(درام) نظری همانند هگل دارد اما نه از یک آبشخور فلسفی و اعتقادی که این دو مقابل یکدیگرند. اما نظر وی نیز تا حدودی میرهن می‌سازد که هنر تقلیدی و آینه‌ای و واقعی که صرفاً وقایع سخیف پیرامون را مدنظر قرار می‌دهد مورد اقبال او نیز نیست. لذا می‌گوید علت آن که بشر از شعر یا جلوهٔ متعالی (درام موفق) محظوظ می‌شود این است که ذهن آدمی از زیربار سنگین عظمت طبیعت که همواره به وی محشور است رهایی می‌یابد. و همه نیروی معنوی ما برای درک این مناظر متعالی حاضر می‌شود. و این تمرکز نیروی معنوی، مایه آن می‌شود که بشر در خود یک نوع برتری به جهان طبیعت احساس می‌کند. و علت انبساط خاطر ما در خواندن شعر یا در مشاهدهٔ هر جلوهٔ متعالی (درام) همین نکته است. یعنی پرداخت به مسایلی که در آن جا یا در آن عالم موضوع خلق شده ـ ناموس طبیعت را برآن تسلطی نیست و قانون و شریعتی دیگر بر آن حکمروایی می‌کند. و ساکنان آن از قید بندگی در برابر طبیعت آزادند. (قهرمانان تراژدی). در مجموع تقریباً می‌توان گفت درامهای موفق دنیا آنانی هستند که با دو نگرش کانتی و هگلی مرقوم شده‌اند. که در این مجال اندک جای طرح و شرح و بسط اندیشه‌های این دو فیلسوف نیست. ولی تا حدودی می‌توان گفت البته اشتباه است ولی برای احتمالاً روشنگری و سهل‌الفهم شدن مطلب: که کانت اصالت را به ذهن می‌دهد و هگل به ماده و از این میان اروپای مرکزی و نوگرایان مانند ابزوردیستها در امریکا از اعتقادات کانت بهره جسته‌اند و کسانی مانند برشت از هگل، ادبیات و هنر روسیه بعد از انقلاب کمونیستی غیر از گورکی که آن از شهرت کمتری نسبت به متقدمان خود مانند چخوف دارد هنرمند دیگری را که شهرت جهانشمول داشته‌باشد را ارائه نداده‌است؟ چون در چارچوب دیکتاتوری و نظام‌مند کمونیستی. اصولی مطرح بود که آنها «دو»یی نداشتند و اگر هنری بود می‌باید که در خدمت اصول کمونیزم می‌بود. و این خود راه را برای نبوغ و خلق یک اثر هنری بی‌وابستگی، کم و بی‌رمق می‌کرد. حال این نکته پدید می‌آید که چرا مشرق‌زمین کمتر درام مطرح در سطح جهان ارائه داده‌است. درست است که ارسطو هزاران سال پیش و متأخرین، اصولی را برای درام‌نویس مطرح و مدون کرده‌اند، اما تقریباً درامهای موفق با آن اصول، متعلقند به آدمیانی که گرایش به فیلسوفان بدبینی مانند زنون و کانت داشته‌اند. اریستوفانس که با کمدی‌هایش اعتقادات و اصول را به سخره می‌گیرد یا بکت که انسان و اعتقاداتش را به زیر سؤال می‌برد، حتی از معاصرین اروپایی که قلم و شهرت متقدمین خود را ندارد، مانند وودی آلن نیز مضمون نمایشنامهٔ مرگ در می‌زند او این است که: در صف معاندین با اعتقادات و مذهب قرار می‌گیرد (البته این کلمه اعتقاد اوست) مرگ بر انسانی وارد می‌شود انسان او را به مبارزه و دوئل می‌خواند او قبول می‌کند و در دوئل انسانی مرگ بازنده می‌شود.

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

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

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

چرا نمایشنامهٔ جهانی نداریم؟

گفت‌وگو با حسن باستانی نمایشنامه‌نویس و کارگردان

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

■ چرا نمایشنامهٔ جهانی نداریم؟ چگونه می‌توان داشت؟

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

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

همچنان که پیش می‌آییم و به دوره‌های بعدی می‌رویم، یعنی حدود هزارهٔ اول پیش از میلاد، این مجموعهٔ به هم فشردهٔ قدرت جهان، بسط و گسترش پیدا کرده و تمدنها و فرهنگهای ابرقدرت به تمدنها و قدرتهای کوچکتر تقسیم شده است. خوب با این توسعه و تقسیم قدرت، می‌بینیم که معنای جهانی بودن هم وسعت و گسترش می‌یابد. کشورهای کوچکتر هم دیگر هر کدام دارای یک فرهنگ و تمدن خاص خود می‌شوند، و گاه فرهنگ کهنِ یک کشور کهن در برخورد با فرهنگ تازه‌ای از کشور دیگر، درهم می‌آمیزد. و منجر به تولد فرهنگی تازه در محدودهٔ جغرافیایی خود می‌شود. فرهنگی آمیخته از چند فرهنگ و این روند ادامه پیدا می‌کند و در برهه‌های دیگر تاریخی و در جنگها و گریزها، باز فرهنگها با هم برخورد کرده و باز منجر به پیدایی فرهنگی تازه می‌شود.

در این میان ایران به لحاظ موقعیت جغرافیایی که پُلِ شرق و غرب جهان است، یکی از نمونه‌های مثال‌زدنی است. یک نگاه به دوره‌های مختلف تاریخ ایران و برخورد اقوام و آمد و رفت سلسله‌ها، این موضوع را روشنتر می‌کند.

خوب، و اما در هزارهٔ سوم میلادی، که ما هستیم، واقعاً چه تعریفی از جهانی بودن داریم؟ هزارهٔ معروف به عصر اطلاعات!... عصر ارتباطات!... عصر تسخیر جهان توسط امواج! عصر مبادلهٔ اطلاعات در صدم ثانیه!...

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

مردم دنیا در عین نزدیک بودنِ به هم، به اندازهٔ فاصلهٔ شخص با کامپیوتر شخصی‌اش، جهانی با هم فاصله دارند، و این پارادوکس و یا رودرویی وارونه، واقعاً هم خنده‌آور و هم گریه‌آور است. یک کمدی ـ تراژدی ناب، که هر روزه و هر ساعت در خانهٔ هر یک از ما در حال اجراء است! و بی‌پرده به شما بگویم که در چنین جهانی، «ما گم شده‌ایم!...» همهٔ ما گم شده‌ایم!... اگر با معیارهای امروز بخواهیم بسنجیم، جهانی بودن یعنی اینکه، نه تو فرهنگی خاص خود را داری و نه من و نه هیچ کس دیگر. فرهنگ ما یک فرهنگ و زبانی مشترک است به نامِ زبانِ کامپیوتر و اینترنت که تنها رابط ما هم صفحه کلید و صفحه نمایش است. تاریخ، تمدن، هنر، ادبیات، و چه و چه و چه... بماند برای خود و سازِ خودش را هم اگر خواست بزند، بزند... کسی گوش نمی‌دهد.

آیا این حقیقت دارد؟

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

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

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

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

یک هنرمند جهانی، برایش مهم نیست که چگونه و در چه قالبی حرفش را می‌زند و یا احساسش را منتقل می‌کند. مهم آن سخن و یا آن درد و شادی مشترکِ میان نوعِ بشر است، به قولی آنچه از دل برآید، لاجرم بر دل نشیند. حال می‌خواهد این قصه و مقولهٔ نمایشی شما از فرهنگ و ادب کهن گرفته شده باشد و یا اصلاً متعلق به امروز و یا فردا باشد. آنچه مهم است و می‌ماند، حرف است. کلمه است، سخن است و پیامی است که می‌دهیم و می‌گیریم. اگر از این منظر نگاه کنید، خواهید دید که ما نمایشنامه جهانی کم نداریم، بلکه نمایشنامه نو و مُدرن کم داریم.

در تئاتر رجعت به تاریخ و تمدن و فرهنگ کهن یک قوم و بازسازی هنرمندانهٔ آنها دیگر مختص به آن قوم خاص نیست بلکه به لحاظ حرف و سخن که محوریت آن را انسان تشکیل می‌دهد، در صحنهٔ تئاتر متعلق می‌شود به همهٔ مردم جهان. زیرا در تئاتر سخن از انسان است!

یک هنرمند جهانی، برایش مهم نیست که چگونه و در چه قالبی حرفش را می‌زند و یا احساسش را منتقل می‌کند. مهم آن سخن و یا آن درد و شادی مشترکِ میان نوعِ بشر است، به قولی آنچه از دل برآید، لاجرم بر دل نشیند. حال می‌خواهد این قصه و مقولهٔ نمایشی شما از فرهنگ و ادب کهن گرفته شده باشد و یا اصلاً متعلق به امروز و یا فردا باشد

■ نمایشنامه‌نویسی بر روی ادبیات کهن چرا، و آیا این نوع ادبیات قابلیتهای نمایشی هم دارند یا نه؟

□ بله!... شما حق دارید!... در این سرزمین، از دیر باز، قلم زدن را چه بها بوده که نوع نمایشنامه‌نویسی آن ارزشمند باشد؟!... تا چه رسد به گونهٔ مهجورِ آن، که بر اساس ادبیات کهن هم باشد. به قولی، قوز بالا قوز!... و باز به یادم افتاد که به قولی سیصد گل سرخ... و اینها... ما را ز سر بریده می‌ترسانی، گرما ز سر بریده می‌ترسیدیم، در محفل عاشقان نمی‌رقصیدیم. باید بگویم که شخصاً دلبستگی عجیبی به فرهنگ، هنر و ادبیات کهن این سرزمین ـ ایران ـ داریم، لحظه به لحظهٔ تاریخ پُر درد آن، لحظه به لحظهٔ ستم‌های رفته بر مردمان آن؛ قدم به قدم پیروزی‌ها و شکستهای اقوامِ آن، واژه به واژهٔ کتیبه‌ها و سنگ نبشته‌های آن، افسانه‌ها و اسطوره‌ها، قصه‌ها و مثل‌ها و متل‌های آن.. همه و همه... برایم بسی پُر ارزش و پُر بها هستند. چرا که من متعلق به این سرزمین و فرهنگ و تمدنِ آن هستم، و به قولی ؛ «چرا که تو همهٔ من، پاره پارهٔ تنم، ای همیشه ماندگار ـ ایران!...»

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

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

می‌پرسید آیا این نوع ادبیات قابلیتهای نمایشی هم دارند؟... عجبا!!!... حیرتا!!!... از خودمان نمی‌گوییم، پیتر بروک را می‌گوییم با سیمرغ عطار نیشابوری آخر ما عادت کردیم در قضاوتهایمان هرچه را که خارجی‌ها کرده باشند درست بپنداریم و هر کاری را که خودمان کرده باشیم با شک و تردید به آن نگاه کنیم. من هم مثال از یک خارجی سرشناس آوردم که حرف نباشد خوب حالا خودتان قضاوت کنید! آیا ادبیات کهنِ ما قابلیتهای نمایشی ندارند؟ به جرأت می‌گویم؛ سرتاسر ادبیات کهن ما، نمایشی است! مثنوی پُرتاپُر از لحظات ناب نمایشی است، شاهنامه بیت به بیت تصویر و لحظه به لحظه دراماتیک است. بروید بخوانید!....

بزرگترین تراژدیها را با همان تعریف ارسطویی‌اش در داستانهای شاهنامه می‌توانید بیابید. چند نمونه بسیار معروف را مثال می‌زنم. حماسهٔ رستم و سهراب، سیاوش، فرود، رستم و اسفندیار. داستان ضحاک ماردوش و کاوهٔ آهنگر. داستانِ عاشقانه بیژن و منیژه!... خسر و شیرین... و.... و... همهٔ اینها و خیلی بیشتر از اینها، در لحظه به لحظه‌شان پُر هستند از لحظات ناب نمایشی. در عاشقانه‌ترین داستانهای نظامی گنجوی در عارفانه‌ترین قصه‌های مولانا و عطار و دیگران شما می‌توانید این عنصر را به روشنی بیابید و ببینید. چطور ادعا می‌شود که ادبیات کهنِ ما قابلیتهای نمایشی ندارند؟ بیایید آقا و بحث کنیم... مدعیان این نظریه بیایند بگویند، پس این همهٔ نمایشنامهٔ خوب که با نگاه به این گونه ادبیات کهن نوشته شده و به لحاظ ساختار نمایشی و اصول نمایشنامه‌نویسی هم کاملاً درست هستند، چگونه شکل گرفته؟

حتی من شما را عقب‌تر می‌برم و به ادبیات اوستایی نگاهی می‌اندازیم به نوشته‌های پهلوی، و از آن جمله بندهشن و از آن میان داستانِ ایاتکارِ زریران و یا یادگار زریران... بروید و تحقیق کنید. اصلاً این نوشتهٔ کهنِ پهلوانی ایرانی، به اعتقاد من یک سروده برای چرگربازی و خنیاگری بوده است. یک حماسه که با ساز و آواز خوانده و چون نقالی (البته نه به همین شکل امروزی) بازی می‌شده است! از این دست حتی باز می‌توان به چند نمونهٔ دیگر هم اشاره کرد. مثلاً خُنیاگری به شیوهٔ گوسانی از هفتخوان اسفندیار و بیت خوانی کردی از بیژن و منیژه... بله!... اینها آیین و مراسم نبوده. اینها نمایش و نمایشواره بوده که اجرا می‌شده است. مراسم آیینی سوگ سیاوشان و یا کوسه برنشین و غیره با این که شکل آیینی داشته، در اصل یک اجرای نمایشِ میدانی بوده است. و اصولاً من نمایشنامهٔ سوگ مضحکه یادگار زریران را بر اساس همین پیشینه‌ها و با تکیه بر متن پهلوی ایاتکار زریران نوشته‌ام که اجرا هم شد و نسبتاً هم موفق بود.

به هر حال همانطور که شما می‌دانید، در حوزهٔ ادبیات نمایشی در مورد داشتن و نداشتن قابلیتهای نمایشی ادبیات کهن ایران، حرف و حدیث بسیار زده شده و می‌شود. بسیار خوب چرا جمع نمی‌شویم؟... به قول معروف دزد حاضر، بز هم حاضر! مخالفین بیایند، ما هم می‌آییم، نمونه‌ها را هم می‌آوریم. آنها هم استدلال کنند، ما هم اسناد و مدارک نشان می‌دهیم.

بروند ببینند و یا بخوانند. با غرض و مرض‌ورزی که نمی‌شود حرفی را ثابت و یا رد کرد. من در شاهنامه به شما نشان می‌دهم که فردوسی چگونه حتی نحوهٔ کار با داستان و به تصویر کشیدن آن را هم گفته‌ای. درست مشابه به یک فیلم‌نامه و یا نمایشنامه. زاویهٔ دید. زاویهٔ دوربین.

نوع شاتها، دیالوگها، شخصیتها و عملکرد هر یک. نوع لباس و دکور صحنه و یا لوکیشینها همه و همه را گفته. مدعیان این نظریه که می‌گویند ادبیات کهن ما فاقد قابلیتهای نمایشی و یا عناصر دراماتیک است، بروند بخوانند.

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

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

چنین گفته شده که زبان، مجموعه نشانه‌هایی است که پیامی

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

را از جانداری به جاندار دیگر منتقل می‌کند.

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

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

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

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

البته سنگ نبشته‌ای آن دوره به سه خط میخی فارسی باستان ـ اعیلامی واکدی حک و کنده می‌شودپ.

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

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

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

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

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

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

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

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

بعدها مانی برای اینکه می‌خواسته حرفهایش را همه بفهمند هُنر وارشها را در نوشتارهایش بکار نمی‌برد.

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

با تسلط اعراب خط پهلوی و اوستایی می‌شود خط عربی و واژگان امروز ما با خط عربی نگاشته می‌شود و به فارسی خوانده می‌شود. در پرانتز بگویم، نداریم!

آنچه خود داشتیم از دست دادیم و از بیگانگان به عاریت گرفتیم. باز جای شکرش باقی است که گویش فارسی را از دست ندادیم! بله این تاریخ قوم مغلوب و حتی به این هم قانع نشدیم و واژه‌های عجیب و غریب را از اینجا و آنجا و ناکجا آبادها جمع کردیم و گاهی حتی اختراع کردیم و زبانِ کوچه و بازار یا همان زبان داش مشدی را روانه بازار کردیم و باز هم کوتاه نیامدیم و در این دههٔ اخیر ملغمه‌ای از واژه‌های بامعنی و بی‌معنی را کنار هم چیدیم و زبان امروز جوانان ما شد. نمونه بیاورم، یکی دو سه تا، بقیه را شما بهتر می‌دانید.

مواظب باش سک نزنی! (مواظب باش سکته نکنی)

فلنگتو ببند یا فَلنگتو ببند! (خفه شو حرف نزدن - دهنتو ببند)

اندشه به مولا!... (آخر شه. کامل و تمام است) و...

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

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

پرداختن به ادبیات کهن و یافتن زبانی مناسب و پل زدن میان نسل امروز و ادبیات دیروز رمزیست که نزد همه کس یافت نمی‌شود و خون دل باید خورد تابه آن زبان رسید. اگر کسی بخواهد یکی از قهرمانان اسطوره‌ای را بیاورد و کلام امروزی در دهانش بگذارد که مثلاً همه فهمش کند، مضحکه‌ای ساخته از آن اسطوره، دلقکی که از دل تاریخ چند هزار ساله بیرون کشیده، خود و جوشن و سپر و شمشیر و کمند و کمان و اسپ و زین و برگستوان و چه وچه برا وبسته و آویخته و نشانده و زبان مردم کوچه وبازار را به او داده و واژه‌های من در آوردی را در دهانش گذاشته. به نظر شما آن قهرمان اسطوره می‌توان باشد. یک شخصیت بزرگ حماسی؟!...

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

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

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

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

■ نظر شما راجع به نمایشنامه‌های پیش و بعد از انقلاب چیست؟

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