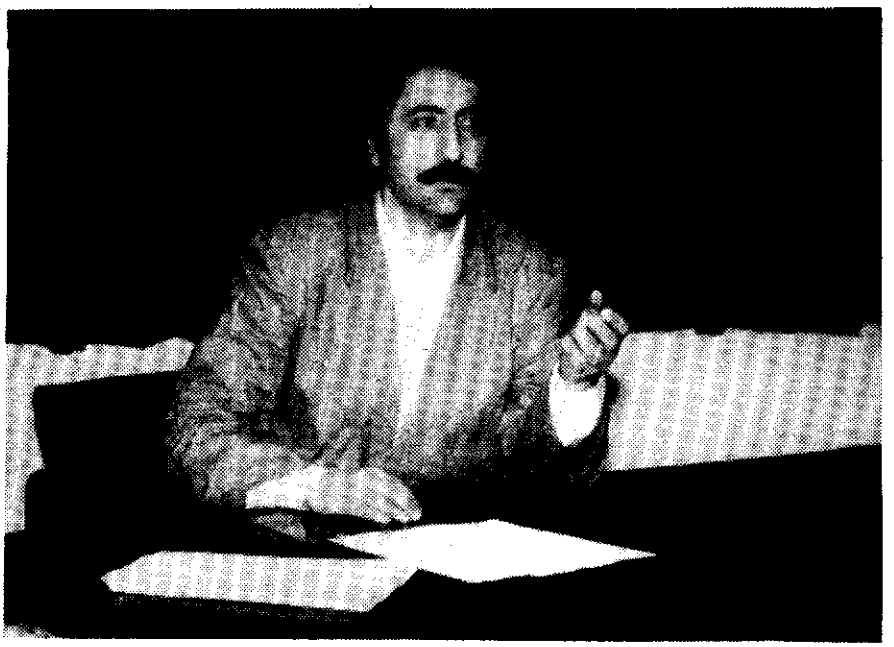
گفتگویی با دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی

به‌دنبال بیانی عمیق‌تر درتئاتر

□ داود اسماعیلی



«فرهاد ناظرزادهٔ کرمانی» منتقد، مترجم، محقق، نمایشنامه‌نویس و دانشیار دانشگاه تهران (دانشکدهٔ هنرهای زیبا) است. او در ۱۲ آذرماه ۱۳۲۶ در تهران، در خانواده‌ای ادیب و فرهنگی متولد شد. پدرش زنده یاد «دکتر احمد ناظرزادهٔ کرمانی» شاعر، نویسنده، و اهل ادبیات، عرفان و الهیات بود. مادرِ او دبیر زبان فرانسه و بیش از سی سال مدیریت چند دبیرستان دخترانه در کرمان و تهران را برعهده داشت.

«فرهاد ناظرزادهٔ کرمانی» تحصیلات ابتدایی را در دبستان «جهان تربیت» و دورهٔ متوسطه را در «دبیرستان دارالفنون» و دوره لیسانس را در «دانشکده هنرهای دراماتیک» و «دانشکده ادبیات و علوم انسانی ـ دانشگاه تهران» به انجام رسانید و در رشتهٔ ادبیات نمایشی و علوم اجتماعی درجهٔ لیسانس گرفت. او پس از انجام خدمت سربازی، به فرانسه و سپس به آمریکا عزیمت کرد و تحصیلات خود را در رشتهٔ ادبیات و هنرهای ارتباطی ـ نمایشی ادامه داد و به دریافت درجهٔ دکتری (PH.D) نائل آمد... از «فرهاد ناظرزادهٔ کرمانی» تاکنون پانزده کتاب تحقیقی و ۹ نمایشنامه انتشار یافته، یا در دست انتشار است. نزدیک به بیست مقاله تحقیقی درزمینه تئاتر در نشریات مختلف به قلم او، به چاپ رسیده است. او حدود سی نمایشنامه خارجی را به زبان فارسی ترجمه کرده است.

او پس از مدتی تدریس در آمریکا به ایران بازگشت و از آن زمان به تدریس در دوره‌های فوق لیسانس دانشکده صدا و سیما، و دوره‌های فوق لیسانس دانشکده هنر تربیت مدرس و دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران به تدریس اشتغال داشته است.

فهرست آثار [به صورت کتاب]:

۱□ پیش درآمدی بر هنرهای نمایشی در مصر ـ همراه با ترجمه چهار نمایشنامه: ● «محمود تیمور»: (حکم دادگاه)، ●● «توفیق الحکیم»: (مرگ آواز)، ●●● «آلفرد فَرَج»: (دام)، ●●●● «علی سالم»: (دفینهٔ گندم). [انتشاراتِ واحدِ فوقِ برنامهٔ جهادِ دانشگاهی، ۱۳۶۵].

۲□ تئاترِ پیشتاز، تجربه‌گر و غَیْث نما ـ همراه با ترجمهٔ دو نمایشنامه: ● «هارلد پینتر»: (سیاه و سفید ـ یك برش نمایشی، ۱۹۶۱)، ●● «اُژن یونسکو»: (نقاشی). [انتشاراتِ واحدِ فوق برنامهٔ جهادِ دانشگاهی، ۱۳۶۵].

۳□ تی.اس. الیوت و نمایشنامهٔ منظوم و مذهبی ـ همراه با ترجمهٔ دو نمایشنامه: ●«نمایشنامه‌نویسِ گمنام»: (تعزیهٔ ذبحِ اسمعیل (ع)، برپایهٔ نسخهٔ قرنِ پانزدهم میلادی)، ●● «تی.اس.الیوت»: (جنایت در کلیسا، ۱۹۳۵). [انتشاراتِ واحدِ فوقِ برنامهٔ جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۶].

۴□ سبك های اجرایی در تئاترِ معاصرِ جهان ـ بخش نخست ـ [انتشاراتِ دفترِ نشرِ آثارِ هنری ـ ویژه نامهٔ کتابِ صبح، ۱۳۶۷].

۵ و ۶□ نمادگرایی (سَمبولیسم SYMBOLISM) در ادبیات نمایشی ـ در دو جلد ـ همراه با ترجمهٔ دو نمایشنامه: ● «موریس مِترلینك»: (ناخوانده، ۱۸۹۱)، ●● «ویلیام باتلر ییتز»: (بَرزَخ، ۱۹۳۸). [انتشاراتِ برگ، ۱۳۶۸].

۷□ نی لبك و بهمن ـ نمایشنامه‌ای دربارهٔ تیره‌ای خیالی از کوچ‌نشینانِ کرمان، در دو پرده. [انتشاراتِ برگ، ۱۳۶۸].

۸□ گزاره گرایی (اِکسپرسیونیسم = EXPRESSIONISM) در ادبیاتِ نمایشی ـ همراه با ترجمهٔ یك نمایشنامهٔ نمونه: ● «یوجین اُنیل»: (میمونِ پشمالو، ۱۹۲۲). [انتشاراتِ سروش، ۱۳۶۸].

■ با او درباره زندگی و کارش، به گفتگو نشسته‌ایم:

□ گمان نمی‌کنم در هیچ دوره‌ای از تاریخ، نویسندگان و هنرمندان دیگر، به اندازهٔ امروز مسئولیت اخلاقی داشته‌اند.

□ نویسنده جهان ما، باید دنیای خود را به درستی بشناسد، زمان و مسائل آن را بشناسد و ببیند که با هنر خود چگونه می‌تواند به سود اعتقادات و به نفع مملکت خود کاری انجام دهد.

□ **از کرمان بگویید!**

■ خانوادهٔ من حالا در تهران زندگی می‌کنند. لیکن خطهٔ کرمان با همهٔ شهرها و روستاها و آبادی‌ها و آثار باستانی و سبزی‌ها و زردی‌ها و آبها و خاکهایش،... برای من، همیشه به عنوان زادگاه و خاستگاه، و بخش مهمی از خاطرات و ذهنیاتم به شمار می‌رفته است. در زمانی که پدرم زنده بود، مدت اقامت سالیانهٔ ما در کرمان طولانی‌تر بود. اما حالا هم، که از برکت هواپیما، فاصله‌ها کوتاه شده، در هر فرصت پیش آمده، به آنجا سفر می‌کنم و با سرزمین و خویشاوندان و دوستانی که در کرمان اقامت دارند، دیدن می‌کنم. یك سال هم در دانشگاه کرمان، در دانشکدهٔ ادبیات و زبان انگلیسی، به تدریس ادبیات جهان و ادبیات نمایشی اشتغال داشته‌ام.

□ **آیا از ادب و فرهنگ کرمان در آثار نمایشی خود استفاده کرده‌اید؟**

■ بله. مخصوصاً در نمایشنامهٔ «نی‌لبك و بهمن». به ویژه از موسیقیِ زبان کرمانی. اجازه بدهید در این مورد توضیحی بدهم.

از سویی گونهٔ کرمانیِ زبانِ فارسی ـ و به اصطلاح گفتار و نوشتار کرمانی ـ از دیدگاه‌ها و معیارهای: انگاره‌های تصویری، ترکیب صوت و صامت‌ها و هجاهای کوتاه و بلند، ضرب آهنگ، پیوست و گسست زبانی، آرایش واج‌ها و صنایع سخن ـ به راستی پدیده‌ای است در مرز شعر و موسیقی، و آمیخته‌ای از هر دو آنها. و از سوی دیگر، نکته‌ها و معنی‌ها، حقیقت‌ها، مجازها، کنایه‌ها و تصریح‌ها، اصطلاح‌ها، تعبیرها، ضرب‌المثل‌ها، دشنامها و ستایش‌ها، بازیها، قصّه‌ها، ترانه‌ها، تصنیف‌ها، لالایی‌ها ـ و تاریخ و ادبیات رسمی و سنّتی ـ همانا گنجینه‌ای است از کیمیای هنر. و از مردمی خبر می‌رساند و حکایت می‌کند که از آگاهی‌ها و دانستگی‌ها و هوشمندی‌ها و زیرکی‌ها و ظرافت‌ها و شورمندی‌ها و شیدایی گری‌ها و سرمستی‌های گوناگون سرشارند. مردمی که سری سنگین دارند و سینه‌ای پرغوغا؛ هم اندیشه می‌ورزند و هم اهل دلند؛ و در همین زمان و زمینه، مردمی هستند ستمکشیده، غمدیده و ماتمی؛ امّا نجیب و عارفگونه. مهربان، سر به زیر، فروتن و محزون و مهمان‌نواز. گویی در سرشت آنها، آب و آتش، آسمان و خاك، باد و باران و خار و گل باهم و یك جا بافته و تافته شده است. کرمانی‌ها مردمی هستند به سان پدیده‌های والای هنری، پر از رمز و راز و تاریکی و روشنی. و هنوز هیچکس به درستی آنها را نشناخته است و نشناسانده. و مادرِ کرمان هنوز باید ابر نویسنده، ابر شاعر و ابر نمایشنامه‌نویسی بزاید و بپروراند تا چنین کند و چنان شود.

□ **گمان می‌کنم به اندازهٔ لازم از کرمانی‌ها تعریف کردید! خوب، یك سؤال کلی: در جهان امروز، و در میان تحوّلات سریع و غیرمنتظرهٔ جهان، به نظر شما «هنرمند» چه وظیفه‌ای برعهده دارد؟**

■ به نظر من وظیفهٔ هنرمند روزگار ما، از هر وقت دیگری خطیرتر و فوری‌تر است. در این باره لازم می‌بینم توضیحی عرض کنم.

ما در دنیایی زندگی می‌کنیم که در معرض انقلاب سوم، یعنی «انقلاب ارتباطی و اطلاعاتی» است (دو انقلاب قبلی، کشاورزی و صنعتی بودند). امروزه می‌توان از بسیاری چیزها اطلاع پیدا کرد و با همه جا ارتباط برقرار ساخت ـ البته استثناهای عمدهٔ فراوانی هم وجود دارند ـ می‌توان از وضع لایه‌های سطح ماه، فضای دورِ مریخ اطلاع یافت. و همچنین از شاخصهای اقتصادی و قیمت انواع بورس‌های بین‌المللی. از بسیاری مسائل، به سرعت. مثلاً هنگام جنگ عراق با به اصطلاح متحدّین، و یا نبرد نیروهای کودتا و ضدکودتا در چند کشور آفریقایی، رویدادهای این منطقه‌ها، در چشمرس جهان قرار داشت. مسابقات بین‌المللی، همزمان در بیشتر نقاط جهان از طریق ارتباطات تلویزیونی تماشاپذیر شده‌اند. راهیابی به کتابخانه‌ها و مراکز اطلاعات علمی و غیره از طریق تکنولوژی تصویری و کامپیوتری میسّر شده است. و این تازه اول کار است. اول انقلاب اطلاعاتی ـ ارتباطی در جهان. این یکی از بزرگترین خصوصیات عصری است که ما در آن زندگی می‌کنیم.

خصوصیت دیگر دوران ما، تقدّسی است که ارزشهای اقتصادی پیدا کرده‌اند. هیچوقت دنیا این چنین بر محور مادیّات و اقتصادیات حرکت نمی‌کرده است.

خاطره‌ای از خواندن نقدی بر آثار «ساموئل بکت» نمایشنامه‌نویس ایرلندی یادم آمد. دو منتقد آثارِ «بکت» حدود بیست سال پیش چنین نتیجه گرفته بودند که آثار «بکت» اصولا تهاجمی است علیه استیلای نظام اقتصادی بر جهان و تسلط ماده‌گرایی (MATERIALISM) بر معنویت‌گرایی.

آنها نوشته بودند که «بکت» ـ که در دنیایی دو قطبی می‌زیسته: سرمایه‌داری و کمونیسم ـ چنین می‌انگاشته که این دو ایدئولوژی علیرغم تفاوت ظاهری‌شان، در یك چیز متحد و مشترکند هر دو نظامهای مادی هستند و اقتصادگرای. به عبارت دو منتقد: «میلر» (MILLER) و «نلسون» (NELSON)، ستیزه و تنش میان کاپیتالیسم و کمونیسم دیگر بر سر آرمانهای اخلاقی نیست، بلکه به قول خروشچف، رقابت بر سر آن است که کدامیك از دو سیستم بیشتر و بهتر می‌تواند گوشت خوك تولید کند؟!

چنین جهانی به هر حال مادی است. هر اسمی که به آن بدهند، و به صورتی که ظاهر شود، اصل قضیه فرقی نمی‌کند. انسان به شدت اقتصادی، خودخواه و استیلاگر شده است. و در این گیرودار، ارزشهای اقتصادی بیم‌ها و امیدهای مادی به صورت عوامل تعیین کنندهٔ همه چیز جلوه کرده‌اند، حکومت‌های جهان می‌آیند به خاطر یك سری محاسبات اقتصادی و حکومت‌ها می‌روند، به خاطر همان محاسبات! دنیا دارد بصورت بازاری بزرگ اداره می‌شود. و هر کشوری بازاری کوچك و به اصطلاح راسته‌ای است در این بازار جهانی که البته کنترل آن در دست اقلیت خاصی است، اقلیتی که چندان سرشناس هم نیستند و اصلاً به شهرت اهمیتی نمی‌دهند. و حتی از آن گریزانند. و بیشتر مایلند عوامل آنها ـ که همان زمامداران ظاهری کشورها هستند ـ کرّ و فر کنند، جلو میکرفون و دوربین قرارگیرند. و... ماجراهایی از این دست. اما در همه حال «منافع» و مخصوصاً منافع اقتصادی، حرف نهایی را می‌زند. مجامع بین‌المللی و مذاکرات سران کشورهای بزرگ هم برای سروصورت قانونی دادن به همین مسائل است، یعنی جامعهٔ اقتصادی جهانی که در آن روابط اقتصادی بخوبی تعریف و تحدید شده باشد. و غیر از قلیلی که هیچ قانونی آنها را محدود نمی‌کند (زیرا خودشان قانونگزارند) بقیه باید سرجای خودشان بنشینند و کم و بیش در همان مدار تعیین شده حرکت کنند. در همان جایی که برایشان تعیین شده است. بی‌هیچ بیش و کم (به قول سعدی):

قضا دگر نشود گرهزار ناله و آه
به شکر یا به شکایت برآید از دهنی
فرشته‌ای که وکیل است بر خزاین باد
چه غم خورد که بمیرد چراغِ پیرزنی!؟

و اما شاخصهٔ دیگر جهان امروز، همانا تقسیم آن به دو منطقهٔ شمال و جنوب است. که شاید نوع دیگری از اسم‌گذاری باشد.

من حدود بیست سال قبل، از جامعه‌شناسان و اقتصادشناسان شنیده بودم که کشورهای دنیا را به توسعه یافته، در حال توسعه، و توسعه نیافته تقسیم کرده‌اند. و متاسفانه کشور ما جزو توسعه یافته‌ها نبود.

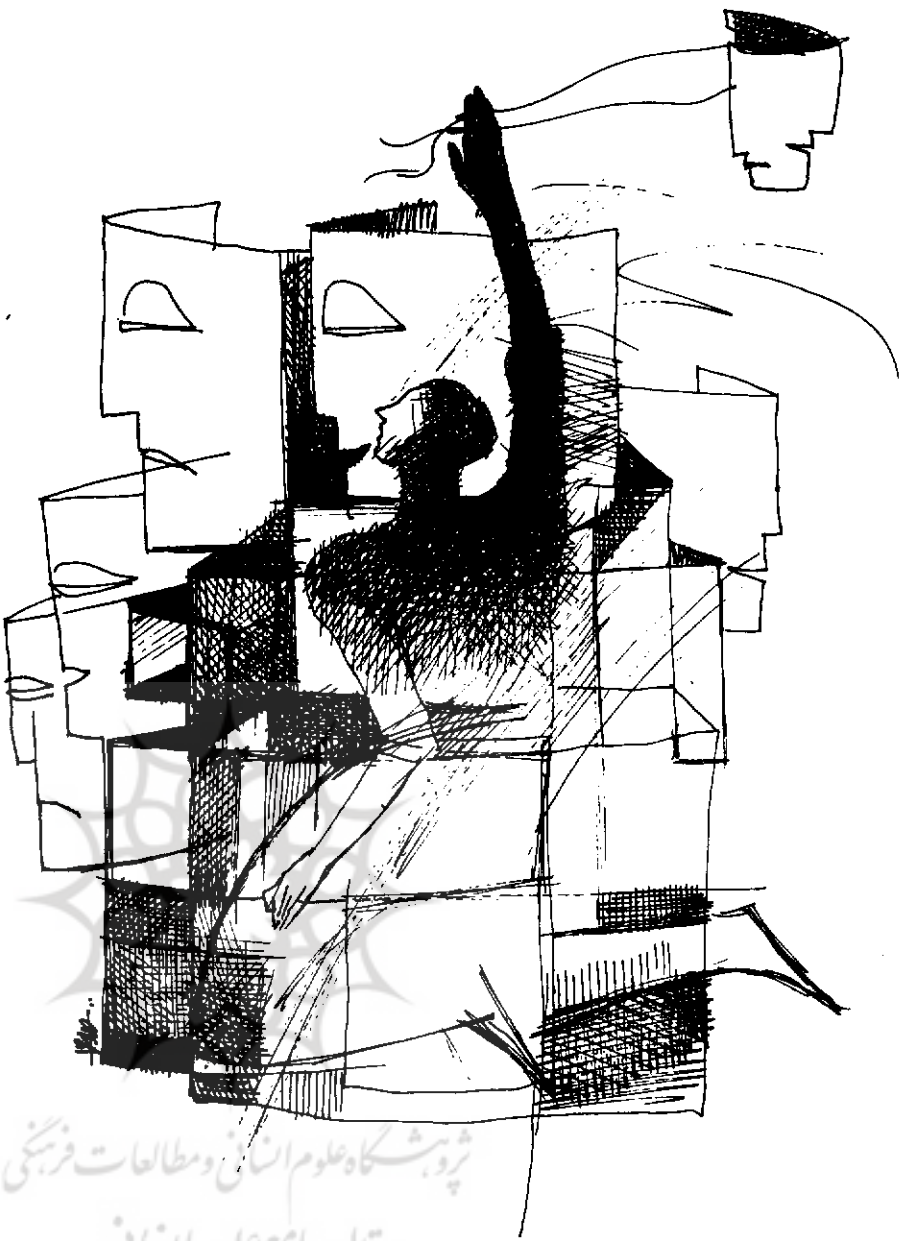
این بار می‌گویند «شمال» و «جنوب». شمالی‌ها علم، تکنولوژی، فرهنگ کنترل جمعیت و صلح..... دارند. و جنوبی‌ها؟!...

اما حرف دیگری که حالا اضافه کرده‌اند، مسألهٔ سرعت تفاوت‌یابی است. به نظر آنهایی که چنین تقسیم‌بندی‌هایی را کرده‌اند، به دلیل سرعت رشد شمالی‌ها از یك سو، و کندی و حتی توقف رشد جنوبی‌ها از سوی دیگر، و به خاطر آن که جنگ‌های ویرانگر به تمامی در کشورهای جنوب اتفاق می‌افتد، در عصر ما تفاوت این دو گروه کشورها با هم بسیار زیاد شده است. و چنانچه این روند ادامه پیدا کند، به زعم آنها، فاجعه و مصیبت درست می‌شود. فاجعه و مصیبتی که خواه و ناخواه کشورهای شمال را نیز به گزندهای گوناگون می‌رساند. برخی از آنها به دلایلی که به حوزه اقتصاد و سیاست مربوط می‌شود، اصولا مایل هستند درجه‌ای از رشد و توسعه را که متناسب با برنامه‌هایی جهانی باشد، در کشورهای جنوب مشاهده کنند. در این گیرودار اتحاد جماهیر شوروی (سابق) هم چنان به سرعت از هم پاشید که گویی اصلاً نه انقلاب بلشویکی ـ مارکسیستی ۱۹۱۷ در کار بوده، و نه اصلاً ابرقدرتی!

جهان مادی ما متشنج و آشفته و آبستن است. نه می‌توان امیدوار بود، و نه ناامید. صداهای مختلفی شنیده می‌شود. اما جمله «برتراندراسل» هنوز هم حقیقت دارد که هرگز بشر در ابداع وسائل اینهمه هوشمند و در انتخاب هدف اینهمه بی‌خرد نبوده است!...

خوب، نویسندهٔ جهان ما در چنین وضعی قراردارد. باید دنیای خود را به درستی بشناسد، زمان و مسائل آن را. باید ببیند، با هنر خود چگونه می‌تواند به سود اعتقادات خود، به نفع مملکت خودش، و به سود انسان و انسانیت، کاری انجام دهد؟

گمان نمی‌کنم در هیچ دوره‌ای از تاریخ، نویسندگان و هنرمندان دیگر به این اندازه مسئولیت اخلاقی داشته باشند. چون هم به برکت انقلاب ارتباطی ـ اطلاعاتی از واقعیت جهان آگاهند و هم از



خطرات آن. وضع خاص دوران ما مسئولیت اخلاقی خطیری برای روشنفکران و هنرمندان به وجود آورده است.

□ در چنین وضعی که شما توصیف کردید، آیا می‌توان از هنرمند توقع زیادی داشت؟

■ لازم نیست که هر فردی خورشیدی باشد تا فکر کند که از تابیدن او، ظلمات برطرف می‌شود. نه، حتی اگر شعلهٔ یك شمع و یا یك کبریت و حتی یك چرقه باشد، باز هم از هیچ بهتر است. با این همه، اصولاً به نظر من جهان ما نسبت به گذشته بهتر شده است. سطح شعور مردم بالا آمده و حرف‌های جدیدی زده می‌شود که در دنیا اگر نگوییم بی‌سابقه بوده، باید بگویم بسیار کم‌سابقه است. در چنین جهانی، هر قشری وظیفه‌ای دارد. من گفتم که وظیفهٔ هنرمندان خطیرتر است، باید یادآوری کنم که من نمایشنامه‌نویسان زیادی را می‌شناسم که آثار آنها در تلطیف کردن جهان و انسانها و پیشرفت اجتماعی و فرهنگی و فکری آنها، تأثیر داشته است.

□ این تأثیر به چه صورت بوده است؟

■ به نظر من، به دو صورت، یعنی از دو طریق.

هر کدام از نمایشنامه‌نویسان بزرگ جهان، کوشیده‌اند، هم در زمینهٔ اندیشه‌های اجتماعی و فلسفی و فکری، و هم در زمینهٔ هنر تئاتر و نمایشنامه‌نویسی: ژرفجویی و نوآوری کنند.

به ویژه دست اندرکاران «تئاتر مدرن». به نظر شماری از چهره‌های ادبیات نمایشی نوگرای این کافی نیست که ما صرفاً نکات تازه‌ای در زمینهٔ بشر و وضع و حال او عنوان کنیم. این کار را فلسفه‌دان‌ها و دانشوران علوم رفتاری و انسانی هم، انجام داده‌اند و می‌دهند. هنرمند دارای وظیفه‌ای زیبا شناختی نیز هست. هر هنرمندی نسبت به هنر خود متعهد است و باید در آن زمینه نیز، ابتکار و نوآفرینی نشان دهد. به عبارت دیگر، هر هنرمندی، در دو طیف فعالیت، نمودار می‌شود: در طیف اندیشه‌ها، و دوم در طیف هنر خودش. باید در هر دو طیف صاحب بداعت و ابتکار باشد. ما باید بفهمیم که نمایشنامه‌نویس مورد نظر ما، چه اندیشهٔ تازه‌ای را، مطرح کرده و این اندیشه را با چه شیوه‌های ابتکاری و زیباشناختیِ ادبیات نمایشی، عرضه نموده است.

مثلاً دربارهٔ «چخوف» گفته‌اند که او توانسته است فضایی خلق کند بسیار شاعرانه، و در عین حال واقعیت‌گرایانه. وی همچنین توانسته است «نماد» (یا سمبل) را، در نمایشنامه‌ای که ناتورالیستی است بگنجاند: «مرغ دریایی» حاصل چنین ابتکاری است. و به این صورت است که او از محدودهٔ ناتورالیسم فراتر می‌رود. در این سبك ابداع می‌کند. یعنی وظیفه‌اش را نسبت به رسانه‌اش انجام می‌دهد. از راه نوآوری و غنی کردن آن. این در زمینه یا طیف تئاتر. در مورد اندیشه‌های فردی، اجتماعی، فلسفی و... چه؟ البته در این زمینه هم او شخصیت برجسته‌ای است و اندیشه‌های او شایستهٔ بررسی است و نقد.

مثلاً «ژان ژنه» نمایشنامه‌نویس فرانسوی، او شرّ و شیطان را در جاهایی ملاحظه می‌کند که اصلاً انتظار نمی‌رفته است که شرّ و شیطان در آنجا باشند! به عقیدهٔ او، جامعه مجموعه‌ای است از مشقّت دهندگان و مشقّت کشندگان: دیگر آزاران (سادیست‌ها) و خودازاران (مازوخیست‌ها). و خیلی اندیشه‌های روانشناختی، اجتماعی، سیاسی و فلسفی دیگر. در زمینه تئاتر هم او صاحب سبك است. و در این راه بر غنای تمهیدات تئاتری افزوده است، می‌توان مثلاً به کاربرد «آیین و مناسك» به شکل جدید در آثار او اشاره کرد.

نمونهٔ دیگر چنین مقوله‌ای «برتولت برشت» آلمانی است. از سویی او اندیشه‌های اجتماعی - سیاسی خاصّی نسبت به انسان و وضع و حال او مطرح می‌کند و می‌کوشد که در تئاتر اصولاً به آموزش سیاسی بپردازد. از سوی دیگر، او در شیوه‌های تئاتری هم ابتکاراتی انجام داده است که اصطلاحاً به آن «تئاتر حماسی» (در برابر تئاتر ارسطویی) می‌گویند. پس «برشت» هم، در هر دو زمینه: اندیشه دربارهٔ وضع و حال انسان، و هنر تئاتر، یادگارهای ارزنده‌ای به جای گذاشته است.

□ آیا همهٔ نمایشنامه‌نویسان در هر دو زمینه‌ای که شما می‌گویید، موفق بوده‌اند؟ و این موفقیت در هر دو زمینه به یك میزان بوده است؟

■ حدس شما درست است. نه! برخی نمایشنامه‌نویسان به چنین ایده‌آلی کمتر نزدیك شده‌اند. و یا اصولاً برخی به سبب اندیشه‌ها، و برخی دیگر به سبب تکنیك‌های تئاتریشان تأثیرگذار بوده‌اند. دو مثال می‌آورم:

از «پل کلودل» و «میشل دُگلدرود».

«پل کلودل» ادیب و فیلسوف ایمان‌گرای فرانسوی، در جستجوی رستگاری است. او می‌کوشد در نمایشنامه‌های خود روابط انسان را با خودش، و خدا نشان دهد. وی معمولاً چنین نتیجه می‌گیرد که تشنّجات و تلواسه‌های روح و زندگی انسان، به سبب امتناع از پذیرفتن اراده الهی و اطاعت فرمان او صورت می‌پذیرد. «انسان کرانمند» باید خود را با «ارادهٔ بیکران» (خداوند) تطابق دهد، تا معنای رستگاری را دریابد. «پل کلودل» بیشتر به خاطر اندیشه‌های ایمان‌گرایانه‌اش شهرت دارد، و کمتر به خاطر ابتکارات تئاتری. عکس این موضوع شاید

دربارهٔ برخی دیگر از نمایشنامه‌نویسان صحت داشته باشد. مثلاً «میشل دُگلدرود» که من خود از آثار او بهره‌مند شده‌ام.

«دُگلدرود» بلژیکی است. او پس از مدتی اشتغال به کار تئاتر عروسکی، خلوت گزید و صرفاً به نوشتن پرداخت. او در همان سالی که نامزد دریافت جایزهٔ ادبی نوبل شد، درگذشت. «گلدرود» مجذوب دنیای گذشته است و معتقد است که رمز و رازهای تاریخ (مخصوصاً برهه‌هایی از آن که در چشم مورخین جلوه‌ای نداشته است) مواد و مصالح بسیار جالب و ارزنده‌ای برای هنر تئاتر ـ و به ویژه نمایشنامه‌نویس ـ است. او در آثار خود به دنیای کهن بازگشته است. و دنیایی تلخ، اهریمنی و مرگبار را نمودار ساخته است. فضای سنگینی بر آثار او استیلاء دارد. اما در عین حال عناصر فکاهی نیز در چنین حال و هوایی مجال جولان دارند. به عقیدهٔ من «گلدرود» در ترفندهای نمایشی خود موفق است، و اصولاً سهمی را که هر هنرمند باید در راه پیشرفت هنر موردنظرش بپردازد، به سخاوت پرداخته. لیکن اندیشه‌هایش در زمینهٔ وضع و حال بشری چندان روشن، ثمربخش و تأثیرگذار نیستند. به عنوان هنرمند، او وظیفه داشته است که از اشخاص و مسائل مطروحه در نمایشنامه‌هایش، و به ویژه آن دوران تاریخی که مورد نظر اوست، دانستگی‌ها و یافته‌هایی به مخاطبان دنیای معاصر پیشکش کند. که در این کار به نظر من توفیق زیادی نداشته است؛ زیرا اندیشه را فدای تئاتر کرده است. او عمدتاً مخاطبان خود را، در برابر عناصر غریب، شیطانی و مرگزا، و در عین حال فکاهی، قرار می‌دهد. گویی صرفاً می‌خواهد آنها را مضحکه و مسخره کند. گذشته‌ای که نمایش می‌دهد، کمتر به کار آینده می‌خورد. به گمان من، شیوه‌های تئاتری گلدرود و اصولاً، اصول و مبانی نمایشنامه‌نویسی او، بسیار جاذب، و بدیع است. لیکن ارزش آن رویدادها و آن شخصیتها و به طور خلاصه درونمایهٔ آثار او، برای مردم زمان معاصر، به نظر من چندان خرسند کننده نیستند. ما ناگزیریم فهم سالم‌تر و روشن‌تری از گذشته (تاریخ) داشته باشیم، حتی اگر با شیوه‌های فکاهی، گروتسک و مکابر (MACABRE) و.... نمایشنامه‌های، خود را تصنیف کرده باشیم. مسئولیت نویسنده همچنان برقرار است.

□ چه چیزهایی از تاریخ را برای نوشتن نمایشنامه می‌توان انتخاب کرد؟ در این باره، نظری دارید؟

■ بله! هر نمایشنامه نویس ایرانی و اصولاً هر روشنفکر ایرانی به اغلب احتمال دربارهٔ تاریخ، نظری دارد. زیرا تاریخ سرزمین ما اولاً کهن است، و ثانیاً حاوی شخصیتها و حوادث بسیار استثنائی و فوق‌العاده. حالا یا مثبت یا منفی. به هر حال از تاریخ باید آموخت. سئوال این است که چگونه؟ تاریخ مثل مجموعه‌ای از صداها و تصویرها است که به طور مبهم و مغشوش شنیده و دیده می‌شوند. به قدری درهم برهم شده‌اند که برای فهمیدن صدا و تصویر صاحبان آن، باید گوشها را خیلی تیز و چشمها را هم باز کرد. آنچه مسلم است از این «رادیو ـ تلویزیون» چند موجی و پر از فرستنده و صدا و تصویر، تنها یك گونه صدا و تصویر، شنیده و دیده نمی‌شوند. هرگز. از تاریخ صداهای مختلفی شنیده می‌شود و تصاویر متعددی در ذهن گیرنده نقش می‌بندد. ما مثلاً صدای اناالحق منصور حلاج را می‌شنویم، و یا تصویر حسنك‌وزیر را بردار می‌بینیم، و از بیهقی تصویر آویختگی اورا ازدار اینگونه می‌شنویم: بوسهل و قوم ـ که شاهد و احتمالاً باعث به دارآویختن حسنك شده بودند ـ بله: بوسهل وقوم از پای دار بازگشتند و حسنك تنها ماند، چنانکه تنها آمده بود از شکم مادرا... واقعاً طناب‌دار را به گردن حسنك دیدن، و به یاد نوزاد و جفت و بند ناف او افتادن، چه خیالاتی در ذهن گیرنده به جنبش درمی‌آورد؟ تاریخ سرشار از صداهای گوناگون است. مست غریوهای پیروزی، غم آوازهای شکست، مرگ آوازها و....

صداها و تصویرهای تاریخ گوناگون است.... به قول حافظ: «خیز، تا بر کلك آن نقاش جان افشان کنیم کاین همه نقشِ عجب در گردش پرگار داشت!»

... نه یك تصویر است، و نه یك صدا. به تاریخ ایران گوش کنید. صدای فردوسی را می‌شنوید که می‌گوید:

«سیاه اندرون باشد و سنگدل / که خواهد که موری شود تنگدل

میازار موری که دانه‌کش است/ که جان دارد و جان، شیرین خوش است»

و یا از «نظامی» می‌شنویم: «عمر به خشنودی دلها گذار... و یا: رنج خود و راحت یاران طلب»...

در تاریخ ایران صدای چنگیزخان هم شنیده می‌شود. از قول مؤلف جامع‌التواریخ می‌خوانیم که چنگیزخان گفته است:

«بالاترین لذّتها و خوشیها، همانا فتح و غلبه کردن بر دشمنان، تعقیب کردن آنها، گرفتن دارایی و هستی آنها، دیدن چشمان پر از اشك عائله و خانواده و سرانجام تملك و تصرف زنان آنهاست!» این دو صدا و تصویر خیلی باهم تفاوت دارند!

از طرف دیگر، در همان دورهٔ چنگیزخان «عطارنیشابوری» در «تذکرة‌الاولیاء» آورده است: «نزدیك‌ترین خلق به حق کسی است که بار خلق بیش کشد!»...

خوب، اینجا به وضوح معلوم می‌شود که در تاریخ به اعتبار حرمت به انسان و حقوق فطری او، به اعتبار نتیجهٔ اعمال او، دو گونه صدا و تصویر دیده و شنیده می‌شوند: اهورایی و اهریمنی. صداها و تصویرهای پاك به ما می‌گویند و نشان می‌دهند: «تن آدمی شریف است به جان آدمیت....» صداها و تصویرهای اهریمنی از دروغ، فریب، ریا، قساوت، کینه، بدبختی، تیره‌روزی، غم‌پرستی، خودخواهی، جاه‌طلبی، زدوبند،و... خبر می‌رسانند. وجدانهای پاك از دیدن ویرانی‌ها بر خود می‌لرزند:

«هان! ای دل عبرت بین، از دیده نظر کن هان!

ایوان مدائن را، آیینهٔ عبرت دان!»

و صداهای اهریمنی، ما را به ویرانگری فرامی‌خوانند. در تاریخ تصویرهای فداکاران، عاشقان، سازندگان، فروتنان، مخترعان، هنرمندان، کاشفان، پزشکان، داروگران، کسانی که بر دیگران خشم نگرفتند، و بر آنها بخشودند، آگاهان، موسیقیدانان، فلسفه دانها و... دیده می‌شوند. و از طرفی تصویرهای دروغگویان، فرصت‌طلبان، مال‌اندوزان، ستمگران، جاهلان، فتنه‌گران،

□ به عقیده «بروك» نمایشنامه نمی‌تواند حرف خودش را بزند. این وظیفهٔ کارگردان است که «صدای نمایش» را تسخیر کند و آن را از جان نمایش بیرون آورد و سپس نمودار سازد.

□ این جملهٔ برتراندراسل هنوز هم حقیقت دارد: هرگز بشر در ابداع وسائل این همه هوشمند و در انتخاب هدف، این همه بی‌خرد نبوده است.

آدمکشان، شهوترانان، ویران‌کننده‌ها، دژخیم‌ها و آشوبگران و.. نادانها... آنها هم دیده می‌شوند.

خوب همهٔ این صداها و تصویرها در تاریخ به هم پیوسته‌اند، همراه هم شنیده می‌شوند. هنرمند با حساسیت‌ها و نکته‌سنجی‌های حسّی، عاطفی، ذوقی و شهودی خود، به کمك گوش هوش و چشم دل باید این صداها و تصویرها را دریابد. آنها را زیر ذرهٔ‌بین کندوکاو کند، آنوقت صداها و تصویرهای اهورایی را، بار دیگر، با شیوه و سبك هنر خود، به گوش و چشم دیگران برساند. هنرمند، مسئول دریافت و تقویت و پخش امواج پاك، شریف و انسانی گذشتگان، به اکنونیان است. رسالت هنرمند، دفاع از ارزشها و معیارهای اصیل، پیشرفت‌گرای، انسانی، لطیف و مبارك انسان است.

به این ترتیب، هنرمند وجدان نوع بشر و مسئول تمیز دادن حق از باطل، درست از نادرست، و سعادت از شقاوت است. آدم‌هایی بودند که به خاطر ذره‌ای قدرت، چه کشتارها و بی‌رحمی‌هایی کرده‌اند، و در همان زمان آدم‌هایی بودند که به خاطر حفظ یك اصل اخلاقی از همه چیز خود گذشته‌اند! شاید اگر تاریخ بشر، فقط یك صدا و یك تصویر به ما منعکس می‌کرد، وظیفهٔ هنرمندان ما بسیار ساده و ابتدایی می‌نمود. اما حالا که بشر، به دلیل آن که یك امکان است، و می‌تواند در عمق دوزخ یا براوج بهشت جای گیرد، می‌تواند حیوان باشد، یا از ملائك هم بالاتر، مسئولیت هنرمند ابعاد جدیدی پیدا می‌کند.

به نظر من هنرمندان راستین، آنانی هستند که آن صداها و تصویرهای اهورایی را پاسداری می‌کنند و آنها را به زمان حاضر و به زمان آینده باز می‌تابانند.

«آلبرکامو» فیلسوف و ادیب معاصر فرانسوی گفته است که اگر چه جهان ما بیرحم است، لیکن انسان نباید بی‌رحم باشد. بر عکس، نبود اخلاق در جهان، انسان را ناگزیر می‌سازد که به شدت به اصول اخلاقی پایبند باشد.

به نظر من، هنرمندان و بخصوص نمایشنامه‌نویسانی که سراغ شخصیتها و رویدادهای تاریخی رفته‌اند، احتمالاً این فکر را طرح کرده‌اند که تصمیم‌ها، گفته‌ها، اراده و اعمال انسان‌ها، در مواجهه با موقعیتی خاص، چه بوده است، و چه باید می‌بوده است. هر چند سئوال دوم ممکن است تلویحاً پرسش می‌شده... به هر حال، از این قبیل پرسشها، هم

«سارتر» و هم «کامو»، و هر دو نیز و دیگران کوشیده اند تا به آنها جواب بدهند. مثلاً گفته اند هرکس در جهان دست به هر عملی می‌زند، در حقیقت «الگویی رفتاری» به وجود می‌آورد: او آن عمل را برای همگان مجاز می کند. دانسته یا ندانسته. به همین دلیل انسان باید هنگام دست زدن به هر عملی این سئوال اخلاقی را از خود بپرسد که اگر همگان، همهٔ نوع بشر ـ دست به همان عمل بزنند، چه برسر دنیا می‌اید؟ تاریخ تا حدودی این سئوال را طرح می کند... به هر حال هنرمند مسئول و موظف است که به اصطلاح «فضیلت» را از «رذیلت» تمیز دهد؛ فضیلت را ستایش کند و رذیلت را نکوهش. «اِلفیه‌ری» شاعر قرن هجدهم ایتالیا گفته است:

مقدس ترین وظیفهٔ هنرمند ـ و نوع بشر ـ ترقی دادن فهم و ادراك عمومی و ترغیب مردم به دوست داشتن فضیلت است. و قرن‌ها پیش از او از علی‌بن ابیطالب(ع) شنیده شد:

«الجهل بالفضائل: من اقبح الرذائل»...

من معتقدم نمایشنامه نویس ایرانی باید به تاریخ ایران خیلی اهمیت بدهد و نسبت به حوادثی که بر این سرزمین گذشته است، دقت زیادی به خرج دهد. «اکنون» یا زمان حاضر، فرآوردهٔ گذشته است، و آینده نیز از اکنون زاییده می شود. پس به یك اعتبار، گذشته و اکنون و آینده با هم روابطی ارگانیك دارند. یك بافت هستند، به هم سرشته شده‌اند. هیچ رویداد تاریخی مهمی نیست که نتایج آن از میان برود. مثلاً کدام مغزی است که گمان کند حملهٔ دهشتناك مغول به ایران، و یا حتی شکست فتحعلیشاه از روسیه و انعقاد معاهدهٔ ترکمانچای، دیگر تأثیری بر زندگی معاصر ما ندارد؟ و این که آنچه ما امروز انجام می‌دهیم، ورویدادهای اجتماعی وسیاسی امروز ما، در آینده بازتابی نخواهد داشت؟! نه، به قول «ویکتورهوگو»: «تاریخ زباله‌دان ندارد»...

هر حادثه‌ای که رخ بدهد، در تاریخ بشر سایه می اندازد. بازتاب دارد. اما از سوی دیگر، انسان صرفاً معلول تاریخ نیست. انسان خود تاریخ ساز است. می تواند سرنوشت خود را تغییر دهد. به شرط آن که آگاه باشد و اراده کند. بلکه دو عنصر آگاهی، و اراده، عوامل دگرگون کنندهٔ اوضاع انسانی هستند. به کمك آگاهی و اراده، انسان می تواند آن بخش از تأثیرات سوء گذشته را نیز از وضع و حال اکنون خود بزداید. می تواند برای جامعهٔ فردا: آینده بیافریند.

کسی می تواند حال را خوب دریابد که گذشته را فهمیده باشد. از تاریخ پند و عبرت آموخته باشد، دیده‌ور شده باشد. بصیرت یافته باشد، و گرنه محکوم و تخته بند می شود به این که همان اشتباهات گذشته را تکرار کند و بلاهت‌ها و نکبت‌ها و بلاهای تاریخی را از نو زنده کند. هر نسلی که تاریخ نسلهای پیش از خود را به درستی درنیافته باشد، و دانستگی او از گذشته اش درست و پسنده نباشد، محکوم به شکست و زوال است. اجازه بدهید به یك نکتهٔ دیگر هم اشاره کنم. علیرغم چنین اهمیتی که دانستگی های تاریخی دارند، شمار کتابهای تحلیلی ـ تاریخی، یعنی کتاب‌هایی که علل حوادث تاریخی را تبیین و تفهیم کنند، اندکند. و کمبود چنین منابعی، هم برای نسل حاضر و هم نمایشنامه نویسانی که مایلند از منابع تاریخی در هنر خود استفاده کنند، زیانبار است.

□ هنرمند مسئول و موظف است که «فضیلت» را از «رذیلت» تمیز دهد، فضیلت را ستایش کند و رذیلت را نکوهش.

مثلاً من در میان پژوهشهای تاریخی دانشوران معاصر، به کمتر کتابی برخورده‌ام که مانند «هجوم اردوی مغول به ایران» به راستی کوشیده باشند تا مسأله حملهٔ مغول به ایران را با رویکردی تحلیلی پژوهیده باشند، و این حمله را یك امکان تاریخی تلقی کرده باشند. امکانی که به شرط آگاهی و اراده ممکن بود از وقوع مصیبت بار آن ـ که به قول دستغیب سبب ایستایی کشور ما از سویی، و رشد مادی و معنوی غرب از سوی دیگر شد ـ جلوگیری شده بود. اگر هر دسته و قشر از جامعه، چه کار می کرد و چه کار نمی کرد، این «امکان» تاریخی، تحقق نمی‌یافت؟ ما به چنین پژوهشهای «تاریخی ـ تحلیلی» نیازداریم. هم به عنوان هنرمند و نمایشنامه نویس، و هم به عنوان عضوی از جامعه.

□ به تازگی یکی از نمایشنامه‌های شما به نام «خواجگان شیر ـ اژدها» توسط آقای «هوشنگ هیهاوند» کارگردانی شده و به اجراء درآمده است. این نمایشنامهٔ شما سبك و زبان خاصی دارد که با بقیهٔ نمایشنامه‌های ایرانی متفاوت است. شما در نمایشنامه‌نویسی از چه نظریه و سبکی پیروی می کنید؟

■ به طور کلی من آرزو می کنم توانسته باشم شماری از اصول و فنون نمایشی را از نمایشنامه نویسان گوناگون آموخته باشم. اما آرزوی عمیقترم این است که با تکیه بر عناصر فرهنگی، ادبی و هنری میهن خودم به یك زبان و بیان نمایشی برسم.

علاوه بر این من از یکی از دست اندرکاران بزرگ تئاتر مطالبی خواندم که بر من تأثیر فراوان گذاشت: او «پیتر بروك» کارگردان معاصر و تأثیرگذار انگلیسی و کتابی بود که در سال ۱۹۶۸ در زمینهٔ هنرنمایش، نوشته بود. کتاب او «فضای خالی» (EMPTY SPACE) نام دارد. اجازه بدهید دربارهٔ این کتاب قدری صحبت کنم. «بروك» در این کتاب چنین نگاشته که صحنهٔ تئاتر، فضایی خالی است که نوع نمایش و نوع کارگردانی ما، باید این فضا را، این خلاء را پرکند، یا بهتر بگویم؛ سرشار کند.

به عقیدهٔ «بروك» نمایشنامه نمی‌تواند حرف خودش را بزند، این وظیفهٔ کارگردان است که «صدای نمایش» را تسخیر کند، و آن را از جان نمایش بیرون آورد و سپس نمودار سازد. و در این راه کارگردان باید دو هدف عمده را مدنظر داشته باشد:

۱ـ زمان یا عصر خود را در نظر بگیرد.

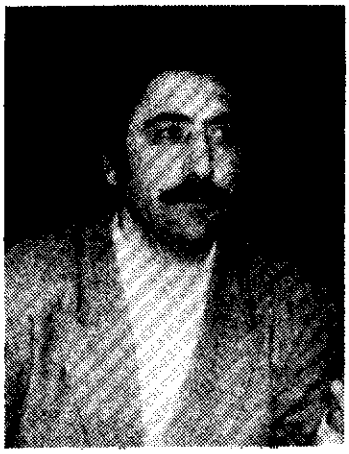
۲ـ تماشاگر خود را دریابد.

به نظر «بروك»، به این ترتیب و با همین ملاحظه است که می توان «صدای نمایشنامه» را از متن آن جدا ساخت و به عینیت درآورد. کارگردانانی که نتوانند با در نظر گرفتن زمان و تماشاگر (دو عنصر مهم اندیشهٔ بروك) صدای نمایش را بیرون بیاورند، شکست خورده اند و صحنهٔ تئاتر را از امور مرده پر کرده‌اند. اموری تکراری و بیروح. به عقیدهٔ «بروك»، «رویکردها» و «رهیافت»های دیگری هم به تئاتر وجود دارند. یکی را «مقدس» نامیده و دیگری را «خشن». به عقیدهٔ «بروك»: «آنتونن آرتو» و «برزی گروتوفسکی» دو کارگردان و نظریه‌پرداز بصیر و یا به اصطلاح: «دیده‌ور»ی هستند که کوشیده اند، آنچه در متن نمایان نیست ـ نامرئی است ـ نمایان و مرئی سازند. علاوه بر این صحنه را به عقیدهٔ «بروك» با امور «خشن» نیز می توان پر کرد. سرشار کرد. وی می نویسد که در این گونه سرشار کردنِ فضای خالی، باید سراغ «برتولت برشت» رفت. زیرا او توانست امور خشن، اما مردم‌پسند را به عنوان بن‌مایهٔ نمایشنامه‌ها و اجرای آنها، به کار برد. «برشت» توانسته است هنر تئاتر را از نو بنیان کند و در این راه از ریشه‌های مردمی و اموری مردم‌پسند و مربوط به زندگی واقعی انسانها، بهره‌مند شده است. خوب، تا اینجا «صحنه خالی» به ما می گوید تئاتر را از امور مرده، مقدس، و خشن می توان سرشار کرد. اما جداً توصیه می کند که سراغ امور مرده (تکراری و بی‌معنا برای زمان حال) نرویم. علاوه بر این دو مورد، مورد سومی نیز هست که مطلوب شخص «پیتر بروك» است، او اسم آن را تئاتر حضوری، فوری،

و بیواسطه گذاشته است. اینگونه سرشارسازیِ صحنهٔ تئاتری به اتحّاد میان تماشاگر و اجراء مبدل می شود. به صورت تجربه‌ای جمعی، و به اصطلاح خود او: «آیین برگزاری تجربهٔ جمعی» مبدل می شود. این گونه تئاتر تمنای «بروك» است. از لابلای این حرفها می‌توان توصیه‌هایی و یا هشدارهایی به نمایشنامه نویسان نیز بیرون کشید. زیرا آنان نیز باید نسبت به امور و مسائل و امکاناتی هشیار باشند. «بروك» با چنین اهدافی به سراغ اجرای نمایشنامهٔ «مارات/ساد» اثر «پیتر وایس» نمایشنامه نویس آلمانی رفته و در مقدمه‌ای بر ترجمهٔ انگلیسی «مارات/ساد»، فرازهایی نوشته است که برای من بسیار آموزنده بوده است.

«بروك» می گوید: نمایشنامهٔ خوب روزگار ما ـ اگر بخواهد صدا و جانی داشته باشد ـ باید غلظت و چگالی (DENSITY) داشته باشد، بافتی و مجموعه‌ای از پیامهای گوناگون را در لایه‌های مختلف خود، نهفته داشته باشد؛ به نحوی که پیامها، یا به قول من، بن‌اندیشه‌های خود را در هر دیالوگ و یا «کارپرداخت» (اکسیون ACTION) نمایشی، ساطع کند. انبوهی از پیامها که به هم بخورند و از آنها صدا بلند شود. فکر روی فکر، پیام در پی پیام، و در عین حال هارمونی و نظم. به عقیدهٔ «بروك»، نمایشنامهٔ خوب در زمان ما (یادتان نرود که بروك بر عنصر «زمان ما» تأکید ورزیده است و نیز «تماشاگر زمان ما») باید عقلِ تماشاگر را به جنبش درآورد، عواطف او را برانگیزاند. و از همه مهمتر، توجه او را به صحنه کاملاً معطوف کند. حافظهٔ تاریخیِ تماشاگر را به کار بگیرد: هر نوع حافظه و خاطره‌ای را. اما از سوی دیگر، نمایشنامهٔ بد و ضعیف، به زعم «بروك»، بافت و غلظت اندکی دارد. در میان آن شکافها و رخنه‌ها راه یافته‌اند. رخنه‌ها و شکافهایی که ناگزیر در «صحنهٔ خالی» نیز پدیدار می‌شوند، و از آنجا در ذهنِ تماشاگر نیز انعکاس می‌یابند...

بله، امید من این است که روزی نمایشنامه‌ای بنویسم، هر چند هم که کاملاً فهمیده نشود، اما جاذبه‌هایی داشته باشد که در ذهن تماشاگر ـ یا به اقتباس از «بروك»: «صحنهٔ خالی» ـ شکاف ایجاد نکند. تماشاگر از تماشای آن سر بازنزند، هر چند که ممکن است آن را دقیقاً نفهمد. البته مبهم و دشوار نویسی در کار نیست. هرگز. برعکس. سعی من بر این است که بر غلظت یا چگالی نمایشنامه‌ام ـ از نظر کمیّت و کیفیّت پیام، اندیشه و آرمان ـ تا حدّ بضاعتم ، بیفزایم تا فهم آن، به تناسب با هر میزان از استعداد و ذهنیت و دقت تماشاگر میسر باشد. من آرزو دارم که قادر بودم نمایشنامه‌ای بنویسم که هم قداست (بر مبنای تعبیر «آرتو» و «گرتوفسکی») از این اصطلاح) را داشته باشد، و هم از امور عادی و به اصطلاح «بروك»: «خشن و یومیه» سرشار باشد (مثل تئاتر برشتی). برای تماشاگر، هم تجربه‌ای عقلانی باشد، و هم تجربه‌ای احساسی. هم جنبه‌های قوی عقلانی داشته باشد، و هم عواطف و احساسات تماشاگر را بسیج کند. غلظت داشته باشد و جاذبه. تماشاگر را رها نکند، و تماشاگر نیز آن را: و در عین حال این نمایشنامه بر فرهنگ و هنر و ادب ایران استوار باشد. تماشاگر نیز ممکن است آن را کاملاً



دریافت نکند. دریافت کامل هیچ اثری میسر نیست، اما باید جاذبه و تأثیر داشته باشد. هم اندیشه‌های درونمایه آن و هم شیوهٔ تئاتری آن غنی و بدیع باشد. خوب، من هرگز ادعا ندارم که به چنین اهدافی رسیده‌ام. کوشش کرده‌ام که برسم. نمی‌دانم. قضاوت با تماشاگران است. و منتقدین. تأکید می کنم که سعی خود را کرده‌ام!

نمایشنامه «خواجگان شیر ـ اژدها» یك اثر گروتسك و مکابر تاریخی است در عین حال با رگه‌هایی از عبث. و با نمایش طعم تلخ مرگ. و طعم شیرین زندگی. و تقابل این دو. درست مثل خود زندگی جنبه‌های مختلف زندگی. این نمایشنامه برای من زاییدهٔ یك پرسش است. من همیشه در اندیشه این گفته بوده‌ام که مگر ممکن است تا وقتی که انسان خودش را اصلاح و دگرگون نکند، بتواند دیگران و جامعه را اصلاح و دگرگون کند؟!... پیوسته این اندیشه در سر من چرخ می‌زده است که انسان دانسته و یا ندانسته سرنوشتش را خودش ـ با رفتار، گفتار، کردار، اندیشه و پندار خودش ـ می‌آفریند. البته در حد خودش. به اصطلاح: نیشابور، با نیشابوریان همان می‌کند، که نیشابوریان، با نیشابور کرده‌اند. باید به انسان به معنای کلی آن نیز نظر داشت. من به عنوان فرد در سرنوشت نوع بشر مؤثرم. و بالاخره من، همیشه، هر وقت که توانستم لحظاتی وضع و شرایط رقت‌انگیز انسان را حس کنم، گریسته‌ام. حتی شاید بدون اشك.

مخصوصاً در آن هنگام که شخصیت‌هایی را در بحرانی‌ترین لحظات، و در پایان کارشان، و در عمق استیصالشان مورد کندوکاو قرار داده‌ام. به نظر من لحظات پایانی انسان، در بلاهای سخت خیلی مهم است. یك قانونگزار عصر باستان می گفت، تاکسی نمیرد، معلوم نمی‌شود چگونه زیسته است. انسانها وقتی در برابر فاجعه‌ای سهمگین ـ که در بسیاری از مواقع، دانسته یا ندانسته خود او ـ خودش یا دیگران یا اجدادش ـ مسئول به وجود آمدن آنها بوده‌اند، قرار می‌گیرند، واکنشهای مختلفی نشان می‌دهند. ممکن است، دست به ناامیدانه‌ترین و شنیع‌ترین رفتارها بزنند، و یا تسلیم شوند، یا بگریزند، و یا اینکه تصمیم بگیرند با مصیبت سهمگین و غول آسایی که برای خردکردن آنها کاملاً بسیج شده است، دست و پنجه نرم کنند. در هر حال فاجعه به بار می‌آید. و این وضع و شرایط رقت‌انگیز است.

به هر حال من در نمایشنامه‌های خودم سعی کردم به طور قطعی نتیجه گیری نکنم. سعی می کنم که تماشاگر پس از مواجهه با مسأله و یکه خوردن از آن، ذهن خودش را به کار بیندازد. گویی در خواب یا منظر و معضلی روبرو شده است. اصولاً حکم صادر کردن برای من کار آسانی نبوده است. این بضاعت را در خود سراغ نداشته‌ام. گاهی که می‌خواسته‌ام نتیجه گیری قطعی و واضحی بکنم به یاد «گرگیاس» فیلسوف سدهٔ پنجم و چهارم ـ پیش از میلاد می‌افتم که گفته بود انسان: هیچ نمی‌داند، و حتی به داشتن وسائلی که به چند و چونِ جهل خود پی ببرد، به شدت نیازمند است. لیکن دانش بشر از نقطه‌ای آغاز می‌شود که به چنین نتیجه‌ای رسیده باشد. آنوقت است که به صرافت دانستن می‌افتد. تکاپو می کند و کندوکاو تا به چند وچون امور پی ببرد. پس وضوح کاذب و تفسیرهای سادهٔ امور، در واقع مانعی در راه دانش راستین ماست. این عقیده را «ساموئل بکت» متفکر و ادیب ایرلندیِ مقیم فرانسه، در مورد هنر، نیز صادق دانسته و تاکید کرده است که هنر صدیق و شریف، به جای آنکه به تولیدِ سریع جوابهای خشنود کننده و ساده بپردازد و پاسخ‌هایی سبك و سطحی برای مسائلِ فردی و اجتماعی و فلسفی پیدا کند، بهتر است اصولاً به طرح و تدقیق خود «مسأله‌ها» سعی کند و همت گذارد. مورد ملاحظه قراردادن «مسأله‌ها»، به نظر «بکت»، مهمتر از پیدا کردن جواب‌های ساده و دلخوش کننده به آنهاست.

ما باید خودمان را بهتر بشناسیم، بفهمیم کیستیم و چه می‌خواهیم، و چگونه می توانیم به کمك همدیگر جامعه‌ای بسازیم رفاهمند و رستگار. این آرمان من است که روزی هموطنانم را، همهٔ نوع بشر را، در

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جامعه‌ای بیابم که هم رقاهمند است و هم رستگار. برای ساختن چنین جامعه‌ای آگاهی و اراده لازم است، و عشق. اینها چند فکر اصلی بوده است که من خواسته‌ام در نمایشنامهٔ خواجگان شیر ـ ازدها جای بگیرد.

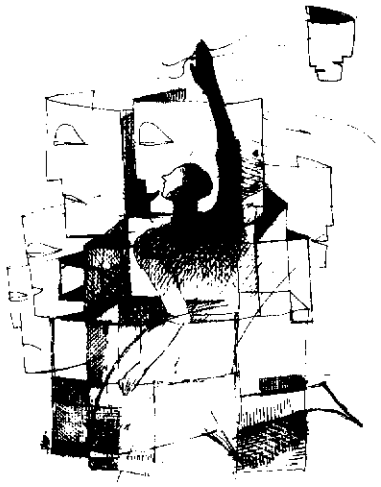
□ دیالوگ این نمایشنامه بسیار خاص است. اصولاً دیالوگ نمایشنامه‌های شما بـه گوش نامأنوس و دشوار می‌آید. مثل آنکه شما عمد دارید شکسته ننویسید، و یا آنکه کلام شما با سیاق متعارف زبان سازگار نباشد. در این مورد چه توضیحی دارید؟

■ در این مورد توضیح من خیلی طولانی است! اگر اجازه بدهید مختصری عرض کنم... «دیالوگ» یا «گفتگوی نمایشی» به بخشی از نمایشنامه گفته می‌شود که به منظور بیان به توسط بازیگران، تصنیف می‌شود. در این معنا، گفتگوی نمایشی با آنچه «توصیف و دستور صحنه» خوانده می‌شود، تفاوت دارد. اما گفتگوی نمایشی به معنای خاص‌تری نیز به کار می‌رود. به معنای گفتگوی میان دو نفر: دو شخصیت. هنگامی که شخصیت با خودش حرف بزند، و به اصطلاح درونمایهٔ فکر خود را به تنهایی بیان کند، «تك گویی» یا SOLILOGUY به وجود می‌آید. اگر جمعی و به طور همزمان صحبت کنند، به آن «همسرایی» یا کر (= CHORUS) می‌گویند. اگر نمایش دارای جنبه‌های روایی نیز باشد، یعنی روایتگر هم در آن حضور داشته باشد (مثل نمایشهای حماسی = EPIC DRAMA) کـلام روایتگـر را «روایت» می‌گویند. به هر حال در عام‌ترین تفکیك، گفتگوی نمایشی مترادف است با «زبان نمایشنامه» یا «واژگان نمایشنامه».

باید به یاد بیاورم که «دیالوگ» یا گفتگوی نمایشی، صرفاً کلامِ متین، یکدست، روان و فصیح نیست. گاهی نمایشنامه‌نویس به عمد آن را متحول می‌کند. و در آن دخل و تصرف می‌کند. به آن مکث، سکوت و... می‌افزاید: جملات ناتمام، قطع کلام، سخن در میان سخن آوردن و... بسیاری دیگر از این امور در واقع شیوه‌ها و ترفندهای زبانی هر نمایشنامه نویس است. در کمدی مسأله زبان نمایشی ابعاد گسترده‌ای پیدا می‌کند که بسیاری از این موارد عبارتند از انحراف عمدی از معیارها. مثال می‌آورم: یك تکنیك کمیك یـا خنـده‌سـاز «مـالاپـروپیـزم» (MALAPROPISM) یا انتخاب اشتباه در کلمات، نام دارد که «شکسپیر» در نمایشنامهٔ فکاهی «هیاهوی بسیار برای هیچ» از آن استفادهٔ فراوان کرده است. اینگونه اشتباهات عمدی در واژه گزینی، از شخصیت «سیاه» در نمایش‌های تخته حوضی به وفور بروز می‌کند...

به هر حال مسألهٔ گفتگوی نمایشی، به معنای «زبان نمایشی» یکی از مسائل عمدهٔ نمایشنامهٔ ادبی است، و معیار و محك خوبی است برای بررسی و نقد نمـایشنـامـه‌نـویسـان. و فـرصت خـوبی بـرای نمایشنامه‌نویسان است تا هنر خود را کـه هنر درام‌نویسی است، جلوه دهند.

یك نکتهٔ دیگر را نیز باید مورد توجه قرار دهم و آن منظوم بودنِ زبانِ نمایشی تا پیش از قرنِ نوزدهم و پیدایش ادبیات نمایشی نوگرای (MODERN) و



«واقعیت گرایی» یا رئالیسم در ادبیات نمایشی است. زبان نمایشنامه از آغاز تا سدهٔ نوزدهم میلادی، عمدتاً منظوم بوده است. «ارسطو» چنین اعتقاد داشت که شعر ـ یا ادبیات ـ به سه گونهٔ عمده بخش‌پذیر است:

۱ـ شعر حماسی
۲ـ شعر غنایی
۳ـ شعر نمایشی.

«ارسطو» شعر نمایشی را گونه‌ای از شعر قلمداد کرده که دارندهٔ کار پرداخت نمایشی است. به عبارت دیگر، به نظر او، تفاوت شعر نمایشی (آنچه ما امروز نمایشنامه می‌خوانیم) با شعر غنایی و شعر حماسی در این بود که شعر نمایشی برای اجرا بر روی صحنه و برای تماشاگر حاضر سروده می‌شود: داستانی گفته می‌شود، بدون آنکه روایتگری در میان باشد. شخصیتها خودشان داستان را به طور زنده در برابر تماشاگران نمودار می‌سازند. به هر حال این زبان نمایشی به معنای وسیع آن، از انواع شعر تلقی می‌شده است. با تمام مختصات عروضی و بدیعی و بلاغی شعر با صنایع کلامی و وزن و قافیه. و نیز شماری از تکنیك‌هایی که خاص ادبیات نمایشی بودند. به این ترتیب اگر کسی در دوران گذشته (یعنی تا پیش از گرایش بـه طبیعت‌گرایی واقعیت‌گرایی) داعیهٔ نمایشنامه‌نویسی داشت، باید اول شاعری‌اش را اثبات می‌کرد و بعد...

طبیعت‌گرایان و واقعیت‌گرایان این سنت چند هزار ساله را شکستند. و مدرنیست‌هایی چون «هنریك ایبسن»، «اگوست استریندبرگ»، «آنتون چخوف»، «جرج برناردشاو»، «گرهارت هاپتمان»، «امیل زولا»، و.... «هانری یك»، هنگام ریشه‌یابی و گسترش «واقعیت گرایی» در تئاتر، اینطور استدلال کردند که چون انسان در زندگی واقعی و عینی به صورت شعر با دیگران صحبت نمی‌کند، چطور می‌تواند روی صحنه، با شعر گفتگو کند!؟ واقعیت‌گرایی مـدرنیست‌ها (نوگرایان) راه تازه‌ای در نمایشنامه‌نویسی باز کرد. به این ترتیب بسیاری از نمایشنامه‌نویسانی که تا این زمان وارد کار نمایشنامه‌نویسی شده‌اند، ولی اصلا شاعر نیستند، مرهون راهگشایی طبیعت‌گرایان و واقعیت‌گرایان هستند! اما به هر حال نمایشنامهٔ منظوم هنوز یك شیوهٔ نمایشنامه‌نویسی معتبر است.

از طرف دیگر، زبان نمایشنامه‌نویسی تحولات دیگری پیدا کرده است و فنون و ضوابط جدیدی یافته است. تنوع جنبش‌ها، سبك‌ها و دبستان‌های ادبی ـ نمایشی، طبعاً سبب تنوع زبان نمایشی نیز شده است، اگر چه شعر بودن این زبان دیگر پیش نیاز عمده‌ای تلقی نمی‌شود، اما مجموعهٔ شیوه‌ها و ترفندهای جدیدی پدیدار شده‌اند که آموختن آنها، کار آسانی هم نیست. علاوه بر قریحه خداداد، به مطالعهٔ مستمر نظریه‌های زبان شناختی و «سیمیولوژیك» نیاز دارد. و این موضوع، یعنی آشنایی با جریان وسیع و عمیق تحولات زبان نمایشی، و شیوه‌ها و شگردهای خاصی که از پیشرفت و تنوع هنر نمایش در سدهٔ اخیر ناشی شده، خود مقولهٔ بسیار مهم ادبیات نمایشی است. و کسی که بخواهد در دوران ما نمایشنامه بنویسد، لاجرم باید با زبان نمایشی، به شرحی که توصیفش را کردم، به درستی آشنا شده باشد. لیکن متاسفانه این موضوع، نه تنها مطمح نظر نمایشنامه‌نویسان جوان و یا کم‌تجربه قرار نگرفته، بلکه تنی چند از نمایشنامه‌نویسان برجسته کشور ما نیز، با چنین مقوله‌ای به درستی تماس نگرفته‌اند. آنها غالباً ذوق خود، و آموختگی‌های پراکندهٔ خود را از آثار ترجمه شده، و یا کندوکاو نسبتاً نامنظم خود در ادبیات فارسی را، به عنوان ملاك‌ها و معیارهای زبان نمایشی، و اصولاً تعریف زبان نمایشی، تلقی کرده‌اند. و با همین بضاعت و پیشفرض‌ها، زبان نمایشی نمایشنامه خود را نوشته‌اند. و متاسفانه در جامعهٔ ما منتقدان ادبی ـ نمایشی دانا و دیده‌وری پیدا نشده‌اند که در وقت مناسب این مسائل را، (مسائل مربوط به زبان و سیمیولوژی نمایشی را) با آنها در میان بگذارند. و نظریه‌های اولیه را به آنها آموزش دهند. به این ترتیب زبان نمایشی در ایران، اصولاً یا فهمیده نشده، و یا کم و کژ و بد، و یا تصادفی، ذوقی و شخصی فهمیده و تلقی شده است. تماشاگران بی‌تجربه و سهل پسند هم که نمی‌توانسته‌اند کمکی به نمایشنامه نویسان، بکنند. بر عکس، نمایشنامه نویسان هم تا حدودی از این نظر ذوق آنها را کور کرده، و به بداموزی‌شان کمك کرده‌اند.

البته نمایشنامه‌نویسان زندهٔ ما، مانند «بهرام بیضایی»، «اکبر رادی»، «اسمعیل خلج» و... با زبان نمایشی در سبك طبیعت گرایی و «واقعیت گرایی» (ناتورالیسم و رئالیسم) آشنایی دارند. اصولاً آنها سعی کرده‌اند تا همان شیوه‌هایی را که به میزان فهم و ذوق خـودهنجـار و مـطلوب می‌رسیـده است از مدرنیست‌هایی که چند تن از آنها را نام بردم، اقتباس کنند. آنها با مفاهیم اولیهٔ دیالوگ نویسی ـ هر کدام به طریق خود ـ آشنا بوده‌اند. و همین امر دلیل موفقیت آنان بوده است. مثلاً تا آنجا که من آثار آنها را مطالعه کرده‌ام، آنها می‌دانند «دیالوگ» باید حس داشته باشد و حرکت. باید موجز و مؤثر باشد و سنجیده. باید افشای شخصیت بکند. باید داستان را از آغاز تا پایان پیش ببرد، باید فضا و حالت نمایشنامه را بیافریند. و به پرداخت این مفاهیم کمك کند. باید ساختار داشته باشد. از عیوبی چون تعقید، اطناب، تتابع اضافات، تنافر مادی و معنوی و... بری باشد. البته میزان فهم و ذوق این نمایشنامه نویسان، نسبت به این کار ویژه زبان نمایشی یکسان نبوده است.

برخی در بعضی جنبه‌ها ضعیف‌تر و در بعضی دیگر قوی‌ترند. لیکن احتمالاً چیزی که آنها باید بیشتر به آن فکر می‌کردند، تا حدودی این اصل بود که زبان

نمایشی، حتی در ناتورالیستی ترین و رئالیستی ترین شیوهٔ آن، به هر حال، زبان صحنه است و آفریده‌ای است آمیخته از «شعر و زبان کتابت و گفتگو». بله: زبان صحنهٔ تئاتر برای خودش مقوله‌ای از زبانی خاص و بسیار فنی است. این زبان ـ جز در نمایش‌های آیینی و سنتی ـ که خواص و ضعف‌های خاص خود را دارند ـ در ایران شناخته شده نبود. و تماشاگران ایرانی اکثراً و اصولاً انتظار شنیدن «زبان صحنه» را ندارند. به همان چیزی که می‌شنوند، به شرط آن که آن را بفهمند و مطابق ذوق آنها باشد، خیلی زود قانع می‌شوند. ادبای ما هم در زمینهٔ ادبیات نمایشی کار نکرده‌اند. اصولاً در دانشگاه‌های ما، در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، با کمال تعجب مشاهده می‌شود، که اصلاً درسی به عنوان نمایشنامه شناسی پیش‌بینی نشده است. و دانشجوی ادبیات ممکن است درجهٔ لیسانس، فوق‌لیسانس و حتی دکتری در زبان فارسی دریافت کند، بدون آنکه دریافته باشد که یکی از «سه گونهٔ اصلی ادبیات» نمایشنامه است، و دو گونهٔ دیگر عبارتنداز شعر و قصه.

و اما نکته دیگر چیزی که بیشتر نمایشنامه‌نویسان ما کمتر می‌دانسته‌اند، و یا اگر هم با آن آشنایی داشته‌اند، نتوانسته‌اند آن دانستگی‌ها را در آثار خود به کار برند، مسأله سبک‌های ادبی ـ نمایشی است. نمایشنامه که صرفاً در یک سبک، مثلاً ناتورالیستی، نوشته نمی‌شود. در ثانی تکلیف شیوه‌هایی مثل گروتسک و یا «مکابر» و یا فانتزی چه می‌شود؟!

اینها هر کدام دارای زبانی هستند با بافتی خاص و متناسب با آنها. ما، در هر فرهنگی که زندگی می‌کنیم، به هر حال باید در چارچوب «سبک‌ها و شیوه‌ها» به آفرینش هنری دست بیازیم.

(سبک‌های کلاسیک، رمانتیک، سمبولیک، اکسپرسیونیستیک، امپرسیونیستیک و... سوررئالیستی). خوب، هنگامی که ما بر مقتضای «ریخت» (FORM) و «درونمایه» (CONTENT) نمایشنامهٔ خود، ناگزیر وارد سبک می‌شویم، بازهم ناگزیریم زبانی متناسب با معیارهای آن سبک برگزینیم، واصلاً به خاطر داشته باشیم که سبک مورد نظر و مطلوب ما، تا حدود زیادی، به استعانت زبان نمایشی ما آفریده می‌شود. خوب، پس هر سبکی، و هر ترفند و شیوه‌ای، زبان خاص خود را طلب می‌کند تا به کمک آن زبان، سبک و شیوهٔ خاص خود را خلق کند. امیدوارم به این ارتباط دوجانبهٔ ارگانیک و «دوری» دقت کرده باشید. نمایشنامه‌نویسان ما اصولاً در همان سبک رئالیستی ـ ناتورالیستی موفقیت داشته‌اند، و آن هم نسبی. در حالی که تئاتر به یک سبک و یک شیوه محدود نمی‌شود. و مشکل بزرگ زبان نمایشی آنها و جامعه فرهنگی و علاقمند به تئاتر در مملکت ما، از همین ناآشنایی‌ها با سبک‌ها و شیوه‌های ادبی ـ نمایشی آغاز می‌شود. آن دسته از جوانانی هم که به ذوق و فطانت خود تکیه کرده و خواسته‌اند که سبک جدیدی را تجربه کنند، به دلیل معلومات و بضاعت ناکافی خود، کارشان به افراط و تفریط کشیده است. البته شماری از نمایشنامه‌نویسان جوان ما، به شرط آن که متواضعانه به آموزش اصول و فنون نمایشنامه نویسی در سبک‌های مختلف تئاتری بپردازند، و به شهرتهای حقیر و کاذب و خودساختهٔ مقطعی قانع نشوند، می‌توانند در این زمینه موفقیتهایی به میزان ذوق و طلب و امکان خود به دست آورند... و گرنه... مقصودم از این عرایض این بود که من خواسته‌ام اولاً به «زبان صحنه» (که زبانی است میان شعر ـ زبان کتابت ـ و زبان محاوره) آن هم در بستر زبان فارسی دست پیدا کنم. یعنی تجربه‌ای که سابقهٔ بسیار محدودی دارد. و از آثار نمایشنامه‌نویسان پیشین کمتر توانسته‌ام کمک بگیرم. در پی تحقق اصول و فنون دیالوگ نویسی رفته‌ام و کوشیده‌ام که زبان نمایشی‌ام را مطابق با «ریخت» و «درونمایه» نمایشنامه‌هایم تصنیف کنم. یعنی بکوشم تا طبق موازین سبک و شیوهٔ نمایشنامه‌ام، زبان نمایشی‌ام را به وجود آورم. (قبلاً گفتم که زبان نمایشی یک اثر رئالیستی با یک اثر سمبولیستیک کاملاً تفاوت دارد). باید یادآوری کنم که از میان نمایشنامه‌هایی که من نوشته‌ام فقط یکی از آنها: («کوله‌بار» براساس قصه‌ای به نام «مارافسای» نوشتهٔ عبدالرحیم احمدی) آنهم به شیوهٔ خاص خود به ناتورالیسم و رئالیسم تعلق دارد. (این نمایشنامه به کارگردانی ابوالقاسم کاخی به اجرا درآمده است) بنابراین زبان نمایشنامه‌های من با موازین ادبیات نمایشی در جهان، احتمالاً سازگار است، و اگر در زبان فارسی، سبک‌های ادبی ـ نمایشی و شیوه‌های متنوع آن، چندان رشد و تنوع نیافته است، حالا دیگر وقت آن رسیده است که برای آن فکری بشود. و این چاره را هم نمایشنامه‌نویسان و منتقدین بیابند. از جایی باید آغاز شود. نمایشنامه‌نویسان ما باید با این سبک‌ها و روش‌ها آشنا شوند. و همچنین تماشاگران ما. از هر کجا و هر وقت که آغاز شود، غنیمت است.

□ **دربارهٔ فعالیتهای تئاتر در دورهٔ معاصر چه نظری دارید؟**

■ درباره تئاتر در ایران، به ویژه تئاتر پس از انقلاب اسلامی، قبلاً پژوهشی کرده‌ام که خلاصه‌ای از آن نیز به چاپ رسیده است. به نظر من در ایران، نه ریخت نمایشی از مدت‌ها پیش، یعنی دههٔ ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ کم و بیش تثبیت شده است. و هنوز هم در مسیر پرافت و خیز خود جریان دارد: ۱ـ تئاتر آیین و مناسکی بومی، ۲ـ تئاترمبتنی بر سرگرمی‌های نمایشی یا معرکه‌های نمایشی، ۳ـ تئاتر عروسکی و تئاتر کودکان ۴ـ مضحکه‌های سنتی، کمدی‌های روحوضی، ۵ـ تعزیه، ۶ـ تئاتر با گرته برداری از تئاتر غرب، ۷ـ تئاتر موسیقایی ـ منظوم با گرته برداری از آثار کلاسیک فارسی، ۸ـ تئاتر گزینه‌گرای و ترکیبی که تلفیقی از ریخت‌های تئاتری است و ۹ـ بالاخره تئاتری که احتمالاً می‌توان آن را تجربی و یا تئاتر جوانان دانست.

به نظر من ویژگی عمدهٔ تئاتر ایران تجربی، جوان و جستجوگر بودن آن است.

به عبارت دیگر تئاتر ایران پس از انقلاب، عمدتاً «تئاتر جوانان» و «تئاتر تجربی» است، یعنی این جوانان هستند که بار حفظ و اشاعهٔ تئاتر را در ایران بر دوش گرفته‌اند. جوان‌گرایی در تئاتر دارای خاصیتهایی است و زیانهایی. از سویی، آنها (جوانان) کارمایه و نیرو و قدرت یادگیری و تجربه‌اندوزی و خلاقیت دارند. اما از سوی دیگر، به دلیل نبود آموزش کافی و کمبود امکانات، ضعف برنامه‌ریزی‌ها و طرحهای تئاتری، ممکن است حاصل فعالیت‌های آنها نهایتاً به جریانهای کم‌مایه، خودجوش و کم‌ثمر تئاتری بینجامد. و در ارتقای کلی سطح تئاتر مملکت، تأثیری نداشته باشد، اما به هر حال همین جوانها سرمایهٔ واقعی حال و آینده تئاتر کشور هستند و باید به آنها به دیدهٔ احترام نگریست و به طور همه‌جانبه به کمکشان شتافت.