

آوای تبعید

بر گستره ادبیات و فرهنگ

زمستان ۱۳۹۶ - شماره ۳

ویژه‌نامه تئاتر



نویسندگان این شماره

بهرام بیضایی، نیلوفر بیضایی، محمد علی بهبودی (رشید)، کمال حسینی، س. حمیدی، اکبر ذوالقرنین، منوچهر رادین، قاضی ربیحاوی، ناصر رحمانی‌نژاد، سیما سید، رضا فرخفال، مجید فلاح‌زاده، علی کامرانی، فرهنگ کسرایبی، محمود کویر، منوچهر نامورآزاد، اصغر نصرتی، احمد نیک‌آزاد، ابراهیم مکی، فرشته وزیری نسب، محسن یلفانی

تبعیدی فقط آن کس نیست که از زادبوم خویش تارانده شده باشد. تبعیدی می‌تواند از زبان، فرهنگ و هویتِ خویش نیز تبعید گردد. آن کس که شعر، داستان، هنر، فکر و اندیشه‌اش در کشور خودی امکان چاپ و نشر نداشته باشد، نیز تبعیدی است. این نشریه می‌کوشد تا زبان تبعیدیان باشد. تبعید را نه به مرزهای جغرافیایی، و تعریف کلاسیک آن، بل که در انطباق با جهان معاصر می‌شناسد. این نشریه که فعلاً به شکل فصلنامه منتشر می‌گردد، گرد فرهنگ و ادبیات تبعید سامان می‌یابد. می‌کوشد در همین عرصه هر شماره را به موضوعی ویژه اختصاص دهد. مسئولیت هر شماره از نشریه و یا حداقل بخش ویژه آن را سردبیری میهمان بر عهده خواهد گرفت. تلاش بر این است که صداهای گوناگون فرهنگ و ادبیات تبعید در نشریه حضور داشته باشند، چه در قامت سردبیران میهمان، چه در قامت نویسندگانی که به همکاری دعوت می‌شوند. ویراستار هر نوشته نویسنده آن است.

فصلنامه آوای تبعید بر گستره ادبیات و فرهنگ

شماره سوم، ویژه‌نامهٔ تئاتر، پائیز ۱۳۹۶ (۲۰۱۷)

مدیر مسئول: اسد سیف

مسئول ویژه‌نامه تئاتر: احمد نیک‌آذر

صفحه‌آرایی: ب. بی‌نیاز

پست الکترونیکی: avaetabid@gmail.com

پست الکترونیکی انتشارات مهری: mehripubliction@gmail.com

فهرست

چند نکته ... / اسد سیف/ ۳

نمایشنامه

منوچهر رادین / مرگ و بی مرگی دُن کیشوت: ۵۹-۶۱
 قاضی ریحاوی / شیرین: ۶۲-۶۷

دربارهٔ تئاتر

نیلوفر بیضایی / تئاتر در تبعید: ۵-۸
 اکبر ذوالقرنین / پناهنده یعنی بیگانه: ۸-۹
 ناصر رحمانی نژاد / تئاتر تبعید و تئاتر ضد تبعید: ۹-۱۳
 مجید فلاحزاده / نقادی- نمایشنامه نویسی: ۱۴-۱۷
 منوچهر نامورآزاد / تأثیر هنرهای نمایشی در مسایل ...: ۱۸-۱۹
 اصغر نصرتی / چشم انداز تئاتر برون مرزی: ۲۰-۲۳
 ابراهیم مکی / نگاهی به صندوق لعنت اثر ایرج پزشکزد: ۲۳-۲۵
 فرشته وزیری نسب / نظریه، متن و اجرای پست دراماتیک: ۲۵-۳۱
 محسن یلفانی / بازگشت به تراژدی: ۳۲-۳۵

یاد یاران

محمود کویر / به یاد رکن الدین خسروی: ۶۹
 گروه تئاتر کاروان / به یاد ناصر یوسفی: ۶۹-۷۰
 کانون نویسندگان ایران / مرگ دوریشیان: ۷۱

از خوانندگان

رضا فرخفال / غربت، تبعید، مهاجرت ...: ۷۳

گفتگوها و میزگرد

بهرام بیضایی در گفتگو با احمد نیک آذر: ۳۷-۴۱
 محسن یلفانی در گفتگو با ناصر رحمانی نژاد: ۴۲-۴۴

معرفی کتاب

میزگرد

تئاتر ایران در خارج از کشور: محمد علی بهبودی، کمال حسینی،
 سیما سید، اصغر نصرتی و احمد نیک آذر: ۴۵-۵۱

تجارب شخصی

علی کامرانی / تئاتر ایران در تبعید: ۵۳-۵۴
 فرهنگ کسرای / نگاهی به تئاتر: ۵۵
 س. حمیدی / چالش های خصوصی سازی تئاتر در ایران: ۵۵-۵۷

چند نکته ...

سومین شماره "آوای تبعید"، ویژه نامه **تئاتر** است. مسئولیت آن را احمد نیک‌آذر برعهده داشتند. تئاتر تبعید و یا برونمرزی؛ هر نامی که بخواهد بر خود داشته باشد، در نزدیک به چهار دهه گذشته، بخش بزرگی از فعالیت‌های هنری ایرانیان را در خارج از کشور به خود اختصاص داده است. کم و کیف کار و گستره آن در جهان خارج از ایران، به آن اندازه هست که در تن یک شماره از "آوای تبعید" نگنجد. برای نمونه؛ از فعالیت‌های نمایشی ایرانیان در آمریکا و کانادا در این جا چیزی دیده نمی‌شود. امیدوارم در شماره‌های آینده این کمبود با انتشار مقاله‌ها، گفت‌وگوها و گزارشاتی دیگر جبران گردد.

به لطف "نشر مهری" در لندن "آوای تبعید" از شماره دوم آن بر کاغذ نیز منتشر می‌شود. خوانندگانی که تمایل دارند آن را بر کاغذ بخوانند، می‌توانند با "نشر مهری" تماس گرفته، آن را دریافت دارند.

اسد سیف

درباره تئاتر

نیلوفر بیضایی

اکبر ذوالقرنین

ناصر رحمانی نژاد

مجید فلاح زاده

منوچهر نامور آزاد

اصغر نصرتی

ابراهیم مکی

فرشته وزیری نسب

محسن یلفانی

تئاتر در تبعید



نیلوفر بیضایی

می‌سازیم و از سوی دیگر از وصف واقعیت‌های اجتماعی و تحلیل موقعیت انسانی خود بر زمین عاجزیم.

انسانی که از وصف خود و موقعیت خویش عاجز باشد، نمی‌تواند برای تغییر این موقعیت تلاشی بکند. چنین انسانی مرتب از وضعیتی به وضعیت دیگر پرتاب می‌شود و چون بی‌هویت است، هر روز به رنگی درمی‌آید و نه این است و نه آن و نه چیز سومی.

“من که هستم”، “من کجا هستم”، “من چرا اینجام و نه جای دگر”، “سرانجامم چه خواهد بود”، “من از کجا می‌آیم” ...

سؤالاتی از این دست برای انسان تبعیدی، کسی که بدلیل فشارهای سیاسی و اجتماعی، یعنی بالاجبار سرزمین خود را ترک کرده است، جزء جدایی‌ناپذیر زندگی هستند. هنرمند در تبعید به فراخور نوع نگاهش به هنرش، خواه نا خواه منعکس کننده‌ی این سؤالات در آثار خود هست. مهاجرت اجباری یعنی حمل زادگاه در ذهن مهاجر. بخصوص وقتی که این مهاجرت اجباری توسط کسانی انجام شود که در وطن خود فعالانه در برابر خشونت و استبداد ایستاده‌اند. اینجاست که تفاوت میان کسی که با وجود دوری فیزیکی خود را نسبت به سرنوشت سیاسی و اجتماعی وطنش متعهد می‌داند (تبعیدی) با کسی که با هدف زندگی بی‌دردسر و بهتر سرزمینش را ترک می‌کند (مهاجر) آشکار می‌شود. با وجود اینکه هر دو نوع مهاجرت نتیجه‌ی فشارهای اجتماعی اعمال شده بر مهاجر در زادگاه اوست، در صورت طولانی شدن دوران دوری از وطن امکان تغییر خاستگاه مسلماً تا حدود زیادی به پروسه‌ی تحولات و چگونگی برقراری ارتباط مهاجر با جامعه‌ی میزبان بستگی دارد. در این میان اهل هنر و فرهنگ، نویسندگان و روشنفکران در موقعیتی شوم‌تر از دیگران قرار دارند. چرا که به زبان مادری که بدان تسلط دارند، وابسته‌اند، مشغله‌شان وقایعی است که در میهنشان اتفاق می‌افتد، مخاطبشان پراکنده است، پشتوانه‌ی مالی ندارند، جایگاه اجتماعی‌شان نامعلوم است و در یک کلام تنهایی مطلق، احساس انزوا و فراموش‌شدگی، بحران هویت، درگیری با خویش و با اطراف، حس کشنده‌ی تنهایی و بی‌مخاطبی تنها بخشی از درگیریهای ذهنی هنرمند تبعیدی را منعکس می‌سازد.

با اینهمه هنرمند تبعیدی امکان بازنگری بدانچه گذشته را بدور از تنش‌های مقطعی موجود در زادگاهش دارد. پس ثبت می‌کند آنچه را که در اثر فشار و سستشوی مغزی و شاید هم گذشت زمان در وطنش رفته رفته می‌رود تا به فراموشی سپرده شود. بهمین دلیل در دراز مدت نمی‌توان آثار او را که چیزی جز سندننگاری دوره‌ی سکوت اجباری نیست، نادیده گرفت.

آلمان تا سالها پس از سقوط هیتلر، حاضر نبود آثار تبعیدیانش را برسمیت بشناسد. چرا که این آثار یادآور تاریخچه‌ی ملتی بودند که به کشتار و غارت گفت “آری”. اما ملت آلمان می‌خواست فراموش کند. همه به یکباره دمکرات شده بودند و فاشیست‌هایی که میلیون میلیون خایبان‌ها می‌آمدند و فریاد “هایل هیتلر” سرمی‌دادند، از نگاه این ملت عده‌ای ناشناس بودند که هیچ ربطی به این ملت نداشتند.

“من که هستم”، “من کجا هستم”، “از کجا می‌آیم”، “من چرا اینجام و نه جای دگر”، “چه می‌کنم”، “چه باید بکنم”، “چه می‌خواهم بکنم”، “آینده‌ام چگونه خواهد بود”. اینها همه سؤالاتی هستند که هر انسانی در مقاطع خاصی از زندگی با آنها درگیر می‌شود. اکثر انسانها اما از درگیر شدن با چنین سؤالاتی می‌گریزند، چرا که این درگیر شدن، خواه نا خواه نوعی تلخ‌اندیشی را با خود به همراه می‌آورد، چرا که این پرسش‌ها، ما را در اساس بودنمان و شدنمان و چگونه بودنمان به آزمون می‌طلبد. فیلسوفان شاید تنها گروهی باشند که طرح این پرسش‌ها را وجوه تاریخی آن به حرفه‌شان بدل کرده‌اند و عمری را بر سر یافتن پاسخی برای این سؤالات گذاشته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که پاسخ نهایی برای این سؤالات وجود ندارد، بلکه پاسخ اصلی همانا طرح سؤال است و جستجو و کاوش در جهان بیرون و درون. شاید از این زاویه، فیلسوفان تلخ‌اندیش‌ترین گره مردم باشند. بر هیچکس پنهان نیست که علم فلسفه، ریشه در غرب دارد. چرا که طرح سؤال و جستجو در امور جهان تنها زمانی ممکن می‌شود که ما انسان را و نیروی خرد را گرمی بداریم، این بدان معنا نیست که ما فیلسوف نداشته‌ایم، اما واقعیت اینست که سرزمین ما پیش از آنکه سرزمین اندیشه و فلسفه باشد، سرزمین شعر و شور است. کسی که نیروی الهی را برتر از نیروی خرد انسان ببیند و مرتب نگاهش به بالا، به جایی فراتر از جایی که خود ایستاده باشد، و همه چیز را در ایده‌ی تقدیر الهی جستجو کند، دیگر سؤالی ندارد، چرا که عالم غیب پاسخ این سؤالات را از پیش داده است. از سوی دیگر فشارهای سیاسی که قرن‌هاست کمر ملت ما را خم کرده‌اند، از ما ملتی ساخته‌اند که که ذهنیت “دنیا دو روز است. دل خوش دار” و “بی‌خیال باش” را پیشه‌ی خود کرده است.

هنرمند کیست؟ نقش هنرمند در چنین جوامعی چیست؟ آیا هنرمند شرقی زاده شده تا هم‌اواز یک سنت فکری ایستا، خود را به دست تقدیر بسپارد و در عالم خلسه و تریاک و خماری، جملات زیبا در وصف معبود بر هم بیافد؟ یا اینکه هنرمند در چنین جامعه‌ای که سرنوشتش را بدست تقدیر الهی سپرده، می‌بایست و می‌باید نمونه‌ی سرکشی انسان در برابر این تقدیر باشد؟

فرهنگ ما سرشار از تناقض است. از یکسو ما در عالم داستان و تمثیل از معراج روح و عالم فانی و هفت شهر عشق سخن می‌گوییم و شهر دل را

چرا که ما ماندگاری این تئاتر را می‌خواهیم و ابزارمان برای ساختن تماشاگر حرفه‌ای، کیفیت کارمان است. و باز یعنی اینکه علیرغم اینکه تنها از راه تئاتر زندگی نمی‌کنیم و ناچاریم شغل‌های دیگر داشته باشیم، هنگامی که می‌خواهیم تئاتر کار کنیم، شرایط حداقلی برای ارائه‌ی کاری با کیفیت حرفه‌ای فراهم آوریم. در این زمینه شاهد کم‌کاری هستیم. ارائه‌ی کارهای درست فکر نشده، درست تمرین نشده، ضعیف و بدون انسجام، هیچ کمکی به ماندگاری تئاتر تبعید نمی‌کند و بدتر تماشاگر را از تئاتر فراری می‌دهد. متأسفانه در این زمینه شاهد کم‌کاری هستیم.

نکته‌ی مهم دیگر فکر یا ایده‌ی برخورداری از دانش تئاتری، سیاسی و اجتماعی بعنوان پیش شرط عملی ساختنش در قالب تئاتر است. در این زمینه نیز تئاتر در تبعید با کمبودهای فراوانی مواجه است. و تازه اگر دو شرط اول و عامل درونی وجود داشته باشد (که نمونه هایش کم است)، به سختی‌های بیرونی می‌رسیم.



برای عرضه‌ی یک کار نمایشی در وهله‌ی اول بودجه، یعنی یک مبلغ مشخص که در اختیار یک پروژه قرار می‌گیرد لازم است. بودجه معمولاً در یک طرح مالی از پیش نوشته شده و بر اساس نیازهای پروژه تنظیم و به این موارد تقسیم می‌شود: دستمزد تمامی افراد گروه، تبلیغات، خرید وسایل مورد نیاز برای طرح صحنه، لباس، اجاره سالن تمرین، وسایل تکنیکی مورد نیاز پروژه، مخارج سفر افراد گروه، مخارج ایاب و ذهاب ... من این بخت را دارم که بدلیل کار مداوم و در اهمیت دادن به کیفیت کار و همچنین استفاده از بالانویس آلمانی در نمایش‌هایم و در نتیجه توجه غیر ایرانی‌ها به کارهای ایرانی‌ام، در حد محدودی امکانات مالی انجام پروژه‌هایم را فراهم کنم. اما بدلیل محدود بودن این امکانات همچنان با مشکلات مالی در کار تئاتر درگیرم و ناچارم تعداد افراد پروژه‌هایم را محدود کنم.

در عین حال کار تئاتر یک کار جمعی و گروهی است. جمع کردن عوامل کار برای تمرین یک کار از ماه‌ها قبل باید برنامه‌ریزی و ارگانیزه شود. آوردن بازیگر از شهرهای دیگر امکان مالی نیاز دارد. عوامل کار: از متن، کارگردان، بازیگر، طراح صحنه، طراح لباس، مسئول روابط عمومی، آهنگساز، نورپرداز، دستیار کارگردان، گرافیک، عکاس، فیلمبردار... کاریست که معمولاً باید من کارگردان تک نفره انجام بدهم و بزرگترین

ما اولین ملتی نیستیم که بخش قابل توجهی از شهروندانش بدلائیل سیاسی و اجتماعی ناچار به ترک سرزمین خود شده‌اند، در لغتنامه‌ی تئاتر، برند زوخر مؤلف، تئاتر تبعید را اینگونه تعریف می‌کند: "تئاتر تبعید تئاتری است که توسط هنرمندانی که بدلائیل سیاسی به سرزمین‌های دیگر پناهنده شده‌اند، در کشورهای پناه‌دهنده تولید می‌شود. طبق ارزیابی زوخر کار تئاتری در چنین شرایطی بخصوص برای بازیگران، نویسندگان و کارگردانان تئاتر بسیار مشکل است. از یکسو مشکلات مربوط به اجازه اقامت و کار و از سوی دیگر وابستگی حرفه‌ای به زبان مادری و همچنین تفاوت‌های اساسی در نوع کار کارگردانی و بازیگری میان سرزمین مادری و سرزمین میزبان دشواری شرایط را دو چندان می‌سازد."

تئاتری‌های آلمانی که پس از تسلط هیتلر بر سرزمینشان از آلمان فرار کردند، بین سال‌های ۱۹۳۳ و ۱۹۴۵ در ۲۵ کشور و اکثراً برای تماشاگران آلمانی زبان تئاتر تولید می‌کردند. تعداد بسیار محدودی از آنان نیز با گروه‌های تئاتری سرزمین میزبان همکاری می‌کردند. در عین حال هزاران گروه تئاتری برای آلمانی‌زبان‌ها و به زبان آلمانی کار می‌کردند و از میان آنها تنها تعداد بسیار محدودی توانستند در سرزمین‌های میزبان کار تئاتر را بعنوان شغل ادامه دهند. (مثلاً الیزابت برگنر که پیش از آن نیز در انگلیس بازیگر شناخته شده‌ای بود، پتر لور، ارنست دوپچ) کسانی مانند ماکس راینهارد که پیش از تبعید نیز در دنیا مشهور بود، نتوانستند موقعیت مناسبی در تئاتر آمریکا بیابند. حتی آثار برتولت برشت نیز در دوران تبعید، بجز یکی دوتا، نتوانست موفقیت‌های عظیم کسب کند و تنها یک مخاطب محدود و فعال سیاسی در کشورهای میزبان پیدا کرد. اما آثار و تئوری‌های تئاتر برشت پس از ۱۹۴۵ یعنی پس از سرنگونی هیتلر تأثیرات بسیار مهمی بر تئاتر آلمان و جهان گذاشت.

تولیدات هنری اکثر این تبعیدیان در ارتباط مستقیم با شرایط تبعید آنها بود. از اجرای نمایشنامه‌هایی که اجرای آنها در آلمان ممنوع بود گرفته تا نمایش‌های کلاسیک و مدرن و همچنین نمایشنامه‌هایی که در تبعید نوشته شده بودند، در این مجموعه جای می‌گیرد. اهداف این تئاتر از یکسو ایجاد و تحکیم رابطه میان تبعیدیان بود و از سوی دیگر آگاه کردن مخاطب کشور میزبان در مورد شرایط سیاسی حاکم بر آلمان و کشورهای دیکتاتورزده.

این توضیح جمع‌بندی شده شاید بتواند راهگشای بحث محوری این سخن یعنی تئاتر ایرانیان برونمرز و مشکلات کار در شرایط خاص خارج از کشور باشد. لازم به توضیح است که ارزیابی من از شرایط کاری و سدها و موانع تداوم کار در تبعید در وهله‌ی اول با رجوع به تجربیات خودم در ۲۳ سال کار مداوم تئاتری در خارج از کشور انجام گرفته است. پیش از سخن گفتن از موانع اما مهم می‌دانم درباره‌ی سازندگان تئاتر تبعیدی سخن بگویم. اول اینکه کار تئاتر در تبعید برای سازنده‌اش نیاز به نگاه حرفه‌ای به مقوله‌ی تئاتر دارد. یعنی علیرغم برخوردار نبودن از امکانات تمام حرفه‌ای، ارائه دادن کاری با کیفیت تئاتر حرفه‌ای باید مشغله‌ی اصلی یک سازنده‌ی تئاتر باشد.

دغدغه‌شان حداکثر این است که در سریالهای تلویزیونی اروپایی شغلی ثابت بیابند، یعنی به عبارت دیگر از آنجا که هیچ انگیزه‌ای برای کار کردن برای جامعه‌ی ایرانی، آنهم بدون دستمزد ندارند، عملاً در کارهای ایرانیان شرکت نمی‌کنند.

بخش سوم را بازیگرانی تشکیل می‌دهند که بخشاً تحصیلات آکادمیک تئاتری ندارند، اما در زمینه‌ی بازیگری با تجربه هستند و در نمایشهای فارسی‌زبان نیز شرکت می‌کنند. یعنی هم انگیزه‌ی شخصی دارند و هم انگیزه‌ی حرفه‌ای. از یکسو می‌خواهند به نوعی در این حرفه بمانند، از سوی دیگر کار خود را یک وظیفه‌ی اجتماعی نیز می‌دانند و همچنین نیاز به حفظ ارتباط با زبان مادری نیز در آنها وجود دارد.

بخش آخر را علاقمندان به بازیگری تشکیل می‌دهند. اکثر اینها جوانانی هستند که بازیگری را دوست دارند، اما در این زمینه دانش و تجربه‌ی کافی ندارند. بسیاری از افراد این گروه در کارهای تئاتری خارج از کشور شرکت داشته‌اند و در واقع بازی در هر کار برای آنها یک کلاس درسی بوده و بدین گونه اصول کار را در طول سالیان آموخته‌اند.

برخی پس از بازی در یک کار، بازیگری را رها کرده‌اند و برخی در اثر کار مداوم به بازیگرانی مجرب تبدیل شده‌اند. اینها بیشتر پراگماتیک هستند، یعنی کار عملی را تا حدودی آموخته‌اند، اما دانش تئاتری ندارند یا کم دارند.

می‌رسیم به سوی دیگر معادله یعنی تماشاگر. تماشاگران ما را در خارج از کشور ایرانیانی تشکیل می‌دهند که اکثراً بدلیل فشارهای اجتماعی و اقتصادی ایران را ترک کرده‌اند. برای گرفتن پناهندگی برای خود پرونده‌های قطور سیاسی درست کرده‌اند، پناهنده شده‌اند، پس از صورت گرفتن توافق میان دولت‌های اروپایی و ایران مبنی بر اینکه پناهندگان می‌توانند پاسپورت کشور خودشان را داشته باشند و در عین حال اقامت دائم کشورهای میزبان را نیز دریافت کنند، پاسپورت‌های پناهندگی‌شان را پس داده‌اند و به ایران رفت و آمد می‌کنند. بخش محدود دیگری نیز که انگیزه‌های سیاسی برای فرار از ایران داشته‌اند، یا همچنان پناهنده‌اند و یا ملیت کشورهای میزبان را پذیرفته‌اند. در عین حال بخش دیگری نیز کسانی هستند که در سالهای اخیر به کشورهای اروپایی و آمریکا، کانادا، استرالیا پناهنده شده‌اند.

از آنجا که ایرانیان در سراسر دنیا پراکنده‌اند، تئاتر خارج از کشور سالهاست که بصورت سیار در آمده و برای دستیابی به تماشاگر که بدون او امکان ادامه‌ی حیات ندارد، کولی‌وار از شهری به شهری و از کشوری به کشوری در حرکت بوده است. از سوی دیگر درصد علاقمندان به هنر تئاتر و بینندگان ما چه در میان قشر روشنفکر و چه در میان دیگر ایرانیان بسیار محدود است. به همین دلایل تئاتر تبعیدی ما امکان ادامه‌ی حیات با تکیه بر درآمد و بیننده ندارد. جو مغشوش سیاسی خارج از کشور نیز عامل دیگری است که مانع تداوم کار ماست. تئاتر نمی‌تواند و نمی‌خواهد کبریت بی‌خطر باشد و کارش طرح پرسش است، اعتراض است، خارج شدن از کلیشه است، به چالش کشیدن کلیشه است. زمانی که بخش

چالش من تبدیل می‌شود به تلاش برای ایجاد توازن میان کارهای اداری و ارگانیزه با بخش مهمتر یعنی خلاقیت حرفه‌ای و کاری و حفظ آن. طرف دیگر این معادله که نقش بسیار تعیین کننده‌ای در تداوم یا عدم تداوم کار یک گروه بازی می‌کند، مخاطب - تماشاگر است. حالا اجازه بدهید که موارد بالا را یکی یکی باز کنیم:

بودجه: از آنجا که بدلیل فارسی‌زبان بودن نمایشهای ما و در نتیجه محدود بودن مخاطب به تماشاگر فارسی زبان، بودجه‌هایی که از سوی ادارات فرهنگی آلمانی در اختیار گروههای تئاتر ایرانی قرار می‌گیرد، بسیار محدود است. ادارات فرهنگ و هنر شهرها و ایالات که برای تولیدات فرهنگی بودجه‌ی بسیار محدود دارند و در عین حال می‌بایست این بودجه‌ی محدود را بطور عادلانه میان همه‌ی ملیت‌ها و شاخه‌های کار هنری تقسیم کنند. بهمین دلیل نیز امکان استفاده از کسانی در تخصصهای گوناگون به حداقل می‌رسد و در بسیاری از موارد کارگردان، طراحی صحنه و لباس، نور و طرح پوستر ... را نیز بعهده می‌گیرد.



مسئله‌ی دیگر و مهم در کیفیت یک کار هنری، بازیگر است. ما تعداد زیادی بازیگر ایرانی داریم که در ایران در رشته‌ی تئاتر تحصیل کرده‌اند و یا بازیگران حرفه‌ای بوده‌اند. بخش عمده‌ی اینها در خارج از ایران بدلیل گوناگون از جمله عدم تسلط کامل به زبان و تفاوت‌های اساسی شیوه‌ی کار در اروپا جذب بازار کاری و حرفه‌ای اروپا نشده‌اند و از سوی دیگر نیز در کشورها و شهرهای مختلف اروپا بطور پراکنده زندگی می‌کنند. برخی هنوز دارند شانس خود را امتحان می‌کنند، بخشی بناچار کاملاً از حرفه‌شان کناره‌گیری کرده‌اند و برای گذران زندگی به مشاغل دیگر روی آورده‌اند. اما در عرصه‌ی تئاتر حاضر نیستند بدون دستمزد کار کنند.

بخش بسیار محدود و شاید انگشت‌شمار دیگر را جوانانی تشکیل می‌دهند که در مدارس تئاتری تحصیل کرده‌اند و بزبان کشورهای میزبان نیز تسلط کامل دارند، اما متأسفانه زبان فارسی را درست صحبت نمی‌کنند و در این زمینه کم‌سوادند. از سوی دیگر چون خود را حرفه‌ای می‌دانند و

از سوی برخی از احزاب و عناصر راست و ناسیونالیست سوئدی، زندگی و فرهنگ اقلیت‌ها، به ویژه در شرایط و موقعیت‌های معین سیاسی و نیز همزمان با افزایش بحران‌های اقتصادی، مورد تهدید و تهاجم قرار می‌گیرد. در این میان هنرمندان و نویسندگان پیشرو سوئدی هر یک در حیطة و عرصه کار خود، سعی در عرضه داشتن نقطه‌نظرها و روشن نمودن وضع موجود را دارند تا بل که بتوانند به گونه‌ای در برقراری و حفظ جامعه‌ای چندفرهنگی مؤثر و راهگشا باشند.

نمایشنامه "بیگانه" اثر بازیگر و نمایشنامه‌نویس سوئدی، آلان ادوال، کوششی در همین زمینه‌هاست. او در یکی از مصاحبه‌هایش در باره این نمایشنامه می‌گوید:

"بیگانه" سرگذشت یک پناهنده است. غریبه‌ای در جامعه که با او به تلخی رفتار می‌کنند. فکر می‌کنم صحبت کردن در این مورد یک مسأله حیاتی است... ضرورتی تازه این مسأله را آشکارتر می‌کند. در نمایشنامه "بیگانه"، یک خانواده سوئدی به سراغ پناهنده‌ای می‌رود و از او می‌خواهد با این خانواده در خانه‌ی بزرگ و جادارشان زندگی کند. به او پیشنهاد می‌شود به میل خود اتاقی را برای زندگی‌اش انتخاب کند، اما در عمل نشان داده می‌شود که چگونه حضور پناهنده تهدیدی است در مقابل عادت‌ها، آسایش و آرامش خانواده. یک نفر از اعضای خانواده به خاطر جابه‌جا شدن وسائل عکاسی‌اش بیمار می‌شود، دیگری حتا حاضر نمی‌شود وسائل خیاطی‌اش را از جایی که هست، تکان بدهد، تا آن‌جا که حتا قناری خوش‌آوازشان هم، چون از کنج عزلت‌ش به جایی دیگر منتقل می‌شود، افسرده شده، و دیگر آواز نمی‌خواند. غریبه‌ی میهمان مرتب از جایی به جای دیگر این خانه منتقل می‌شود تا این‌که دیگر جایی برای زیستن در این خانه نمی‌یابد، زیرا هیچ‌یک از افراد خانواده حاضر نیست کمترین لطمه‌ای به آسایش و آرامشش وارد شود. هدف خانواده این است که همه چیز را باهم قسمت کنند، اما هیچ‌یک از آن‌ها ذره‌ای گذشت و فداکاری از خود نشان نمی‌دهد. من فکر می‌کنم سیاست رسمی ما هم در مورد خارجی‌ها از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد. ما بسیار باگذشت و سخاوتمندی، اما فقط روی کاغذ. در واقع نمی‌توانیم از خود فداکاری نشان بدهیم.

...من اعتقاد ندارم که از راه تئاتر بشود تغییرات بزرگی انجام داد. تئاتر نمی‌تواند جهان را دگرگون کند، اما می‌تواند آدم‌ها را به تفکر وادارد. فکرش را بکنید که چارلی چاپلین چقدر تأثیرگذار بود...

قابل توجهی از مخاطب ما یک دیکتاتوری مشروط را پذیرفته است و حتی در خارج از کشور نیز با رعایت قواعد و چارچوب‌های آن زندگی می‌کند، مسلماً سختی کار ما چند برابر می‌شود. در چنین اوضاعی است که ما داریم کار می‌کنیم. در چنین شرایطی است که مرتب با ناامیدی می‌جنگیم و سعی می‌کنیم خودمان به خودمان نیرو بدهیم و البته توانسته‌ایم در این سالها تماشاگرانی را نیز با خود همراه کنیم که تلاطم کارمان برایشان مهم است. علیرغم تمام دشواریها بر این باورم که تئاتر می‌تواند در دراز مدت بر تغییر در فرهنگ تأثیر بگذارد و جزئی انکارناپذیر از کارنامه‌ی فرهنگی و اجتماعی ایرانیان در تبعید باقی خواهد ماند. همین امید است که این تئاتر را زنده نگاه می‌دارد.

آگوست ۲۰۱۷

نیلوفر بیضایی، نمایشنامه‌نویس و کارگردان تئاتر در دی ۱۳۴۵ در تهران زاده شده است. از سال ۱۹۸۵ در آلمان زندگی می‌کند. در این کشور ادبیات آلمان، تئاتر و سینما تحصیل کرده است. در سال ۱۹۹۴ گروه "تئاتر دریچه" را بنیان گذاشت.

از جمله کارهای بیضایی به عنوان نویسنده و کارگردان عبارتند از: "چهره به چهره در آستانه فصلی سرد"، "سرزمین هیچ‌کس" (به زبان آلمانی)، "آوای سکوت" (به زبان آلمانی)، "یک پرونده، دو قتل"، "خاطرات شاهدان یا چگونه انقلاب نوه‌هایش را نیز می‌بلعد"، "سه نظر در باره یک مرگ" (بر اساس نوشته‌ای از مینا اسدی)، "بوف کور" بر اساس رمان صادق هدایت، "بیگانه چون من و تو" بر اساس متنی از ماریا پی‌نیلا و فرهنگ کسرابی، "رؤیاهای آبی زنان خاکستری"، "بی‌نام" کاری بدون کلام در رابطه با کشته‌شدگان دهه شصت، "بازی آخر"، "مرجان مانی و چند مشکل کوچک"، "دختران خورشید"، "بانو در شهر آینه"، و...

پناهنده یعنی بیگانه

اکبر ذوالقرنین



با آن‌که عده‌ای از متفکران و سیاستمداران سوئدی خواهان برقراری جامعه‌ای چندفرهنگی بوده و همزیستی انسان‌ها را در کنار هم با حفظ آداب و رسوم و فرهنگ‌های متفاوت ایده‌آل و پیشرو می‌دانند، اما همواره

^۱ - نمایشنامه بیگانه، نوشته آلان ادوال، برگردان اکبر ذوالقرنین، انتشارات آرش، بهار



متن زیر سخنرانی اختتامیه‌ی «سمینار تئاتر تبعید» در پنجمین فستیوال تئاتر ایرانی - کلن است که توسط ناصر رحمانی نژاد در ۲۸ نوامبر ۱۹۹۸ ایراد گردید.

تئاتر تبعید و تئاتر ضد تبعید

سال ۱۹۸۴ در پاریس با چند تن از بازیگران تئاتر درباره‌ی تبعید بحث و گفتگو داشتیم. هدف از این گفتگو این بود که نمایشنامه‌ای درباره‌ی تبعید و ایرانیان تبعیدی نوشته شود تا به روی صحنه ببریم. بحث ما درباره‌ی تبعید بیش از دو یا جلسه ادامه نیافت و از تمام آن گفتگوها ثمری به بار نیامد. حتا مشخصات عینی و آشکار تبعید مثل شرایط روزمره‌ی زندگی در تبعید، دلایل تبعید و از این قبیل نیز به طور دقیق روشن نشد و گفتگو روی این مسایل از برخی حس‌های مبهم فراتر نرفت. چند بار رشته‌ی گفتگو به مرحله‌ای کشیده شد که به نظر من می‌رسید بسیار زود است و می‌توانست ما را گمراه سازد. مثلاً این ایده که فرضاً ابتدا صحنه خالی است. ناگهان فردی (البته گفته می‌شد «مردی»!) از بیرون به داخل صحنه پرتاپ می‌شود. فرد بلند می‌شود. گیج است. نمی‌داند کجاست... و ایده‌هایی از این دست که می‌توانست ما را به نوعی کار تجریدی سوق دهد. اما، قصد من این بود که قبل از شروع به نوشتن هرگونه تجربه‌ی تبعید یا هر واقعه یا صحنه‌ای از زندگی در تبعید، و از آن پیش‌تر، قبل از یافتن یا ساختن هر داستانی درباره‌ی تبعید، دلایل تبعید و شرایط زندگی در تبعید، و یا، با اشاره به قضیه‌ی «پرتاپ‌شدگی» آن دوست، دلایل این پرتاپ‌شدگی را بشناسیم. چون من بهیچ وجه معتقد نبودم که ما از یک ناکجاآباد به یک ناکجاآباد دیگر «پرتاپ» شده‌ایم! (بعداً به یک نمونه از این گونه کار تجریدی «پرتاپ‌شدگی» و سرنوشت عبرت‌آموز آن اشاره خواهم کرد). من معتقد بودم که تبعید نوعی «ریشه‌کن‌شدگی» است و دلایل مشخص سیاسی و اجتماعی خود را دارد.

تبعید برای من بزرگ‌ترین و پیچیده‌ترین مسأله‌ی زندگی‌ام شده بود - همچنان که اکنون نیز هست. من برای «خروج» یا «فرار»م از ایران بسیار دیر و با دشواری به تصمیم رسیدم. تا آنجا که می‌توانستم تا آخرین روزهای ممکن در ایران ماندم، و در واقع زمانی ایران را ترک کردم که پاسداران جمهوری اسلامی ایران در چند قدمی من بودند. بنابراین حالا که به اجبار به سرزمینی رانده شده بودم که هیچ دلیل و طرح قبلی برای

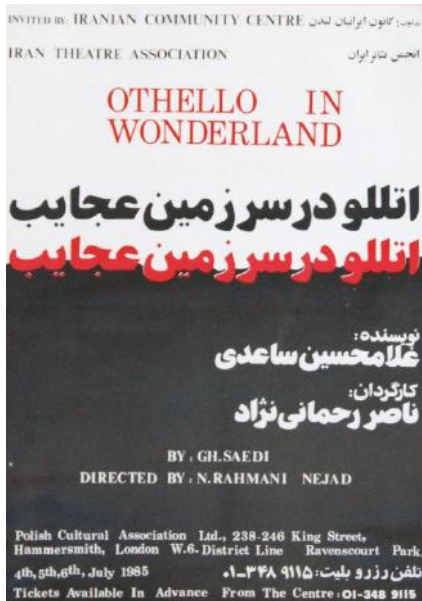
زندگی در آن نداشتم، می‌خواستم قبل از هر چیز دلیل «حضورم» را در این سرزمین بیگانه، که حالا قرار است در آن ماندگار باشم، بدانم. می‌خواستم موقعیت موجود خود را بشناسم. می‌خواستم بدانم با این بار سنگین خاطراتی که مرا به گذشته‌ام، یعنی به من، به خویشتم برمی‌گرداند و اکنون به نظر می‌رسد که همه‌ی آن گذشته از من کنده و جدا شده است، که دیگر با من نیست - یعنی همان وضعیت ذهنی‌یی که با صراحت آشکار و بی‌رحمانه‌ای بی‌هویتی آدم را می‌نمایاند - چه باید بکنم. یاد آن چیزهایی که دوست می‌داشتیم؛ دلبستانانم، وابستانانم، رفقایبی که از دست داده بودم، رفقایبی که هر یک سرنوشتی نظیر من داشتند و از آنها بی‌خبر بودم، نگرانی‌ها و دلشوره‌هایی که در درونم چنگ می‌زدند؛ رنگ‌ها، بوها، مکان‌ها، فضاها، لحظه‌ها و دقایقی که با خودشان یک حس دلچسب، دلفریب، و یا تلخ و غم‌انگیز به همراه داشتند؛ وطنم... آری، وطنم... با این‌ها چه باید کرد؟ این چیزها را چگونه می‌بینیم، چگونه حس می‌کنیم و درباره‌شان چه می‌اندیشیم؟ این حس‌ها و بسیاری حس‌ها و دریافت‌های دیگر چیزهایی بودند که می‌توانست تا حدودی پاسخ معمای من به نام تبعید باشند و من سخت مایل بودم که در صحنه‌ی تئاتر تصویرشان کنم. بخاطر دارم یک بار این سؤال را طرح کردم که فرض کنید ناگهان خبر بیچند که در ایران همه چیز عوض شده است و باید هر چه زودتر به ایران بازگشت. آیا ما آماده‌ایم که از همه چیز اینجا دل بکنیم؟ یا در اینجا دلبستگی‌هایی پیدا کرده‌ایم که ترک آنها ما را دچار تردید می‌کند؟ قصد من از طرح این سؤال روشن کردن چند نکته بود که یکی از آنها اندیشیدن به دورنما و آینده‌ی تبعید و پس از تبعید می‌شود. اندیشیدن به روزهای پس از تبعید مقدماتاً از تاریکی‌های دهلیز تو در توی تبعید می‌گذرد... بهرحال، به تدریج، دشواری‌ها و پیچیدگی‌های موضوع آشکار شد و شاید به همین علت نوشتن نمایشنامه‌ای درباره‌ی تبعید ادامه پیدا نکرد و جلسات ما بدون نتیجه پایان یافت. شاید بتوان گفت چنین طرحی در سال ۱۹۸۴ زودرس بود. اما امروز چه؟ ۲۸ نوامبر ۱۹۹۸؟

شاید پُر بیراه نباشد اگر گفته شود که پس از بیست سال حاکمیت جمهوری اسلامی در ایران، یعنی بیست سال تبعید، ما تبعیدیان هنوز شناخت و تعریف دقیق و یکدستی از تبعید نداریم. هنوز بر سر تعریف واحدی با هم به تفاهم و توافق نرسیده‌ایم. شاید اصلاً باید گفت که بر سر مسأله‌ی تبعید بحث لازم و کافی میان ما صورت نگرفته است. به نظر می‌رسد که پس از بیست سال، حتا پیش از آن که درکی از موقعیت و وضعیت خود به عنوان تبعیدی داشته باشیم، ما کم‌کم به این زندگی عادت کرده و با آن اُخت شده‌ایم، و گویی اساساً اتفاقی نیفتاده است تا ضرورت بحث آن دیده شود. اگر چه اثرات تبعید سراسر زندگی ما را درنوردیده، اما چنین می‌نماید که گردی از آن بر ما ننشسته است.

من از بحث‌های جسته و گریخته و یا آن طور که گاه سهل‌انگارانه اصطلاحات «ادبیات و هنر تبعید» یا «ادبیات و هنر مهاجرت» در این یا آن گاهنامه به کار برده می‌شود، بی‌آن‌که تمایزات تبعید و مهاجرت ترسیم شده باشد، حرف نمی‌زنم. منظور من بحث و گفتگوی است منظم به منظور روشن شدن موقعیت و وضعیت کنونی ما در تبعید و مشخص ساختن وظایف ما تبعیدیان در قبال زندگی در تبعید و در برابر عوامل تبعید. و همچنین آینده‌ای که چه بسا چشم‌انداز روشنی از آن نداریم.

جنایاتی را که به دست مشتی جنایتکار صورت گرفته به گردن بگیریم. هرگز!

می‌دانیم که این جنایتکاران قومی از اعصار کهن هستند و دست‌هایی شوم راه را برایشان هموار کرد، و قطعاً محکوم به زوال هستند. تنها می‌خواهم به جنبه‌هایی از دلمشغولی‌های تبعید اشاره کرده باشم و این که این دلمشغولی‌ها برای ما هنرمندان تئاتر، ضمن ارزیابی این حوادث و عملکرد گذشته‌ی خود، می‌تواند زمینه‌ی کشف عرصه‌های جدی و مایه‌ی آفرینش صحنه‌های تئاتری تبعید باشند.



اکنون می‌خواهم در اینجا، بر پایه‌ی تجربه‌هایی که تئاتر تبعید ایران طی سال‌های گذشته آفریده، برخی ویژگی‌های تئاتر تبعید را که می‌تواند با تئاتر مهاجرت یا هر نوع تئاتر دیگری متفاوت باشد، آنگونه که دریافته‌ام، ترسیم کنم. این توضیح را هم اضافه کنم از آنجا که هنوز مطالعات و تحقیقات کافی و لازم درباره‌ی تئاتر تبعید انجام نگرفته، مسلماً آنچه که من در اینجا اظهار می‌کنم، کاستی‌هایی، و چه بسا کاستی‌هایی جدی، دارد. اما در عین حال امیدوار هستم که با مطالعات و تحقیقات بیشتر از سوی همکاران دیگر، بتوان این کاستی‌ها را رفع کرد و مشخصات و ویژگی‌های فعالیت تئاتری ایرانیان مقیم خارج، اعم از تبعیدی، مهاجر، مسافر و یا هر اصطلاح و تعبیر دیگر را بهتر شناخت تا از این راه به غنای نظری و کارآیی عملی و اجرایی تئاتر تبعید باری رسانده و تئاتری همسنگ و هم‌ارز یک تئاتر جهانی به تماشاگران خود ارایه داد. ابتدا می‌پردازم به صفت‌های ویژه‌ی تئاتر تبعید.

پنج صفت تئاتر تبعید:

۱. با توضیحات بالا می‌توان چنین نتیجه گرفت که عمده‌ترین ویژگی تبعید، وجه سیاسی آن است. زیرا یک تبعیدی برخلاف یک مهاجر نه عمدتاً به دلایل اقتصادی، بلکه مشخصاً به دلایل سیاسی به تبعید رانده شده است. در این معنی نفس تبعید با مبارزه و اعتراض همراه است. یک تبعیدی برای سرنگونی نظام تبعیدگر و استقرار نظامی آزاد و عادل، متناسب با توانایی‌های خود، اقدام به مبارزه می‌کند. آماج این مبارزه، عواملان تبعید و نظامی است که میلیون‌ها انسان را از خانه و کاشانه‌شان، از سرزمین‌شان، به بیرون رانده است. تئاتر تبعید نیز نمی‌تواند برکنار از

به راستی تبعید چیست؟ تبعید آیا گذر عادی زمان و گذران روز به روز زندگی است تا به پایان؟ تبعید آیا آن طور که ویکتور هوگو می‌گوید، «نوعی بی‌خوابی طولانی است.»؟ یا به قول ناظم حکمت چیزی پر مکافات‌تر از دوزخ وقتی که می‌گوید: اگر بهشت و دوزخ حقیقت داشته باشد، من ترجیح می‌دهم در دوزخ باشم و نه در تبعید؟ می‌توان از این گونه سخنان از نام‌آوران دیگر ادبیات و هنر که تجربه‌ی تلخ و دردناک تبعید را از سر گذرانده‌اند، مثال‌های دیگری آورد. اما نکته‌ی آموزنده این است که آن‌ها در دوران تبعید خود یک دم از پای ننشستند و با آثار و فعالیت‌های شبانه‌روزی خود وجدان جهانی را علیه نظام‌هایی که آن‌ها را تبعید کرده بودند، برانگیختند.

ویکتور هوگو که توسط ناپلئون سوم تبعید شده بود با خود عهد کرد تا این مرد حکم می‌راند به فرانسه بازنگردد و در طول هیجده سال (۱۸۷۰-۱۸۵۲) تبعید خود، یعنی تا سقوط ناپلئون سوم، صدای خشم و اعتراض خود را علیه او به کار برد. حتا هنگامی که دولت بلژیک زیر فشار ناپلئون سوم ویکتور هوگو را از بلژیک اخراج کرد، او مبارزه‌ی خود علیه ناپلئون سوم در انگلستان ادامه داد. ما می‌توانیم از تجربه‌ی تبعید دیگران بسیار چیزها بیاموزیم.

اکنون می‌توان سؤال کرد آیا روشنفکران ما، نویسندگان، شاعران، هنرمندان، و مشخصاً ما کارورزان تبعیدی تئاتر چه وظایفی برای خود می‌شناسیم؟ و آیا تا امروز در جهت تحقق این وظایف چه کرده‌ایم؟ اگر از من بپرسید خواهیم گفت کارنامه‌ی ما در تبعید، متأسفانه، کارنامه‌ی چندان درخشانی نیست. کافی است کمی با تأمل و تعمق بیشتر به زندگی، کار و آثارمان نگاه کنیم تا ببینیم که جهان سیمای ما را چگونه می‌شناسد. آیا ما توانسته‌ایم به اتکاء قدرت و بُرد آثار تئاتری خود جهان و یا حتا کشور میزبان خود را واداریم که ما را جدی گرفته و دولت کشور ما را از دریچه‌ای که ما، به حق، به آن نگاه می‌کنیم، ببیند؟ آیا ما توانسته‌ایم این دولت‌ها را از معامله‌ی بی‌شرمه‌شان با حکومت جمهوری اسلامی ایران بازداریم؟ - معامله‌ای که نه تنها قوانین بدیهی بین‌المللی حقوق بشر را نادیده انگاشته و پایمال منافع خود کرده‌اند، بلکه بازمانده‌ی ناچیز منابع ملی ما را نیز به بیغما می‌برند. ما در تصویر چهره‌ی خوفناک مشتی جنایتکار مذهبی متعصب که بر سرنوشت و زندگی مردم سرزمین ما چنگ انداخته‌اند، تا چه میزان استعداد و توانایی‌های خود را به کار گرفته‌ایم؟ حوادث سال‌های گذشته را چگونه ارزیابی می‌کنیم و امروز پس از بیست سال که فرصت اندیشیدن به این حوادث را داشته‌ایم، نقش خود را به عنوان روشنفکر چگونه می‌بینیم؟ آیا تبعید کفاره‌ای است در پاسخ به عملکرد گذشته‌ی ما؟ یا تبعید نتیجه‌ی اجتناب‌ناپذیر یک سلسله حوادثی بود است اجتناب‌پذیر؟ در برابر یک میهن ویران، کشته‌شدگان و قربانیان جنگ هشت ساله با عراق، اعدام شدگان، قتل‌عام آزادیخواهان، شکنجه شدگان، زندانیان، فقر و تهی‌دستی و بی‌خانمانی توده‌های میلیونی چه احساسی داریم و چه می‌اندیشیم؟ آیا هرگز این وسوسه که ما در این حوادث احتمالاً سهمی داشته‌ایم خواب ما را آشفته؟ آیا هیچگاه وجدان‌مان به خاطر امنیت نسبی امروز خود گرفتار این تردید مشوب‌کننده شده است که بهای زندگی ما را همه‌ی آن قربانیان و بازماندگان میهن‌مان پرداخته‌اند؟ اگر چنین است، آیا این بهایی بس گران و ظالمانه نیست؟ نمی‌خواهم بگویم که ما باید احساس گناه کنیم و مسئولیت

محتوای سیاسی باشد. پس تئاتر تبعید، تئاتری مبارز و معترض است. این اولین صفت تئاتر تبعید است.

۲. تبعید با مقاومت همراه است. از یک سو مقاومت در برابر تمام آن تنگناها، محدودیت‌ها و دشواری‌هایی که یک تبعیدی در محیط تبعید، یعنی در کشور میزبان، با آن روبروست؛ و از سوی دیگر مقاومت در برابر تهدیدها، تحبیب‌ها، نیرنگ‌ها و فشارهای آشکار و نهان که از طرف حکومت تبعیدگر و عوامل آن علیه تبعیدی صورت می‌گیرد، و همچنین مقاومت در برابر وسوسه‌ها، تردیدها و پیچیده‌های توجیه‌گر جسم و جان خسته‌ی تبعیدی است. مقاومت در برابر یأس ناشی از طولانی شدن دوران تبعید؛ مقاومت در برابر تصور بی‌حاصل ماندن تلاش و مبارزه علیه حکومت تبعیدگر؛ و بالاخره مقاومت در برابر شک نسبت به ارزش‌های آرمانی که در آغاز به خاطر آن‌ها راه تبعید را پذیرفته بودیم. زیرا طولانی شدن دوران تبعید و اُخت شدن به زندگی در تبعید، چه بسا ما را به پرتگاه بیهودگی و عبث نمودن این مقاومت سوق دهد. تنها مقاومت به انکاء حقانیت آرمان ماست که ما را از همه‌ی این تهدیدها محفوظ نگاه می‌دارد. به همین جهت می‌توان گفت که تئاتر تبعید، همچون خود تبعید، یعنی تئاتر مقاومت. این دومین صفت تئاتر تبعید است.



۳. تبعید یعنی شهادت. حضور یک تبعیدی در سرزمینی بیگانه، شهادتی است عینی و مجسم علیه حکومت تبعیدگر و عاملان تبعید. بنابراین از صحنه‌ی تئاتر می‌توان همچون تریبونی جهانی علیه حکومت تبعیدگر استفاده کرد. هر تبعیدی شاهده‌ی است که بر صحنه‌ی تئاتر، یا سکوی شهادت، در برابر تماشاگران برای شهادت دادن حضور می‌یابد. بنابراین تئاتر تبعید، تئاتر شهادت است. شهادت و گواهی بر همه‌ی آن جنایت‌هایی که حکومت تبعیدگر مرتکب شده و می‌شود. شهادت، سومین صفت تئاتر تبعید است.

۴. تبعیدی همواره هدف خطرات و تهدیدات حکومت تبعیدگر است. بنابراین تبعیدی باید از این خطرات آگاه باشد و برای روبرو شدن با این خطرات جسارت و شهامت داشته باشد. همچنین تبعیدی باید شهامت اعلام و افشای حقایق و فجایعی را که بر تبعیدیان و هموطنان ما رفته و می‌رود، داشته باشد. تئاتر تبعید به این معنا، تئاتر شهامت نیز هست.

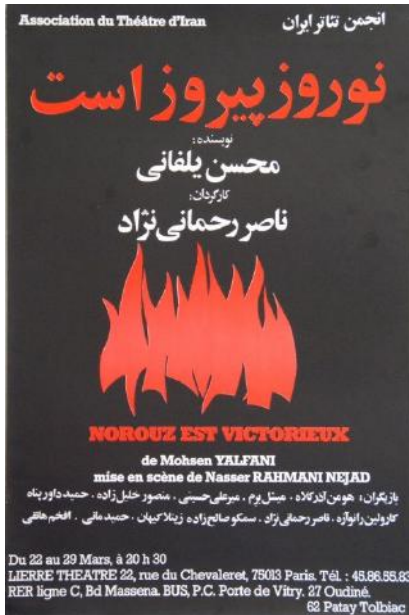
۵. وفاداری به حقیقت و دفاع از حقیقت فضیلتی است که تبعیدی بخاطر آن به تبعید رانده شده است. حقانیت ما در دفاع ما از حقیقت و راستی متجلی است. بنابراین تبعیدیان، یعنی مدافعان حقیقت، در مصاف میان حکومت تبعیدگر و تبعیدی، حقانیت دارند. پس تئاتر تبعید، از آنجا که ناظر به حقیقت است و در دفاع از آن قد برافراشته، به حق می‌تواند تئاتر حقیقت نامیده شود.

این‌ها پنج صفتی هستند که به پیشنهاد من می‌تواند خصوصیات تئاتر تبعید را ترسیم نمایند. البته می‌دانیم که هنر، پدیده‌ای پیچیده است و شاید نتوان همچون پدیده‌های علمی دیگر آن را تابع فرمول‌بندی‌های قراردادی کرد. اما، به هر حال می‌توان خصوصیات و ویژگی‌های هنرها را بازشناخت و آن‌ها را تعریف کرد. این امری است که در مطالعات زیبایی‌شناسی هنر و در تعریف و دریافت هنرها همواره صورت می‌گیرد. اگر جز این می‌بود، چگونه شناخت و معرفت ما از پیچیدگی و تنوع هنرها میسر می‌شد؟

در تبعید، اما، تنها هنر تبعیدی نیست که ما با آن روبرو هستیم. در تبعید، هنرها، از جمله هنر تئاتر، انواع و اقسام دارند. تئاتر مهاجرت به طور مثال؛ و یا تئاتر ضد تبعید. لابد سؤال خواهد شد تئاتر ضد تبعید دیگر چه صیغه‌ای است؟ این اصطلاحی است که من برای متمایز ساختن این نوع از تئاتر در برابر تئاتر تبعید و تئاتر مهاجرت ساختم. می‌توان در تکمیل، تصحیح، تغییر و یا حتا رد آن حرف داشت. اما منظور من از این اصطلاح تقسیم‌بندی و شناخت نوعی از تئاتر است که در کشورهای میزبان و برای ایرانیان مقیم خارج - اعم از تبعیدی و غیرتبعیدی - تولید می‌شود. عمده‌ترین ویژگی این تئاتر، یعنی تئاتر ضد تبعید، غیرسیاسی بودن آنست. این تئاتر بر آنست که سیاست عاملی است که ما ایرانیان و کشور ما ایران را به روزگار سیاه نشانده است. بنابراین سعی دارد که از سیاست پرهیز نماید و مخاطبان خود را نیز از سیاست برماند. اما دغلکاری و شیادی این تئاتر درست در همین به ظاهر غیرسیاسی، و در حقیقت ضد سیاسی، بودن آنست. زیرا کارگزاران تئاتر ضدتبعید، از آن‌جا که با آگاهی از سیاست پرهیز می‌کنند، و در واقع با پیش‌فرض و تئوری معینی که خود پنهان با سیاست رابطه‌ای تنگاتنگ دارند، و در اساس به سیاست حکومت تبعیدگر تعهد دارند. تئاتر ضد تبعید معمولاً در همان مأوای تبعید سر برمی‌آورد، و خطر آن در همین است. زیرا سعی دارد که خود را آشنا و خودی بنمایاند. چنین می‌نماید که بیرون از خانه‌ی تبعیدیان وارد نشده، صادراتی نیست، بیگانه نیست، پس خودی است. یعنی قابل اعتماد است. در چنین وضعیتی ما ناگزیریم که خصوصیات این تئاتر را بشناسیم تا معیارهایی برای تمایز این گونه تئاترها از تئاترهای دیگر داشته باشیم.

گفتم عمده‌ترین ویژگی این تئاتر، به ظاهر البته، وجه غیرسیاسی، یا در حقیقت ضدسیاسی بودن آنست. اما صفت‌های ویژه‌ی دیگری نیز دارد که می‌تواند به ما کمک کند تا آن را از سایر تئاترها بازشناسیم. از جمله‌ی مشخصه‌های این گونه تئاتر این که شعارها و نظرات حکومت تبعیدگر را درباره‌ی تبعیدیان، به نحوی زیرکانه و در قالب هنری و گاه استعاری و یا تمثیلی و از این قبیل، تلقین و القا می‌کند. یکی از راه‌های شناخت این گونه تئاترها، آگاهی داشتن به قضاوت‌ها و نظرات رسمی حکومت تبعیدگر درباره‌ی تبعیدیان است. آن‌ها همیشه کوشش داشته و دارند که

برکلی نمایشی اجرا شد به نام «چمدان». این نمایش به علت آن که تماشاگران وضعیت عمومی خود را در آن می‌دیدند و میان خود و آدم‌های نمایش شباهت‌هایی می‌یافتند، با استقبال نسبی روبرو شد. ماجرای نمایش طبق تعریف نویسنده-کارگردان آن، فرهاد آئیش، چنین است: «... این نمایش راجع به عده‌ای از مردم است که در یک ناکجاآبادی قرار گرفته‌اند و دم به دم در باز می‌شود و افرادی به این گروه اضافه می‌شوند که نمی‌دانند کجا هستند، ولی سعی می‌کنند برای زندگی خود در همین مکان، هر چند عبث، [توجه کنید!] «هر چند عبث»! معنایی پیدا کنند.»^۲



نمایشنامه‌ی «چمدان» تبعیدیان و مهاجران ایرانی را مردمی تصویر می‌کند که سرگردان به دور خود می‌چرخند و نمی‌دانند «کجا» و برای چه در این «ناکجاآباد» هستند. همان تمی که حکومت تبعیدگر همواره در قضاوت‌هایش درباره‌ی تبعیدیان تکرار می‌کند. چنین نمایشنامه‌ای هنگامی که در تبعید اجرا می‌شود - برای تبعیدیان و هم‌چنین مهاجران - معنایی معین دارد، اما اگر همین نمایشنامه در ایران اجرا شود به ضد خود تبدیل می‌شود. یعنی تعبیری که تماشاگران داخل ایران از آن خواهند داشت، چیزی متفاوت و متضاد با آن تعبیری است که تماشاگران تبعیدی و مهاجر خارج از ایران از آن دارند. به خصوص اگر نویسنده-کارگردان با دخل و تصرف‌هایی در کار، آن را برای نمایش در ایران آماده کند. این نمایش چند سال پیش در ایران اجرا شد و منتقدین رسمی حکومت تبعیدگر، و حتی منتقدین غیررسمی، آن را ستودند و نویسنده-کارگردانش را ارج نهادند. نتیجه آن که، ایشان کار بعدی خود را، که باز هم یکی از موضوع‌های مورد پسند حکومت تبعیدگر بود، به اتفاق یکی از محبوب‌ترین بازیگران داخل کشور، محبوب و رسمی هم در رژیم گذشته و هم در حکومت فعلی، در آمریکا آماده ساختند و پس از نمایش در چند شهر آمریکا و بخشی از اروپا، آن را به ایران بردند. نام این بازیگر محبوب و رسمی آقای علی نصیریان است. آقای علی نصیریان بازیگری است که هم پیشرفت‌های شگرف انقلاب سفید شاه را ستایش کرده‌اند و هم

ما تبعیدیان را باشیوه‌های معمول خودشان بی‌حیثیت سازند و به ویژه ما را از لحاظ اخلاقی بی‌اعتبار جلوه دهند. مثلاً این که تبعیدی‌ها مستی آدم‌های بی‌هویت و بی‌ریشه هستند؛ تبعیدی‌ها یک مشت فراری هستند که هموطنان خود را در سخت‌ترین شرایط رها کردند و به آن‌ها خیانت کردند؛ تبعیدی‌ها در غرب در یک زندگی فسادآلود غوطه‌ورند؛ تبعیدی‌ها در حل مشکلات روزمره‌ی خود درمانده‌اند؛ زنان و مردان تبعیدی با یکدیگر روابطی ناسالم دارند؛ و اتهامات و دشنام‌های دیگر... البته آن‌ها ما را تبعیدی نمی‌نامند، معمولاً ما را فراری، بی‌وطن، ضدانقلاب، و از این قبیل می‌نامند.

تئاتر ضدتبعید همین شعارها، اتهامات و دشنام‌ها را موضوع کار خود قرار داده و یا در کار خود می‌گنجانند. یعنی موضوع نمایشنامه‌های تئاتر ضدتبعید را عموماً می‌توان تحت یکی از ناسزاها یا شعارهای حکومتی خلاصه کرد. اگر بپذیریم که تئاتر ضدتبعید مبلغ شعارها و نظرات حکومت تبعیدگر درباره‌ی تبعیدیان است، بنابراین مرتجع و سازشکار است. صفت ارتجاعی تئاتر ضدتبعید از تعهد آگاهانه یا ناآگاهانه‌ی آن به حکومت ارتجاع برمی‌آید.

تئاتر ضدتبعید، تئاتری زبون است. زیرا کارگزاران آن به هیچ اصول اخلاقی پای‌بند نیستند و برای خود آرمانی نمی‌شناسند تا برای حراست آن پایداری و مقاومت داشته باشند. آن‌ها تنها به منافع و خواهش‌های فردی خود پای‌بند هستند و برای به دست آوردن و حفظ این منافع حتا با شیطان میثاق می‌بندند.

تئاتر ضدتبعید کتمان کار است. از شهادت و گواهی دادن به آشکارترین جنایات حکومت تبعیدگر سر باز می‌زند، و با ریاکاری تحت عنوان این که کار هنر سیاست نیست، خود را در پشت نقاب هنر ناب پنهان می‌کند. کارگزار تئاتر ضدتبعید، بی‌اطلاع از تجارب و پیشینه‌ی تاریخی هنر ناب، تصور می‌کند توجیه هنر ناب حجتی است قانع کننده و قاطع. می‌توان تئاتر غیرسیاسی کار کرد، اما به حقیقت و راستی وفادار بود. تئاتر ضدتبعید از حقیقت رویگردان است، به دروغ تشبث می‌جوید و به دروغ خود را غیرسیاسی می‌نامد.

تئاتر ضدتبعید بزدل است؛ جبون است. زیرا شهامت تصویر واقعیت‌های تلخ و فاجعه‌باری را که تبعیدیان از سر گذرانده‌اند، ندارد. زیرا تصویر این واقعیت‌ها نقض تعهدی است که به حکومت تبعیدگر سپرده است.

تئاتر ضدتبعید، تئاتر دروغ است. زیرا با اختراع دروغ، پرده بر روی واقعیت‌های گزنده و دردناک تبعید می‌کشد. گاه این واقعیت‌ها را تحریف یا وارونه کرده، آن‌ها را به سخره می‌گیرد، و مخاطب را وامی‌دارد که رنج‌ها و زخم‌های خود را جدی نگرفته، بلکه استهزاء کند. این استهزاء یک استهزاء سیاه و تلخ به عنوان فرمی از بیان هنری که آگاهانه برای نشان دادن عمق فاجعه انتخاب می‌شود، نیست، بلکه استهزاء به خاطر استهزاء و از روی بی‌عاری است. در همان فرم استهزاء و سخره وامی‌ماند و به یک عمل یا اقدام مثبت علیه آن واقعیت‌های دردناک تبدیل نمی‌شود. کارگزار تئاتر ضدتبعید به خود می‌بالد که رنج‌های بشری را به سخره می‌گیرد و این را ویژگی هنر خود، و گاه عین هنر، می‌نامد!

اینها برخی مشخصات تئاتر ضد تبعید بودند.

در اوایل گفتارم به یک تجربه‌ی تجربیدی عبرت‌آموز اشاره کردم. سال‌ها قبل، شاید حدود ده تا دوازده سال پیش، در شمال کالیفرنیا در شهر

^۲ به نقل از «گفتگوی فرشته داوران با فرهاد آئیش...» گردون، شماره ۵۸، فروردین ۱۳۷۷.

و حتا خیابان‌ها ادامه داد. تحت پیگرد قرار گرفت و مجبور به ترک کشور شد. در تبعید کار تئاتر را در فرانسه و آمریکا دنبال کرد. رحمانی‌نژاد در این سال‌ها ترجمه نیز کرده است.

از جمله کارهای رحمانی‌نژاد به عنوان کارگردان عبارتند از: "حادثه در ویشی" اثر آرتور میلر، "در پوست شیر" اثر شون اوکیسی، "کله‌گردها" اثر برتولد برشت، "چاره رنجبران" اثر داریو فو، "محلل" اثر صادق هدایت، "سماورن‌دیده‌ها" اثر نصرت‌الله نویدی، "خروس زری، پیرهن پری" اثر احمد شاملو، "بازرس" اثر گوگول، نمایش خیابانی "بزرگترین مسابقه بکس" اثر آرمان امید، "مفسدین" اثر علی عبدالخالق (تجربه‌ای برای اجرا در تئاتر لاله‌زار در سال ۱۳۶۰)، "قلب من وطن من" اثر ناصر رحمانی‌نژاد (این اثر به فارسی در فرانسه و انگلیسی در آمریکا اجرا شده است)، "اتللو در سرزمین عجایب" اثر غلامحسین ساعدی، "نوروز پیروز است" اثر محسن یلفانی، "آخرین نامه" اثر نسیم خاکسار، "به انتظار سحر" اثر محسن یلفانی، "مهاجران" اثر اسلاوومیر مروژک و...

رحمانی‌نژاد در زندان شاه نیز چندین نمایشنامه کارگردانی کرده‌اند. به عنوان بازیگر: "انگل‌ها" اثر ماکسیم گورکی، "مصدق: تابستان، پاییز، زمستان" اثر رضا علامه‌زاده، بازی در فیلم "میمانان هتل آستوریا" به کارگردانی رضا علامه‌زاده و...

دگرگونی‌های انقلابی دهه‌ی انقلاب اسلامی تحت رهبری ولایت فقیه را. نام این نمایشنامه «هفت شب با میهمان ناخوانده» بود و موضوع آن «درباره جوانی است که در نیویورک زندگی می‌کند. او فردی روشنفکر و سوررئالیست است که به بن‌بست مدرنیته رسیده و در شرف خودکشی است. شخصی از ایران به طور ناخوانده میهمان او می‌شود، مردی که در اوج سادگی است و این دو هفت شبانه‌روز با یکدیگر زندگی می‌کنند.»^۳ این مرد یک ایرانی سالمند است و در پایان مشکل این روشنفکر به بن بست رسیده را حل کرده و او را از خودکشی احتمالی نجات می‌دهد! باز همان تمی که حکومت تبعیدگر همواره علیه تبعیدیان و مهاجران ایرانی به کار برده و می‌برد: آن‌ها که به خارج فرار کرده‌اند در حل مشکلات زندگی خود درمانده‌اند. این همان تمی است که در «بوی خوش عشق» نیز می‌توان دید. در آن‌جا هم یک پیرمرد، خان‌دایی، باید از ایران جمهوری اسلامی بیاید و مشکل زوج جوان خارج از ایران را حل کرده، آن‌ها را دوباره به هم وصل کند تا مانع از هم پاشیدگی زندگی‌شان شود. تئاتر ضدتبعید، خطری جدی برای تئاتر تبعید است. تئاتر ضدتبعید به تدریج گسترش پیدا خواهد کرد و راه را برای تئاتر ضدتبعید صادراتی حکومت تبعیدگر هموار و باز خواهد کرد. بازیگرانی که تا چندی پیش خود را تبعیدی و یا مهاجر جا زده بودند، امروز با نهادهای تئاتری جمهوری اسلامی ایران همکاری می‌کنند. اینان تجربیات و اطلاعات خود را در اختیار نهادهای حکومتی می‌گذارند و خود با نمایش‌های ضدتبعید صادراتی باز خواهند گشت. ما باید خود را برای چنین روزهایی آماده کنیم.

من معتقدم که وظایف تئاتر تبعید در این چشم‌انداز، روز به روز دشوارتر خواهد شد. بنابراین تئاتر تبعید از همین امروز باید تمایزات و تفاوت‌های خود را با تئاتر ضدتبعید، که قصد دارد این تفاوت‌ها را مخدوش ساخته و درهم بریزد، روشن و مشخص نماید و از لوث شدن نقش جنایتکارانه‌ی حکومت تبعیدگر، یعنی جمهوری اسلامی ایران، قاطعانه و به طور جدی جلوگیری به عمل آید.

حفظ حرمت تبعید و حفظ ویژگی‌های تئاتر تبعید، در استواری و وفاداری به اصول و ارزش‌هایی است که ما کارورزان تئاتر به خاطر آن به تبعید رانده شده‌ایم. این اصول، تنها اصول سیاسی نیستند، اصول اخلاقی نیز هستند. من به اصول اخلاقی حفظ حرمت تبعید همان قدر پای‌بند هستم که به اصول سیاسی آن. متشکرم.

ناصر رحمانی‌نژاد، بازیگر و کارگردان تئاتر، از بنیانگزاران "انجمن تئاتر ایران" است. در آزادی، زندان و یا تبعید، بیش از پنجاه سال است که تئاتر همیشه بخشی بزرگ از زندگی او بوده است. از تاریخ اجرای نخستین نمایشنامه‌ای که کارگردانی کرد، یعنی "در منطقه جنگی" اثر یوجین اونیل، ۵۴ سال می‌گذرد.

به علت مشارکت در نمایشنامه "انگل‌ها" اثر ماکسیم گورکی به دوازده سال زندان محکوم شد. با آزادی از زندان، کار خویش را در تماشخانه‌ها

^۳ . به نقل از روزنامه دنیای اقتصاد، چهارشنبه ۱۲ مهر ۱۳۹۶، شماره ۴۱۵۹، چاپ ایران، به مناسبت اجرای دوباره ی نمایش.



نقادی - نمایشنامه نویسی

همان دلیل یا دلایلی که موجب شد تا «آخوندزاده» و «میرزا آقا تبریزی» دست به قلم برند، یعنی در درجه‌ی اول **مبارزه با استبداد فتودالی**، و سپس در سطحی نازل تر و مغشوش، **انتقاد از بورژوازی** (تجارت نظام فتودالی، و در درون این‌ها، مبارزه با جهل و فساد و خرافات و دگم‌های مذهبی - اسلامی، علت و معلول پیدایش نخستین نقدهای تئاتری به شیوه‌ی غربی، در چهارچوب «رتالیسم انتقادی»، ملهم از، در حله‌ی اول، تئوریسین‌های روسی «بلینسکی» و «چرنیشفسکی» نیز، شدند.

در این رابطه «آخوندزاده» در نامه‌هایی که به اشخاص متفاوت می‌نویسد، یادآوری می‌کند:

«این نوع تصنیف که ظاهرش با مزه و خوش آیند است و باطنش کلاً متضمن موعظه و نصیحت، در میان ملت اسلام نبود. من بانی این کار شدم...»

«در ایام خدمت بنا بر شوق فطری از تحصیل و تعلم غفلت نمی‌کردم، لهذا پاره‌ای تصنیفات غریبه از قلمم بیرون آمد. مشهورترین آنها در فن شریف دراما یعنی طیاتراست...» «مراد اصلی از این قبیل تصنیفات تهذیب اخلاق است. چو که حکما و فیلسوفان یورپا فهمیده اند که عیوب و قبایح را از طینت و طبیعت بشر هیچ چیز رفع نمی‌کند مگر تمسخر و استهزا...»^(۵۸)

* * *

«مختصر می‌نویسم که شما باید از شروط کرتیکا خبردار بوده باشید تا این که به این مسئله واقف بشوید. کرتیکا بی‌عیب‌گیری و بی‌سرزنش و بی‌استهزا و بی‌تمسخر نوشته نمی‌شود... [حرف] حقی که نه به رسم کرتیکا، بلکه به رسم موعظه و نصیحت مشفقانه و پدرانانه نوشته شود در طبایع بشریه، بعد از عادت انسان به بدکاری هرگز تأثیر نخواهد داشت... اگر نصایح و مواعظ مؤثر می‌شد، گلستان و بوستان شیخ سعدی رحمه الله، من اوله الی آخره وعظ و نصیحت است، پس چرا اهل ایران در مدت ششصد سال هرگز ملتفت مواعظ و نصایح او نمی‌باشند؛ ظلم و جور آن‌افاناً در تراید است نه در تناقض...»^(۵۹)

این نظرات، چنان که می‌بینیم، در همان حال که پایه‌های یک نقد تئاتری را پی می‌ریزند، در واقع خود نمایشنامه را نیز، یک نقد (یک کرتیکا) می‌بینند، یعنی **وسیله و ابزار**، یعنی تأیید دوباره بر نظریه‌ی «**تئاتر هم چون وسیله‌ای برای مبارزه**»؛ هم‌چنین اند نظرات «میرزا آقا» و از آن جمله، «در نتیجه

نگارش کتاب - کتابی شامل چهار نمایشنامه‌اش بتاريخ ۱۲۸۸ ه.ق. / ۱۸۷۱ م. - گوید:

«در [زمانی] که قبایح اعمال در یک ملت ظهور عامه پیدا کند که

از اطراف و اکناف عالم مؤالف و مخالف خوارج بعضی در مقام

خورسندی و ذوق، برخی درصدد استخفاف و استهزاء برآیند،

در آنوقت به افراد و آحاد ملت واجب بل متحتم است که [به نحو

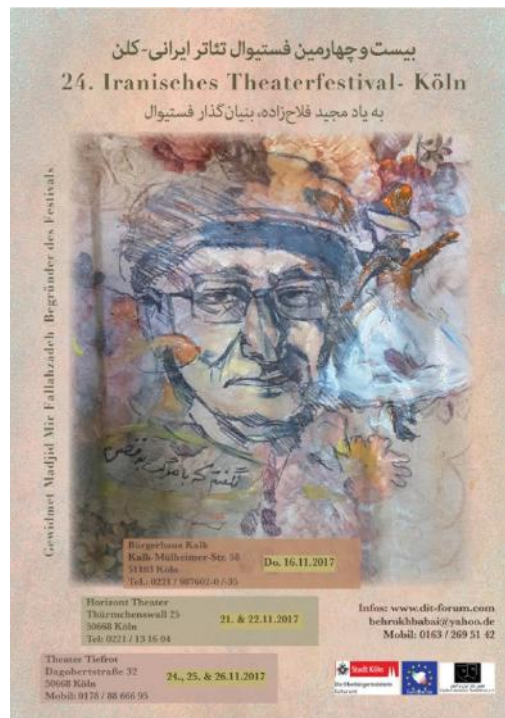
امکان] کوشیده اسباب تنبه و توجه را در آنجا فراهم بیاورند

تا ملت خود را از گرفتاری‌های معایب و اطوار ناپسند برهاند.

پس نگارش این قسم قصص و حکایات نوعی از اسباب و

آگاهی خواهد بود.»^(۶۰)

به هر جهت، این نوع نگرش، آن گاه که متمرکز بر هدف تکنیکی خود شد تا متون نمایشی تکمیل تر شوند، تا **تئاتر نوشتاری** بتواند وسیله ی مبارزه ی اجتماعی - سیاسی نافذتری شود، **نقد تخصصی**، یعنی **نقد تکنیکی**، یعنی **نقد نمایشنامه** ای خود را به بار می آورد، که در مورد بحث ما، نقد «آخوندزاده» از نمایشنامه های «میرزا آقا تبریزی» را به عنوان نخستین نمونه ی این ژانر، در ادبیات نمایشی ایرانی - غربی، به بار آورد. این نقد را برای جلوگیری از طول کلام، با افزودن نقدی بر آن، از نقطه نظر اهمیت اش، در بخش ضمیمه ی این فصل آورده ایم.^(۶۱)



اما این که، چرا «آخوندزاده» و [به پیروی از او] «میرزا آقا تبریزی» در سبک تئاتر نوشتاری غربی به **فرم کمدی** آن روی آوردند تا **فرم تراژیک** آن؟، و چرا اصولاً از **درام غربی**، شکل کمدی آن را پذیرفته اند؟، به نظر ما، در کنار دلائلی که قبلاً آورده ایم در مورد انتخاب «مولیر»، برای **مبارزه علیه استبداد فئودالی**، این **چراها** بازمی گردند؛

الف - به طبیعت طبقاتی مبارزه ی درگیر در جامعه ی ایرانی،

ب - به طبیعت تراژدی های غربی،

ج - به تعلقات آتی - طبقاتی، یا به تعلقات جانب گیرانه ی این دو دراماتیس تمان. زیرا، **نخست آن که**، تا اواخر قرن نوزدهم، بیش از نود درصد مضامین تراژدی - نوشتارهای تئاتر غربی در باره ی مسائل و مشکلات طبقات حاکم و استیلاگر غربی اند و راه های برون رفت از آن مسائل و مشکلات؛ از «**اودیپ شهبازیار**» شان گرفته تا «**شاه لیر**» شان، تا بیاید به «**اوژن انگین**» (EUGENE ONEGIN) از «**آلکساندر پوشکین**»، و حتی تا «**یفی ژنی**» از «**گوته**». تراژدی های «**گرنی**» و «**راسین**» که به جای خود، به سخن دیگر، کاراکتر و جهت مبارزه طبقاتی در درون جامعه ی ایرانی آن زمان «**دوره ی قاجار**»، عمدتاً کاراکتر و سوی مبارزه علیه ستم برده داری و استبداد فئودالی، یعنی مبارزه علیه همان فرماسیون های طبقاتی مضامین اصلی تراژدی های غربی است. بنابراین، دو نمایشنامه نویسنده مان، و به ویژه، «آخوندزاده» نمی توانست، یا **ناآگاهانه** نمی خواست، در **قالب و فرم تراژدی** به **مبارزه علیه استبداد فئودالی** فکر کند. قالب تراژدی قالب ضد افکار او، قالب تسلیم است، فرمی از تصدیق است، تصدیق **هنر تئاتر** نیروی ستمگر است! **دوم آن که**، «آخوندزاده»، «میرزا آقا تبریزی»، و نیز، چنان که در فصل آتی خواهیم دید، اکثر قریب به اتفاق هنرمندان - نمایش گران صادق متعلق یا در خدمت طبقات استثمارگر آن دوران، از تعلقات و سرویس دهی طبقاتی خود، **آگاهانه**، کنده و به صفوف زحمت کشان و آزادی خواهان پیوسته، به یاری و خدمت به آنان درآمده بودند؛ و در این شرایط نیز «آخوندزاده» (و «میرزا آقا»؟) از تراژدی های تئاتر نوشتاری غربی، به خاطر مضامین شان، **آگاهانه** فاصله گرفت. و بالاخره، **سوم آن که**، اصولاً تراژدی های غربی، چه از نظر **طرح داستان نمایش** و چه از نظر **ساختار زبانی**، فرمی پیچیده تر و تکامل یافته تر، و در مجموع **موجز و بسته تر**، از کمدی های شان دارند که ادراک آن، حتی هنوز در آن زمان، برای «میرزا آقا» زود و مشکل می نمود؛ لذا در این رابطه، به نظر می رسد «آخوندزاده» **آگاهانه**، از تراژدی غربی پرهیز نمود، فاصله گرفت تا از درک ساختار و متون سنگین تراژدی ها و هضم آن ها، که برای توده ها صیقل بود،

جلوگیری کند؛ و برعکس، او کوشید تا **انعطاف‌پذیری، سادگی و قدرت نفوذ زبان محاوره‌ای** کمده‌ها را در توده‌ی مردم به کار گیرد. و گفتیم، **آگاهانه**، چون هم با ادبیات و زبان تئاتر تراژیک غربی، نسبتاً آشنا بود^(۶۲)، و هم آثاری از «شکسپیر» و دیگران بر صحنه‌ی تئاتر باکو دیده بود، و هم در نوشته‌های خود، به طور مستقیم از تراژدی سخن گفته است:

در طبیعت انسان دو خاصیت عمده نهاده شده؛ یکی غم دیگری
فرح، گریه علامت غم، خنده نمونه فرح است..... فائده‌ی نقل
مصیبت و بهجت، بیان کردن اخلاق و خواص بنی نوع بشر
است که مستمع بخوبی‌های آن خوشحال و عامل، و از بدی‌های
آن متأذی و غافل گردد..... در ممالک فرنگستان، ارباب عقول
سلیمه به فوائد این امر برخورد شده، از عصرهای قدیم در
شهرهای عظیم عمارات عالی به اسم تیاتر برپا کرده، گاه کیفیت
مصیبت (تراژدی)، و گاه کیفیت بهجت (کمدی) را به واسطه
تشبیهات اظهار می‌نمایند.^(۶۳)



در همین رابطه، آنان به «تعزیه» نیز پشت کردند، چرا که **فرم تراژیک** آن، همان روابط فتودال - برده دار - مذهبی را در مضمون خود داشت و دارد، که آنان علیه‌اش مبارزه می‌کردند^(۶۴)، و در فرم **کمدی** (اگر تا آن زمان «تعزیه کمیک» شکلی گرفته بود) آن آزادی عمل و گفتار را که مشتاق انجام‌اش بودند، نمی‌یافتند. اضافه آن که، برداشت‌های نمایشی آنان، و به ویژه «آخوندزاده» از «تعزیه» با نوعی **غرب‌زدگی** ناگزیر همراه بود که به آنان، و مخصوصاً، به او، اجازه نمی‌داد ارزش‌های نمایشی «تعزیه» را به حیث یک ژانر بدیع نمایشی دریابد (دریابند). به عنوان نمونه، اعتراض وانتقاد «او-آخوندزاده» به متون نمایشی تعزیه (**بیاض‌ها**) در دست بازیگران، اعتراض و انتقادی **غرب‌زده** و سطحی به شیوه‌ی بازی و زبانی است هنری که مختصاتی متفاوت دارد؛ به سخن دیگر، این اعتراض و انتقاد، **از یک سو**، ناشی از فقدان آگاهی در مورد بدایع این فرم یکتای نمایشی است که، نظیر **تئاتر نو** از «ژاپن» یا **تئاتر پکن** از «چین» یا **کاتاکالی** از «تبت»، ضمن تئاتر (هنر نمایش) بودن، با فرم **تئاتر نوشتاری غربی**، براساس ادبیات نمایشی، چندان خویشاوندی ندارد! امثال این نوع تئاترها متعلق به «شاخه - مکتب بومی» جوامع مربوطه‌اشان هستند که در آغاز کتاب، در بخش نهائی چکیده بیان شده است. اینان از مقوله‌ی «تئاتر عوام» با ریشه‌های **کار باژوئی** ترجمه - برگردان شده به **بازی بدن**، یعنی «تئاتر هم چون وسیله‌ای برای مبارزه» می‌باشند، که در برخی از فرم‌های خود، نظیر **تئاتر پکن** یا **نو** یا **کمدی دلارته**، برخلاف «تعزیه» که **شوربختانه در باطلاق آیینی - مذهبی خویش فروشد (شده است)**، به حوزه‌های زیبایی‌شناسیک بس خیره - آنتیکی گام نهاده‌اند. در واقع، «آخوند زاده» همان گونه که

در نقد مختصر نقداش در ضمیمه‌ی این فصل اشاره‌ای کرده ایم، با وجود اعتقادش به **اصالت فرم** در هنر، در این‌جا، بیش‌تر در محتوی، آن هم در نوعی محتوی ایستا — مکتب خانهای دست و پا می‌زند! اما، **از سوی دیگر**، البته نباید فراموش کرد که در دوره‌ی «آخوند زاده» هنوز هنر «تعزیه» شکل تکاملی خود را نیافته بود، و لذا او حق داشت که بنویسد:

در میان ملت اسلام تا این زمان همین نقل مصیبت متداول بوده...
 (اما) برای اجرای این امر عظیم در میان ملت اسلام هرگز
 تدارکاتی مهیا نیست... شبیه که باید از حفظ، موافق اصطلاح
 مکالمه بکند، می‌بینی یک ورق کاغذ دست گرفته، با عبارات
 غلیظ، مراسله می‌خواند. (۶۵)

و **سرانجام** آن که، بهترین امکان برای «آخوندزاده» و «میرزاآقا» در راستای ادامه‌ی مبارزه در فرم‌های تراژیک تئاتری، فرم‌های **بازی بدن** در برابر **بازی زبان** بود، که از آن‌ها نه تنها هیچ گونه دانشی نداشتند، بلکه خود این فرم‌ها نیز هنوز علمی و فرموله، و به تجربه‌ی لازم، در نیامده بودند؛ چرا که اصل ایده‌ی **مبارزه‌ی تشکیلاتی طبقاتی — نوین** هنوز در مرحله‌ی **جنبشی** خود بود.

*این متن بخش کوچکی است از رساله‌ای بلند که زنده‌یاد مجید فلاح‌زاده آن را در اختیار "آوای تبعید" قرار داده بود. امیدوارم در شماره‌های بعدی "آوای تبعید" بخش‌های دیگری از آن را منتشر کنیم.
 منابع

- ۵۸ — آخوندزاده. میرزا فتحعلی، **القبای جدید و مکتوبات**، ص، ص، ص، ۱۸۲، ۱۰۵، ۷۴.
- ۵۹ — آخوندزاده. میرزا فتحعلی، **تمثیلات (نشس نمایشنامه و یک داستان)**، مترجم: «محمد جعفر قراجه داغی»، (تهران، ۱۳۵۶ ش.)، چاپ سوم، ا. خوارزمی، ص ص ۹ - ۸ (نامه‌ی میرزا فتحعلی آخوندزاده به میرزا جعفر قراجه داغی).
- ۶۰ — مؤمنی. م. ب، **ذکرشده**، ص ۱۹۵، (در نتیجه نگارش کتاب).
- ۶۱ — نقد «آخوندزاده» از **نمایشنامه‌های «میرزا آقا تبریزی»** (به ضمیمه مراجعه شود).
- ۶۲ — آدمیت. فریدون، **اندیشه‌ها، ذکرشده**، ص ص ۴۰ - ۳۹.
- ۶۳ — آخوندزاده. میرزا فتحعلی، **تمثیلات، ذکرشده**، (کتاب تهذیب اخلاق...) ص ص ۲۸ - ۲۷.
- ۶۴ — فلاح زاده. مجید، **تاریخ اجتماعی - سیاسی تئاتر در ایران، ذکرشده**، (سیر تاریخی - سیاسی **تعزیه**، مرحله‌ی سوم)، ص ص ۱۴۵ - ۱۳۶.
- ۶۵ — آخوندزاده. میرزا فتحعلی، **تمثیلات، ذکرشده**، ص ۲۸.

منوچهر نامور آزاد



تأثیر هنرهای نمایشی در مسائل سیاسی و اجتماعی ایران

این مقاله کوچک چکیده‌ایست از پژوهش‌های کسانیکه در تاریکی قرون توانسته‌اند جسته‌گریخته اسنادی بیابند که بعضی از بخش‌های تاریخ هنر نمایشی در ایران را روشن کنند. این پژوهشگران جز احساس وظیفه نسبت به فرهنگ و هنر سرزمینشان و علاقه شخصی هیچ چیز دیگری پشتیبانشان نبود.

مدارک باقی‌مانده آنقدر کم و ناچیزند که جز با توسل به تخیل و مقایسه با دیگر پدیده‌های مشابه قابل بررسی و دست‌یابی به نتیجه‌ای قابل قبول نیستند. زیرا راویان اخبار و تاریخ‌نگاران، مقوله هنر را (رقص و موسیقی و نمایش و ...) چنان ناچیز می‌انگاشتند که گفتگو در باره آنرا در شأن خویش نمی‌دیدند.

این چند سطر با همه کمبودهایش صرفاً جهت آگاهی اولیه در روند تحولات هنر نمایش‌های کمیک در ایران است و زمینه‌ی کوچکی است برای تحقیقات و جستجوهای آینده، که بر مبنای پژوهش‌های محققینی چون:

بهرام بیضائی، مجید رضوانی، یحیی آرین‌پور، باقر مومنی، میرزا حسین تحویلدار، گفتگو با دست‌اندرکاران تاتر در سالهای ۳۰-۱۳۲۰ و سرانجام تجربیات شخصی تهیه‌گردیده است که بی‌تردید کمبودهای فراوان دارد ...

در این نوشتار فقط به نقش نمایش‌های کمیک و بازیگران خیابانی و دلکان درباری میپردازیم که چگونه هر زمان که شرایط را مناسب دیدند، بعنوان زبان انتقادآمیز مردم، برای نشان دادن نارسائی‌های اجتماعی با امکاناتی که در اختیار داشتند عمل کردند...

نخست چند تعریف از هنر:

افلاطون در کتاب جمهوری: منشاء هنر اصل صورت اشیاء است برای رسیدن به اخلاق نیکو و اعتلای سیاست. هنر باید از فساد، بی‌عدالتی و وقاحت جلوگیری کند.

تعریفی دیگر: هنر به آن نوع فعالیت گفته میشود که متضمن خلاقیت، ابتکار و مهارت باشد.

و تعریفی دیگر: هنر بازتاب محیط از ذهن هنرمند است، پس بدیهی‌ست که هنرمند به علت حساسیت‌های خاصی که دارد جهان را به گونه‌ای ببیند که دیگران توانائی آن را ندارند (شاخک‌های حسی).

همانگونه که گفته شد هنرمند زبان مردم است و با درک و نشان دادن کمبودهای جامعه و جستجوی ایده‌آل‌ها، به اعتراض برمی‌خیزد و با نظم حاکم درگیر می‌شود. از این روی حاکمان مستبد و تمامیت‌خواه که عموماً ایدئولوژیک (مذهبی یا سیاسی) نیز هستند همواره با هنرمندان در جنگند. آن یار کزو گشت سر دار بلند/ جرمش آن بود که اسرار هویدا می‌کرد (حافظ)

از همین روی متفکران، شاعران و هنرمندان ناگزیر شدند برای آنکه از مهلکه جان بدر برند انتقادات و اعتراض‌های خود را بگونه‌ای دو گانه یا پیچیده ابراز دارند تا سندی و بهانه‌ای به دست حاکمان جبار ندهد.

و بدین گونه بود که شعرایرانی درهاله‌ای از رمز و راز پوشانده شد من این حروف نوشتم چنان که غیر ندانست/ توهم ز روی کرامت چنان بخوان که تو دانی (حافظ)

در این میان مجریان نمایش که مستقیم با تماشاگر روبرو بودند و بیش از دیگران در معرض خطر قرار داشتند، ناگزیر شدند اعتراض و مخالفت خود را از شرایط سیاسی اجتماعی موجود در قالب شوخی و هزل بیان دارند که از سوی حاکمان جدی تلقی نشود و از مجازات اندکی بگریزند.

رو مسخرگی پیشه کن و دلکی آموز/ تا داد خود از کهنتر و مهتر بستانی عبید ذاکانی) ...

چند نمونه از فریادهای اعتراض در قالب شوخی:

عبید ذاکانی: شخصی از مولانا عضدالدین پرسید که چونست در زمان خلفا مردم دعوی خدائی و پیغمبری فراوان می‌کردند و اکنون نمی‌کنند، گفت مردم این روزگار را چندان ظلم و گرسنگی افتاده است که نه از خدائیشان به یاد می‌آید و نه از پیغمبریشان...

لری در مجلس وعظ حاضر بود، واعظ میگفت، صراط از موی باریکتر باشد و از شمشیر تیزتر و روز قیامت هم کس را بر او باید گذشت، لر برخاست و گفت آنجا را هیچ چیزی باشد که دست در آنجا زنند و بگذرند؟ (واعظ) گفت نه، (لر) گفت نیک به ریش خود می‌خندی، والله اگر مرغ باشد از آنجا نتواند گذشت ...

روزی بهلول پیش خلیفه هارون الرشید نشسته بود، جمع زیادی از بزرگان در خدمت خلیفه بودند. طبق معمول خلیفه هوس کرد سربه سر بهلول بگذارد، در این هنگام صدای شپه‌ی اسبی از اصطبل خلیفه بلند شد، خلیفه بمسخره به بهلول گفت برو بین این حیوان چه می‌گوید، گویا با تو کار دارد. بهلول رفت و برگشت و گفت این حیوان می‌گوید: مرد حسابی حیف از تو نیست که با این خرها نشسته‌ای؟ زودتر از مجلس بیرون برو ممکن است خربت آنان بر تو اثر کند ...

روزی هارون الرشید به اتفاق بهلول به حمام رفت. خلیفه از او پرسید اگر من غلام بودم چقدر ارزش داشتم؟ بهلول گفت پنجاه دینار.

هارون برآشفت و گفت دیوانه لنگی که بخود بسته‌ام فقط پنجاه دینار است. بهلول گفت من هم فقط لنگ را قیمت کردم. وگرنه خلیفه که ارزشی ندارد ...

را مجسم و در نظرها مشهود و محسوس کنند، تا از این راه دفع فاسد به افسد، منحرفین را منفعل سازد. از آنها فایده‌های بزرگ بظهور رسیده و در بسیاری از موارد، مهمات بزرگ از لطایف این جماعت صورت پذیرفته است ..."

در زمان احمدشاه قاجار، خیمه‌شب‌بازی که صرفاً یک وسیله تفریحی بود چهره سیاسی انتقادی بخود گرفت که از روش حکومتی و عملکرد عمال آن به سختی انتقاد میکرد. گاهی عروسک‌گردان که معمولاً پنهان است، لباس اروپائی به ویژه انگلیسی می‌پوشید و صحنه را طوری بوجود می‌آورد که دیده شود، سپس عروسک‌ها را که بصورت دولتمردان وقت ساخته شده بودند به بازی می‌گرفت. حتی در بعضی از نمایش‌ها عروسکی شبیه خود احمدشاه می‌ساختند که بدست عروسک‌گردان انگلیسی حرکت می‌کرد.

از چندی پیش از مشروطیت، آشنائی ایرانیان با اروپا و روسیه آغاز شده که عامل نوگرایی در زمینه‌های گوناگون در ایران گردید. به ویژه برخورد با نمایش‌های غربی علاقمندان را به تقلید از آنها تشویق کرد. چنین بود که تئاتر به سبک غربی در ایران جوانه زد. این برخورد حتی به نمایش‌های مردمی کوچ و خیابان هم کشیده شد و گروه‌های روحوسی نیز دچار تغییراتی شدند، از آن جمله ورود زنان به صحنه تئاتر که عموماً همسر و یا از خانواده کارگردان و نماشگردان بودند ...

با بوجود آمدن طبقه متوسط جامعه، مردم امکان بیشتری برای تفریح یافتند، که یکی از این سرگرمیها دیدن تئاتر بود و دعوت از گروه‌های روحوسی درخانه‌ها. بنابراین گروه‌های نیمه‌حرفه‌ای تئاتر شکل گرفت و بازیگران کمیک نمایش‌ها، در میان مردم جای باز کردند...

چند گروه تاتر و بازیگران سرشناس تاترهای روحوسی:

- اکبر سرشار و همسرش شهین غفاری.
- عباس معیری که زنان در نمایش‌هایش بازی میکردند.
- صادق‌پور، وجود همسر و دخترش در میان بازیگران.
- مودب، بازیگران زن داشت.
- مهدی مصری که سرآمد بازیگران سیاه بود و بداهه‌سرایی‌اش معروفیت خاص و عام داشت.
- ... و سرانجام آخرین بازیگر معروف سیاه روحوسی سعدی افشار بود که چند سال پیش درگذشت.

و در روزگار کنونی نیز نمایش‌های کمدی انتقادی با شکل‌های گوناگون، رسمی یا غیررسمی با همه سانسوری که در حکومت اسلامی وجود دارد، سرانجام برای ماندن و گفتن راهی می‌آیند و آنان که امکان نمایش ندارند با سرودن اشعار انتقادی در قالب طنز و یا با ساختن انواع جوک و لطیفه، اعتراضشان را به گوش همگان میرسانند و حکومت اسلامی نیز با همه بگیروبیندها نتوانسته است این فریادهای اعتراض را بطور کامل جلو گیرد...

باری سخن فراوان است و در این مختصر نمی‌گنجد. رویداد کامل فراز و نشیب نمایش‌های کمدی انتقادی ایران را باید به فرصتی دیگر وا گذاشت

...

مقلدینی که در خیابان، کوچه و میدان شهرها و روستاها یا در دربار و منازل اشراف بازی می‌کردند و نمایش آنها نیز عموماً جنبه انتقادی تفریحی داشت، آرام آرام از سوی مردم و برخی از منتقدین، وجودشان پذیرفته شد. این بازیگران برای جبران کمبودهای تکنیکی در حرکات و نحوه‌ی بیان و موضوعات مورد نظر غلو میکردند. بنابراین طبیعی بود اگر گهگاه کلامشان "بی‌حیا" و چه بسا رکیک میشد. مجریان نمایش بر پایه تشخیص خود از وضع مجلس، با ابتکار شخصی بدیهه‌سرایی میکردند و به انتقاد میپرداختند. استقبال مردم و حمایت بخشی از حاکمان که میخواستند رقیبانشان را دست بیاندازند در تداوم کار آنان بسیار تاثیر داشت.

اما متعصبین مذهبی از این بازیگران و کار آنها دل خوشی نداشتند و هر زمان که فرصتی می‌یافتند سعی در تعطیل آن میکردند. موضوعات کمدی انتقادی حتی به تعزیه نیز که نمایشی غمگین و مذهبی بود راه یافت و تعزیه‌ای غیرمذهبی و خنده‌داری شکل گرفت بنام گوشه. در این تعزیه (گوشه) دیگر موضوع از ماجرای امامان شیعه، به ویژه حسین امام سومشان فراتر رفت و داستانهای چون یعقوب و یوسف و یا داستانهای از دشمنان امامان البته با چاشنی کمدی ساخته و پرداخته شد که بسیار مورد توجه مردم قرار گرفت و گاهی زمان اجرای آن از زمان تعزیه اصلی فزون‌تر میشد. این سبک نوین تعزیه را میتوان یکی از پایه‌های نمایش‌های کمیک ایرانی به حساب آورد.

در تعزیه (گوشه) گاهی غلامی دیده میشد با چهره‌ای سیاه و لهجه‌ای شیرین که از دست اربابش دل خونی داشت و در پی آن بود تا این ارباب نامهربان، پولدوست و توطئه‌گر را بیازارد و یا نقشه‌های زشتش را خنثی کند. بعضی گمان دارند که منظور از این شخصیت سیاه همان قنبر غلام امام اول شیعیان است. شبیه این شخصیت در خیمه‌شب‌بازی و در چهره حاجی فیروز ایام جشن نوروز نیز دیده میشوند که قدمتی به درازی پیش از اسلام دارد.

در زمان ناصرالدین شاه نیز شخصی بنام کریم شیرهای با بی‌پروائی نمائش‌هایی انتقادی از وضعیت جامعه آنروز را برای درباریان تدارک میدید که معروف خاص و عام است. ظاهراً شاه برای تحقیر یا مضحکه بعضی از اطرافیان از کریم شیرهای سود میبرد، یعنی پیش از اجرای نمایش به او گوشزد میکرده تا فلان شخص یا بهمان مقام را در حین بازی دست بیاندازد. معروف‌ترین این نمایش‌ها بقال‌بازی و یا کچل‌بازی بود که با پرسناژهای گوناگون، شخصیت‌های شناخته شده و لهجه‌های مسخره برای قشر بالای جامعه اجرا میشد و بعدها کم‌کم طبقات پائین هم این گروه‌های نمایشی را برای جشن‌هایشان به منزل خود دعوت میکردند و از آنجا که صحنه‌ای آماده در منزل نبود و یا تالاری با گنجایش کافی برای همه‌ی مهمان‌ها وجود نداشت، روی حوض خانه را که عموماً در وسط حیات قرار داشت و از همه طرف دیده می‌شد می‌پوشاندند و نمایش روی آن اجرا می‌شد، به همین دلیل به نمایش روحوسی معروف شد.

میرزا حسین تحویلدار که هم‌عصر حکومت قاجار است در جغرافیای اصفهان چنین می‌نویسد:

"... ظاهراً این بازی را در عیش‌ها، اسباب طرب و ضحک قرار داده‌اند و باطناً مفید فوائد بسیار است در سیاست مدن. مینای بازی مذکور در آن بود که اعمال ناشایسته از هر کس به ظهور رسد تقلید آن نمایند تا قبایح



چشم انداز تئاتر برونمرزی

نخستین هنرمند تئاتری که به مقوله‌ی آینده‌ی تئاتر برونمرزی ایرانیان توجه کرد و تصویری یاس‌آلودی از آن ارائه داد، پرویز صیاد بود. گرچه وی در این قضاوت بیشتر توجه به تئاتر تبعید داشت، اما تجربه نشان داد که نگرانی و قضاوت تنها شامل تئاتر تبعید نشد. او در پیامی از جمله چنین می‌گوید:

"چون تئاتر ایرانی در تبعید با نسل اول تبعیدی‌ها - که ما باشیم - قهرا از میان خواهد رفت. و این موج بر آمده دیر یا زود فرو خواهد نشست. دیر و زودش بستگی دارد به سرعت حل‌شدن جامعه مهاجر در فرهنگ محل اقامت و از سویی به میزان سوءاستفاده از اشتیاق ایجاد شده در مردمی که امروز تماشای یک نمایش ایرانی را در کنار رفتن به کنسرت و مجالس پایکوبی محلی از اعراب داده‌اند یا حتی آن را ترجیح می‌دهند." صیاد اما در ادامه‌ی سخنان خود چاره و وظیفه را بیشتر در تعیین و روشن شدن تعریف تئاتر تبعید می‌داند که تا شاید سرعت نابودی این تئاتر تا حد ممکن به تعویق افتد. تجربه نشان داد و نگارنده نیز در مقاله‌ای دیگر به آن اشاره کرده‌ام که نه تعریف مشخصی و نه توافق معینی از تئاتر تبعید توانست علاج کار باشد. بحث در این باره بسیار مفصل و همه‌جانبه است... من سعی دارم در اینجا بر ناگفته‌ها تاکید کنم.

شواهد و قرائن نشان می‌دهد که پیش‌بینی پرویز صیاد چندان نادرست نبوده و امروز تئاتر ما دچار بحران جدی است. گرچه می‌دانیم بحران تئاتر تنها شامل حال به ما نیست و گستره‌ی جغرافیایی وسیع‌تری را در برمی‌گیرد، اما شدت بحران و توان مقابله برای ما از کیفیت دیگری بخوردار است.

به نظر من باید دشواری‌های تئاتر برونمرزی ایرانیان را در عوامل اصلی تئاتر جستجو کرد. هنر تئاتر بر سه پایه‌ی مهم استوار است؛ نوشتار (ادبیات نمایشی)، نیروهای اجرایی (بازیگر، کارگردان و ...) و تماشاگر. شاید بتوان در باره میزان اهمیت و دخالت این سه پایه‌ی اساسی بحث بسیار کرد، اما در تئاتر ما هنوز هر سه‌ی آنها نقش جدی و ضروری ایفا می‌کنند.

برای آنکه بررسی ما جنبه‌ی عملی و عینی بیابد و برای آنکه بتوانیم از ذهن‌گرایی اجتناب کنیم، من براساس آمار و ارقام ... مقوله‌ی آینده‌ی تئاتر برونمرزی ایرانیان را مورد دقت قرار داده‌ام. در این بررسی این سه عامل و یا پایه‌ی اصلی تئاتر مورد توجه قرار گرفته است.

برای نمونه؛ در سال ۲۰۰۱ در مجموع پنج همایش تئاتری، نزدیک به ۳۰ نمایش صحنه‌ای، تقریباً چاپ ده کتاب تئاتری و اندک‌شماری گردهم‌آیی‌های تئاتری، همچون شب‌های تئاتر کلن، داشتیم. در بازنگری دقیق این ارقام اندک چند نکته را می‌توان به فرار زیر ذکر کرد.

عامل نخست، ادبیات نمایشی؛

مقوله‌ی ضعف ادبیات نمایشی در تئاتر ایرانی به معنای عام آن حرفی تازه نیست و از سال‌ها به این سو مورد توجه و نقد قرار گرفته است. با توجه به اینکه ادبیات نمایشی نیز مانند خود تئاتر از اروپا به ایران آمده و باید با فرهنگ و ویژگی‌های زبانی ما در می‌آمیزد و راه مستقل خود را طی می‌کند، سالها طول کشید که ضرورت آن حس شود و اقداماتی در این راه انجام گیرد. تلاش‌های هم در داخل کشور پیش و پس از انقلاب شد. اما هنوز هم یکی از ضعف‌های جدی تئاتر ایرانی ناشی از ادبیات نمایشی آن است.

از بیست سال به این سو که تئاتر برونمرزی شکل گرفته است نزدیک به ۱۸۰ نمایشنامه در خارج از کشور به چاپ رسیده است. از این تعداد یک چهارم آن تجدید چاپ همان نمایشنامه‌های داخل کشور بوده که به دلایلی چاپ مجدد آن ضرور دانسته شده است. بخش قابل (بیش از نیمی از آنها) به لحاظ موضوعی و محتوایی تحت تاثیر وقایع و اوضاع داخل کشور بوده‌اند. شاید بتوان در میان این تعداد تنها ۲۰ نمایشنامه را بر شمرد که تنها و تنها به ایرانی تبعیدی و اوضاع روحی و فرهنگی او توجه داشته‌اند. موضوع انسان ایرانی در تبعید و مهاجرت هنوز هم نتوانسته به یک موضوع محوری در ادبیات نمایشی ما جا بگشاید. گرچه تمامی تولید و نیرو را در تئاتر برونمرزی همین انسان تبعید و مهاجر بر دوش دارد. انسان تبعیدی و مهاجر هنوز که هنوز است قربانی موضوع و شرایط دیگری‌ست که با شرایط امروز او فاصله دارد. تئاتر برونمرزی به انسان برونمرزی کمتر توجه داشته و تنها از او به عنوان یک وسیله استفاده کرده است. بخشی از این شرایط به خاطر اوضاع سیاسی اجتناب‌ناپذیر است، اما برآیند فرهنگی این وضع تربیت تماشاگری خواهد بود که همواره چشم به داخل کشور دارد و هر تولیدی که از داخل بیاید آن را تحفه‌ای خواهد دانست و آرام آرام انگیزه و استقلال یک تماشاگر برونمرزی را از دست می‌دهد.

ما در سال گذشته تنها ده جلد کتاب تئاتری به چاپ رسانده‌ایم. این تعداد کم خود بر ضرورت توجه به این بخش را نشان می‌دهد. امروز هیچ مرکز نشری حاضر به چاپ نمایشنامه نیست، چون به خوبی می‌داند با شکست جدی فروش روبرو خواهد شد. تنها مراکزی حاضر به چاپ نمایشنامه هستند که به نوعی از کمک‌های مالی برخوردار شوند. اما اگر تنها جمع تئاتری هریک یک کتاب تئاتری بخردند و از خرید خواننده‌ی غیرتئاتری صرفنظر کنیم با فروشی حداقل ۵۰۰ جلد کتاب روبرو می‌شویم. اما چرا حتی ۲۰۰ جلد کتاب تئاتری هم فروش نمی‌رود؟ کجاست ادعای صنفی و فرهنگی تئاتری‌ها؟ کجاست حمایت عملی از تئاتر تبعید و یا مهاجر؟

عامل دوم، وضعیت نیروهای اجرایی

الف: کیفیت تولید؛

تئاتر برونمرزی هنوز نتوانسته ویژگی‌های حرفه‌ای خویش را ایجاد و تثبیت کند و اگر اینجا و آنجا کاری حرفه‌ای پا گرفته، انگشت‌شمار و زودگذر بوده‌است. امروز بنا به دلایل فراوانی مفهوم حرفه‌ای برداشتی شخصی شده و با هنجارها و معیارهای معمول و تعریف شده نزدیکی ندارد. در توضیح این واقعیت نیز علل بسیاری وجود دارند که به نظر من می‌توان آنها را چنین دسته‌بندی کرد:

- بیش از همه مقوله کمبود امکانات مالی
- نبود مرکزی صنفی که بتواند برای حمایت از تئاتر برونمرزی اقدام کند
- عدم رابطه‌ای تنگاتنگ با تئاتر کشورهای میزبان و یادگیری از دست‌آورد آنها.
- بر اینها باید کاهش روزافزون شمار تلاش‌ورزان تئاتری را افزود. چرا که بازنشستگی زودرس، اجباری و تحمیلی شماری از پیشکسوتان تئاتری ما برپایی کار نمایش را با کمبود نیروی حرفه‌ای روبرو کرده است.
- نبودن تفاهم میان همکاران تئاتری برای کارهای مشترک!
- البته در این بررسی آن بخش از تئاتر حرفه‌ای که ایرانیان در آن دست و نقش دارند اما متعلق به جامعه تئاتری کشور میزبانند مورد توجه قرار نگرفته است. زیرا این تئاتر ارتباط مستقیم با فرهنگ، زبان و موضوع‌های ایرانیان تبعیدی و مهاجر ندارد.

ب: کمیت تولید تئاتری؛

- تصویر تئاتر تبعید و حتی مهاجر در سال گذشته کم‌رنگ‌تر از سال‌های پیشین گشته‌است. این امر هم در تولید تئاترها پیداست و هم در تدابیر فرهنگی برپاداران همایش‌ها و گردهمایی‌ها. برای توضیح چرایی این امر شاید بتوان برخی علل را بدین گونه برشمرد:
- طولانی شدن دوران تبعید و لبریز گشتن پیمانانه صبر بسیاری که مقوله‌ی تبعید و مهاجرت را امری زودگذر می‌پنداشتند.
 - تغییر یافتن برخی تسهیلات فرهنگی و سیاسی ظاهری در ایران و سمت‌گیری و جهت‌دهی مستقیم و غیرمستقیم اجباری فرهنگی کشورهای میزبان و تولیدکنندگان تئاتری.
 - افراط‌گری در برداشت از مقوله‌ی تبعید و منحصر کردن آن به کار و نگاه خویش و از این راه ماندن تماشاگران و همکاران از همبستگی و پیوستگی.
 - برهم ریختن آگاهانه یا ناگهانه فعالیت صنفی و فرهنگی با فعالیت‌ها و نگرش‌های سیاسی.
 - تظاهر و سوءاستفاده‌های غیرضرور شماری از مفهوم تبعید و فرصت‌طلبی شخصی برخی برای بی‌اعتبار کردن همان مفهوم.
 - از سوی دیگر حتی تئاتر مهاجر نیز در وضعیت بهتری بسر نمی‌برد. اروپا در سال‌های گذشته چندین بار میزبان تئاترهای لس‌آنجلسی بوده است. از دو سال گذشته ما تنها یک نمایش (خر) مهمان از آمریکا داشتیم.
 - تئاتر مهمان گرچه در شکل رسمی و دولتی خود، آنهم با کمک مالی هنگفت به اروپا و پیش از همه به آلمان پا گشاده، اما تئاتر مهمان به سبک و سیاق سابق از رونق افتاده است. در سال گذشته تنها یک تئاتر (رستوران) مستقل مهمان تئاتر برونمرزی بود که آنهم تنها در آمریکا اجرا شد و به اروپا راه باز نکرد.

پ: تئاتر کودکان؛

اگر سخنان پرویز صیاد را که در بالا از آن یاد کردم، به دقت بخوانیم اساس نگرانی او را به خوبی کشف می‌کنیم. به واقع او معتقد در پی برکناری نسل نخست مهاجرین و تبعیدی‌ها در عرصه‌ی تئاتر، ما نیروی جایگزینی برای این کار نداریم. چرا که فرزندان ما راه امروز و دیروز ما را ادامه نخواهند داد. ایجاد فضایی که بتواند این فرزندان را نه تنها به عنوان تماشاگران فردای تئاتر ما بسازد، بلکه تئاتر ورزان آینده را نیز تربیت کند، از وظایف امروز ماست. برخلاف این نیاز تئاتر کودکان از همه‌ی عرصه‌های دیگر ناتوان‌تر و تک افتاده‌تر گشته‌است. مقوله‌ی تئاتر کودک برای تبعیدیان و مهاجران از مسائل مرکزی و مهم محسوب می‌شود. چرا که ضرورت آشنایی و همزیستی کودکان ما با فرهنگ تئاتری و زبانی ما مقوله‌ای ضرور است. اگر ما نتوانیم فرزندان خویش را همزبان عاطفی خویش سازیم، دیر یا زود تبدیل به انسان‌های تنهایی در این بروهت غربت خواهیم شد. از سوی دیگر این‌ها نسل انتقال و نسل سازنده خرابی‌های گذشته و آینده‌اند. بدون آشنا ساختن و همراه کردن آنها با کار فرهنگی، نه تنها آنها را در این غربت تنها گذاشته‌ایم، بلکه خود را نیز. حتی اگر به فرهنگ‌پذیری مطلق فرزندانمان با کشور میزبان معتقد باشیم، باز باید به استحکام روحی و فرهنگی آنها بیندیشیم. تئاتر کودکان پدیده‌ای پرخرج و کم ارج است، اما وجودش و حضورش ضروری‌ست! فراموش نکنیم که کودکان ما نمایشگران و تماشاگران آینده‌ی تئاتر ما هستند. بدون تماشاگر و نمایشگر تازه نفس، تئاتر ایرانی آینده‌ای نخواهد داشت.



ت: گستره‌ی جغرافیای و تاثیر فرهنگی تئاتر برونمرزی؛

تقریباً بیش از ۸۰ درصد نمایش‌های تولید شده تنها و یا عمدتاً برای همایش‌های تئاتری (جشنواره‌ها و فستیوال‌ها ...) در نظر گرفته شده‌اند. به عبارت دیگر این نوع تولیدات را می‌توان تئاتر سفارشی دانست. و پُر واضح است چنین تولیدی به چند دلیل نمی‌تواند از تاثیرگذاری اجتماعی و فرهنگی متقابل برخوردار شود.

نقد هنرمند نمی‌تواند از نتیجه‌ی کار خود با خبر شود. از سوی دیگر نقد با طرح پرسش‌ها و پیشنهادهای خویش نقش عمیق‌تری غنی‌تر شدن تئاتر را به عهده دارد.

نقدنویسی تئاتری وضعیتی به مراتب اسفناکتر از تماشاگر و تولید تئاتری دارد. همگی ما می‌دانیم که میان نقدنویسی و نمایش رابطه‌ای متقابل و دیالکتیکی برقرار است. چرا که از سویی نمی‌توانیم بدون وجود یکی حضور دیگری را انتظار داشته باشیم. یعنی بدون وجود تئاتر یا تئاتر خوب انتظار نقد سنجیده و مفید بی‌مورد است. ارزش کیفی نمایش‌ها برانگیزنده و مشوق منتقدان خواهد بود. از سوی دیگر بررسی مداوم و دقیق و بدون غرض منتقدان نمایش‌ها، می‌تواند نمایشگران را در تداوم و تصحیح کار خود تشویق و کوشا کند. نقدنویسی برونمرزی، اگر گاهی هم یافت شود، بیشتر نقدی محتوایی بوده و از بررسی ساختاری و یا دقت بر عناصر نمایشی و زیبایی‌شناسانه به دور مانده است. این نقص در درجه‌ی اول به سه علت بوده است؛

- نبود منتقد یا دانش اندک او در درک نمایش
- فاقد بودن خود نمایش از عناصر ذکر شده و
- عدم امنیت منتقد در بیان عقاید خویش.

جای بسی شرمساری برای نمایشگران مدعی‌آزاداندیشی است که منتقد نمایش را تنها برای تعریف‌نویسی و سفارش‌نویسی می‌خواهند، اما واقعیت این است که نقدنویسی تا کنون در بخش قابل توجه‌ای در چنین رابطه‌ای اسیر بوده است. از همین رو منتقدان برای آنکه تهمت‌های نارو را به جان نخرند و یک شبه به مشاغل و صفاتی چون ساواکی و سانسورچی رژیم گذشته و خائن و مرتجع رژیم کنونی ارتقا نیابند، عطای نقدنویسی را به لقای نمایشگران اینچینی‌بش می‌بخشند.

اگر منتقد امنیت اجتماعی نداشته باشد بجای نقدنویسی به ترس‌نویسی تن خواهد داد و اگر دلمان به این خوش باشد در اینجا و آنجا مطلبی برآیمان بنویسند آنوقت عملاً سفارش‌نویسی و مجیزگویی رونق خواهد یافت که متأسفانه هیچکدام از اینها باری از دوش نمایش برونمرزی برنخواهد داشت و چه بسا پیکر او را خموده‌تر خواهد کرد.

عامل سوم: تماشاگر

وضعیت تماشاگر تئاتری ما در حال حاضر امری هشداردهنده است. تماشاگر شاه‌رگ حیاتی تئاتر محسوب می‌شود.

امروز اگر بتوانیم همه‌ی عوامل و عناصر را در تئاتر حذف کنیم، از دو عنصر مهم نمایشگر و تماشاگر نمی‌توانیم چشم‌پوشی کنیم. چرا که بدون این دو، تئاتری وجود نخواهد داشت. باید به فکر افزایش تماشاگر بود. بدون آنکه بخواهیم او را با شیوه‌های عوامل فریبانه و با نام‌های بزرگان و کلمات بدون پشتوانه گول بزنیم. باید در جذب تماشاگر به شدت کوشا بود. برای این کار باید خود نمایشگران در نخستین گام از هم گسیختگی‌ها و اختلافات و دسته‌بندی‌های کوردلانه دست بردارند. باید کار فرهنگی را با منش فرهنگی آمیخت و از رفتارهای لمپنی و توطئه‌گرانه اجتناب کرد، چرا که تماشاگر برونمرزی بنا به دلایل برآمیختگی مسائل شخصی و فرهنگی در خارج از کشور، تنها به کار فرهنگی و ادعاهای سوپر انقلابی یا همه‌چیزدان ما نظاره ندارد، وی شاهد رفتارهای اجتماعی نیز هست و توانای مقایسه ادعای ما و

فعالیت تئاتری به معنای عام و در عین حال به معنای خاص آن در سه کشور و نهایتاً در چهار شهر اروپایی متمرکز شده است. شهرهای کلن، هامبورگ و فرانکفورت در آلمان، پاریس در فرانسه و دنهاق در هلند به ترتیب مراکز این فعالیت‌ها در سال گذشته بوده‌اند. این تمرکز با توجه به ویژگی و موقعیت ایرانیان تبعیدی و مهاجر و پراکندگی جغرافیایی آنها متأسفانه از عوامل بازدارنده‌اند. در واقع انحصاری شدن گردانندگان و تولیدکنندگان تئاتری در دست برخی و در شماری شهرها از جهتی موجب تنبلی و بی‌عملی دیگر نیروهای پراکنده و از جهت دیگر موجب انحصاری و یک‌سویه شدن تاثیرگذاری بر تماشاگر گشته است.

ج: همزیستی صنفی؛

ویژگی اصلی تئاتر، همانطور که در بالا نیز ذکر شد، گروهی بودن این هنر است. کمبود نیروی تئاتری و پراکندگی جغرافیایی آنها همه‌ی ما را بر آن داشته تا به گروه‌های بسیار کوچک تقسیم شویم و با توجه به توان اندک هنری گروه‌ها تولیدات تئاتری از ضعف‌های عمده‌ای برخوردار می‌شود. چاره‌ی کار حداکثر بهره‌گیری از نیروهای موجود در هر منطقه است. بیاید بتوان هر گروه از رابطه و موقعیتی با گروه و افراد تئاتری برخوردار باشد که بتواند در انجام کار نمایشی خود با آن گروه همکاری لازم را داشته باشد. بی‌شک با وضعیت فعلی، به ویژه در اروپا، امکان هر نوع همکاری بر اثر اختلافات جدی یا غیر مهم مختل و عملاً غیرممکن شده است. پیش‌داوری‌ها و سنگ‌اندازی‌های غیرضرور و حسادت‌های نابجا دشواری تئاتر برونمرزی را دوچندان کرده است. نیازمندی ما به این همکاری از آنجا ناشی می‌شود که گروه‌ها یا تولیدکنندگان تئاتر توان پرداخت دستمزد به بازیگر یا دیگر نیروها را ندارند، از همین رو همه چیز براساس دوستی و رفاقت انجام می‌گیرد و همین کار را دوچندان دشوار می‌کند.

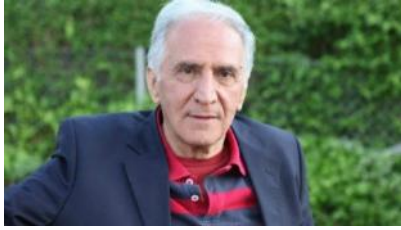
وضعیت تئاتر برونمرزی بدون کوتاه آمدن و همزیستی نمایشگران با هم میسر نیست. باید از تهدیدها و شرط‌گذاری‌های تحمیلی بریکدیگر، باید از دسته‌بندی‌های دشمنانه و ولایت فقیه‌بازی‌های خارج از کشوری دست برداشت. باید میان همبستگی و دسته‌بندی تمیز قائل شد. نباید دفاع از حقیقت خود منجر به ستم بر حقیقت شود. یعنی اگر به تبعید و پایان بخشیدن بدان معتقد هستیم و آن را دکانی برای اهداف شخصی خود نمی‌دانیم، باید از آلودگی عملکرد خویش بپرهیزیم، چرا که تجربه نشان داده با دست و روحی آلوده نمی‌توان به جنگ پلیدی‌ها رفت و به روشنایی هم رسید. چوب لای چرخ دیگران گذاردن، وقت ما را هم می‌گیرد. یعنی مانع سرعت کار ما هم می‌شود! برای سرعت بخشیدن به کار خود هم که شده باید از مزاحمت‌های تحمیلی بر دیگران بپرهیزیم.

اگر واقعا به صنف تئاتر و استقلال تئاتر معتقد هستیم، باید معیار در همزیستی همان امر تئاتر و تولید تئاتری باشد. کم و کیف آن را نیز تنها در چارچوب نقد و بررسی بی طرفانه مجاز بدانیم و این کار را نیز مستقل از روابط فرهنگی - تئاتری بدانیم. و قضاوت نهایی را هم به تماشاگر بسپاریم.

نقدنویسی:

مقوله‌ی نقد گرچه به طور مستقیم با عامل دوم تئاتر رابطه ندارد، اما نقد نتیجه‌ی تأثیر فرهنگی و اجتماعی یک تولید تئاتری است. بدون حضور

ابراهیم مکی



نگاهی گذرا به رابطه بین متن و اجرا در نمایش «صندوق لعنت»
نوشته ایرج پزشک‌زاد^۴

با سلام و درودی دوباره به حضور سروران گرامی. همانطور که به استحضارتان رسید، قرار است که من، به نمایندگی از طرف «گروه تئاتر ما»، بدون این که وارد جزئیات مطلب شوم، چند کلمه در باره کلیات متن نمایش و رابطه کلی خودمان با آن صحبت کنم، تا ببینیم روشی که برای به صحنه بردن این متن انتخاب کرده‌ایم، بر اساس چه نگرش و طرز تفکری بوده است.

این متن، یعنی نمایشنامه «صندوق لعنت» نوشته آقای ایرج پزشک‌زاد، برای ما... برای تک‌تک افراد «گروه تئاتر ما» (که به عنوان کاری گروهی، در انتخاب و به صحنه بردن آن همگی به یک اندازه سهیم بوده‌ایم) به مثابه یک معدن طلا محسوب می‌شود و از ارزش و اهمیت بسیار زیادی برخوردار است. با این همه، همان‌طور که می‌دانیم، سنگ‌های هیچ معدن طلایی را، هر قدر هم که عیار طلایش بالا باشد، نمی‌شود بی‌مقدمه و بدون گذراندن آن از مراحل مشخصی، به عنوان یک گردن بند و یا یک سینه‌ریز طلا، به گردن کسی آویخت. سنگ‌های استخراج شده باید از مواد اضافی دیگری که با آن آمیخته است تصفیه شود؛ به صورت شمش درآید؛ شمش به دست آمده، در اختیار زرگر گذاشته شود تا دوباره آن را در کوره زرگری خود ذوب کرده، شکل لازم را به آن بدهد؛ و دست آخر نیز چند قطعه نگین الماس، زمرد، برلیان... و یا سنگ‌های گران‌قیمت دیگری از این دست را، روی آن نصب کند تا موقعیت آن را به دست آورد که به گردن کسی آویخته شود. به این ترتیب هم بر جذابیت و تشخص کسی که آن را به گردن آویخته است می‌افزاید و هم ارزش و اعتبار خود را به عنوان فلزی درخشان و گران‌بها به منصه ظهور می‌رساند.

و اما چرا این متن برای ما در حکم یک معدن طلا محسوب می‌شود، و نه به منزله یک گردن‌بند ساخته و پرداخته؟

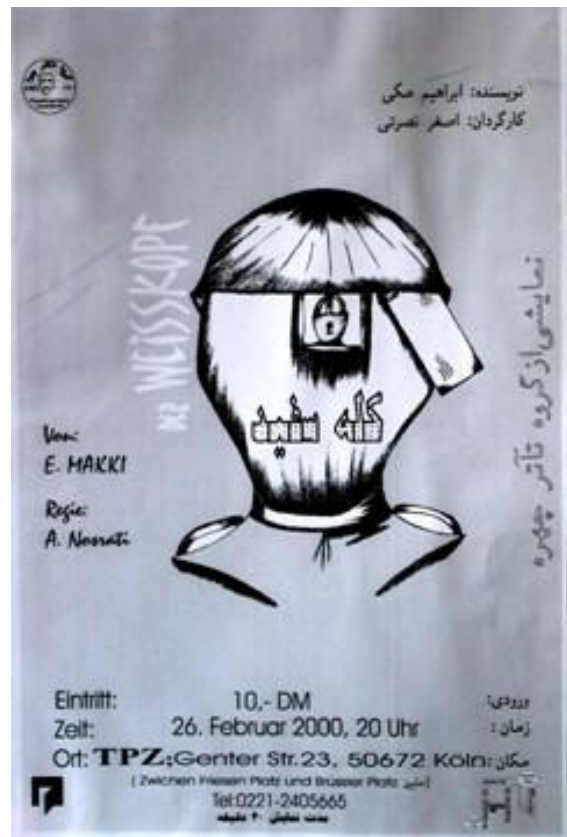
معدن طلاست برای این که تمام عوامل و عناصری را که یک متن نمایشی با ارزش باید دارا باشد، در خودش دارد. بنا بر این هر کارگردانی، مطابق با ذوق و سلیقه‌ای که دارد، و البته با رعایت وفاداری کامل نسبت به روح و محتوای اثر، و همچنین با کسب موافقت قبلی نویسنده، می‌تواند نکاتی از این متن را که بیشتر به دلش نشست است، از آن بیرون

عملکردهای ما را نیز دارد. گرچه در این باره اظهار نظر نکنند، اما قدرت تصمیم‌گیری و در نهایت انتخاب را او دارد. ما به تماشاگری نیاز داریم که واقعاً او نیز نیازمند برنامه‌های تئاتری باشد. تماشاگر به معنای درست و ضرور آن و نه دست‌اندرکار تئاتر که با پیش‌دوری‌های ضرور و غیرضرور به سالن نمایش پا می‌گذارد.

نتیجه:

از تحلیل عمومی وضعیت تئاتر برونمرزی این نتیجه‌ی کلی بدست می‌آید که اولاً نیروهای کاری بسیار محدودتر از نیازهای و وظایف فرهنگی ما هستند. ثانياً کمیت و حتی کیفیت تئاتر برونمرزی در سال گذشته دچار کمبود جدی‌تری شده است. ثالثاً دسته‌بندی‌های کاذب و به ظاهر اصولی دشواری‌های ما را صد چندان کرده است. خامساً جدایی‌های افراطی ما را به دکان‌های بدون اجناس تبدیل کرده است. دکان‌هایی با ویتترین‌های فوق‌العاده بزرگ، تابلوهای رنگین و درشت و صد البته ادعای‌های بزرگتر از ویتترین‌ها. اما دکان‌ها همچنان از کمبود و تنوع اجناس رنج می‌برند. دستورالعمل جدایی‌ها را بارها به کار برده‌ایم و نتیجه را هم چشیده‌ایم. آزموده را آزمودن خطاست! به نظر می‌رسد که وقت اتخاذ شیوه‌ی جدیدی فرا رسیده است.

*متن حاضر چند سال پیش نوشته شده است. برای انتشار در "آوای تبعید" چند توضیح از آن که با این متن در رابطه نبود، حذف شده است.



^۴ - این متن گفتاری است از ابراهیم مکی در جلسه "گفتگو در باره نمایش صندوق لعنت" که در انجمن فرهنگی ایرانیان در پاریس به دعوت خانم ناهید انزلی‌چی ایراد شده است.

نیازهای زمان راه از هر جهت، در نظر گرفته باشد. چرا که هنرمند، برای تبیین نظریاتش، باید مجهز به پیشرفته‌ترین دست‌آورد های اجتماعی زمان خودش باشد.

همین‌طور پرسوناژهایی‌ها را که برای به دوش کشیدن بار این حوادث و پیش بردن وقایع داستانش انتخاب می‌کند، باید نمونه‌های درستی از افراد جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند باشند؛ حتی اگر وقایع داستان در زمان‌های گذشته جریان داشته باشد. چرا که هنرمند واقعی بیش از آن که وظیفه بازگفتن وقایع گذشته را بر عهده داشته باشد، شاهد صدیقی است برای آنچه که به روزگار خودش می‌گذرد. دیگر آن که هر کدام از پرسوناژها خصوصیات اخلاقی... و حتی شکل و شمایل متفاوتی داشته باشند... وجودشان برای پیش بردن و به ثمر رساندن وقایع داستان صد در صد لازم و ضروری باشد... به خوبی با هم، هم آهنگ شده باشند و هر کدام از آنها ضمن این که با کردار و گفتارشان، خودشان را معرفی می‌کنند، عامل مؤثری هم برای شناساندن سایر پرسوناژها باشند... انگیزه‌های درستی برای اعمالی که انجام می‌دهند داشته باشند... با زبان خاص پایگاه طبقاتی و شرایط اجتماعی خودشان حرف بزنند... بی جهت پرگویی نکنند و نکته‌ای را هم نگفته نگذارند.

لازمه دست یافتن به چنین موهبتی، البته، در گروهی آن است که نویسنده، همچون نویسنده متنی که ما در دست داریم، علاوه بر تبحر کامل در امر نویسندگی، به خوبی اشخاص بازی نمایشنامه‌اش را هم بشناسد و اطلاع دقیقی از جزئیات زندگی خصوصی و حرفه‌ای هر کدام از آنها داشته باشد تا بتواند گفتار مناسبی را در دهانشان بگذارد که هم، منطقی و طبیعی و قابل قبول به نظر برسند... هم جذاب و پرکشش باشند... و از همه مهمتر، جرثومه کلام دراماتیک، یعنی جنبش و حرکت را هم در خودشان داشته باشند.

وقتی متنی از چنین کیفیاتی برخوردار باشد، حتی اگر با مقتضیات صحنه سازگاری لازم را هم نداشته باشد، به راحتی و با یک دستکاری مختصر، چه پیش از پرداختن به تمرین و چه به هنگام تمرین، می‌شود آن را برای بردن به صحنه آماده کرد و مطمئن بود که نتیجه مطلوبی هم از آن به دست خواهد آمد.

بر اساس چنین بینش و تفکری بود که «گروه تئاتر ما» این متن را برای به صحنه بردن انتخاب کرد و شکل اجرایی آن نیز، در چارچوب همین ملاحظات... در تنگنای محدودیت‌هایی بسیار... و با به کار گرفتن شیوه آزمایش و خطا، لحظه به لحظه، در طول حدود هشت ماه تمرین‌های مداوم، پدیدار شد و صورت نهایی خود را به گروه تحمیل کرد. نتیجه‌ای هم که از آن به دست آمده است، به تصدیق کسانی که تا به حال نمایش را دیده‌اند، زیاد غیرقابل تحمل از کار در نیامده، به عنوان نمایشی کمدی که مطالب زیادی هم در جهت پرده برداشتن از شرایط نا به سامان وضع موجود برای گفتن دارد، جای خود را در دل آنها باز کرده است؛ تا نظر شما در این باره چه باشد.

سهیلا عزیزی، ابراهیم مکی، حمید جاودان، حمید دانشور، ابراهیم دنیا

ابراهیم مکی در ایران ادبیات دراماتیک و در آمریکا سینما و نمایشنامه نویسی و در فرانسه تئاتر تحصیل کرده است. "اکسپرسیونیسم در تئاتر

کشد؛ شکل و فرم خاص مورد نظر خودش را به آن بدهد و آن را به صحنه برد.

و اما گردنبند حاضر و آماده محسوب نمی‌شود به خاطر این که انحصاراً برای به صحنه بردن نوشته نشده. در واقع می‌شود گفت که نویسنده، به دلایلی، که به خوبی می‌توانیم آنها را حدس بزنیم، این متن راه ترجیحاً و در حلقه اول برای خواندن نوشته، نه برای اجرا. به همین جهت هم جنبه روایی و داستانی آن بر کیفیت نمایشی و اجرایی اش غلبه کامل دارد.

این کیفیت موردی است که در باره چندین اثر نمایشی با ارزش دیگر هم صادق است. نمایشنامه‌هایی همچون سوسمارالدوله، نوشته میرزا آقاخان کرمانی و یا طریقه حکومت زمانخان بروجردی، نوشته میرزا آقا تبریزی. این نمایشنامه‌ها بدون تردید آثار نمایشی بسیار با ارزشی هستند، اما بردن آنها به صحنه، به صورتی که نوشته شده‌اند، اغلب، نه میسر است و نه اگر کسی دست به چنین کاری بزند، نتیجه مطلوبی از آن عایدش خواهد شد.

حالا ببینیم این نمایشنامه‌هایی که بدون دستکاری‌های لازم، روی صحنه بردن آنها نتایج مطلوبی به بار نمی‌آورد، چرا همه، بدون استثنا، آثار نمایشی فوق‌العاده با ارزشی محسوب می‌شوند؟

برای این که موضوع‌هایی را مطرح می‌کنند که ضمن ساده بودن، حامل نکات بسیار اساسی، عمیق و ریشه‌داری هستند... مسایلی را به بحث می‌کشند که قرن‌های قرن، در اقصی نقاط جهان واقع شده‌اند، و هنوز هم، اینجا و آنجا، به وقوع می‌پیوندند... در زمان مولانا از آنها صحبت می‌شده، به دوران قاجار هم جریان داشته، امروز هم، در سینه دم قرن بیست و یکم، نظیر آنها راه، به خوبی در دور و بر خودمان می‌بینیم. داستان‌هایی را نقل می‌کنند که در هزار و یک شب گفته شده، در دکامرون نمونه‌های زیادی دارد، در کمدی‌های وُد ویل به صور گوناگون آنها را دیده‌ایم و باز هم می‌بینیم بدون این که کوچکترین خللی بر جذابیت‌شان وارد شده باشد، و یا اهمیت و اعتبارشان را به عنوان یک شکل هنری مردمی از دست داده باشند. چرا که همیشه، و در همه احوال، ضمن فراهم آوردن اسباب سرگرمی و تفریح همگان، حرف دل اکثر قریب به اتفاق مردم زمان خودشان هم بوده‌اند و هستند... حرف‌هایی هستند که همه در دل دارند اما توانایی باز گفتن آنها را ندارند... به شناخت اجتماعی و تجهیزیات هنری لازم برای بیان آنها مجهز نیستند. بنا بر این، وقتی هنرمندی یکی از این موضوع‌ها را به گونه‌ای هنرمندانه بیان کند، از خواندن و یا از دیدن آن به شدت لذت می‌برد و سبک‌بالی خاصی در خود احساس می‌کند... و یا در حقیقت بار سنگینی از روی سینه‌اشان برداشته می‌شود و نفس راحتی می‌کشند. البته، همانطور که گفتیم، تنها به شرط این که هنرمند این موضوع‌های ساده... و یا حتی در بعضی از مواقع، به ظاهر پیش‌پا افتاده راه، که تقریباً همه ما هم، کم و بیش، با محتوای آنها آشنا هستیم، به گونه‌ای هنرمندانه بیان کند... روش منحصر به خودش را در ارائه آنها به کار برد که با شیوه دیگران متفاوت بوده، تازگی خاصی داشته باشد. یعنی همین موضوع‌ها... و یا حتی همین داستان‌ها را از زاویه دیگری ببیند و آنها را در قالب جدیدی بیان کند... مسایل زمان را در آنها بگنجانند... وقایع داستان را در پیچ و خم‌های دیگری بیندازد... حوادث جدیدی را که ایجاد می‌شود، به خوبی پیش ببرد و نتیجه درستی از آنها بگیرد؛ نتیجه‌ای که منطبق با شرایط روز بوده،

فرشته وزیری نسب

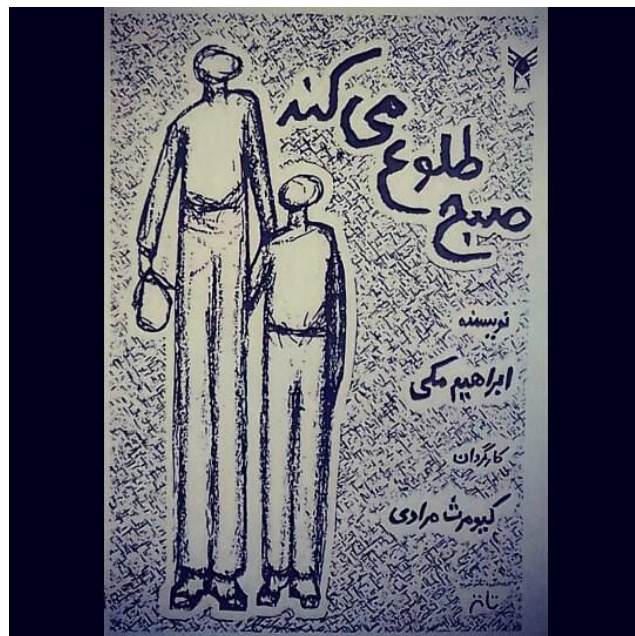


ساموئل بکت "تز دکترایش بود در دانشگاه سوربن پاریس. او سال‌ها مدرس تئاتر و ادبیات دراماتیک در دانشکده‌ها و مؤسسات هنری ایران بود. جزوهای درسی او در عرصه تئاتر و سینما هنوز هم در دانشکده‌ها و مؤسسات هنری در ایران برای تدریس مورد استفاده قرار می‌گیرند. مکی در سال ۱۹۸۸ ایران را ترک گفته و هم‌اکنون در فرانسه زندگی می‌کند. او در فرانسه کار نوشتن و تئاتر را همچنان ادامه می‌دهد.

از ابراهیم مکی آثار زیادی از جمله نمایشنامه‌های زیر منتشر شده است: "پدر و پسر"، "هتلنیمکت"، "عشق"، "آهای با تو هستم، کجایی"، "انکار"، "خلوتگاه"، شتر قربانی"، صبح طلوع می‌کند"، "کله سفید"، "رضا بیک ایمانوردی" و...

نظریه، متن و اجرای پست دراماتیک

تئاتر در آغاز، یعنی در یونان و روم باستان، جزیی از آئین و مراسمی بود که هم بازیگران و هم تماشاگران به شکل جدی در آن شرکت می‌کردند و نه تنها سرگرمی بلکه جزیی از باورهای آنها بود. در آن زمان گر چه متن‌های تدوین شده‌ای وجود داشت اما داستان‌ها اغلب ریشه در اسطوره‌های مذهبی داشتند و برای تماشاگران شناخته شده بودند. یعنی کسی صرفاً برای شنیدن روایتی به تئاتر نمی‌رفت بلکه برای شرکت در یک بازی یا کنش اجتماعی به تماشاخانه می‌رفت. این شامل کمدها هم می‌شد که در واقع از نمایش‌های ساتیری منشاء گرفته بودند. حتی در اواخر قرون وسطا که بعد از چند قرن سکوت دوباره نمایش به شکل نمایش‌های مذهبی به زندگی مردم بازگشت، نقش باورها و آئین‌ها در آن بسیار پُررنگ بود. نمایش‌های کرامات، که از دیالوگ‌های مذهبی در کلیساها شروع شده و کم کم فرم رسمی‌تری به خود گرفته بودند، مانند تعزیه در ایران، بیشتر روایی بودند و متن نوشتاری بر آنها تسلط نداشت. یعنی کلیات نمایش و قصد آن، که اغلب بازگویی داستانی از کتاب مقدس و دادن درسی اخلاقی بود، از قبل تعیین شده بود اما اجرای این نمایش‌های اخلاقی، که بعداً در مجموعه‌ای از آرایه یا کالسکه و در میادین عمومی صورت می‌گرفت، چندان بر متن نوشتاری مشخصی متکی نبود و مهم‌تر از همه اینکه تماشاگران به واسطه باورهای مذهبی آیینی خود همیشه بخشی از کنش نمایشی آن بودند و در آن فعالانه شرکت می‌کردند. از قرن شانزدهم با تأسیس تماشاخانه‌ها تئاتر از شکل عمومی آن در آمد و در اختیار عده‌ای خاص قرار گرفت. علاوه بر این متون نمایشی دوباره شکل کلاسیک و نوشتاری خود را گرفتند. کسانی مثل شکسپیر، کریستوفر مارلو یا بن جانسون متن‌هایی برای اجرا در صحنه تماشاخانه‌ها نوشتند و دوباره پیرنگ و وحدت‌های سه گانه ارسطویی و قراردادهای بازیگری و صحنه‌پردازی مطرح شدند. گرچه تخطی این نویسندگان از بعضی از اصول ارسطویی نمایش‌ها را به سمت رئالیسم بیشتری برده و برای مردم عادی ملموس‌تر کرده بود، اما باز هم تماشاگران این نمایش‌ها بیشتر درباریان و اشراف‌زادگان بودند. از قرن هجدهم و



این آرتو بود که با پیشنهاد برگرداندن تئاتر به حالت آیینی خود پایه‌های آنچه را نهاد که از نظر هانس تیس له مان تئاتر پست دراماتیک محسوب می‌شود. آرتو در نخستین بیان خود می‌گوید که "به جای تکیه مداوم بر متنی که مطلق و مقدس شمرده می‌شود، باید بر انقیاد تئاتر از متن نقطه پایان نهاد و اندیشه یافتن نوعی زبان یگانه را که آمیزه‌ای از ژست و تفکر است، احیا کرد." (نظریه صحنه مدرن، ص ۴۹) از نظر آرتو علاوه بر آهنگ زبان و تلفظ ویژه واژگان، زبان دیداری اشیاء و حرکات هم در این شکل جدید اهمیت جدیدی می‌یابند. اما اینهمه در صورتی است که همه چیز به نقطه‌ای برسد که تبدیل به نشانه گردد و زبان جدیدی خلق شود. (همانجا) آنچه آرتو می‌کوشد با این زبان جدید به آن دست یابد جلوگیری از ملال تماشاگر است، که به شکلی منفعل مورد هجوم حجم عظیمی از کلمات و اندیشه‌ها قرار می‌گیرد بی‌آنکه بتواند به راستی در عمل نمایشی شرکت داشته باشد. بنابراین او می‌کوشد با آفریدن منظر خاص، میزاسنی که بدن‌ها را چون نشانه‌ها به جزیی از صحنه بدل کند و زبانی رمزی و نشانه‌ای که موسیقی خاصی دارد، تماشاگر را به جزیی از آئین تئاتر تبدیل کند و او را با صحنه آشتی بدهد. اگر چه آرتو در این بازگرداندن تئاتر به آئین چندان موفق نمی‌شود اما تحولاتی اساسی در دید به تئاتر ایجاد می‌کند.

علاوه بر آرتو که در زمینه‌های اجرایی به نوآوری‌های زیادی دست می‌زند، نمایشنامه‌نویسانی مانند بکت نیز پایه‌گذار نوعی از نمایش می‌شوند که با معیارهای پیشینی که بر تئاتر و صحنه حاکم بود فاصله زیادی دارد. بکت در کارهای آخر خود، مثلاً در *نفس* یا *چهار ضلعی*، به حدی از مینیمالیسم در کلام و حرکت نزدیک می‌شود که او را به شکلی پایه‌گذار تئاتر پست مدرن می‌کند. علاوه بر این او در زبان نمایشی نیز تحولات اساسی ایجاد می‌کند. جنیفر مارتین در مورد بکت می‌گوید که "بکت ماهیت واقعیت را آنچنان که می‌بیند تصویر می‌کند، به شکل جریانی از دال‌هایی ناتمام که بر چیزی دلالت ندارند. آنچه در کارهای بکت کنایه‌آمیز است این است که حرف زدن به معنای وجود داشتن است، اما برای حرف زدن باید نظامی زبانی را قبول کرد، کلماتی را که هیچ معنای درونی ندارند. تکنیک بکت برای نشان دادن فقدان ارجاع (یا مدلول) در زبان نشانگر فقدان معنا نه تنها در زبان بلکه در زندگی است. (نمایش بکتی به مثابه اعتراض، ص ۱) این فقدان معنا، یا حداقل دشواری دستیابی به آن، پایه آثار نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان پست مدرنی چون تام استوپارد، کریل چرچیل، پیترو هاندکه و سارا کین می‌شود. آنها می‌کوشند این دشواری زبان را با استفاده از تکنیک‌های مختلف در نمایش‌های خود مطرح کنند. مثلاً استوپارد در نمایش *هملت داگ* زبانی اختراع می‌کند که در عین حال که کلماتش انگلیسی است اما در نظام نشانه‌ای جدیدی قرار گرفته‌اند و معنایی کاملاً متفاوت دارد. برای همین تازه‌واردی

با گسترش نئوکلاسیسیسم، متن، قراردادهای دراماتیک و وفاداری به اصول ارسطویی دوباره اهمیت ویژه‌ای پیدا کرد و گر چه این روند در دوره رمانتیک دچار تحولاتی شد اما متن و کلام همچنان به سلطه خود بر تئاتر ادامه دادند. این تسلط متن و صدای غالب نویسنده حتا در متون مدرنیست‌هایی چون ایبسن، چخوف و استریندبرگ با قدرت حضور دارد. له مان می‌گوید:

در تئاتر، طی قرن‌ها پارادایمی حاکم بوده است که به صورتی خیلی متمایز خود را از سنت‌های تئاتری غیر اروپایی مجزا می‌کرد. در حالی که -مثلاً- کاتاکالی هندی یا تئاتر نو No ژاپنی یک ساختار اساسی متفاوت نشان می‌دهد و معمولاً مرکب از رقص، همسرایی و موسیقی هستند و به دور انواعی از آئین‌های لیتورژیک، متون روایی و غنایی حرکت می‌کنند؛ در اروپا تئاتر به معنی اجرای گفتارها و عمل‌هایی روی صحنه است به یاری تقلیدی که به وسیله بازی دراماتیک شده است. برشت برای تعریف سنت، که بایستی با "تئاتر قرن دانش" خود با آن قطع رابطه می‌کرد، اسم "تئاتر دراماتیک" را برگزید. در یک معنی گسترده (که قسمت بسیار بزرگی از آثار خود برشت را نیز شامل می‌شود!) هسته مرکزی سنت تئاتری اروپا را تعریف کند. (تئاتر پست دراماتیک، ص ۳۶-۳۷)

از نظرله مان "تئاتر دراماتیک در درجه اول تابع متن است." (همانجا) حتا در آنجایی که موسیقی حضور داشته، از آن به مثابه همراه‌کننده متن استفاده شده است.



اما تئاتر در روند حرکت خود، به خصوص از ۱۹۷۰ و با حضور گسترده رسانه‌ها، به گفتار تئاتری جدیدی دست می‌یابد که له مان آن را تئاتر پست دراماتیک می‌خواند. اریک بنتلی بر این باور است که آپیا اولین کسی بود که در دوران جدید بر "تفاوت ارزش‌های زیباشناختی شکل نمایش کلاسیک و توهم صحنه‌ای معاصر تأکید گذاشت." (نظریه صحنه مدرن، ص ۴۳) از نظر او تأکید آپیا بر نور و موسیقی در صحنه به تئاتر معاصر فرمی نوین بخشید و بیان را از نفوذ کلمات رها کنید. اما همانطور که بنتلی نیز تأیید می‌کند،

بنابراین ما هم در مفهوم انسان، حقیقت و هویت و هم در مفهوم زبان و روایت و ساختار با بحرانی روبرو می‌شویم که بزرگترین نمود آن در آثار هنری تولید شده بعد از جنگ جهانی دوم و به ویژه بعد از دهه ۷۰ در اروپا و آمریکا می‌توان دید. لیوتار برای نشان دادن این بحران به آثار پیکاسو، ژرژ براک و مارسل دوشان اشاره می‌کند. اما ما در تئاتر می‌توانیم به آرتو و یا فضاهای وهم‌آور "تئاتر رو-در-روی‌تان" (in-yer-face theater) ارجاع کنیم، تئاتری مثل کارهای سارا کین و مارک روونپیل که با زبان و تصاویر زنده خود تماشاگران را دچار شوک می‌کنند. از کسان دیگری که نظریه‌هایش ب شک بر تئاتر معاصر تأثیرگذار بوده است می‌توان به میشل فوکو اشاره کرد. کریل چرچیل نمایشنامه *پلیس‌های نرمخوی* خود را بر اساس نظریات فوکو در کتاب *مراقبت و مجازات* نوشته است. او مانند فوکو نشان می‌دهد که از پایان قرن هفدهم و تحت تأثیر دانش، به خصوص جامعه‌شناسی، نظام مجازاتی در غرب از سیستمی که در ملاءعام عمل می‌کرد و بدن مجرم را در نمایشی از رعب تحت خشونت قرار می‌داد، تبدیل به سیستم نرم‌تری شده که اشخاص را تبدیل به مأموران خود-مراقبی می‌کند که نه تنها رفتار خود بلکه رفتار دیگران را هم کنترل می‌کنند. علاوه بر این دیدگاه‌های فوکو و بارت در مورد زبان و نقش مؤلف، دید به متن نمایشی را به کل تغییر داده است. تئاتر امروز در مورد متن و ساخت زبان فعالانه فکر می‌کند و می‌کوشد در راه هماهنگی آن با سایر نظام‌های نشانه‌شناسیک حاکم بر تئاتر حرکت کند. کسانی مثل کریل چرچیل، هاندکه و مولر آگاهانه در جهت محو سلطه صدای واحد نمایشنامه‌نویس حرکت و آن را با چندصدایی جایگزین کرده‌اند. خلاف آنچه که تصور می‌شود هنر پست مدرنیستی تسلیم به وضعیت پست مدرن نیست، بلکه مواجهه با آن و گاه مضحک‌اش است. اگر همان طور که فوکو می‌گوید، زبان می‌تواند به ابزاری در دست قدرت تبدیل شود تا با آن کلان‌روایت‌های خود را تثبیت کند، هنر هم از استراتژی‌های زیباشناسیک خاص خود استفاده می‌کند تا با ایجاد شکست در همان زبان به شکلی سیستم‌های قدرت را دچار تزلزل کند.

از این استراتژی‌های زیباشناسیک در متن‌های نمایشی معاصر می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: بینامتنیت، خود بازتابی به جای بازتابی واقعیت، استفاده از فرم‌های متادراماتیک، که بر فقدان یقین شناخت‌شناسانه تأکید کند، ابهام، در هم شکستن تمامیت که منجر به روایت‌ها و شکل‌های تکه تکه، کولاژ، پستیژ، پارودی و پارادوکس می‌شوند و متن را از بستر باز می‌دارند. تام استوپارد در *روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند* شخصیت‌های داستانی شکسپیر را از متن جدا می‌کند تا به حیات خود در متنی دیگر ادامه دهند؛ در *به دنبال ماگریت* دسترسی به واقعیت از طریق ادراک را مورد تردید قرار می‌دهد و در *هملت داگ* زبان را از

که با این زبان آشنایی ندارد آن را درک نمی‌کند. کریل چرچیل هم در *کتری آبی* خود از کلمات مفهوم‌دار شروع می‌کند و در طول نمایش آنها را با کلمات یا هجای‌های نامربوط دیگر جانشین می‌کند و در آخر نمایش از هجاها به واژه‌ها می‌رسد و در مجموعه‌ای از واژه‌های نامربوط به هم نمایش به پایان می‌رسد. غیر از این جای تماشاگر و بازیگر هم با هم عوض می‌شود؛ تماشاگران بر صحنه می‌نشینند و بازیگران در سالن بازی می‌کنند و در انتها بروشورها به سمت تماشاگر پرتاب می‌شود. یعنی اجرای تئاتر به شکلی علیه همه قراردادهای تئاتری شورش می‌کند. در اجرای *جنون ۴/۴۸* سارا کین در فرانکفورت، ما به عنوان تماشاگر بر تاب‌هایی آویزان از سقف نشستیم بودیم و بازیگر بر دور ما می‌چرخید، کلماتش را، که اغلب از فرط سرعت ادا معنی خود را از دست می‌داد، بر سر ما می‌ریخت و گاهی ما را حرکت می‌داد. در اجرای *توهین به تماشاگران* هاندکه در هنگام ورود بعضی از اسامی پرسیده می‌شد و بازیگر در حال اجرا مستقیماً نامی را خطاب قرار می‌داد و دلیل بودنش را در آن اجرا می‌پرسید. این تجربه‌ای از شرکت در عمل نمایشی است که قطعاً با نمایش‌های ایبسنی، استریندبرگی یا حتا برشتی تفاوت بسیار دارد، تئاتری که می‌توان به آن پست مدرن نام داد.

در گسترش چنین شیوه‌های نوشتاری و اجرایی بی‌شک تفکر و روح زمان بی‌تأثیر نبوده است. آنچه به عنوان پست مدرنیسم مطرح شد نه تنها بر پایه‌های هستی‌شناسی و شناخت‌شناسی ذهنیت و عینیت تأثیر گذاشت بلکه دید به زبان و شخصیت را نیز دگرگون کرد. بی‌شک یکی از نظریه‌پردازانی که در این دید پست مدرنیستی نقش ویژه‌ای بازی کرده است ژاک دریدا است. دریدا در نوشته‌های خود آنچه را که او لوگوسنتیرسم (کلام محوری) غرب می‌نامد به نقد می‌کشد و شک خود را به امکان دستیابی به حقیقت از طریق زبان بیان می‌کند. از دید او از آنجا که زبان خود از دلالت‌های غیرجزمی تشکیل شده است دسترسی به معنا و حقیقت مدام به تعویق می‌افتد و هرگاه به تصور خود به معنای متنی نزدیک می‌شویم وجه دیگری از دلالت ظهور می‌کند که ما را دوباره دچار تردید می‌کند. (گراماتولوژی) در نمایشنامه‌نویسانی چون بکت، هاندکه و چرچیل این تردید به عمد در متن ایجاد می‌شود که در نهایت به دشواری ارتباط و دستیابی به معنای مشخص می‌انجامد. غیر از دریدا، ژان فرانسوا لیوتار نیز با بی‌اعتبار اعلام کردن کلان‌روایت‌ها و تردید در مورد ارزش‌ها تأثیر عمده‌ای بر نگرش به روایت و متون می‌گذارد. او در کتاب *وضعیت پست مدرن* تأکید می‌کند که حقیقت یا ارزشی همگانی و جهانی وجود ندارد بلکه جهان پر از خرده‌روایت‌هایی است که بر اساس مکان و زمان تغییر می‌کنند و اغلب ناپایدار و گذرا هستند. او نیز مثل ویتگنشتاین بر وجود بازی‌هایی زبانی تأکید می‌کند که جای قوانین وحدت‌بخش را در جهان واقعی یا جهان هنری گرفته‌اند.

پست مدرن اینها هستند: شک در مفهوم درام و اعتبار آن برای تئاتر در جهان امروز؛ واسازی دیدگاهی که پیرنگ را کنشی تقلیدی، ساختارمند و غایت‌گرا ببینند و شخصیت را همگون، فردگرا و منطقی تصور کند؛ تلاش در جهت محو صدای مسلط نویسنده و متن نمایشی و حرکت در جهت پرفورمنس‌هایی که همزمان معانی مختلف در ذهن ایجاد می‌کند و حرکات را جان‌نشین کلام می‌سازد.

هانس تیس له‌مان در نظریه تئاتر پست دراماتیک (۱۹۹۹) خود، که یکی از مهم‌ترین نظریه‌های دهه اخیر است، رؤس این تئاتری را که خارج از دراما و متن خلق می‌شود به خوبی توضیح داده است. او در "کلام و صحنه در تئاتر پست دراماتیک" می‌گوید:

اگر از دید تئاتری نگاه کنیم متن ماده است، بدتر از آن فقط ماده‌ای است در میان مواد دیگر. حتا اگر کلمات بی‌تردید عنصر تئاتری قدرتمندی باقی بمانند، واقعیت صفحه نوشته شده به اتاق مطالعه تعلق دارد نه به تئاتر. تئاتر همانقدر با فضا، نور، بدن، صدا و موسیقی سر و کار دارد که با کلمات. علاوه بر این تئاتر به جای کنش انفرادی خواندن، رویدادی اجتماعی تولید می‌کند. (نمایش و/پسا پست مدرن ص ۳۷)

از نظر له مان ارتباط بین متن و صحنه همیشه نوعی چالش و تضاد مدام بوده است تا هارمونی و هماهنگی. (همانجا، ص ۳۸) با وجود این تاکید می‌کند که تئاتر هیچگاه در صدد از بین بردن متن نبوده است بلکه کوشیده است آن را از قراردادهای عذاب‌آور رهایی بخشد. او تئاتر را از ادبیات جدا می‌کند و می‌گوید که هر متنی به طور طبیعی در بافتی مفهوم پیدا می‌کند. از آنجایی که این بافت در اختیار ما نیست دسترسی به مفهومی قطعی هم از توان ما خارج است. بنابراین سعی در انتقال حقیقی یک متن فقط می‌تواند به تبدیل آن متن به یک نمایش عروسکی گروتسک یا موزه جهانگردی تئاتر منجر شود و در نهایت هم به تحریف متن نخستین می‌انجامد. آنچه که له‌مان تئاتر پست دراماتیک می‌نامد، تئاتری است که دیگر تحت تسلط متن نیست. از نظر او تک‌گویی‌های پراکنده، سبک‌های پست حماسی و روایت‌های چندرسانه‌ای شکل جدیدی از اجرا را به وجود آورده‌اند که در کنار تئاتر دراماتیک، که هنوز هم شکل غالب اجرایی در اغلب صحنه‌هاست، به حیات خود ادامه می‌دهد و تأثیرات خود را بر شیوه‌های اجرایی گذارده است. در تئاتر پست دراماتیک بعد از ۱۹۷۰ روایت‌گری مستقیم، که در آن زبان فقط وسیله‌ای برای گفتگو بین پرسوناژها بود، تبدیل به روایت‌گری از طریق نشانه‌ها می‌شود، نشانه‌هایی چون حرکات بدن، موسیقی، نور که همراه با کلام مفاهیم را شکل می‌دهند که دریافت آنها کاملاً فردی و وابسته به ذهنیت تماشاگر است. هدف اساسی در درام کمک به انسان در درک واقعیت یا تغییر دریافت او از آن بود با طراحی شخصیتی اصلی (پروتاگونیست)، که در حوزه دیالوگ می‌کوشید

نمادهای سازنده‌اش جدا می‌کند و در نظام نشانه‌ای جدیدی می‌نشانند. کریل چرچیل در نمایش *جنگل دیوانه*، که در مورد سقوط چائوشسکو و حکومت توتالیترا اوست، نه تنها می‌کوشد متن را از تسلط صدای نویسنده در بیاورد و از همه گروه، که مجموعه‌ای از بازیگران رمانیایی و انگلیسی است برای بداهه‌نویسی استفاده می‌کند، بلکه اجرا را هم به اجرایی دوزبانه تبدیل می‌کند که دسترسی به معنا در آن به راحتی صورت نگیرد. در نمایش‌های *سالار زنان* و *جنگل دیوانه* به واسازی تاریخ دست می‌زند و جای واقعیت را با تخیل هنری پر می‌کند؛ در نمایش *قلب سرخ* روایت را مدام می‌شکند و دوباره آغاز می‌کند و در نهایت هم بستاری برای آن پیشنهاد نمی‌کند و در نمایش *این یک صندلی است* بر ضد ساختار نمایشی عمل می‌کند و نمایش را به کولاژی از قطعات پراکنده تقلیل می‌دهد. این نمایش از هشت صحنه تشکیل شده که هر کدام عنوانی دارد که با محتوای صحنه ارتباطی ندارد. مثلاً عنوان "جنگ در بوسنی" برای صحنه غذا دادن یک بچه. آنچه که در همه این صحنه‌ها مشترک است هراس‌های کوچک انسان‌ها و خرده‌روایت‌هایشان است که با مسائل مهم قرن‌شان در تضاد قرار می‌گیرد. بر روی جلد اثر نقاشی معروف ماگريت "این یک پیپ نیست" بر عدم بازنمایی تاکید دارد. عنوان "این یک صندلی است" می‌تواند به طنز به پیپ اشاره داشته باشد یا به خود نمایش یا به بی‌ربطی همه چیز به واقعیت. در این نمایش هیچ اتفاقی نمی‌افتد، انگار چند برش بی‌ربط از زندگی آدم‌های مختلف به ما ارائه شود و بعد به حال خود رها شویم. ما با هیچ روایت مألوفی روبرو نیستیم؛ روایت تبدیل به ضد روایت شده است. غیر از این نمایشنامه‌نویسان پست مدرن در شیوه‌های اجرایی هم تغییرات زیادی ایجاد می‌کنند و با وارد کردن موسیقی، فیلم، پرفورمنس بی کلام و حرکات موزون به صحنه، تبدیل بدن‌های بازیگران به نشانه‌هایی که آنها را بشود به گونه‌های مختلفی تفسیر کرد، و تصاویر سورئالیستی و توهم‌های صحنه‌ای، که نمایش را از بازتابی صرف واقعیت دور و به ذهنیت آشفته شخصیت‌ها نزدیک کند، تئاتر را وارد مرحله جدیدی از حیات خود می‌کنند. آنها بیشتر بر اجرا و اجراییت تأکید دارد تا متن‌های تک‌روایتی و مجموعه‌ای از قراردادهای خشک. یکی از کسانی که بر اهمیت این اجراییت، به خصوص در رابطه با جنسیت، تأکید زیادی دارد جودیت باتلر است. باتلر هم مانند فوکو نظام‌های قدرت را هدف می‌گیرد و آن تقسیمات "طبیعی" و "جوهری" ناشی از تقابل‌های دوگانه‌ای مثل مرد/زن که از کنش‌های مراقبه گونه ناشی می‌شود مورد تردید قرار می‌دهد. این نگاه به جنسیت بی‌شک حضور بدن بر صحنه را تحت تأثیر قرار می‌دهد. کریل چرچیل هم در ساختار و اجرای *ابر نه (Cloud nine)* این تقابل‌های دوگانه جنسیتی، نژادی و سنی را بهم می‌ریزد. در مجموع می‌توان گفت که عناصر اصلی نظریه نمایشی

دراماتیک را نباید آنچنان که هگل می‌گوید "نفی انتزاعی" دراما دانست. (همانجا) اما آنچه سنت ارسطویی پیشنهاد می‌کرد، یعنی نظم، هماهنگی، قابلیت درک و تمامیت اعتبار خود را در جهان امروز، که حوزه‌های وحدت‌بخش در آن دچار ازهم‌پاشیدگی شده‌اند و واقعیت پیچدگی غیرقابل نفوذی یافته است، از دست داده است. له‌مان خود تأکید دارد که تئاتر آوانگارد مدرنیستی اوایل قرن بیستم، تئاتر بکتی و قطعه‌های پست مدرنیستی شکلی به هم پیوسته‌اند و همه کم و بیش دریافتی پساروشنگرانه دارند. از نظر او آنچه امروز در تئاتر می‌گذرد "شرایط پسادراماتیک" است نه فقط موجی گذرا. از نظر او پست دراما امکانات اجرایی خاصی را در تئاتر به وجود می‌آورد که در نوع خود یگانه‌اند. برای او آثار سارا کین دلایل متقنی هستند که دیگر دیدگاه‌های سنتی نظم، وحدت، تقلید از واقعیت، توهم تئاتری و آموزش در تئاتر جایش را به پرفورمنس‌های خود ارجاع و غیربازتابی داده‌اند. در مورد نام‌گذاری تئاتر پست دراماتیک له‌مان می‌گوید که قبل از او سخنر این نام را بکار برده است که در نگاهی به آثار بکت و ژنه و یونسکو از درامای پست دراماتیک نام می‌برد که در آن دیگر "آنچه او بازی می‌نماید نطفه سازنده نمایش را تشکیل می‌دهد." (همانجا، ص ۴۶)، به عبارت دیگر پست درام، عمل کردن در ورای درام است.

در راستای تحقق این عمل کردن در ورای درام یا شکل اجرایی صرف، کسانی مثل یوهانس بیرینگر به سوی شیوه‌های جدیدتری هم رفته‌اند، یعنی استفاده از نرم افزارهای کامپیوتری و درهم آمیختن امواج با حرکات بدنی بازیگران یا رقصندگان. این نوع کار، که مجموعه‌ای از بازیگران یا رقصندگان را همراه متخصصین کامپیوتر در کارگاهی گرد هم می‌آورد و سپس از مجموعه تمرین‌ها اجرایی مهیا می‌کنند، یکی از متفاوت‌ترین شیوه‌های اجرایی است. در یکی از این کارگاه‌ها، که من ناظر بخشی از آن بودم، گروه در محل معدنی قدیمی در ایالت زارلند آلمان جمع شده بود و تمرین حرکات موزون می‌کرد. در حال تمرین به بدن آنها "سنسور"هایی وصل می‌شد که امواج تن آنها را ثبت و در طی پروسه‌ای با نرم‌افزارهای کامپیوتری به یک پرفورمنس رسانه‌ای تبدیل می‌کرد. از تمرین‌های همزمان سه رقصنده و آمیختن آنها با نرم‌افزارهای خاص بعداً اجرایی به وجود آمد که در سه نقطه مختلف جهان، از جمله صوفیه و آتن به وقوع می‌پیوست اما حاصل به شکل رقص دیجیتال واحدی پخش می‌شد. تجربه‌هایی از این دست، که حاصل کار گروهی و در جهت ایجاد فرمی پست مدیال صورت می‌گیرد، به طور همزمان متن، بازیگر و کارگردان را حذف می‌کند و اجرای صرف از طریق دستگاه‌ها را جانشین آن می‌کند. یعنی اجرای دیجیتال جای اجرای صحنه‌ای را می‌گیرد. در واقع در اینجا بیرینگر نه تنها مرگ متن و مولف بلکه مرگ تئاتر را

برای تضادها راه حلی پیدا کند. ما امروزه در جوامعی زندگی می‌کنیم که دیگر تضادها و تصمیمات شخصی نیستند بلکه به تنش‌های بین بلوک‌های قدرت، علایق اقتصادی و یا استراتژی‌های جهانی بستگی دارند. حتا خود تئاتر نیز به نهادی تبدیل شده که در آن مناسبات قدرت حکم می‌کنند. در چنین شرایطی دراما بیشتر از هر زمانی نسبت به کنش اجتماعی بیگانه و به چیزی انتزاعی تبدیل می‌شود. وقتی بر صحنه شخصیتی حضور دارد که قادر به حل تضادها یا دسترسی به واقعیت است، کسی که هنوز در ساختار زبانی منطقی شناخته و درک می‌شود، در تضاد با جهانی قرار می‌گیرد که دیگر بر آن هرج و مرج حاکم است و مهم‌تر از همه فرد در آن کمترین نقش را بازی می‌کند. اینجاست که تئاتر پست دراماتیک پا به صحنه می‌گذارد.

تئاتر پست دراماتیک نه تنها جهان پر اغتشاش بیرون بلکه ذهن پر اغتشاش‌تر پروتاگونیسست‌ها را هم بر صحنه تصویر می‌کند. "دهان" در نمایش من نه بکت تکه‌ای از یک شخصیت است، عضوی گفتاری، که ذهنیت و شخصیت پریشان زنی را به نمایش می‌گذارد که حتا نمی‌داند که کیست چه برسد به اینکه بتواند تضادی را در جهان اطراف خود حل کند. به تبع آن صحنه‌ای که او در آن بازی می‌کند، نمی‌تواند بر اساس قراردادهای تئاتری شکل بگیرد. زبان او هم زبان آشفته‌ای است که در ساختاری منطقی قرار نمی‌گیرد و پر از تکرار و شکست است. این شکست‌ها در نمایش پست مدرن یا پست دراماتیک شامل روایت‌های گفته‌شده هم می‌شود که دیگر نه قوانین ارسطویی بر آن حاکم است نه در چهارچوب آثار رئالیستی قرار می‌گیرد. شاید برای همین است که نمایش‌نویسی مثل هاینر مولر اعلام می‌کند که دیگر نمی‌تواند درام بنویسد. از نظر له‌مان، مولر مورد خاصی است "اول به خاطر دانش تاریخی، توان ادبی و هوشی کمیابش و دوم به این خاطر که در طی روند کار خود به این تغییر پارادایم از نمایش واقع‌گرایانه به تئاتر پست دراماتیک رسید." (همانجا، ص ۴۰) آنچه در تئاتر پست دراماتیک اتفاق می‌افتد نشان دادن اینست که تضادهای موجود در جهان امروز را نمی‌توان در یک فرم ساختاریافته و متشکل ارائه داد بلکه باید آن‌ها را در شکل اپیزودها و قطعات به نمایش درآورد. له‌مان بر این باور است که دراما امروزه بیشتر در سینما و تلویزیون به حیات خود ادامه می‌دهد تا بر صحنه تئاتر. اما آنچه آنها در روایت‌های خود به آن دست می‌یابند بیشتر سرگرمی است تا کنشی هنری و مهم‌تر از همه اینکه با واقعیت زندگی آدم‌ها ارتباطی ندارد. پس کجا می‌توان با این واقعیت روبرو شد؟ از نظر له‌مان این واقعیت را دیگر به شکل جامع در هیچ صحنه‌ای نمی‌توان به تصویر کشید بلکه باید در عناصری مجزا به آن شکل داد، جایی در زمان، جایی در حرکت، جایی در قصه. هر کس باید بتواند قصه خودش را از میان این عناصر و روایت‌های بریده و سرگردان خلق کند. همانطور که له‌مان می‌نویسد، "پست

مطرح می‌کنند و اینکه وقتی با حقیقت نشود زندگی کرد به ناچار باید زبانی بسازی که برای حکومت قابل درک نباشد. در واقع می‌توان این‌طور گفت که گرچه ما در آثار پست مدرنیستی با حقایق بزرگ و روایت‌های کلان اخلاقی یا ایدئولوژیک سروکاری نداریم اما با روایت‌های کوچکی برخورد داریم که سعی می‌کند تأثیرگذار باشد. اخلاق آنها در طرح سؤال نمود پیدا می‌کند تا ارائه راه حل. آنها اگر بازتاب مستقیم جهان اطراف نیستند اما از تأثیرات آن بر ذهن افراد حرف می‌زنند. اینکه آنها جواب‌های قطعی ندارند نه به این خاطر است که آن را نمی‌خواهند بلکه به این خاطر است که در جهانی زندگی میکنند که جواب‌های قطعی یا قضاوت‌های اخلاقی پایداری وجود ندارد. این آن چیزی است که در آثار مدرنیست‌هایی چون جویس، استریندبرگ، بکت و پینتر و پست مدرنیست‌هایی چون آرتو، هاندکه، مولر، کین و چرچیل مشترک است. تئاتر هر چقدر هم که پسادراماتیک شود و اجراییت بر آن غلبه کند باز هم کنشی اجتماعی است که با تماشاگری به گفتگو می‌نشیند و از او همیشه بازخوردی دریافت می‌کند، برای همین است که هگل دراما را والاترین فرم هنر می‌داند. خرده‌روایت‌های موجود در هر اثر پست مدرن بر آن است که ما را متوجه جامعه خود کند، بر دوش ما مسئولیتی هرچند خرد بگذارد و دیدگاه‌های ما را نسبت به مسائل تغییر دهد. اینها نه از طریق یک سیستم توتالیتر یک‌صدایی بلکه از گفتمانی چندصدایی حاصل می‌شود که در آن همه قدرت بیان دیدگاه خود را می‌یابند و از همه مهمتر به تماشاگر اجازه می‌دهد روایت منتخب خودش را داشته باشد. اخلاق‌ها و روایت‌های خرد هنر پست مدرن بستر جامعه‌ای با مدارای بیشتر است که در آن همه صداها را می‌شود شنید، نه اینکه تماشاگری خنثی داشته باشد که همه چیز را هم زمان قبول کند و هیچ اخلاقی بر او حکم نراند. به هر حال تئاتر پست دراماتیک در زمینه اجرایی دستاوردهای قابل توجهی داشته و بی‌شک تأثیرش ماندنی است، همین‌طور نظریه‌های فلاسفه پست مدرنی چون دریدا، لیوتار و فوکو. گرچه در کنار آنها باید به انتقادهای کسانی مانند هابرماس که از خطرات نفی عقلانیت می‌گویند هم توجه کرد. شاید روشنگری یا انسان منطقی‌محور جایی به حیات خود ادامه دهد، چون نسل‌ها هنوز منقرض نشده، اما جهان پریشان پست مدرن هم با همه جلوه‌هایش در کنار آن حضور دارد.

منابع:

له‌مان، هانس تیس. *تئاتر پست دراماتیک*. مترجم: نادعلی همدانی. تهران: نشر قطره. ۱۳۸۳
نظریه صحنه مدرن. ویراستار اریک بنتلی. مترجم: یدالله آقاعباسی. تهران: نشر قطره. ۱۳۹۰

اعلام می‌کند. او انسان و ماشین، حس انسانی و "سنسور"، طراحی و سیستم دیجیتال، واقعیت و تخیل را در هم می‌آمیزد که چیزی نو و متفاوت خلق کند.

با آنکه دست‌آوردهای آنچه که له‌مان تئاتر پست دراماتیک می‌نامد و آنچه در جهان تحت عنوان تئاتر پست مدرنیستی مطرح بود، و اجرای پست مدیال از نوع بیرینگری بی‌شک تحولی در تئاتر و اجرا ایجاد کرده که دیگر بازگرداندنی نیست و هنوز هم در جهان طرفداران بسیار دارد. اما با وجود تأثیر تفکر پست مدرنیستی بر حوزه‌های مختلف فرهنگ و هنر همیشه بحث‌آفرین هم بوده و هیچگاه به عنوان دیدی مسلط پذیرفته نشده است. نقد اساسی‌ای که به پست مدرنیسم وارد شده این است که در آن هیچ چیز اشکال ندارد و همه چیز ممکن است. این نکته به خصوص در مورد مسائل سیاسی و اخلاقی (ethical) نمود ویژه‌ای پیدا می‌کند. از نظر بعضی دست‌اندرکاران تئاتر لزوم کنش یا واکنشی سیاسی به آنچه در اطراف ما می‌گذرد و به نمایش گذاردن جهانی که با تضادهای اجتماعی، فرهنگی و محیطی زیادی درگیر است امروز بیش از هر زمان دیگری وظیفه هنرمند است. به خصوص با افزایش سیل مهاجرت از سوی آفریقا و آسیا و ظهور شکل گسترده‌ای از تروریسم، به نظر می‌رسد دیگر مدارا، نسبی‌نگری، بازی‌های زبانی و نفی واقعیت در اثر هنری پاسخ‌گوی تماشاگر امروزی نیست. تئاتر خبری (verbatim theater)، که در دو دهه اخیر در بریتانیا و آمریکا رایج شده، نوعی تئاتر مستند است که دوباره به واقعیت و حقیقت بازگشته و به دنبال یافتن آن در حضور است. این تئاتر به جای زبان هنری از زبان ژورنالیستی استفاده می‌کند. نمایش‌هایی چون *گوانتانامو* (ویکتوریا بریتین)، *آتش‌های درون آینه* (آنا دور اسمیت)، *رنگ عدالت* و *یکشنبه خونین* (ریچاردسون نورتون-تایلر) از زبانی مصاحبه‌ای استفاده می‌کنند و سعی دارند بگویند که از طریق گفتگو با شواهد می‌توان به حقیقت دست یافت.

واقعاً ۱۱ سپتامبر بستری برای شکل جدیدی از تئاتر سیاسی گردید، که در کنار شیوه‌های پست دراماتیک یا شکل‌های سنتی‌تر متن یا کارگردان محور صحنه‌های تئاتر در اختیار گرفته است. اما این سؤال که آیا عصر پست مدرن و تئاتر پست دراماتیک به پایان رسیده و وقت بازگشت به مسائل روز و جستجوی حقیقت بر صحنه است، به راحتی قابل پاسخ نیست. این اتهام هم که تئاتر پست مدرن تئاتر خنثی و بی‌توجه به مسائل روز است در مورد همه‌ی نوشته‌های موجود پست مدرنیستی صدق نمی‌کند. حجم بزرگی از آثار نمایشی یا تئاترهای کسانی مانند تام استوپارد، کریل چرچیل، سارا کین و... به مسائل روز، مسأله گفتمان قدرت و مسأله بدن چون عنصری سیاسی- اجتماعی پرداخته‌اند. نمایش *بستنی* چرچیل به مسأله مهاجرت می‌پردازد؛ *مکبث کاهوت* استوپارد و *جنگل دیوانه* چرچیل وضعیت بحرانی زبان را در جوامع توتالیتر

-Lehmann, Hans-Thies. "Word and Stage in Postdramatic Theater." In *Drama and /after Postmodernism*. Eds. Christoph Henke and Martin Middeke. Contemporary Drama In English.V.14. Trier: Wissenschaftlicher Verlag. 2007. Pp.37-54

-Martin, Jennifer. "Beckettian Drama as Protest: A Postmodern Examination of Delogocentring of Language." August 2004 Mayox, Jean- Jacques. Samuel Beckett. Great Britain: Hadley Brothers Ltd, 19

محسن یلفانی



بازگشت به تراژدی

هنگامی که ارسطو در «بوطیقا»ی مشهور خود اصول و قواعد تراژدی را، چه از لحاظ شکل و ساختار و چه از نظر محتوا و هدف، تعریف کرد، مدت‌ها از مرگ بزرگ‌ترین تراژدی‌نویسان یونانی می‌گذشت. با این حال او در دریافت و بیان اهمیت تراژدی تردید نکرد و بر خلاف نظر افلاطون، که تراژدی را برای مدینه فاضله‌اش نامناسب و مضر تشخیص می‌داد، آن را بخشی جدائی‌ناپذیر از معرفت بشری دانست. دوام و اعتبار تراژدی در طول هزاره‌ها نظر معلم اول را تأیید کرد تا آنجا که می‌توان تراژدی را، حداقل نزد آنها که با آن آشنا و بدان علاقمندند، با مذهب یا فلسفه مقایسه کرد. جایگاه و گستره تراژدی البته به پای مذهب یا فلسفه نمی‌رسد. اما به ملاحظه خلصت‌های آئینی و تماشائی‌اش به مذهب، و از لحاظ توجهش به بغرنج‌ها و پرسش‌های بنیادین و ازلی، به فلسفه شباهت دارد. می‌توان این مقایسه را پیش‌تر راند و گفت که اگر مذهب صراط مستقیمی است که مؤمنان را به سوی آرامش و تسلیم در برابر «زخم فلاخن و تیر بخت ستم‌پیشه»* هدایت می‌کند، در حالی که فلسفه از رودرروئی با «دریای فتنه و آشوب»* ناشناخته نمی‌هراسد و به پرسش و کنکاش با آن برمی‌خیزد و با اعتماد به توانائی ذهن، پاسخ‌هایی نیز، هر چند محدود و مشروط، فراهم می‌آورد، باری، تراژدی نه صراط مستقیمی می‌شناسد و نه در جستجوی پاسخی است. تراژدی تنها به «تقلید» یا «بازسازی» سرنوشت یا شرایط بشری می‌پردازد و به خوف و رجا یا مهابت و تسلائی که در این تجربه نهفته است اکتفا می‌کند - به همین آمیزه تسلیم و طغیان، همین ناگزیری جستجو و محتوم بودن سرگستگی ناشی از آن، و سرانجام، به درجه‌ای از پالایش روحی که امیدوار است از این تلاش و آزمایش حاصل شود.

محققان و نظریه‌پردازان در باره تراژدی سخنان بسیار گفته‌اند. این سخنان همانقدر بر تراژدی‌های موجود و نوشته و نمایش داده شده متکی‌اند که بر تعبیر و تفسیرهای خود این محققان و نظریه‌پردازان از تراژدی؛ و در نتیجه تعریف‌هایی که ارائه داده‌اند سخت متفاوت و حتی متناقض‌اند. با این همه می‌توان بر اساس همان تعریفی که از آغاز در مقایسه میان تراژدی و کمدی به دست آمد، ویژگی‌هایی برای تراژدی برشمرد که امروز نیز فهمیدنی و معتبر باشند. ارسطو تراژدی را از لحاظ

فرشته وزیری نسب متولد ۱۳۳۸ است، کارشناسی ارشد ادبیات انگلیسی خود را در ایران گرفته و تا سال ۱۳۸۰ که به آلمان مهاجرت کرد مدرس ادبیات انگلیسی در دانشگاه بوده است. رساله دکترای خود را تحت عنوان منطق-محور- زدایی در آثار نمایشی ساموئل بکت، تام استویارد و کریل چرچیل در دانشگاه یوهان ولفگانگ گوته فرانکفورت به اتمام رساند و مدتی نیز در این دانشگاه نمایش معاصر انگلیس را تدریس می‌کرد. او فعالیت هنری خود را در سال ۱۳۵۷ با بازی در تاتری از برشت در دانشگاه شیراز آغاز کرد و بعد هم در زمینه‌های بازیگری، نقد تاتر و ترجمه ادامه داد. تا به حال سه نمایشنامه، چند داستان کوتاه و مقاله و تعداد زیادی شعر از آلمانی و انگلیسی ترجمه کرده است. از او همچنین شعر، داستان کوتاه و مقالاتی در مجله‌های داخلی و مجله‌های اینترنتی منتشر شده است.

از او در سال ۱۳۹۳ مجموعه شعر *بالک‌ها در باد* و ترجمه گزیده‌ای از اشعار چند شاعر مشهور آلمانی به نام *درستایش دوردست* در ایران به چاپ رسیده است. نمایش *"وطنی که بنفشه نبود"*، به نویسندگی و کارگردانی او، در بیستمین جشنواره تاتر کلن و جشنواره تاتر هایدلبرگ آلمان اجرا شد.



اختیار و آزادی انسان و تصوّر دخالت در سرنوشتش و تلاش برای به دست گرفتن آن جایی نداشت، و در نتیجه فرصتی برای بروز «خطای تراژیک»** به وجود نمی‌آمد.

جنبش بازرزائی هنر و ادبیات و علم، از طریق بازگشتن به میراث یونان باستان، چشم‌انداز جدیدی در برابر انسان گشود. دستاوردهای طب و تشریح، اکتشافات جغرافیائی و مشاهدات اخترشناسی به انسان آموختند که او نه موجودی ابدی و یگانه و مستقر در مرکز جهان، که جزئی غبارگونه و گذرا از هستی همسان و ناپایداری است که غایت و معنایی در پیدایشش نمی‌توان یافت. این چشم‌انداز همچنان که انسان را با تنهایی مهیبش روبرو می‌کرد، به او می‌آموخت که جز خودش کسی سازنده سرنوشتش نیست. پی بردن به تنهایی همراه با دریافت رهایی از هر گونه سرنوشت از پیش تعیین شده، به انسان آزمنده سعادتمند و بهره‌جویی از فرصت کوتاه عمر، فرصت داد تا همه توان خود را بی‌محابا در پی تحقق بلندپروازی‌هایش به کار اندازد. بر چنین زمینه‌ای بود که تراژدی اعتلای تازه‌ای یافت، و هر چند که در اروپا به علت تعبیرهای تحریف‌آمیز مترجمان و مفسران از تعاریف ارسطو در شکل و ساختار، در رنج بود، در انگلستان الیزابتی و بویژه بوسیله شکسپیر، استادکار یگانه تراژدی، به اوج‌هایی از عظمت و قدرت دست یافت که دیگر هیچ وقت تکرار نشد.

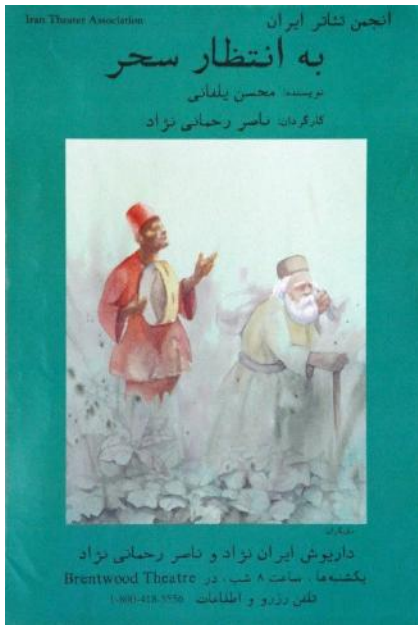
از غریب تاریخ تراژدی یکی هم این است که دو دوران اوج و اعتلای آن، نه با بحران و تلاطم و بی‌ثباتی، که با رونق و رفاه و امنیت همراه بوده است. هم یونان باستان در قرن پنجم پیش از میلاد مسیح و هم انگلستان الیزابتی در نیمه دوم قرن شانزدهم و نیمه اول قرن هفدهم میلادی، دوره‌هایی از رونق و پیشرفت و پیروزی‌های بزرگ نظامی را از سر می‌گذراندند. این تقارن امنیت و آسایش عمومی با تزلزل و اضطراب خصوصی را ناشی از سائقه‌ای می‌دانند که «حس تراژیک» نام گرفته و زمانی به تمامی مجال بروز می‌یابد که انسان فرصت کند تا به امور کلی و غائی سرنوشت و وضعیت خویش بپردازد، به درجه‌ای از توانائی و آگاهی به موقعیت و شأن انسانی خود نائل شود، و در نهایت آسیب‌پذیری و بهای گزاف محافظت از آن را دریابد. احساس امنیت و قدرت، در عین حال، بستر مناسبی برای بروز همان سائقه «خطای تراژیک» است که هر تراژدی بزرگ درون‌مایه اصلی خود را از آن می‌گیرد و با اطمینان می‌توان گفت که دلیل اصلی پایداری محبوبیت شکسپیر همانا پرداخت نیرومند و گیرای او از این سائقه است، که همچنان موضوعیت و فوریت خود را حفظ کرده و، چنانکه اندکی بعد خواهیم دید، تشدید نیز شده است.

جنبش روشنگری، که در طول قرن هژدهم در اروپای غربی رواج و رونق یافت، بینش دیگری از انسان و شرایط او ارائه کرد که با «حس تراژیک» بیگانه بود و «خطای تراژیک» را گریز ناپذیر نمی‌دانست. تکیه بر خرد خود بنیاد و پیروزمند، اعتماد به اندیشه ترقی به مثابه ثمره تمدن، راه را برای تحقق و شکفتگی انسان باز می‌نمود و نائل شدن به سعادت فردی بر روی کره خاکی را ممکن و حتی ضروری می‌دانست. پذیرفتن اصل تحمل دریچه جمع را بر فرد می‌گشود و با شناختن آزادی و شأن او چشم انداز نیل به کمال و رستگاری را، به عنوان پروژه‌ای عملی و در دسترس،

ساختاری، یا شکل، «گونه» (species) از «جنس» (genus) تقلید دانست. واژه «تقلید» تا به روزگار ما برسد طبعاً دچار فرسودگی و سائیدگی شده و از آنجا که در استعمال روزمره نیز بیشتر به معنای ادای کسی یا چیزی را درآوردن و کپیبرداری و نمونه تقلبی از چیزی اصیل ساختن و... به کار رفته، در قاموس و یا برداشت امروزی از تئاتر بیشتر حامل تخفیف و تحقیر است تا ارج و اعتلا. در حالی که منظور ارسطو از به کار گرفتن این واژه تعیین واقعیت یا زندگی به مثابه مرجع تراژدی و در نتیجه، نشان دادن اعتبار و خصلت باور کردنی آن بود. بررسی سیر تحول آثار تراژدی نویسان بزرگ یونان باستان، از اشیل تا اورپید، نیز صحت تعریف ارسطو را تأیید می‌کند و بویژه نشان می‌دهد که نزد آنها نیز گرایش و کوشش اصلی، در آنچه که به شکل و ساختار مربوط می‌شود، به سوی هر چه واقع‌گرایانه‌تر کردن و در نتیجه هر چه باورکردنی‌تر نمایش است. با این حال، هیچ چیز مانع آن نیست که امروز، با برخورداری از همه آنچه که دانش نقد و تحلیل هنرهای دراماتیک، و به طور کلی هنر، در اختیار ما گذاشته است، اصطلاح «بازآفرینی» یا «بازسازی» واقعیت یا زندگی را به جای «تقلید» به کار ببریم. و هم از این راه اهمیت و ضرورت هنر را بدان باز گردانیم. بازسازی، بینش یا رویکردی است که هم از آغاز بر استقلال و آزادی هنرمند تأکید می‌ورزد و به او جرأت و امکان می‌دهد تا از روی، و در عین حال، در برابر واقعیت، در نمودها و بروزهای بی‌شمار و متنوع و متناقضش، طرحی نو بیافکند و دنیائی مستقل و قائم به ذات بنا کند. دنیائی که با ویژگی اصلی‌اش، یعنی نظم و زیبایی، بدیل یا پاسخ هنرمندانه انسان به تلاطم و همه‌میگیج و گول واقعیت موجود و جایگزین هرج و مرج و بی‌شکلی آن است. از این جاست تأثیر یا حاصلی که شرکت در یک تجربه هنری، چه در جایگاه هنرمند و چه در موقعیت هنرپذیر، فراهم می‌آید: دریافت معنا یا رسیدن به تفاهمی با جهان و شرایط انسانی. شیوه‌ها و شگردهای بازسازی می‌توانند همچون جلوه‌ها و جنبه‌های واقعیت، بی‌شمار باشند، از مرزهای آن درگذرند و به ناهمبندی و ناشناخته نیز بپردازند. ولی در هر حال پیوند خود را با آن حفظ می‌کنند و هم از آن ریشه می‌گیرند. چرا که در غیر این صورت به هیاهو یا نقش و نگاری بیش از خود واقعیت بی‌شکل و بی‌معنی تبدیل می‌شوند و تنها احساس بیهودگی و اتلاف را تشدید می‌کنند.

تاریخ تراژدی به تناوب با دوره‌های شکوه و سکوت همراه بوده است. در طول دوران قریب به هزار ساله قرون وسطی از تراژدی خبری نبود. این خلأ را می‌توان به حضور و سلطه مذهب نسبت داد که با تلقین یا آموزش ایمان به تثلیث مقدس، جایی برای خلجان‌های تراژیک نمی‌گذاشت. درست است که در یونان نیز خدایان نقش اساسی در تراژدی داشتند و رابطه آنها با قهرمانان تراژدی از جمله موضوع‌های مهم بود. ولی نزد یونانیان، خدایان و آدمیان به یکسان ساخته و پرداخته یا بازیچه یکدیگر بودند و بنا بر این رخنه در قلمرو خدایان و سر و کله زدن آدمیان با آنان دور از دسترس و دور از تصوّر تراژدی‌نویس نبود و در اراده او مداخله‌ای نمی‌توانست کرد. حال آنکه خدای قرون وسطی از افق دیگری می‌آمد و انسان را در برابر قهر و قدرت، یا رحم و عطوفتش، جز تسلیم و توکل چاره‌ای نبود. در برابر او، که همه چیز را از پیش معین کرده بود و اگر می‌خواست نیکان را عقوبت می‌داد یا شریران را رستگاری می‌بخشید،

که به رونق و پیشرفت ایده‌های روشنگری در عرصه علم و تکنولوژی داد، در عین حال شاهد بروز ناتوانی بشریت در به کار گرفتن ایده‌های آن در قلمرو روابط انسانی و اداره جامعه بود. تجربه‌های این خونبارترین قرن تاریخ به وضوح نشان دادند که نه جامعه بدان آسانی که تصور می شد به تغییر و بهبود تسلیم می‌شود، و نه طبیعت بشر لزوماً به نظم مبتنی بر خرد و عدالت تمکین می‌کند. مفهوم انقلاب، که بنا به آرزو و تعریف پیشتازان روشنگری آستانه آزادی و برابری و برادری بود، در همان تجربه «کبیرش» جرثومه انحراف و تعدی را در خود نشان داد. اما در طول قرن بیستم بود که به مثابه آخرین نبرد نفرین شدگان زمین در بیهودگی هولناک خود تکرار شد و رؤیای شیرین «فردای روشن» آن به صورت کابوسی از خون و خفقان درآمد. آنچه این ضربه نهائی را پر معنا تر و در عین حال وخیم تر کرد، این بود که با اعلام پایان پروژه نظم مبتنی بر خرد و عدالت در مقیاس عمومی همزمان شد و بی گمان در این تحویل اثر انکار ناپذیری بر جای گذاشت.



اما این همه به معنای آن نبود که آزمندی چاره ناپذیر انسان در پی یافتن راز بهروزی و نجات عمومی فروکش کند. پس این بار پرچم آزادی راه، که از بیش از دو قرن پیش به این سو هیچگاه بر زمین گذاشته نشده بود، به اهتزاز درآورد - از هر چه بگذریم، در مقابل آئین برابری که ریشه در کودکی و بدویت انسان دارد، و در مقایسه با رؤیای برادری که از آیه‌ها و توصیه‌های آسمانی نشأت می‌گیرد، این مفهوم آزادی انسان، به مثابه موجود خودمختار و قادر و حاکم بر سرنوشت خویش است که مستقیماً از عصر روشنگری به ارث رسیده است. آزادی، هم نیاز به چوب زیر بغل ایدئولوژی را - که هر آن می‌توانست چون چماقی بر سر فرد فرود آید - از میان می‌برد، و هم، در هیئت نظام سیاسی مبتنی بر دموکراسی و حقوق بشر، مشارکت همگان را در تعیین سرنوشت جمع تأمین می‌کند - و طبعاً این ملاحظه هم که هر کس به اندازه جیره‌اش وارد این مشارکت می‌شود، امری فرعی و قابل چشم پوشی به حساب می‌آید. با استقبال عمومی و ناگزیری که از اولویت پروژه آزادی صورت گرفت - بجز در چند قلعه کهنه و متروکی که همچنان در برابر آن مقاومت

هم در برابر فرد آزاد و صاحب شأن، و هم در برابر تمامی بشریت قرار می‌داد.

بارزترین و بزرگ‌ترین دستاورد روشنگری در صحنه عمل، انقلاب فرانسه بود که شعار «آزادی، برابری، برادری» آن به سرعت به آرمان بزرگ بشریت تبدیل شد و اگر چه بیشتر در عالم آرزو اعتبار داشت تا در عالم عمل، در روایت‌های بی شمار تکرار شد و در نهایت، با اتکاء به «علم» و قرائت جدیدی از تاریخ و «قوانین جبری» اش، یک پروژه اجتماعی از آن فراهم آمد که چیزی قریب به دو قرن بشریت را در سودای تحققش دچار جذب کرد.

اگر چه برخی از مفسران آغاز جنبش روشنگری را به معنای مرگ تراژدی دانسته‌اند (نظری که منطقی نمی‌توان آن را نپذیرفت)، برای اولین نمایشنامه‌نویسانی که از این جنبش تأثیر گرفتند و خود بدان تعلق داشتند، دل کندن از شکل بیانی‌ای که در آثار شکسپیر و هم عصرانش به کمال رسیده بود، آسان نبود. گو این که نزد آنها تراژدی معنای دیگری داشت، که یا متضمن رهایی و رستگاری نهائی قهرمان بود (گوته) و یا آنکه سراسر از ستایش آزادی و آرمان‌خواهی مایه می‌گرفت (شیلر). مکتب‌های جدیدتر ادبی و هنری بودند که با دست‌زدن به انبوهی از تجربه‌ها و مهم‌تر از همه درهم آمیختن تراژدی و کمدی و با برخورداری از رواج و محبوبیت بی‌سابقه تئاتر، شکل بیانی متمایزی از تراژدی به وجود آوردند که با وجود تنوعات و بروزهای گوناگونش می‌توان آن را زیر عنوان عمومی «درام اجتماعی» باز شناخت.

«درام اجتماعی» بی‌محبا به انبوه تناقض‌ها و بغرنج‌ها و رنج‌هایی که انسان همچنان بدانها گرفتار است، می‌پردازد و باکی از این ندارد که اکسیون تئاتری راه، همچون تراژدی، با شکست و ناکامی به پایان برساند. اما از آنجا که به حقانیت و موفقیت نهائی مبارزه هدفمند برای نیل به همبستگی میان فرد و جمع و به تحقق چشم‌انداز پیروزی، به «فردای روشن»، باور دارد، تماشاگر را در تلخی و سیاهی مگاک تراژیک رها نمی‌کند و به وی امکان می‌دهد تا با قلبی سرشار از شور و شوق و امید به آینده سالن را ترک کند.

در حالی که تراژدی فرد را بی‌واسطه در ساحت جهان قرار می‌دهد و او را تنها و عریان به رودرروئی با بروزهای گوناگون آن (طبیعت، خدایان، سرنوشت) می‌فرستد، درام اجتماعی جامعه را واسطه فرد و جهان قرار می‌دهد و از آنجا که جامعه را قابل شناسائی و فاقد اسرار دست نیافتنی می‌داند و بر آن است که می‌توان در آن دست برد و به تغییر و بهبودش برخاست، پایان فرد را محتوم نمی‌داند. به عبارت دیگر، اگر قهرمان تراژدی فرد است، موضوع درام اجتماعی را فرد در میان جمع تشکیل می‌دهد. قهرمان تراژدی، با همه ارزش‌های والا و متعالی‌اش، همانا به علت فردیت - یا تنهائی‌اش - محکوم به شکست است. در حالی که جمع، در همان معنای بلافاصله خود - یعنی شکستن لاک فردیت و نیل به پیوستگی و همبستگی - متضمن و حامل پیروزی و بهروزی است.

جنبش روشنگری، با همه نیرومندی‌اش که به دگرگونی‌های عظیمی در زیست ذهنی و مادی انسان منجر شد و نفوذ کلی و عمومی یافت، نتوانست میراث سنت‌های کهن را به تمامی از میان بردارد و یا بر همه سائقه‌ها و ظرفیت‌های «غریزی» انسان چیره شود. اگر قرن نوزدهم را دوران گسترش روشنگری و تعمیم آن بدانیم، قرن بیستم، با همه شتابی

سر شرایط و وضعیت کنونی را تأمین کند: کور شدن افق مشارکت مؤثر و با معنی توده‌ها در تعیین سرنوشت خویش، تفاوت دم افزون و تحمل‌ناپذیر در بهره بردن مردمان از امکانات موجود، تمرکز قدرت فاقد حقایق در دست گروه‌های کوچک، تداوم توسل به قهر کور یا سازمان‌یافته، ناگزیری دور باطل «تولید - مصرف - رونق»، با وجود گسست‌ها و بحران‌های ادواری‌اش، و این همه با پایان محتومی که تخریب جبران‌ناپذیر محیط زیست به دنبال دارد ... تنها سرفصل‌های نگرشی نسبت به وضعیت کنونی است که بیش از آن که آن را پایان تاریخ و تحقق نهائی مأموریت انسان بداند، نشانه‌های یک سقوط شتابناک آخرالزمانی را در آن می‌یابد.



ردیف اول، نشسته: اکبر زنجانبور.
ردیف دوم، از راست: سعید سلطانپور،
محسن بلغانی، ناصر رحمانی نژاد.
ردیف سوم، از راست: رضا بابک، علی
زرینی، مسعود سلطانپور، حسن
عسگری

در برابر این نگرش، البته می‌توان این اصل را به یاد آورد که رابطه میان پدیده‌های اجتماعی و عوارض و نتایج آنها لزوماً مستقیم و علت و معلولی نیست - هر چند که رویه دیگر این اصل تن دادن به حاکمیت تضاد و هرج و مرج و در نتیجه، پذیرفتن عوارض و نتایج آن است. همچنین می‌توان به خود خاطر جمعی داد که آنچه در اینجا آمد، نه یک گزارش مستند و معتبر، که طرحی عصبی با خطوطی شتابزده است. اما نگرش ما نسبت به پدیده‌ها و برآوردمان از عوارض و نتایج آنها، طبعاً، با شیوه‌ای که در این کار می‌آوریم و هدفی که از این کار در سر داریم، تعیین می‌شود و شکل می‌گیرد. و در اینجا موضوع بر سر انتخاب نگاه تراژیک است که خواه ناخواه به کشف «تراژیک» زمانه می‌انجامد - انتخابی که علی‌الاصول نمایشنامه‌نویس امروز، به مثابه وارث سنت تراژدی، هیچ‌گاه از وسوسه آن رها نشده و آرزوی تجدید اعتبار و رونق آن را از یاد نبرده و

می‌کردند و عدم و وجودشان در حقایق و موفقیت پروژه جدید تغییری نمی‌داد - به نظر می‌رسید که حداقل وفاق عمومی بر سر بغرنج سیاسی به دست آمده و اینک می‌توان با اعتماد و اطمینان به بغرنج‌های دیگر پرداخت. روند جهانی شدن، که قرار بود دنیا را به دهکده کوچکی تبدیل کند که همه اهالی آن سهمی، هر چند متفاوت، از دستاوردهای آن داشته باشند، سرعت گرفت. در برابر فقدان هر گونه بدیل دیگر بجز حاکمیت ذهنی و مادی نظام موجود***، گوئی مأموریت انسان در یافتن راه‌های تحقق خویشتن به سرانجام رسیده و بجز برخی دستکاری‌ها و اصلاحات فرعی باقی نمانده است.

تغییراتی را که طی چند دهه پس از آغاز انقلاب انفورماتیک در زندگی بشر به وجود آمده، با تغییراتی که در ده هزار ساله بعد از یادگیری و به کارگیری کشاورزی پدیدآمده، قابل مقایسه دانسته‌اند. می‌توان این مقایسه را مبالغه‌آمیز دانست. ولی نمی‌توان منکر سرعت شتابناک پیشرفت‌هایی شد که همه عرصه‌های زندگی انسان را در چند دهه اخیر دگرگون کرده‌اند. اما «تراژیک» دورانی که در آن بسرمی‌بریم در این نهفته است که، اگر تا پیش از این انسان، صرفنظر از این که در چه اردوگاهی می‌زیست و به کدام افق فکری تعلق داشت، از ایده پیشرفت استقبال می‌کرد و آن را وسیله مؤثر نزدیک شدن به آینده‌ای می‌دانست که خواه ناخواه متضمن تحقق وعده‌ها و امیدهایی بود که مذهب انسان جدید را از جنبش روشنگری به این سو تشکیل می‌داد، اینک همین پیشرفت و سرعت مهار نشدنی آن به منبع دلهره و اضطراب تبدیل شده و اعتماد انسان را نسبت به آینده دچار تزلزل کرده است. باور داشتن به ایده پیشرفت و آثار گریزناپذیر آن بر شرایط انسان در مسیر بهبود و صلاح عمومی، که به گونه‌ای انعکاس اعتقاد به روح تاریخ و حرکت عقلانی و جبری آن در مسیری تکاملی است، هر چه بیشتر و بیشتر با پیش‌بینی‌های ما، هر چند احتیاط‌آمیز و مشروط، نسبت به آینده، ناسازگاری نشان می‌دهد - و آنچه هم امروز در برابر چشمان ما می‌گذرد، این برآورد را تأیید می‌کند و بر اضطراب و نگرانی نسبت به آنچه در پیش است می‌افزاید.

ناسازگاری دم افزون میان علم و خرد، جدائی ناگزیر میان مدارا و فردگرایی، فاصله پرنشدنی میان سیاست و اخلاق، تناقض درمان‌ناپذیر میان دو آرمان آزادی و برابری، هر یک وجهی دیگر از «تراژیک» زمانه ما را تشکیل می‌دهند که به همین مقیاس در قلمرو امور مادی نیز دچار گسست‌ها و شکاف‌هایی است که آینده قابل پیش‌بینی تنها عمیق‌تر شدنشان را تأیید می‌کند. درست است که صفحات تاریخ بشر بیشتر با مصیبت و بلا رقم خورده تا با آرامش و امنیت، و درست است که صفحاتی که در حال حاضر رقم می‌خورد چنان نیست که حسرت و غبطه‌ای نسبت به هیچ فصلی از گذشته برانگیزد. با این حال، متناسب با درجه آگاهی و توانائی و انتظار و خواستی که فراهم آمده، احساس بیم و اضطراب نسبت به شرایط کنونی و بویژه نسبت به آینده هر آن شدیدتر و شدیدتر می‌شود.

نظام حاصل از ترکیب سرمایه داری و دموکراسی، در حالی که هنوز بسیاری از جوامع در آرزوی برقراری آن بی‌تابی می‌کنند، و با همه چشم انداز خیره‌کننده‌ای که از آزادی و اختیار و اقتناع در برابر انسان قرار داده، بیش از آن حامل کاستی‌ها و ناروایی‌هاست که بتواند اجماع و وفاق بر

«گسست»، «فقدان» و «غرور» یا «افراط» را ذکر کرد. اگر مفهوم «گناه» در تکوین قهرمان تراژیک نقش اساسی دارد و معادل «خطای تراژیک» به این مفهوم نزدیک است، باید به یاد داشت که منظور از آن نه «گناه» در مفهوم رایج آن، که ناروایی یا کوتاهی‌ای است که قهرمان تراژدی نسبت به خود مرتکب می‌شود.

There is no alternative. (TINA) (***)

محسن یلفانی، نویسنده و نمایشنامه‌نویس، متولد ۱۳۲۲ (۱۹۴۳ میلادی) همدان، در هیجده سالگی همزمان با تحصیل در دانشسرای عالی تهران، در مدرسه هنرهای نمایشی آناهیتا که توسط اسکویی‌ها تأسیس شده بود، ثبت نام می‌کند. از همین سال‌ها نمایشنامه می‌نویسد و کارهایش توسط کارگردانان به نامی چون عباس مغفوریان و خلیل موحد دامغانی با بازیگری هنرپیشه‌های مشهوری چون جمشید مشایخی، پرویز فنی‌زاده و عزت‌الله انتظامی بر صحنه اجرا می‌شوند. در سال ۱۳۴۹ سعید سلطانیور نمایشنامه "آموزگاران" یلفانی را بر صحنه می‌برد که پس ده شب نویسنده و کارگردان بازداشت می‌شوند. از این پس انتشار آثار یلفانی نیز ممنوع می‌شوند.

یلفانی پس از سه ماه زندان، در آزادی از زندان به عنوان مترجم در خبرگزاری تلویزیون ملی ایران به کار مشغول می‌شود و مدتی بعد به جمع "انجمن تئاتر ایران" که توسط ناصر رحمانی‌نژاد و سعید سلطان‌پور تأسیس شده بود، می‌پیوندد. به هنگام تمرین نمایش "خرده‌بورژواها" اثر ماکسیم گورکی دگربار بازداشت و به چهار سال زندان محکوم می‌شود. یلفانی در زندان بیکار نمی‌نشیند، چند کتاب در عرصه نمایش ترجمه می‌کند. او پس از آزادی از زندان به عضویت در هیأت دبیران کانون نویسندگان انتخاب می‌شود. در سال ۱۳۶۱ مجبور به ترک ایران شده و هم‌اکنون ساکن فرانسه است.

از جمله آثار یلفانی عبارتند از: "آموزگاران"، "دونده تنها"، "دختری با روبان قرمز"، "راننده تاکسی"، "مهمان چندروزه"، "انتظار سحر"، "نوروز پیروز است"، "در یک خانواده ایرانی"، "بن‌بست"، "قویتر از شب"، "آقای آریان و خانواده‌اش"، "مردان کوچک" (دو اثر آخر برنده جایزه کنکور دراماتورژی از وزیر فرهنگ فرانسه شده‌اند). یلفانی چندین ترجمه نیز دارد، از جمله؛ "چاکوک" اثر ژان آنوی، "پرورش صدا و بیان هنر پیشه" اثر سیسیلی بری، "سیر تحولی سینما" اثر جان هاوارد لاوسن، "سیستم استانسلاویسکی در شوروی" اثر جک پوگی و...

جستجوی آن را از دست نهاده است. این وسوسه یا نگرش، نمایشنامه‌نویس را به پرسش‌هایی از این دست هدایت می‌کند که آیا ما در این آستانه قرن بیست و یکم شاهد تراژدی‌ای هستیم که قهرمان آن، نه دیگر یک فرد انسانی، که انسان در مفهوم کلی یا مثالی آن است؟ آیا تراژدی، به مثابه یک شکل بیانی متعالی و متضمن نظم و زیبایی، قادر است انسان را در این بزنگاه تاریخی دریابد، بیان کند و معنی ببخشد؟ و آیا تراژدی همچنان قادر است که تماشاگر را از طریق شریک کردن در خوف و رجای حادثه، به تزکیه و تعالی هدایت کند و با یادآوری شأن و حیثیتش او را با سرنوشت خویش آشتی دهد؟

اگر در یونان باستان گرفتاری در چنبره خواست و اراده خودسر و بازی‌گوشانه خدایان و تلاش یأس‌آمیز، هر چند قهرمانانه، انسان بود که جوهر تراژدی را تشکیل می‌داد، و اگر در دوران الیزابتی بلندپروازی سرسام‌آور و افسارگسیخته انسان مدرن او را به ورطه محتوم تراژیک سوق می‌داد، در این آستانه آخرالزمانی عصر ما، نه انسان، به صورت فرد یا شخصیت، که انسان در هیئت جمعی‌اش و سرنوشت یا مأموریت یا معنای وجودی اوست که در برابر آزمایش نهائی قرار گرفته و این بار نیز همانا «خطای تراژیک» اوست که بدین آستانه بی‌بازگشت سوقش داده است. و باز در چارچوب تراژدی، می‌توان توضیح داد که این بار «خطای تراژیک» معجون از همان «اراده خودسر و بازی‌گوشانه خدایان» و «بلند پروازی سرسام‌آور و افسار گسیخته انسان» است که، به اقتضای زمان و موقعیت، چنان وخامتی یافته که پایان‌های تراژدی‌های یونان باستان و انگلستان الیزابتی در مقابل آن بازی و افسانه به نظر می‌رسند.

کمدی و تراژدی به یک اندازه به ضعف‌ها و خطاهای انسان می‌پردازند. هر یک از آنها در پی آنند که، یا به قول ارسطو با به کار گرفتن تقلید از واقعیت و زندگی، آئینه‌ای از حیرت و عبرت در برابر ما قرار دهند، و یا به زبان امروز، با باز آفرینی آنها، بدیلی با معنا و متضمن نظم و زیبایی به ما عرضه کنند. اما اگر کمدی (و نه طنز) انسان را تنها لایق افشا کردن و رسوا کردن می‌داند و در پایان او را با شرارت حقیرش به حال خود رها می‌کند، تراژدی وظیفه ناگوار و ناهموار حمایت از انسان و حقانیت او را به عهده می‌گیرد. چرا که به رغم دریافت همه «خطا»ها و شرارت‌هایش، در پی آن است که با گذر دادن او از میان نمایش عوارض و آثار همین خطاها و شرارت‌ها، و رها کردنش در مفاک محتوم، او را به خود آورد و در پایان این آزمایش سوزان، معنا و تصویری را که در نهایت سزاوار او می‌شناسد، به او بازگرداند.

* هر دو عبارت بر گرفته از هملت، ترجمه م. ا. به آذین.

(***) tragic flaw، زنده یاد دکتر مهدی فروغ در یکی از مقاله‌هایش یادآور شده که معادل مناسب و دقیقی برای این اصطلاح در زبان فارسی نیافته است. نگارنده نیز به نارسائی معادل «خطای تراژیک» آگاه است و می‌داند که واژه «خطا» تنها یکی از وجوه این اصطلاح کلیدی در مطالعه تراژدی را بیان می‌کند. از وجوه دیگر آن می‌توان «کاستی»، «ضعف»،

گفتگوها

و

میزگرد

احمد نیک آذر و بهرام بیضایی
محسن یلفانی و ناصر رحمانی نژاد

-

محمد علی بهبودی

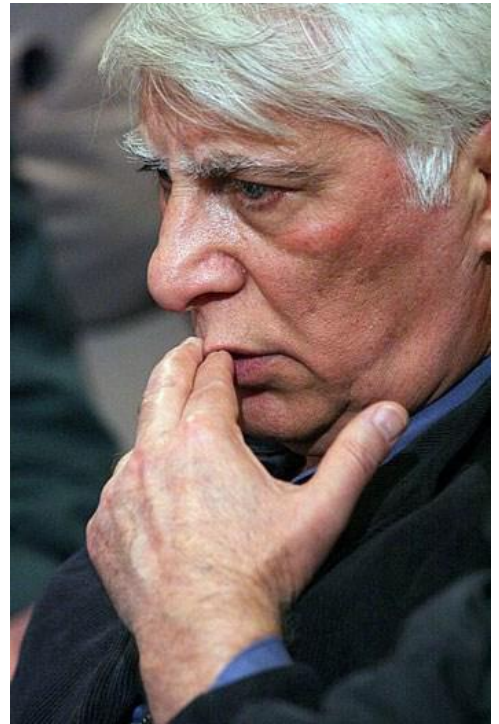
کمال حسینی

سیما سید

اصغر نصرتی

احمد نیک آذر

بهرام بیضایی



از زندگی و تئاتر*

(بهرام بیضایی در صحبت با احمد نیک‌آدر)

متعادل می‌کرد. بعدها وقتی که خودم افتاده بودم در کارهای پژوهشی تئاتر، متوجه شده بودم که این‌ها تئاتر نیز کار می‌کردند. یعنی این که تئاتر دوران خودشان را که تعزیه باشه توی آران کاشان برگزار می‌کردند. هر سال همه‌شان یعنی عموهام و پدر و پدربزرگم این کار را می‌کردند. من حتا سال‌ها بعد رفتم اون فضای رو که اونها تئاتر (تعزیه) اجرا می‌کردند، دیدم.

کودکی‌ام را دو جور به یاد دارم؛ یکی از اشتیاق‌های خودم یادمه و یکی از محدودیت‌هایی که به طور ناگهانی باهاش مواجه شدم. خیلی اشتیاق به شیطنت داشتیم. خیلی مایل به بازی بودم. موقعی که به مدرسه رفتم اولین بار بود که متوجه شدم من با دیگران فرق دارم و این فرق عبارت از همون چیزی بود که باهاش به دنیا اومده بودم. یعنی فرق دینی.

وقتی شش سالم بود رفتم مدرسه. یک بچه شش ساله اصلاً نمیدونه دین یعنی چی؟ حتا اونهای دیگه هم که منو کتک می‌زدند، نمیدونستند دین یعنی چی؟ مثل اینکه دنیا اومدیم تا بیازاریم کسی را که شبیه خودمون نیست. من از شش سالگی در مدرسه مورد آزار قرار گرفتم. شاید بشه گفت که دوستان بسیار محدودی داشتیم. آدم عزلت‌گزين و گوشه‌گیری شدم. از مدرسه درمی‌رفتم تا به سینما بروم و در اون فضا نباشم. یک کم که عقل‌رس‌تر شدم، یعنی در سن کلاس هفتم و هشتم دبیرستان، در واقع این زمانی است که احساسات دیگه‌ای در آدم رشد می‌کنه، غرور پیدا می‌کنه شاید. دور و بری‌های خودش رو بیشتر می‌فهمه.

در این دوره‌ها بودم که روزی مورد حمله‌های خیلی سختی توی خیابون قرار گرفتم. حمله‌هایی که ... من اصلاً معتقد نیستم به معصومیت عام و توده. فکر می‌کنم که اونها رفتار عادت شده‌ای رو که باهاش به دنیا اومدن اجرا می‌کنند، بدون این که بهش فکر کرده باشند. بدون این که اصلاً بدونن چرا دارن خشونت می‌کنن. بدون این که اصلاً بدونن معنی اونچه دارن می‌کنن و زندگی می‌کنن چیه. متأسفانه در سن‌های خیلی بعد همین شکل حرکت فکر نشده‌ی توده را هم بارها دیدم.

در نتیجه؛ زندگی کودکی من چنین بود که گفتم. توی خانواده‌ای بودم که از نظر تربیتی و اخلاقی خیلی سختگیر بود. خیلی اخلاقی بودیم و زیر محدودیت‌های اخلاقی‌ی خیلی سنگینی بزرگ شدیم. احساس می‌کنم بعضی از حرکات من عکس‌العملی به همین محدودیت‌هاست.

از طرفی دیگر، چون در بیرون از خانه، هم چنانکه پدرم و عموی بزرگم مورد ستم و آزار قرار گرفتند، من از موقعی که وارد جامعه فرهنگی شدم، یک جبهه‌بندی را احساس کردم. در دبیرستان که بودم رسماً مورد آزار جسمانی قرار گرفته بودم. و این شاید بی‌تأثیر نبود. در جامعه فرهنگی نه به صورت جسمانی بلکه به صورت جبهه‌بندی آزار احساس می‌شد.

بعدها البته کشف کردم که در جامعه فرهنگی ما هم یک پسله حزب‌الله وجود داره و جامعه روشنفکری ما بیخود ادعا می‌کنه روشنفکره. یک پسله مذهبی ریشه‌دار و ته‌نشین شده ظاهراً در همه هست که در موقع تصمیم‌گیری نهایی، عمل نهایی، ناگهان تمام غیرت‌های غریزی شده، تعصب‌های رشدیافته یا نیافته، همه این‌ها یکهو سر بر میاره و در غالب روشنفکری خودشو نشون میده. به همین دلیل بود که من از جمع روشنفکری هم کنار کشیدم و یکبار دیگه کناره‌نشین شدم.

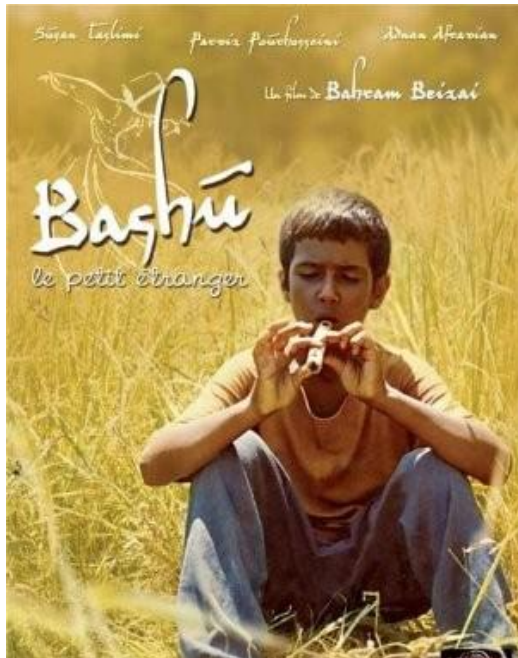
این که من چگونه به سینما علاقمند شدم، همانطور که گفتم سالهای اول دبیرستان بود که جرأت پیدا کرده بودم در بروم از مدرسه و بروم سینما.

من در تهران به دنیا آمدم. متولد پنجم اردیبهشت ۱۳۱۸ هستم. پدرم تهرانی نبود ولی من در تهران به دنیا آمدم. در خانه‌ی پدری که کارمند اداره ثبت اسناد بود. یک کارمند خیلی معمولی. درآمد چندانی نداشت. یک درآمد خیلی متوسط کارمندی داشت، ولی توی خونه‌مون کتاب بود. برای اینکه پدرم شاعر بود. تمام خانواده پدری من یا شاعر بودند یا در کار آموزش. یعنی معلم بودند یا در کار موسیقی. همشون ساکن آران کاشان بودند. پدرم در جوانی مثل اینکه اولین کسی بوده در خانواده که آمده بود تهران و به هر حال اینجا درس خونده بود. دوره قضایی را گذرونده بود. البته با مدرکی که داشت شغلی را که او فکر می‌کرد به او ندادند. به دلیل عقایدش. پدرم اولین کسی بود از خانواده که مذهب رسمی را که همه با آن به دنیا میان، عوض کرده بود و بهایی شده بود. پدر او ملاً بود. پدرم هم ملاً بود. یعنی همه آدم‌های خیلی مؤمنی بودند. همین اواخر یعنی ۱۰ یا ۱۵ سال پیش که رفته بودم کاشان، جایی را نشونم دادند که مادربزرگم اونجا کلاس قرآن و غیره داشت. اولاً پدرم اولین کسی بود از خانواده که از آران آمد به تهران و در ثانی فکر می‌کنم که نه اولین بلکه بعد از برادر بزرگترش، مرحوم ادیب بیضایی دومین کسی بود که مذهب رسمی را ول کرد و بهایی شد.

من البته نمی‌تونم قضاوت کنم و فکر می‌کنم که این نه وظیفه منه و نه هیچ‌کس دیگه. قضاوت کردن مردم به خاطر مسائل عقیدتی و مذهبی‌شون تا وقتی که مزاحم دیگران نیستند، درست نیست. ولی نقطه مهم این نیست، مهم اینه که پدرم مثل همه شعرای تاریخ ادبیات ما که مذهب، یعنی مذهب رسمی اسلام را دارند، در واقع یک مذهب عرفانی دارند که با آن زندگی خود را متعادل می‌کنند. او نیز با شعر زندگی‌اش را

علاقتمند به تئاتر شده بودم. تئاترهایی رو رفته و دیده بودم. هیچ احساس نکرده بودم که کدوم متعلق به منه. تعزیه رو ولی احساس کردم متعلق به منه. نه مضمون مذهبی‌اش، بلکه شکل نمایشی‌اش.

این شکل نمایشی بود که باعث شد من شروع کنم راجع به تئاتر ایران تحقیق کردن که احتمالاً خبر دارید که جلد اول این تحقیق سال ۱۳۴۱ یا ۴۲ در مجله موسیقی چاپ می‌شد و در سال ۴۳ یا ۴۴ در تهران منتشر شد. همان طور که گفتم؛ در این موقعیت که کارمند بودم، معنی‌اش اینه که من وقتی دبیرستان را تمام کردم یکسال پشت کنکور بودم، یعنی باید می‌رفتم سربازی. خوشبختانه در قرعه‌کشی پوچ افتاد بهم. اون یکسالی را هم که در کنکور رد شدم، فرصت فوق‌العاده‌ای بود برای این که توی خونه باشم کتاب بخونم و مقداری از بی‌سوادی خودم رو جبران کنم. ولی در وسط‌های این کار پدرم منو فرستاد تا برم به کنکوری برای اداره ثبت بدم و تصادفاً اونجا قبول شدم و رفتم به دوره احمقانه کوتاهی رو گذروندم و شدم کارمند دون‌پایه اداره ثبت اسناد دماوند.



اونجا هم البته می‌خوندم، چون دماوند هیچ سرگرمی نداشت. بعد از این که کار تموم می‌شد، به چیزهایی می‌خوندم و وقتی تعزیه رو کشف کردم، شروع کردم به کار کردن روی متن‌های تعزیه. اون وقت بود که پدرم گفت که جد پدری ما همه تعزیه‌خوان بودند. نامه نوشت تا از کاشان نسخه‌های تعزیه رو برای ما فرستادند. من اونجا توی دماوند روی نسخه‌های تعزیه کار می‌کردم. وقتی که اومدم تهران و شروع کردم به پژوهش‌های نمایش در ایران، در عین حال در دانشکده ادبیات هم قبول شده بودم. در دانشکده ادبیات خواستم تز پایان‌نامه تحصیلی‌ام را روی نمایش در ایران بنویسم که قبول نکردند. گفتند که نه، نمایش جزو ادبیات نیست. گفتند که بیا راجع به لهجه‌ها بنویس. من اینکارو نکردم. گفتم من می‌خوام راجع به نمایش در ایران بنویسم. گفتند نمیشه و منم ترک کردم دانشکده ادبیات رو در همون سال اول.

پژوهش نمایش‌های ایران رو ادامه دادم. و این زمانی بود که به ثبت تهران منتقل شده بودم. مطالب پژوهش‌ها داشت چاپ میشد در مجله موسیقی که بعد از چند شماره‌ای دیدم از اداره هنرهای دراماتیک زنگ

خیلی علاقتمند نبودم تو فضایی باشم که معلم سر درسش بهم کنایه بزنه، یا توی دوستی دوستانم بهم کنایه بزنن. این دورانی بود که مورد آزار قرار می‌گرفتم و اصلاً نمی‌خوام بهش برگردم و به آن فکر کنم.

اون دوره‌ای که گوشه‌نشینی می‌کردم، و گفتم بهتون که اون موقع کتاب تو خونمون زیاد بود. تابستونها که در واقع سه چهار ماه در منزل بودیم، جز کتاب خوندن تقریباً کار مهم دیگه‌ای نمی‌کردیم. درسته که گاهی یک فیلم می‌رفتم، درسته که گاهی مثلاً خونه کسی می‌رفتم. ولی توی خونه بیشتر در مواقع بیکاری کتاب می‌خوندم. توی یکی از این مجله‌ها، فکر می‌کنم مجله اطلاعات ماهانه، مقاله‌ای دیدم در رابطه با هملت. فیلمی را که لارنس الیویه ساخته بود، معرفی کرده بودند؛ در سه چهار صفحه که تعدادی هم تصویر داشت. تصویرها برای من خیلی جذاب بودند. وقتی مقاله را خوندم به نظرم اومد که با یه چیزی که نمی‌شناسم روبرو هستم. با یک جور هنری که نمی‌شناسم. علاقتمند شدم که بدونم تئاتر چیه. خیلی کاملاً تصادفی بود که یکبار پدرم که می‌خواست به یکی از این مجالس ادبی بره، منو با خودش برد. چون توی خونه مزاحم دیگران بودم. این مجلس به افتخار یه آقایی بود؛ قرار بود توی دانشکده ادبیات سابق که بعداً شد دانشکده علوم اجتماعی و محل لغتنامه دهخدا، یک مجلسی باشه در بزرگداشت یک شاعر گویا پاکستانی و یا افغانی. نمیدونم چی شد که سخنرانان یا حتی گویا شاعر یا یک کسی خلاصه نیامده بود. چون یک عده اومده بودند و همه منتظر برنامه بودند، ناچار براشون یک فیلم نشون دادند. نمیدونم که از اول قرار بود و می‌خواستند این فیلم را نشون بدن یا نه. به دلم به قول معروف آمد که این باید همون هملت باشه. همان هم شد. فیلم را نشون دادند و این فیلم هملت بود. همونی که من در باره آن خونده بودم. خب برای من خیلی شگفت‌آور بود. اصلاً خود این تصادف و این اتفاق.

پدرم ایستاد که خب بریم. من گفتم نه بشینیم اینو ببینیم. پدرم را به ناچار مجبور کردم تا دو ساعت‌ونیم که اون فیلم طول کشید، بشینه و اونو ببینه. من خیلی مجذوبش شده بودم. احساس کردم یه اتفاقی در من افتاده و از اون به بعد هم دنبال کردم شکسپیر رو و هم دنبال کردم سینما رو و هم دنبال کردم تئاتر رو. یعنی در واقع این سه چیز رو با هم تا موقعی که دبیرستان تموم شد. بعد از آن شروع کردم در کتاب خریدن‌هایم کتاب‌های تئاتر خریدن. وقتی دیدم مکبث مال شکسپیر دراومده، آن را خریدم و هر چیزی هم از این کتاب‌ها در می‌اومد می‌خریدم. و البته اینو بهتون بگم هم کتاب‌ها اون موقع خیلی ارزون‌تر بود هم ما بلد بودیم اون موقع چه‌جوری هیچ خرجی نکنیم، هیچ چیزی نخواهیم تا با آن پول کتاب بخریم.

موقعیکه من دبیرستانم تمام شد، ابتدا کارمند اداره ثبت شدم. سال بعد توی دانشکده ادبیات قبول شدم. در واقع پدرم این کار را کرد. چون یکسال پشت کنکور ماندم. او پیشنهاد کرد که من کارمند اداره ثبت بشم. برای این که بتونم نون خودمو در بیارم. من کارمند اداره ثبت شدم و رفته بودم دماوند و اونجا کار می‌کردم. در یک ماه محرم توی یک ده بالاتر، ده گیلی‌یارد که ده نسبتاً خوبیه، یعنی خیلی فقیر نیست و به هر حال اونقدر داره که این کارو بکنه، تعزیه بود. ما پیاده از این ده رفتم به اون ده و تعزیه را دیدیم. شاید بشه گفت که برای اولین بار اتفاقی در من افتاد. یعنی چیزی رو دیدم که متعلق به من بود. در فاصله‌ای که گفتم،

۵۰. توی اداره تئاتر دچار خیلی محدودیت‌ها شدم. می‌خواستم کارگردانی تئاتر بکنم، امکان نمی‌دادند. همیشه داشتند سعی می‌کردند که اونجا به شکل انحصاری برای عده کمی بمونه. اونجا تقریباً به صورت یک کارمند در آمده بودم و از این موضوع خیلی بیزار بودم. در عین حال دو تا کتاب دیگه در آورده بودم؛ "نمایش در چین" و "نمایش در ژاپن". و بعد نمایشنامه‌های زیادی توی این مدت نوشته بودم که هیچ کدومشان با ذائقه اداره تئاتر جور نبود. اون‌ها بیشتر تئاترهای محدود و تئاترهای سنتی می‌خواستند.

از آن‌جا که تئاتر های من تا اونجا که به خودم مربوط است، همشون تجربه‌ای بودند، معمولاً کسی آن‌ها را نمی‌شناخت. یکی از این تجربه‌ها رو خودم انجام دادم؛ ..سلطان مار... که سال ۱۳۴۸ روی صحنه اجرا شد. بعد از سلطان مار که یک کمی با مشکلات مواجه شد، تصمیم گرفته بودم اصلاً کار نکنم. برای همین، بین سال ۱۳۵۰ بود یا سال ۴۹ حالا درست یادم نیست، فکر کنم ۴۹ باشد، موقعی که گفتند بیا در دانشکده هنرهای زیبا به عنوان استاد درس بده. به عنوان استاد مهمان از اول سال ۴۹ رفتم اونجا و درس دادم. بعد ازم خواستند به عنوان حق‌التدریسی ثابت باشم اونجا. اگر می‌خواستم حق‌التدریسی باشم، می‌بایست از اداره تئاتر منتقل می‌شدم. درخواست کردیم و به دانشگاه منتقل شدم. بعداً متوجه شدم که منتقل شدن من به دانشگاه هنرهای زیبا به درخواست دانشجویها بوده است. دانشجویهای دانشگاه هنرهای زیبا، بخش تئاترش معترض بودند و فکر کرده بودند که چرا استادهایی از بیرون نمی‌آورند برای این‌کار که تئاتر امروزی‌تر رو بشناسند و بتونن امروزی‌تر درس بدن. ظاهراً پرسیده بودند شما اسم بدید چه کسی و اونها اسم منو داده بودند. من اینهارو بعد فهمیدم. بعد هم به هر حال اونا موافقت کرده بودند و من منتقل شدم به دانشکده.

... این را هم باید بگم که اولاً شاید واقعاً تئاترهای من عیب داشت... دوم این‌که تئاترهای من شبیه تئاترهای دیگه نبود. همان اول، وقتی که من سه نمایشنامه عروسکی رو نوشتم، کسی نمی‌دونست اینو چه‌جوری بایستی اجرا کنه. برای این‌که این زبان، زبانی بود متفاوت با اون تئاترهایی که تا اون موقع اجرا می‌شد. بعد کسی نمی‌فهمید که چه کارش باید کرد. موقعی که عباس جوانمرد این‌ها را اجرا کرد، خود او هم از پیش نمی‌دونست چه‌جوری باید این‌ها را اجرا کنه. من یک توضیح خیلی مختصر دادم و او خیلی خوب و زود گرفت برای اجرا. موقعی که "غروب در دیار غریب" برای اولین بار در تلویزیون اجرا شد، خب همه را خیلی مهیوت کرد. همین چیزی را که الان به من میگن، اون موقع هم می‌گفتند که اینا زیاد شاعرانه‌اس، زیاد فلسفی است. از این حرف‌ها که همه این حرف‌ها هنوز هم همون قدر بی‌معناست که اون موقع بود.

تئاتر در واقع نوعی بیان اندیشه است. در واقع نمایشی کردن اندیشه است. اندیشه میتونه بُعدهای نمایشی، بُعدهای فلسفی، بُعدهای شاعرانه، و به هر حال همه این چیزها رو داشته باشه. در ضمن سرگرمی هم باشه. اجراکننده باید اون کار سرگرمی‌شو به خوبی دربیاره، ضمن این‌که ابعاد دیگه‌شو پرورش بده تا اون‌جا که بتونه و موفق بشه. اون‌ها این راه رو پیدا نمی‌کردن. نمی‌داستند اصلاً چه‌جوری باید اجرا بشه. به هر حال جوانمرد اینو پیدا کرد. او اولین بار که اینو در تلویزیون اجرا کرد، برای همه مهیوت‌کننده بود.

زدند به من. گفتند آقای دکتر فروغ می‌خواهد باهات صحبت کنه. با هم تلفنی صحبت کردیم، البته خودش نه، رئیس دفترش بود. گفت بیاین اینجا و من رفتم اونجا و صحبت کردیم. گفتند آیا می‌خواه منتقل شی به اینجا، به اداره تئاتر؟ من از خدا می‌خواستم که از اداره ثبت دربیایم و بروم به اداره تئاتر. گفتم باشه و منتقل شدم که این کارو اونجا ادامه بدم.



البته من وقتی اونجا بودم، همون سال اول داشتم نمایش در ایران رو چاپ می‌کردم. یعنی در واقع اونجا هم کاری برای من انجام ندادند. ازم پرسیدن تو نمایشنامه هم می‌نویسی. گفتم آره و نه. چون یک نمایشنامه در سال ۱۳۴۱ نوشته بودم به اسم "مترسک‌ها در شب" که به یک معنا اولین نمایشنامه‌ای بود که نوشته بودم و به یک معنا اولین نبود. من توی دبیرستان در دوره‌ای که گفتم علاقمند شده بودم به تئاتر، دو سه تا نمایشنامه نوشته بودم که بعضی شون هم نصفه کاره مونده بود. در واقع یک‌جور در جستجوی زبان نمایشی بودم. اتفاقاً بعضی شون رو هنوزم دارم. دبیرستان رو که داشتم تموم می‌کردم، دو تا یا سه تا تک‌گویی نوشتم که این اواخر چاپ شدند؛ به اسم "سه برخوانی". در واقع یک‌جور ارتباط دارند با نقالی. "آژدهاک" و "آرش" و "کارنامه بندار بیدخش". کارنامه بندار بیدخش اون موقع ناتمام موند که بعد تمومش کردم و رفت روی صحنه. بعد از نمیدونم چند سال. می‌خوام بگم در واقع اینکارها رو قبلاً کرده بودم. موقعی که در سال ۱۳۴۱ مترسک‌ها در شب رو نوشتم اولین بار بود که با فکر حرفه‌ای نوشتم. یعنی نه همین‌جور یه کاری برای خودم و بدون این‌که تصور کنم در عالم تئاتر هستم. مترسک‌ها نمایشنامه خوبی نیست اصلاً. نمایشنامه‌ای است که همه چیزش واقعی‌یه. در واقع من فکر کرده بودم که خود واقعیت کافیه برای خوب بودن. بعد از نوشتن اون بود که کشف کردم واقعیت کافی نیست برای درست بودن و خوب بودن یک نمایشنامه. و شروع کردم تجربه‌های دیگه‌ای بکنم. در واقع این‌هاست که برای من مهمتره.

بعد از نوشتن مترسک‌ها، سه نمایشنامه عروسکی را نوشتم. که البته تک تک نوشته شد. و به قصد با هم بودن نوشته نشد. اول "عروسک‌ها" بعد "غروب در دیار غریب" و بعد "قصه ماه پنهان" که در واقع تجربه با تئاتر عروسکی است در ایران. خیلی عجیب این‌که پارسال من بعد از سی و چهار پنج سال چهارمین این‌هارو نوشتم به اسم "مجلس بساط برچیدن". از اون موقع بود که واقعاً در عالم حرفه‌ای تئاتر شروع کردم به نوشتن. من توی اداره تئاتر از سال ۱۳۴۰ بودم و ۴۱ شاید تا سال ۴۹ یا

قهرمان نیست، بلکه یک قربانیه، قربانی قردادها. "هشتمین سفر سندباد" به نظر خود تقریباً تمام اصول نمایشی مرسوم اون دوره را می‌ریزه به هم، و در حقیقت کاری رو می‌کنه که همون زمان سؤال این بود که این چه شکلی باید اجرا بشه. یعنی با این تعداد زیاد بازیگر چگونه می‌خواست اجرا بشه. البته هرگز اجرا نشد، مگر چند سال پیش که فکر کنم در سوئیس اجرا شد و به زبان آلمانی.



تجربه بعدی من یعنی "چهار صندوق"، تجربه با تخته‌حوضیه، یعنی تقلیده. باز همون طوره یعنی یک موضوع تقلید را می‌گیره ولی ضد تقلید کار می‌کنه. یک مسأله امروزیه، یک بنیاد تفکر امروزی رو به اصطلاح فیلتر می‌کنه، زیر صافی قرار می‌ده که از پشتش نگاه به تخته‌حوضی داره. تخته‌حوضی تو اون تبدیل می‌شه به یک نمایش روشنفکری روزانه. بعدها همین تئاتر تخته‌حوضی رو دوباره نوشتم. سه چهار بار به سه چهار فرم که هر کدام یک تجربه خاصی هستند. هم با تعزیه کار کردم مثلاً توی "ندبه" و هم با بقیه فرم‌ها. ولی هر بار تا تجربه‌ای نو نبود، نکردم. با تئاتر معاصر یعنی تئاتر امروزی راجع به مردم امروز هم کار کردم ولی دیگه اشتباه "مترسک‌ها در شب" رو تکرار نکردم. فکر می‌کنم برای ارزش یک تئاتر واقعیت لازمه ولی کافی نیست. باید بیان و شکلی رو به وجود بیاریم که خاص اون حرف خاصه. من سعی کردم تو کارهای بعدی این کار را بکنم. این که چه جوری به این رسیدم، شاید دیگران باید بگن، ولی احتمالاً من متعلق به یک نسلی از روشنفکرها هستم که در واقع شروع کردند به تجربه کردن‌های جدید توی زبان و فرهنگ و تفکر این صد ساله. من شاید از این جهت اولین کسی رو که شناختم صادق هدایت بود، کسی که بعضی از داستانهایش، به کنار از نمایشنامه‌هاش که از آن‌ها خوشم نمی‌آید، خیلی خوبه. هدایت تجسم کامل یک روشنفکره که از پژوهش می‌کنه، زبان‌های دیگرو می‌آموزه، نقد می‌نویسه، نمایشنامه می‌نویسه، داستان می‌نویسه، با زمانه خودش سر جنگ داره، و با تمام پذیرفته‌های جامعه رو در رو هست. شاید بشه گفت که اون اولین کسیه

جوانمرد یکی دیگه از این‌ها رو هم کار کرد و دو تا را با هم برد روی صحنه. در ضمن این دو تا؛ "غروب در دیار غریب" و "قصه ماه پنهان" در سال ۱۳۴۳ اومدن به تئاتر ملل در پاریس. یعنی در فستیوال تئاتر ناسیون توی تئاتر سارا برنارد پاریس اجرا شدند.

در حقیقت میشه گفت که این قضیه که همیشه اول تئاترها رو رد میکردن بعد که اجرا می‌شد، می‌دیدند چقدر سهل بوده و این شاید یک کمی باعث دلخوریشون می‌شد که چرا از اول خودشون این را درک نکرده‌اند. بهر حال در ۱۳۴۳ من "هشتمین سفر سندباد" را نوشتم. در هشتمین سفر سند باد هیچ قاعده وقانونی از قوانین تئاتر ایران رعایت نمی‌شه. یعنی زمان و مکان توش بی در و پیکره. هر موقعی که برای تئاتر لازم باشه، زمان و مکان نمایش هم هست. و میدونیم در تئاترها، برای تغییر زمان... نور می‌رفت، نور می‌آمد. دکور عوض می‌کردند. ولی در هشتمین سفر سند باد زمان و مکان، زمان و مکان نمایشی است و خواست این نمایش به سرعت یک چشم بهم زدن عوض میشه. من اینو از کجا آموخته بودم؟

من در واقع باید دو چیز را بگم؛ اول این که زندگی در کودکی منو ضد هر نوع سنت، هر نوع باور، و هر نوع پذیرفته‌ای در آورده بود. در نتیجه من ضد پذیرفته‌های تئاتر اون موقع بودم. دوم این که یک نمایش درجه یک در مملکت وجود داشت. همه هم اونو دیده بودن، ولی کسی درکش نکرده بود، چون به نظر من ذهن تحلیلی خیلی کم داشتیم؛ تعزیه... در تعزیه زمان و مکان.. زمان و مکان نمایشیه، میل و خواست نمایش در هر زمانی که بخواهی و در هر مکانی که بخواهی در صحنه اتفاق می‌افته. همچنین تخته‌حوضی.. در نمایش تخته‌حوضی تقلید زمان و مکان دست بازتره و دست موضوع... هر لحظه‌ای که بخواهی همون زمانه و همون هم مکانه. بنابر این... عجیبه، همه این تئاترها رو دیده بودند، و خیلی بیشتر از من اونو می‌شناختند، ولی درک نکرده بودند که راه تئاتر ایران تئاتر چهار پرده‌ای یا سه پرده‌ای اروپایی نیست، بل که همون موادی است که تصادفاً من داشتم آزمایش می‌کردم. اولین تئاترهای من، همان طور که گفتم، قبل از این که وارد این عالم پژوهش بشم، "سه برخوانی" بود. در واقع سه نقالی و یک آزمایشی هم با نقالی. بعدها سه نمایش عروسکی، یک نمایش با تئاتر عروسکی، یعنی تئاتر عروسکی ایرانی بود، باز با همون شخصیت‌های پهلوان و دیو سیاه و دختر و غیره و غیره... مرشد و... بنابر این از یک طرف می‌بینید دارم با پذیرفته‌های مردمی کار می‌کنم که مثلاً هزار سالی است پذیرفته شده است. از طرف دیگه متن من ضد اون پذیرفته‌هاست.

توی نمایش‌های عروسکی ایرانی جایی برای اندیشه و غیره نیست. این اواخر به کلی تبدیل شده بود به مقداری لفاظی مضحک. در بهترین شکلش همون مستهجن و در بدترین شکلش یک‌جور بازی وقت پُرکن شده. من تمام امکانات این نوع از نمایش رو گرفتم و چیزی رو بهش دادم که خودم می‌خواستم. زمانه من و روشنفکری که من باهاش آشنا بودم، به من می‌گفت این یعنی اندیشیدن از طریق تئاتر. خُب بعدی‌ها یعنی تئاتر بعد از "پهلوان اکبر می‌میرد" باز در واقع یک نمایش بود با همه پذیرفته‌های صحنه تئاتر ایران؛ تئاتر سه پرده‌ای، ولی در حقیقت با تحلیلی که از پهلوان می‌شه، چیزی است غیر از پذیرفته‌ها. پهلوان اکبری که من نوشتم ضد سنت است. تحلیل که بشه، نشون می‌ده که او یک

بنابراین در مرحله اول داشتن نبوغ نمایش شرط است و پس از آن آشنایی با فرهنگ. خیلی از این‌ها که تئاتر ملی کار میکردن آشنایی‌شون با فرهنگ ملی در حد صفر بود. خیلی از این‌ها خیال می‌کردند اگر واقعیت خیابان را روی صحنه بیاورند، درست است. یعنی این می‌شود تئاتر. این اما نمی‌شود تئاتر. من اگر شخصاً خودم روی صحنه تئاتر بنشینم، این نمی‌شود تئاتر. ... برای تئاتر باید نبوغ تئاتری و حضور تئاتری و کاریزما و اندیشه تئاتری داشت. این که چگونه اندیشه را تئاتری کنیم. حتا این که زبان را. صحنه یک زبان می‌خواد که خیلی‌ها متوجه نبودند. به همین دلیل است که برای من کارهای کسانی که با زبان کار کردند باارزشه. کارهایی که مثلاً اسماعیل خلیج با زبان کرد فوق العاده است. و یا کارهایی که اکبر رادی با زبان می‌کنه خیلی فوق العاده است. ساعدی استعداد نمایشی خوبی داشت ولی هرگز تا پایان زندگیش متوجه نشد که تئاتر یک زبان می‌خواد و وقتی در یک مصاحبه ازش میپرسند که شما راجع به زبان تئاتر چه فکر می‌کنید؟ می‌گه زبان تئاتر یعنی چی؟ یعنی متوجه نیست که خودش داره این کار را می‌کنه، یعنی داره برای صحنه یک زبان پالایش می‌ده ... البته من به تمام این‌ها احترام می‌گذارم.

* این نوشته برگرفته از گفتگوی طولانی من است با بهرام بیضایی؛ پژوهشگر، نمایشنامه‌نویس، کارگردان تئاتر، و فیلمساز که چند سال پیش با او در استراسبورگ داشته‌ام. در این نوشته سؤالات را حذف کرده‌ام.



که باعث شد تا خود من بیاد بیرون، یا مهمترین کسی به که منو در اونچه که خودم بودم، یاری کرد، که جرأت اینو پیدا کنم و بتونم کاری بکنم. اولین کار منو آقای جوانمرد اجرا کرد. "پهلوان اکبر" را هم اون اجرا کرد. ولی این که چرا پیش نرفت، علتش چیز دیگه است. علتش رو مثل این که گفتم، اکثراً نمی‌دونستن چه‌جوری باید اجرا کرد. [چند سال پیش] دو اجرای مختلف از "سلطان مار" روی صحنه بود که دو نفر مختلف اجرا کرده بودند. یکیش کمتر بد بود و آن یکی واقعاً رنج‌آور بود. متأسفانه از این نسل جدید کسی به این‌ها نیاموخته تخته‌تخته‌حوضی واقعی را. توی دانشکده‌های تئاتری که درس خوندن نیاموخته‌اند این را. اصلاً نمی‌دونن چه‌جوری باید اجرا کنن. منی که می‌تونستم یاد بدم را کنار گذاشتن از دانشگاه، کنار گذاشتن از تئاتر. من بعد از این که ۱۸ سال کنار گذاشته شده بودم از تئاتر، دوباره یک نمایش به صحنه بردم. البته من خوشحالم که مرا کنار گذاشتن، چون به کارهای نوشتنی‌ام رسیدم. کاش به جای من کسانی رو پیدا می‌کردن که می‌تونستند به چیزی یاد بدن این بچه‌ها. این‌ها هیچی نیاموختند. در اجرای "سلطان مار" فقط چند صحنه واقعاً خوب بود، تقصیر کارگردان هم نبود. اون هر چیز از هر جا که آموخته بود ریخته بود توش و همه را هم غلط آموخته بود. فکر نکرده بود هر چیز که از هر جا گیر بیاری بریزی اون تو چه چیز اشغالی می‌شه. علتش هم همین بود.

این‌را هم بگویم این کار با فیلم‌ها هم داره اتفاق می‌افته. میدونید که من پارسال اجازه دادم "پرونده قدیمی پیرآباد" را فیلم کنند. فیلم کردند ولی افضح شد. "روز واقعه" را یکی فیلم کرد، خیلی دردآوره. "آواز های ننه آسو" رو یکی فیلم کرد خیلی بده. "خط قرمز" را که در واقع دوستم آقای کیمیایی ساخت، خیلی بده. برداشت شده از "شب سمور". علتش این نیست که من نخوام نشد من در همین اروپا چند اجرا از "چهار صندوق" دیدم واقعاً بده. علتش این نیست که اینا آدمای بدی هستند. اینها همه آدم‌های خوبی هستند، منتها نه تئاتر را درست آموختن و نه از وسوسه‌های فرهنگ ما آمدن بیرون. اونا فکر میکنن اگه خودت باشی روی صحنه، این یعنی واقعی. اصلاً چنین چیزی نیست. خودت روی صحنه باشی، نه خودتی نه واقعی. تئاتر اصلاً نمی‌خواد تو خودت باشی رو صحنه. اصلاً قرار نیست واقعی باشی. قراره واقعیت جدیدی را خلق کنی روی صحنه. واقعیت اون نمایش را. اون حرف را. اون فکر را. کسانی که این موضوع ساده رو نفهمیدن و کسانی که نمی‌فهمن که اگر بالای "چهار صندوق" نوشته "مضحکه" و یا نوشته "مجلس تقلید" یعنی چه. و نمی‌دونن "مجلس تقلید" چیه؟ یا نمی‌دونن "مضحکه" چیه؟ و اصلاً بلد نیستند بخندونن به طرز شریفی که به اون کار مربوطه، نه خندانن به هر ترتیبی. کسانی که بلد نیستند بین واقعیت خیابون و واقعیت صحنه‌ای فرق بزارند، نمی‌تونن کار منو اجرا کنن. غلط اجرا میکنن.

یک تئاتر خوب متعلق به جهان است. نمی‌توان عدم نبوغ و فقدان نبوغ را در پشت کلمات ملی و متعهد و مردمی و غیره و غیره قایم کرد. به نظر من همه این عنوان‌ها تقلبی هستند. آدم باید نبوغ نمایشی داشته باشد، اگر نبوغ نباشد، نباید حرف از تئاتر اخلاقی، تئاتر متعهد، تئاتر سوسیالیستی زد. زیرا ممکنه که بهترین مضامین را با نداشتن نبوغ ویران کرد روی صحنه. نباید پشت این اسم‌ها پنهان شد.

محسن یلفانی در گفتگو با ناصر رحمانی نژاد



درباره ی تئاتر ایران در تبعید

برای ورود به بحث "تئاتر ایران در تبعید" شاید یادآوری این نکته بد نباشد که برای ما تبعیدیان، سالهای اول تبعید، مسأله‌ی تبعید مهم‌ترین و اصلی‌ترین مشغله‌ی ذهنی و همین‌طور مشغله‌ی زندگی‌مان بود. این را از این نظر می‌گویم که امروز، با توجه به این‌که نزدیک به چهل سال از آن سال‌ها می‌گذرد و همه‌ی تبعیدیان و مهاجران حالا دیگر در کشور باصلاح میزبان جا افتاده‌اند، و عموماً این احساس تبعیدی بودن را ندارند، یا شاید این احساس خیلی کمرنگ شده، و با تغییراتی که در زندگی اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی عده‌ای از تبعیدیان رخ داده، و عده‌ای دیگر به ایران می‌روند و می‌آیند، و خلاصه تغییراتی جدی، یا ظاهراً جدی، که در محیط اجتماعی تبعید رخ داده و در نتیجه تمایلات و خواسته‌ها و سلیقه‌ها هم تغییر پیدا کرده، احتمالاً عبارت "تئاتر ایران در تبعید" عبارتی کمی عجیب و غریب بنظر برسد! و لاجرم بحث درباره‌ی آن هم کمی بی‌مورد جلوه کند. اینطور نیست؟

به نظرم خودت بسیاری از گرفتاری‌های موضوع «تئاتر ایران در تبعید» را شرح داده‌ای. و در این میان مهم‌ترین موضوع همان فاصله‌ی سی-چهل ساله‌ای است که ما را از آغاز این ماجرا جدا می‌کند. طبعاً در نظر هم داری که در این فاصله، نه تنها موضوع تبعید ایرانیان، که تمامی دنیا دستخوش دگرگونی‌های بی‌سابقه شد، که بر کار تئاتر در تبعید هم اثر گذاشت. جز اینها شاید یادآوری چند نکته به روشن شدن بحث کمک کند: در آغاز، تبعید، خواه ناخواه و دانسته یا نادانسته، نقش اپوزیسیون را هم بازی می‌کرد یا، حداقل، در آن شرکت داشت. تئاتر هم ناچار جزئی از این اپوزیسیون به حساب می‌آمد. پس هم از امتیازهای آن برخوردار بود و هم از گرفتاری‌ها و تنگناهایش - چه مادی و چه ذهنی. حالا وضع کاملاً عوض شده. ایرانی‌های بسیاری در چهار گوشه‌ی دنیا، که شاید، و به احتمال زیاد حتماً، خود را تبعیدی هم می‌دانند، کار تئاتر می‌کنند - همچنانکه در هنرهای دیگر هم فعال‌اند: نقاشی، عکاسی، داستان‌نویسی، سینما... اما حتی اگر گفتگو و کند و کاو را فقط به تئاتر محدود کنیم، کار چندان آسان نخواهد شد. و همان‌طور که خودت گفته‌ای ممکن است بحث «عجیب و غریب» یا «بی‌مورد» به نظر بیاید.

در عین حال، با وجود گذشت سی-چهل سال، کسانی هستند که به معنا و هدف اصلی تبعید وفادار مانده‌اند. برای اینان علت تبعید ایرانیان پدید آمدن یک انقطاع یا گسست در حیات «طبیعی» جامعه یا مملکت ما بود. و تا زمانی که این گسست به گونه‌ای درمان نشود یا پاسخ مناسبی برای آن فراهم نیاید، این دسته از ایرانیان به تبعید خود ادامه خواهند داد. در این میان آن چند یا چندین نفری هم که در میان اینان کار تئاتر می‌کنند

- یا در رشته‌های دیگر هنری دست به کارند - در طی این مسیر «تبعیدی» شریک خواهند بود و با وجود «جا افتادن در کشورهای میزبان»، «احساس تبعیدی بودنشان» را از دست نخواهند داد. به همین علت، من، با آن‌که نه در ایران و نه به طریق اولی در تبعید، خود را در کار تئاتر حرفه‌ای ندانسته، یا نتوانسته‌ام، بحث در این باره را کاملاً به مورد و مفید می‌دانم.



در صحبت هایت به این موضوع اشاره کردی که تئاتر به علت تبعید، در آغاز، نقش اپوزیسیون را هم بازی می‌کرد، یا در آن شرکت داشت. این حرف کاملاً درستی است. اما، ما بعد می‌بینیم که طی گذر سالها، این نقش به تدریج دچار تغییراتی می‌شود. این تغییرات هم عمدتاً به علت تغییراتی بود که در محیط اجتماعی تبعید به وجود آمد. یعنی با جافتادن نسبی تبعیدیها، به دلیل حل نسبی مشکلات اولیه‌ی تبعید، و عادت به یک زندگی نسبتاً عادی و در نتیجه تحلیل رفتن احساس تبعید و تبعیدی بودن، و با کنار کشیدن بخشی از نیروی اپوزیسیون از عرصه‌ی سیاست، با دریافت یا پذیرفتن شکست و در نتیجه فرورفتن در خود، و بعد غالب شدن احساس یأس، با آمدن تدریجی کسانی به عنوان تبعیدی یا مهاجر، که چندان هم فعال سیاسی نبودند و یا اساساً سیاسی نبودند، با رفت و برگشت عده‌ای به ایران، و چه بسا با خزیدن عناصر دیگری که اصلاً برای مأموریت‌های دیگری از ایران به محیط تبعید آمده بودند، و بسیاری عوامل دیگر... نهایتاً به اینجا رسید که حالا ما با ترکیب جمعیتی ایرانی‌هایی روبرو هستیم که مرز میان تبعیدی و مهاجر و مسافر و غیره و غیره را به هم ریخته و هیچ یک از هم‌دیگر قابل تشخیص نیستند. تنها عده‌ی خیلی کمی که خود را همچنان تبعیدی و اپوزیسیون می‌دانند قابل شناسایی هستند. این دگرگونی جدی سبب شد که تئاتر تبعید دیگر نتواند این تماشاگران راه، آن‌طور که در سالهای آغاز جلب می‌کرد، به خودش جلب کند؛ و به تدریج به سمت سلیقه و خواست این ترکیب درهم و ناهمگون تماشاگران چرخش پیدا کرد. در عین حال به این نکته هم اشاره کنم که محیط تبعید از همان ابتدا هم یکدست نبود، هم به لحاظ سیاسی و هم به لحاظ وضعیت حقوقی ایرانی‌هایی که از ایران آمده بودند. البته به شدت اختلاط و ناهمگونی امروز نبود. آیا فکر می‌کنی این برداشت واقع بینانه است، یا نه، خیلی بدبینانه است؟

فکر می‌کنم برداشت بدبینانه است، چرا که واقع بینانه است. آشفتگی و درهم‌ریختگی «ترکیب جمعیتی ایرانی‌ها» واقعیت انکارناپذیری است. «خزیدن عناصر دیگر... برای مأموریت‌های دیگر»، که من از چند و چون آن بکلی بی‌خبرم، فقط می‌تواند جزئی از همین درهم‌ریختگی باشد.

حاضر بیشتر بهانه‌ای است برای تن زدن از پرداختن به مهم‌ترین مسایل بغرنج زمانه ای که در آن زندگی می‌کنیم، یعنی همان گسستی که با انقلاب اسلامی هم در جامعه ما و هم در زندگی فرد فرد ما به وجود آمد و زندگی را، بویژه هنگامی که پای آگاهی و انتخاب هم در میان است، به یک بوته آزمایش به تمام معنا تبدیل کرده است.

این همه وظیفه‌ای را که علی‌الاصول بر عهده تئاتر تبعید است سنگین و سنگین‌تر کرده. اما حتی با خوش‌بینانه‌ترین نگاه هم به آسانی می‌بینیم که کارنامه تئاتر تبعید در این زمینه تقریباً خالی است. اجراهای سیاسی خارج از کشور، یا تبعید، به اعتراض و افشا اکتفا می‌کنند. نمایشنامه متضمن اعتراض و افشا نمی‌تواند به ماهیت تراژیک زمان و شرایطی که در آن زندگی می‌کنیم، دست یابد. و در نتیجه نمی‌تواند تماشاگر را به تأمل بر آنچه گذشته دعوت کند و از راه این تأمل به آگاهی و تفاهمی برساند. لازمه چنین کاری رو-در-روئی فعال و آگاهانه با شرایطی است که تبعیدی پشت سر گذاشته و در عین حال در آن گرفتار است و هم اکنون آن را می‌زید. تصادفی نیست که اغلب اجراهای تبعید به اصطلاح کم‌دی‌اند. می‌گویم «به اصطلاح» چون معنی رایج کم‌دی را در نظر دارم، که به ریشخند کردن و دست‌انداختن سوژه خود اکتفا می‌کند. حال آن که کم‌دی در معنای کلاسیک آن، از تراژدی هم بی‌رحم‌تر است و خبط و خطای انسان را بیش از آن سنگین و مهلک می‌داند که در پی درمانش باشد یا حتی بر او ببخشد...



من با آنچه می‌گویی کاملاً موافقم. متأسفانه تئاتر تبعید، همانطور که می‌گویی، نتوانسته به وظیفه ای که بر دوشش است عمل کند. اما، آیا مشکل تنها در این دیدگاه سیاست‌گریزی است، یا این فقط یکی از اشکالات جدی در میان سایر اشکالات جدی‌تر است؟ اشاره کردی به منتقدان حرفه‌ای که «سیاسی نبودن» یک کار تئاتری را بخشی از ارزش‌های آن محسوب می‌کنند. من با نمونه‌هایی بدتر از این در همین تبعید برخورد کرده‌ام، که نسبت به حتا «نشانه‌هایی» از یک موضوع سیاسی نفرت نشان داده‌اند. بطور مثال به یک طناب دار که به کشتار زندانیان سیاسی سال ۱۳۶۷ اشاره دارد. تماشاگر، یا «با اصطلاح» تماشاگر، این تماشاگر امروزی تئاتر در تبعید، بخصوص در لس‌آنجلس، حتی به نمایش کم‌دی با معنی، که موضوعی جدی و اجتماعی را طرح می‌کند، نمی‌رود.

موضوع دگرگونی‌هایی که اپوزیسیون تبعیدی، و به تبع آن تئاتر تبعید، از سر گذرانده، موضوع پر طول و تفصیلی است که حتی من هم کلی حرف درباره‌اش دارم. ولی گمان نمی‌کنم در موضوع گفتگوی ما، که قاعدتاً باید حدودی داشته باشد، جا بگیرد. نکته آخر این که هیچ قاعده و قانونی تبعید را حق انحصاری کسانی که با رژیم مملکت خود مخالفت آشتی‌ناپذیر دارند و می‌خواهند تا آخرین نفس با آن مبارزه کنند، نمی‌داند. بنابر این درهم ریختگی یا گونه‌گونی انبوه تبعیدیان را قبول کنیم و ببینیم آیا این انبوه به نقش یا مأموریت ناگفته و نانوشته، اما ناگزیر و خواه ناخواه خود، عمل کرده است یا نه. و این نقش یا مأموریت چیزی نیست مگر پراکندن حاصل تجربه یگانگی که تبعیدی در سرزمین خود از سر گذرانده. در اینجاست که می‌توان و باید به سراغ تئاتر رفت و دید که به عنوان یک وسیله بیانی - که قاعدتاً در اختیار همه تبعیدیان نیست - چه کرده است.

بنظرم انگشت گذاشتی روی زخم، یعنی موضوع اساسی تئاتر تبعید که به قول تو: «در اینجاست که می‌توان و باید به سراغ تئاتر رفت و دید که به عنوان یک وسیله بیانی چه کرده است»؟ همین عبارت را من به عنوان سؤال در برابر خودت می‌گذارم.

قاعدتاً کار یا وظیفه اصلی تئاتر تبعید باید تولید و اجرای آثاری باشد که ارائه آنها در ایران ممکن نیست. سرکوب و سانسوری که بعد از یکی دو سال اول انقلاب برقرار شد و با سال‌های سیاه دهه شصت ادامه یافت، این وظیفه تئاتر تبعید را آشکارتر و سنگین‌تر کرد. بعد از پایان دهه شصت، زمانی که مهار سانسور اندکی شل‌تر شد و نسل جدیدی از نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان کم و بیش مجال عرضه آثار خود را پیدا کردند و کارشان هم از سطح و کیفیت بالائی برخوردار بود، مشکل یا مسئله دیگری پیش آمد: بی‌زاری از سیاست و پرهیز از آن به هر قیمت. با این توجیه که همه آنچه بر سر ما آمده، و از جمله تئاتر را دچار سطحی‌نگری یا جانب‌گیری‌های خام و شتاب‌زده کرده، علتی ندارد مگر سیاست‌زدگی، آن هم به شکلی خام و نستجیده و حتی با نوعی سوءاستفاده از آن برای جلب نظر و تبلیغات. کار این نگاه به سیاست در تئاتر به جایی کشید که منتقدان حرفه‌ای گاهی در تعریف و تمجید از یک اجرا بر «سیاسی نبودن» آن تأکید می‌کردند و این خصوصیت را از امتیازهای اثر مورد نظر می‌شمردند. نیازی به یادآوری ندارد که همه ما بعد از این همه تجربه گران‌بار دیگر یاد گرفته‌ایم و فهمیده‌ایم که سیاسی بودن یک اثر تئاتری به خودی خود امتیازی به شمار نمی‌آید و پرداختن به سیاست در تئاتر اگر به گونه‌ای خام و سطحی و به اصطلاح «شعاری» صورت گیرد و مقصود فقط برانگیختن و ارضای احساسات مخالفت‌آمیز تماشاگر باشد، نه ارزشی دارد و نه راه به جایی می‌برد. برای روشن‌تر شدن موضوع و پرهیز از ابهام یادآوری کنیم که در سال‌های پیش از انقلاب نمونه‌هایی از این گونه آثار با توجه به جو سانسور و فشار رژیم سابق، محبوبیت فراوانی پیدا کردند. در یکی دو سال اول پس از انقلاب هم این وضع با فراق بال بیشتری تکرار شد که نمونه‌های آن روی آوردن به نمایشنامه‌های به اصطلاح آموزشی و در واقع تبلیغاتی برشت بود که در زمره ضعیف‌ترین کارهای اوست... اما پرهیز از سیاست در حال

فقط نوعی برداشت - احتمالاً شخصی - است. جوهر تئاتر آزادی عمل و آزادی انتخاب است، هم برای اهل تئاتر و هم برای تماشاگر. بنا بر این کاملاً فهمیدنی و قابل قبول است که در این دنیای درندشت، که در آن آخر و عاقبت کسی یا چیزی معلوم نیست، هر دست اندر کار تئاتر می‌تواند به هر نوع اجرائی که دوست دارد یا می‌پسندد یا امکانات عرضه‌اش را دارد، بپردازد. نیازی به گفتن ندارد که منتظر اجازه‌ی ما دو نفر هم نخواهد ماند!

بنظرم از بحث اصلی مان خارج شدیم، ولی صحبت‌های مهم و قابل تأمل است. امیدوارم که این گفتگوی کوتاه بتواند دوستان دست اندر کار تئاتر را تشویق کند و آنها را وارد این بحث کند. محسن عزیز، یک دنیا ممنون از وقتی که برای این گفتگوی ایمیلی گذاشتی.



عموماً مبتذل‌ترین چیزهایی را انتخاب می‌کنند که به نام تئاتر روی صحنه می‌برند. من فکر می‌کنم وضع وخیم‌تر از آنست که در این گفتگوی دو نفره‌ی من و تو بتوانیم به تمام جنبه‌های آن بپردازیم.

روشن است که ما - که دستمان هم به جایی بند نیست - در یک گفتگوی دو نفره کار چندانی نمی‌توانیم بکنیم. گمان نمی‌کنم از اول هم چنین قصد یا تصویری داشته‌ایم. نهایتاً می‌توان کمی درد دل کرد یا فکر و ایده‌ای را با چند خواننده‌ی علاقمند، که کار مهم‌تری ندارند، در میان گذاشت. اشاره‌ی من به محبوبیت «ژانر» کمدی در میان اهل تئاتر و تماشاگران هم فقط یک مشاهده است و نه داوری. این وضعیتی است که هست و کم و بیش همه جا هم همین طور است. در همین پاریس کمدی‌های مردم پسند را بسیار آسان‌تر روی صحنه می‌برند و بیشتر سالن‌ها را پر می‌کنند. این یک رسم و قاعده‌ی رایج است که ریشه‌ها و دلایل فراوان دارد. ولی در اینجا تنها چیزی که می‌توان گفت این است که زیاد هم نباید به پر و پای تماشاگری که مبتذل‌ترین‌ها را در تئاتر انتخاب می‌کند، پیچید.

بیزاری از متن‌ها یا اجراهای «سیاسی» را هم باید فهمید. تا آنجا که من تجربه کرده یا احتمالاً فهمیده‌ام، علت اصلی این بیزاری کیفیت نازل و «بیزارکننده» همین متن‌ها و اجراهاست. اطلاعات من در مورد تئاتر تبعید، بخصوص اجراهای آن، بسیار بسیار محدود است. ولی همین مقدار اطلاعات نشان می‌دهد که آنجا که پای پرداختن به بغرنج اصلی در میان می‌آید، که ناچار رنگ و جوهر سیاسی هم دارد، برخورد و برداشت سخت سطحی و آسان‌گیرانه است. در این قبیل کارها به مسخره کردن یا افشاکردن یا مخالفت کردن اکتفا می‌شود. باز با همان شرط کمبود یا فقدان اطلاع، باید بگویم که من کاری ندیده یا نخوانده‌ام که در آن خود صاحب‌کار - یعنی نویسنده، کارگردان و بازیگر - از یک طرف، و تماشاگر یا خواننده، از طرف دیگر، شریک و بازیگر و مسئول حادثه باشند. از یک نظر، تئاتری تبعیدی و همین طور تماشاچی تبعیدی - معلوم نیست چرا - همین تبعیدی بودن خود را کافی می‌داند و گمان می‌کند که با انتخاب تبعید وظیفه‌اش در برابر آنچه در مملکت اتفاق افتاده تمام شده. (حتماً تنها به این علت که مثلاً در دهه‌ی چهل شمسی میزان مهاجرت، و طبعاً تبعید ایرانیان، تقریباً صفر بوده و در دهه‌های بعد از انقلاب ۱۴۰ برابر بیشتر شده و به نزدیک هفت میلیون نفر رسیده و بنا بر این تبعید و انتخاب آن را باید به خودی خود یک حرکت یا واکنش اعتراضی کافی و مؤثر به حساب آورد.)

نکته‌ی آخر این که تئاتر و خواست و سلیقه‌ی تماشاگر را، نه در تبعید و نه در میهن، نمی‌توان و نباید به یک موضوع محدود کرد. منظورم توضیح درباره‌ی حرفی است که در پاسخ پرسش قبلی مطرح کردم. درست است که مسئله یا بغرنج اصلی ایرانیان، چه در تبعید و چه در میهن، همان گسستی است که با انقلاب اسلامی ایجاد شده و رابطه‌ی آن به اصطلاح طبیعی یا فهمیدنی و کم و بیش معقول ما را با خودمان و با مردم‌مان و با کشورمان و با جهان زیر و رو کرده؛ و درست است که تئاتر یکی از وسائل بیانی است که می‌تواند و باید به نحوی جامع و عمیق و انسانی و احتمالاً مجاب‌کننده به این مسئله یا حداقل به گوشه‌هایی از آن بپردازد. ولی این حرف، به هیچ وجه به معنی ملزم و مقید کردن تئاتر نیست. این

میزد گرد:

تئاتر ایران در خارج از کشور

میزگرد با حضور: محمدعلی بهبودی (رشید)، کمال حسینی، سیما سید، اصغر نصرتی و احمد نیک‌آذر



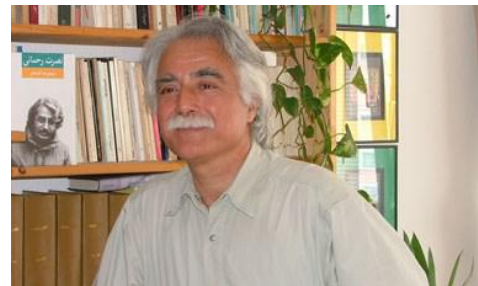
سیما سید: من اسمم سیما سید است و در کار تئاتر هستم. در دوره دانشجویی کارم را با "انجمن تئاتر ایران" شروع کردم و بعد هم دیگه تئاتر کار نکردم تا ۲۲ سال پیش که اتفاقی از طریق یکی از دوستان دوباره پایم به صحنه تئاتر کشیده شد و بعد از اون مرتب تئاتر کار می‌کنم. در آلمان "پداگوگی تئاتر" تحصیل کردم.



در راه که می‌آمدم، با خودم فکر می‌کردم من از کی این کلمه تئاتر در تبعید را شنیده‌ام و یا به کار می‌برم. اصلاً چه فکر می‌کردم در موردش. تئاتر تبعید چیه. خودم می‌دونم که این کلمه را از سالهای پیش به کار می‌بردیم، مثلاً هر وقت که بچه‌ها سر قرار نمی‌آمدند و یا هر وقت که اوضاع خیلی مشکل می‌شد که بازیگر پیدا کنیم، یا وقتی که وضعیت مالی اجازه نمی‌داد و مثلاً خیلی باید کوتاه می‌آمدی برای اینکه باید گروه را نگه داری و یا باید تن به خیلی چیزها می‌دادی. یادمه که یک شب اجرا، یکی از بازیگران گفت اگر این مبلغ را به من ندید، من فردا نیام و بعد دوستان آقای هوشنگ حسامی که آنجا بود، گفت من در همین رابطه‌ها به گوش خانم فلان، که یکی از بزرگان تئاتر باشد، یک سیلی زدم و گفتم برو بیرون. شما با این شخص هم همین کار را بکنید. آنجا این بحث پیش آمد که ما تئاتر در تبعید هستیم. ما اصلاً نه این پول را داریم تا به او بدهیم و نه تو گوش کسی می‌زنیم. ما تازه خیلی هم متشکریم از این که بچه‌ها وقتشون را میذارن میان برای هیچ مزدی. آنان فقط برای عشقشون میان.

من از همان زمان فکر می‌کردم تئاتر در تبعید یعنی تئاتری که در ایران اجازه اجرا نداشته است. به همین علت آمده تبعید. مثل موسیقی که در ایران اجازه فعالیت نداشت، در تبعید فعالیت آغاز کرد. و یا چون موضوع و محتوایی که ما انتخاب می‌کردیم برای کارهامون، از آنجا که خیلی رنگ سیاسی داشت، به رنگ تبعید درمی‌آمد. بعد از سال‌ها، الان نمیدونم دقیقاً کی میشه صحبت از تئاتر تبعید کرد. ولی خُب این تئاتر، تئاتر تبعیدیهاست. تئاتر در ایران هم به نمایش درمی‌آد و در سالن‌ها، حالا با هر نکتی، باز شده. همکاران ما هرجوری شده، گاه با عوض کردن چندباره متن‌ها، اجازه نمایش می‌گیرند و به صحنه میرن. یعنی تئاتر به شکلی آنجا زنده است.

اینجا اما آیا این تئاتر تبعیده، این که من تبعیدی هستم یا نیستم و یا خودم را در تبعید احساس می‌کنم یا نه، این یک مقوله دیگه‌ای. من



احمد نیک‌آذر: می‌خواستیم با تئاتر تبعید شروع کنیم. و نظر دوستان را که فعال در این عرصه هستند در مورد کم و کیف کارها و مشکلات بپرسم.

رشید: اینجا جمع شده‌ایم تا در باره تئاتر صحبت کنیم. من فکر می‌کنم ما در کلن و کلاً در آلمان نمی‌توانیم از تئاتر صحبت کنیم و از مجید فلاح‌زاده یادی نکنیم که به تازه‌گی ما را ترک کردند. ایشان یکی از کسانی بودند که در این زمینه فعالیت گسترده داشتند، حالا من از کمیت و کیفیت کار نمی‌خواهم صحبت کنم، ولی وجودشان و برگزاری فستیوال تئاتر کلن که امسال ۲۴ امین بار به یاد او برگزار خواهد شد، واقعاً از فعالیت‌هایی بود که باعث شد تئاتر ایرانی در کل خارج از کشور خیلی پیگیر باشد.

به تئاتر برمی‌گردم: من کلاً با این محدود کردن یا دسته‌بندی تئاتر "در تبعید" و یا تئاتر فلان زیاد موافق نیستم. به نظر من تئاتر تئاتره. وقتی که در تبعید برگزار بشه و راجع به یک موضوع در تبعید باشه میتونه اسمش تئاتر تبعید باشه، وقتی در ایران باشه میتونه تئاتری باشه آنجایی. من با این مسأله که چون در ایران وجود داره و مثلاً "فستیوال تئاتر آئینی"، فستیوال تئاتر فلان است و این نام‌ها را دارد، فکر می‌کنم تیتراها و عنوان‌ها چیزهایی هستند ظاهری که فقط رنگ و بویی به آن میده. نه آن را محدود می‌کنه و نه باعث تازه شدنش میشه. ضمن این که طبیعتاً کسانی که توی تبعید هستند و واقعاً زندگی‌شان با تبعیدی بودن گره خورده، مسائل خودشان را دارند و اگر تئاتری هستند و تئاتر کار می‌کنند، این مسائل در کارشان بازتاب پیدا می‌کنه، همانطوری که ما به دفعات شاهد این بودیم و هستیم که توی کارهای مختلف تئاتری این موضوع مطرح شده و می‌شود. حالا چه با نمایشنامه‌های شناخته شده و یا این که کسانی که توانایی نوشتن داشتند، برای این موضوع کار نوشتند. به هر حال تئاتر تبعید یک بخش از تئاتر خارج از کشور را تشکیل میده. حالا بقیه دوستان که صحبت کردند میشه راجع به کم و کیف این که از کجا شروع شد و به کجا رسید صحبت کرد و بیشتر این مسأله را باز کرد.

تئاتر در ایران چه موقعیتی دارد، من دقیق نمیتونم بگم، ولی کلاً مسأله تبعید معنی خودش را دارد. یعنی این که ما در مملکت خودمان نمی‌تونیم اون نمایشی را که مورد نظرمان هست، بدون ممیزی یا کنترل روی صحنه بباریم. بنابراین اومدیم اینجا و این‌جا براحتی اینکار رو می‌کنیم. فستیوال کلن که از ۲۴ سال پیش شروع شده عنوانش در ابتدا همین فستیوال تئاتر ایرانی در تبعید بود که یادش بخیر مجید فلاح زاده و همسرشان بهروخ بنیانگذار این فستیوال بودند. بعداً در چند سال بعد که این جشنواره ادامه داشت، در عنوان آن تجدید نظر کردند. این واژه تبعید را هم برداشتند. بنابر این مسأله تبعید و نمایش در تبعید به نظر من حائز اهمیت است. من راجع به این موضوع فعلاً بیشتر از این صحبت نمی‌کنم.

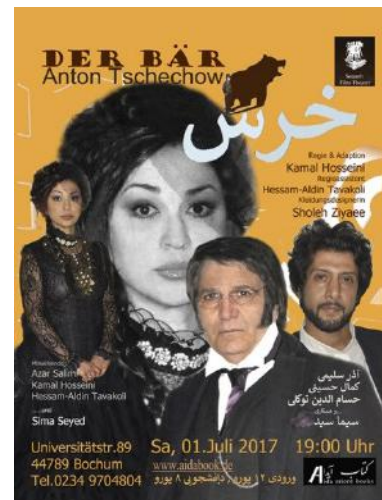
اصغر نصرتی: من گمانم پرسشهایی که شما مطرح کردید مجموع دسته‌بندی پرسش‌های شما را به خصوص اگر تئاتر تبعید به عنوان یک کلید واژه باشد دو جور می‌شه به آن‌ها پاسخ داد. یا به عبارتی این مقوله را می‌شه از منظر نظری و از منظر عملی بهش نگاه کرد. از منظر نظری من فکر می‌کنم بحث تبعید، حداقل یادم میاد اولین بار کسی که توجه کرد به این مقوله و سرنوشت تئاتر تبعید را به نوعی مطرح کرد، پرویز صیاد بود که در یک اطلاعیه خیلی مختصری، اون موقع به عنوان "پیام برای فستیوال" فرستاد. گمانم فستیوال دوم یا سوم بود. الان حضور ذهن ندارم. احتمالاً سندش هست. اولین بار او بود که به نوعی مقوله تبعید را و سرنوشت تبعید را مطرح کرد ولی کلاً اگر خلاصه بخوایم به لحاظ نظری مسأله تبعید را بگیم، بهتره بگیم؛ تئاتر ایرانی‌هایی که خارج از کشور کار می‌کنند را همیشه تئاتر تبعید نامید.

از یک منظر یعنی یک دسته تبعیدی‌ها هستند. یک دسته تئاتر مهمان هستند. و یک دسته‌ای نه تبعیدی هستند نه مهمان، ولی کار تئاتر می‌کنند. این به لحاظ عملی. حالا ویژگی‌های تئاتر تبعید چیه؟ فکر می‌کنم قبل از هر چیزی موضوع و مضمونی است که در ارتباط با ایرانی‌هایی که بنا به هر دلیلی زندگی خارج از کشور را به لحاظ سیاسی پذیرفته‌اند، باید باشه. یعنی تبعیدی آن کسی است که به هر دلیلی نمی‌خواد در ایران زندگی بکنه و این‌جا کار تئاتر میکنه. یعنی هنرمند تئاتریه و فکر می‌کنه اگر این حرف‌ها را که اینجا میزنه در ایران نمیتونه بزنه. اما از نظر عملی تئاتر تبعید مشکلات دیگه‌ای داره. یکی از مشخصاتش اینه که اگر یک ایرانی که به زبان فارسی کار تئاتر نمی‌کنه، ما باید بزاریمش توی دسته‌بندی تئاتر تبعید یا نه؟ یا اصلاً بزاریم در تئاتر ایرانی‌ها یا نه؟ مثلاً برای نمونه فرض کنید یکی از کسانی که در این رابطه سال‌ها داره کار می‌کنه و همین حالا این‌جا هم حضور داره، آقای رشید بهبودی.

یعنی وجه مشخصه عملی تئاتر را زبان بدانیم یا ندانیم؟ بعد در مقوله بازی؛ همان‌طور که کمال یک اشاره درستی کرد، بازی در تبعید از روزهای اولی که فستیوال شکل گرفت، حداقل در فستیوال کلن، از مقوله تبعید به عنوان یک واژه کلیدی استفاده کردند. حالا به هر دلیلی این را تغییر دادند، من فکر می‌کنم اگر اشتباه نکنم فستیوال پنجم بود، بعد از آمدن آقای حسامی بزرگ این مسأله مطرح شد کلاً، به هر حال تئاتر عملی تبعید مشکلات خیلی زیادی داره. یکی از مشکلات اینه که واقعاً هر نمایشنامه‌ای که تبعیدی در خارج از کشور کار می‌کنه، تئاتر تبعیدی

معتقدم که ما نه حزب سیاسی هستیم نه جبهه متحد خلق تئاتر هستیم نه حتی یک سازمان هستیم که بگیم ما این هدفها را داریم و در این راه این امکانات را داریم و یا می‌گیریم.

مشکلات پس از سال‌ها هنوز هم چنان هست. به نظر من مشکلات مالی هست. امکانات خیلی کمه. دست ما هنوز خیلی بسته‌اس. با وجود این همه بچه‌هایی که در ایران تئاتر خوندن و اومدن این‌جا دارند کار نمایش می‌کنند. اسم این تئاتر در تبعید را هم هنوز به دوش می‌کشیم، و با احترام هم به دوش می‌کشیم. نه این که بار سنگینی باشه، ولی شاید میشه نشست و دوباره در باره‌اش صحبت کرد. از روزی که این واژه را بر کارهایمان گذاشتیم و با کارهایمان محتوا بهش دادیم تا امروز ما چه حرکتی کرده‌ایم، دست‌آوردمان چه بود؟ و الان این تئاتر، تئاتری که خیلی از بچه‌های تبعیدی دارند کار می‌کنند و توش هستند آیا هنوز تئاتر در تبعید است؟ یعنی هنوز یک واژه بزرگ‌تری است یا این که باید واژه فراگیرتری براش در نظر گرفت؟



کمال حسینی: من کمال حسینی هستم. سیما جان که صحبت می‌کرد، حساب کردم از کی تئاتر را شروع کرده‌ام تا رسیدم به اینجا. من از سال ۱۹۷۳ میلادی تئاتر را شروع کردم و تا امروز این کار ادامه داشته است. یعنی تا ۱۹۷۹ در ایران، بعد هم، از ۱۹۸۰ در کشورهای مختلف و البته بیش از بیست سال در آلمان. در کشورهایی که مقیم بوده‌ام فعالیت کرده‌ام. اصل موضوع همین مسائلی است که شما مطرح کردید و من نیز می‌خوام در موردشان نظرم را بگم. مسأله تبعید که شما عنوان کردید، به نظر من یک مقوله مهمیه و خیلی هم ساده است. ما در تئاترهایی که در خارج از کشور روی صحنه آوردیم، هیچ ممیزی وجود نداشته است. بدون هیچ مشکلی ما نمایش‌مان را بر صحنه آوردیم، ولی کسانی که برای نمونه در همین جشنواره، از ایران نمایش آوردند، حداقل دو نفرشان را من میدونم، عنوان کردند که نه تنها باید کنترل می‌شدند و بعد کارشان را می‌آوردند به خارج. یعنی با اجازه دولت جمهوری اسلامی. به وقت برگشت به ایران باید از کارشان در اینجا گزارش می‌دادند. البته بابت گزارشی که میدن پول دریافت می‌کنند. این خودش نشاندهنده اینه که تئاتری که از ایران به خارج میاد، خود یک نمونه‌ای است که نشون میده کنترل شده است. چیز عجیبی هم نیست. خب این اتفاق در بقیه عرصه‌ها هم افتاده. اینکه در حال حاضر گاه تغییراتی دیده میشه، من متوجه هستم. مثلاً یک زمانی موسیقی مشکل‌ساز بود، ولی الآن در مراسم مذهبی هم می‌بینی که به یک پارتی یا کنسرت شبیه است. این که الآن

او با همان فکر مبارزه و با سلاح اندیشه خویش ترک خاک و دیار کرده است. [و حال] مدام در تلاش است که دیوار جهنم آخوندها را بشکند و به خانه برگردد. خانه او وطن اوست. پناهنده سیاسی واقعی انسانی است مرگ بر کف، که بی هیچ چشم‌داشتی می‌خواهد کمر رژیم جمهوری اسلامی را بشکند، خشت روی خشت بگذارد و خانه تازه و وطن تازه‌ای بسازد.

من فکر می‌کنم که هنرمند تبعیدی در اینجا می‌خواهد فریادی را در این آزادی برآورد که این فریاد ویژگی‌های خودش را دارد. فریادی‌ست متمایز از آن‌چه همکاران ما در محیط خفقان و خودسانسوری داخل کشور برمی‌آورند. تئاتر تبعید برای همین می‌کوشد بیان خودش را داشته باشد، ساخت خودش را داشته باشد و هم‌چنین تماشاگر خودش را. در این سال‌ها اما آن‌چه در این عرصه برای من بسیار ملموس است، کمتر شدن مخاطب است. می‌خواهم علت را بدانم چون فکر می‌کنم بسیار مهم است.

رشید: احمد به نکته مهمی اشاره کرد. پیش از اینکه به این موضوع بپردازم، باید بگویم که؛ فکر می‌کنم که ما در این‌جا تنها جمع کوچکی هستیم از کسانی که در خارج از کشور کار تئاتر می‌کنند. مثلاً در همین شهر علی‌رضا کوشک جلالی را داریم و یا در لندن خواهران فرخ نیا و ایرج جنتی عطایی را، در فرانسه صدرالدین زاهد و مکی، نیلوفر بیضایی در آلمان، در آمریکا ناصر رحمانی‌نژاد، در کانادا سهیل پارسا و بسیاری دیگر از دوستان که هم‌چنان دارند کار تئاتر می‌کنند. به جاست که از تمامی دوستان یاد شود.

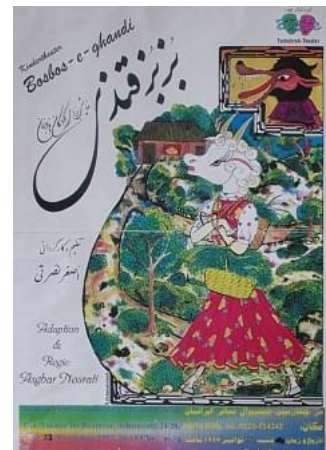
چند ماه پیش در این‌جا (کلن) هم‌زمان با نمایشگاه کتاب تهران، در کتابفروشی فروغ به ابتکار چند ناشر نمایشگاه کتاب بدون سانسور برگزار شد. من این حرکت را بسیار زیبا یافته‌ام. فکر می‌کنم چیزی که ما اینجا داریم همین آزادی و نبود سانسور است. این‌که چرا ما با کمبود تماشاچی روبرو هستیم، من فکر می‌کنم این مشکل تماشاچی باشد. ما عرضه‌کننده کالا هستیم. به تقاضا که برگردیم، می‌بینیم آن سال‌های قبل یک تئاتری چندین شب بر صحنه اجرا می‌شد و سالن همیشه پُر بود. پس از آن راه می‌افتادیم در دیگر شهرها از کشورهای اروپایی تا آن کار را آن‌جا اجرا کنیم. در سالن‌ها همیشه بالای صد نفر تماشاچی حضور داشتند.

عوامل بسیاری در این فروکش تماشاچی نقش داشتند. نخست این‌که آن موج اول مهاجرین، بیشترشان از جمله روشنفکرانی بودند که از کشور گریخته بودند و آمده بودند اینجا و در این‌جا یک کمبودی احساس می‌شد. تئاتر گوشه‌ای از این کمبود را برطرف می‌کرد. رفته رفته مسأله کار و زندگی روزمره پیش آمد. در این روند می‌بینیم از کیفیت کارها نیز کاسته می‌شود. از عده دست‌انکاران تئاتر نیز کاسته شد. تنها کسانی ماندند که عاشق این رشته بودند. البته همین‌جا باید بگویم که در پی خیزش سال هشتادوهشت موج جدیدی از جوانان به خارج آمدند که در میان آنان هم مخاطبان جدیدی بودند و هم تئاتری‌های جدید. این جمع با انرژی زیاد روح تازه‌ای به تئاتر خارج از کشور دمید و دگربار به آن رونق بخشید.

کمال: من می‌خواهم به این موضوع بپردازم که چرا در آن سال‌های اول شور و هیجان از هر دو طرف نسبت به امروز زیاد بود. یادم است که در فستیوال کلن ما مجبور می‌شدیم سه سالن برای اجرا بگیریم و امکان

محسوب میشه یا نه؟ این یکی از پرسشهایی بود که همیشه مطرح بود. بعضی‌ها می‌گن هر کس که در تبعیده و کار تئاتر می‌کنه پس تئاترش تبعیده. من شخصاً این نظر را قبول ندارم، به هر دلیلی. ولی چه تئاتر تبعید وجود داشته باشه و چه تئاتر تبعیدی وجود نداشته باشه، اون چیزی که الان خیلی مهمه، به مرور زمان قبل از هر چیزی، هم تولید کننده‌های تئاتر تبعیدی و هم تماشاگران تئاتر تبعیدی اندک‌اندک دارند کم میشن. این شاید فکر می‌کنم مهمترین وجه مشخصه بحث امروز باشه تا اینکه به گذشته فکر کنیم.

نیک آذر: چرا؟ دلش را چی میدونی؟



نصرتی: من در تئاتر عملی متأسفانه در چند سال اخیر نقش نداشتم. ولی من در همین رابطه مطلبی نوشته‌ام. یکی از دلایل اینه که به هر حال ما یعنی نسلی که تولید می‌کنه را نداریم. ما جایگزین نداریم. ما آلت‌رناتیو نداریم. همانطور که صیاد شاید ۲۰ سال پیش این مشکل را به درستی تشخیص داده بود. گفت که ما تبعیدی‌ها که تئاتر تبعید کار می‌کنیم، به مرور پیر خواهیم شد و بازنشسته می‌شیم. این اولین مسأله است. و همینطور هم شد. ما همین را داریم می‌بینیم. تماشاگران ما هم که علایقی به تئاتر تبعیدی دارند، روز به روز کم میشن. یعنی عملاً ما در میزان درصد تماشاگرها در عرض ۱۰ سال گذشته، با اطلاعاتی که من دارم جمع می‌کنم، فقط ۱۰ درصد تغییر داریم. یعنی ما توانسته‌ایم فقط ۱۰ درصد نسل دیگه‌ای را، جز آن‌هایی که آن ابتدا شروع کرده بودند به کار، جذب به این کار بکنیم. البته به عنوان تماشاگر، نه به عنوان کارورز تئاتر و همکار. در مورد همکاران خب ما می‌بینیم در مجموع، تولیدها خیلی کم شده. شما تولیدها را تا فستیوال ۵ در نظر بگیرید. ۵۰ گروه می‌آمدند. الان ببینید چند تا گروه می‌آیند. هیچ کسی به این‌ها نگفته کار تئاتر نکنید. الزاماً نباید فستیوال بیان. مهم اینه که تولید تئاتر کم شده و وقتی تولید تئاتر کم بشه و تنوع کالا کم بشه متقاضی هم کم میشه. متقاضی‌های ما همان ۵۰ نفر ۶۰ نفری هستند که ما در تمام فستیوال‌ها می‌بینیم و این‌ها هم رو به کاهش هستند.

نیک آذر: نظر من در مورد تئاتر تبعید نظریاتی است که زنده یاد غلامحسین ساعدی سالها پیش در فصلنامه الفبا به کلی در مورد تبعید مطرح کرد و آن تعریف در مورد هنرمند و هنر تبعیدی مصداق پیدا می‌کنه. ساعدی در مقاله «پناهنده سیاسی کیست» تأکید دارد که؛ «پناهنده سیاسی کسی است که چهره به چهره، رو به رو، در برابر حکومت مسلط ایستاده بود، و اگر بیرون آمده، از ترس جان نبوده است.

عرصه تئاتر نبود، برای یک کنسرت موسیقی نیز سالن مملو از تماشاگر بود. بر این اساس بسیار کسانی که آن اوایل به تماشای تئاتر می‌آمدند، در واقع علاقه آن‌چنانی به تئاتر نداشتند. اتفاقاً یکی از خوبی‌های فستیوال تئاتر همین بود که جمع ایرانیان را ارضاء می‌کرد. نیاز و کمبودشان را رفع می‌کرد. کم‌کم تلویزیون ایرانی آمد. زمانی که ما برای شنیدن صدای مخالف رادیو هم نداشتیم، تلویزیون از راه رسید. تلویزیون به بسیاری از همین نیازها پاسخ داد. ایران همیشه برای ما مسأله بود. اگر از ایران تئاتری بیاید و یا یک گروه موسیقی، همه می‌خواهند در آن‌جا حضور داشته باشند. من بسیار دیده‌ام از همین افرادی که به ایران می‌روند، شنیده‌ام که در ایران به تئاتر رفته‌اند ولی در اینجا علاقه‌ای از آنان به حضور در تئاتر دیده نمی‌شود. من در این رفتار یک نوع همبستگی با هنرمندان ایران را می‌بینم. این را به عنوان یک وظیفه می‌بینم. به نظر من ما این طیف از تماشاچی را از دست دادیم.



اصغر: سیما درست می‌گوید. آن اوایل همه چیز به شکل آکسیون صورت می‌گرفت. برای تماشاگر فرق نمی‌کرد تئاتر باشه و یا موسیقی. همه می‌آمدند. این به نظر من یکی از ویژگی‌های تبعید بود. نشان از یک همبستگی سیاسی داشت در برابر رژیم‌هایی که ما از آن گریخته بودیم. این نشان می‌داد که ما خارج از کشوری‌ها با هم همبسته هستیم. چه بسا واژه تبعیدی به کار گرفته نمی‌شد ولی کُنش تبعید در این رفتار دیده می‌شد. ما در آن زمان چندین گروه تئاتری داشتیم که پسرینه‌های سیاسی داشتند. یعنی علمدارهای یک گروه سیاسی بودند. تماشاگر هم داشتند. تماشاگر نیز در حضور خویش هم دیدار و هم تفریح و هم تئاتر و هم همبستگی و مخالفت را همه با هم یک‌جا داشت. اما به مرور به علت همان طولانی شدن زمان تبعید کم‌کم حوصله این تماشاگر سر رفت. در اینجا است که می‌بینیم بخشی از تماشاگران با رفت و آمد به ایران، دیگر در تئاترهای ما حضور نیافتند. از سوی دیگر این را هم باید در نظر گرفت که در اینجا (غرب) ما با انبوهی از کانال‌های تلویزیونی روبرو هستیم که در بعضی از آن‌ها می‌توان تئاترهای بی‌نظیر هر روز تماشا کرد. اگر ما بیننده تئاتر باشیم و تئاتر خوب بخواهیم ببینیم، همین کانال‌ها ما را ارضاء می‌کنند.

رشید: من فکر می‌کنم زمان نیز عوض شده، همان‌طور که نیازها هم عوض شده. بسیار کسان حالا همین‌جا می‌نشینند و سریال‌های تلویزیونی ایران را تعقیب می‌کنند. برای نمونه یا از یوتوب سریال‌های شهرزاد را تماشا می‌کنند و یا از طریق سی‌دی فیلم آن که از ایران می‌رسد. ولی این را باید اعتراف کنیم که ما تئاتری‌ها نیز در ارتقاء کارمان کوشا نبوده‌ایم. برای نمونه ما در همین آلمان، در کشوری زندگی می‌کنیم که

انتخاب داشتیم. در سال‌های اخیر متأسفانه هم تولید کم شده و هم تماشاگر. به نظر من علت برمی‌گردد به طولانی بودن موقعیتی که بر ایران حاکم است. بسیاری از گریختگان از کشور که تئاتر کار می‌کردند، فکر می‌کردند چند سالی اینجا هستند و به زودی به کشور خویش بازمی‌گردند و در آن‌جا کار خویش را ادامه می‌دهند. این اتفاق ولی نیفتاد. ما حالا در چهارمین دهه از تبعید به سر می‌بریم. در این روند اندک‌اندک بسیاری کار تئاتر را کنار گذاشتند. البته رفت و برگشت به ایران خود مسأله‌ای بود که تأثیر داشت بر کارها. آن‌که در رفت و آمد است، ترجیح می‌دهد کار تئاتر را کنار بگذارد. تماشاگر هم همین‌طور. بارها شنیده‌ایم که در شب‌های اجرای تئاتر شنیده می‌شود؛ لطفاً از ما عکس نگیرید. ما به ایران می‌رویم و می‌آییم. یعنی این ملاحظات نقش داشت. خلاصه این‌که طولانی بود مدت حضور ما در خارج از کشور بزرگ‌ترین علت است در کمبود تماشاچی و در همین راستا تولیدکننده نمایش.

این‌که چرا تولید کم است؟ بسیار روشن این‌که وقت کم است. باید کار بکنیم و در وقت فراغت به تئاتر پردازیم. در میان همین جمع خوب البته رشید استثناء است که همچنان حرفه‌ای تئاتر کار می‌کند. تنها عده کمی از همکاران ما به شکل حرفه‌ای کار تئاتر می‌کنند. مشکلات معاش به طیف گسترده‌ای از همکاران ما اجازه ادامه کار در تئاتر را نداد. رشید به موج سال ۸۸ اشاره کرد و به درستی گفت که این عده هم تماشاگران جدید و هم تئاتری‌های جدید به جمع ما افزود.

اصغر: همان‌طور که گفتم تئاتر ایرانی را می‌توان به تبعیدی، مهاجر و میهمان تقسیم کرد. همین‌جا بگویم که زبان فارسی یکی از عناصر مهم تئاتر ایرانی در خارج از کشور است. زیرا همه کارها با همین زبان اجرا می‌شوند. به نظر من یکی از بزرگ‌ترین مشکلات تئاتر ایرانی در خارج از کشور متن یعنی نمایشنامه است. در این سال‌ها آن‌چه از ما بر صحنه رفته یا بازآفرینی کارهایی بود که در داخل کشور نوشته شده بود، یا خیلی کم به مقوله تبعید پرداخته‌اند و یا موضوع ایرانی‌ها و دشواری‌هایشان در خارج از کشور. (مثلاً در عرصه همگرایی‌های فرهنگی). بعد گروه‌های اجرا هستند که با جا و مکان تمرین مشکل دارند و اصلاً این‌که یک گروه منسجم درست کنیم مشکل است. یکی از بحران‌های تئاتر خارج از کشور همین نبود یک گروه منسجم است که با هم مرتب کار و تولید بکنند. در مورد وضعیت تئاتر امروز، کمال به موضوع مهمی اشاره کرد. اگر تئاتر تبعید بخواهد بماند، باید نقطه پایانی داشته باشد ولی موقعیت ما طولانی شده و این خود صدمات جبران‌ناپذیری به تئاتر تبعید نیز زده است. بخش بزرگی از تبعیدیان جذب جامعه میزبان شده‌اند. عده‌ای نیز از جامعه ایرانی دور شده‌اند؛ به هر علتی. از افسردگی‌های فرهنگی گرفته تا عوامل دیگر. یکی دیگر از علت‌ها فکر می‌کنم بسیاری از خانواده‌ها در اینجا کم‌کم جذب دنیای آرزوهای بچه‌های خود که اینجا بزرگ شده‌اند قرار گرفته‌اند. این افراد از جمع تماشاگران تئاتر ایرانی بیرون رفته‌اند و به دنیای تمایلات کودکان خویش نزدیک شده‌اند. مهم‌تر از همه این است که اگر یک تئاتری نتواند از راه تئاتر پول در بیاورد، و از این راه زندگی بکند، نتیجه این می‌شود که در عرصه تئاتر تن به کارهای نازل‌تری بدهد. و یا این‌که اصلاً تئاتر را ول می‌کند و برود دنبال کاری دیگر.

سیما: به نظر من آن اوایل ما درد مشترک داشتیم و تئاتر بیشتر همدردی می‌کرد با این جمع. نیاز به همدردی بالا بود. و این تنها در

نداریم که مثل داخل کشور تئاتر روی صحنه ببریم. اصلاً قابل رقابت نیست. ولی باید در نظر داشت که همین کارهای ما آنجا امکان و مجوز اجرا نداشت. حالا البته همکاران ما در داخل کشور چون راه و چاه را می‌دانند، یاد گرفته‌اند چگونه کار خویش را تا اندازه‌ای پیش ببرند. با توجه به مشکلات موجود ما نمی‌توانیم تئاتر حرفه‌ای اینجا داشته باشیم. قدرت رقابت هم نداریم. این وضع ماست و به هر حال این تصمیم تماشاچی است که ترجیح می‌دهد کدام تئاتر را و کجا تماشا کند.

سیمیا: به نظر من مسأله نسل‌ها را هم باید در نظر گرفت. یادم است که ما آن اوایل نسل دوم را آموزش می‌دادیم. نسل سه حتا در آن سال‌ها شروع کرده بود به آموختن زبان فارسی. نمی‌توانستند فارسی بخوانند. ما متن را با الفبای لاتین برایشان می‌نوشتیم تا بخوانند و برای صحنه آماده بشوند. فارسی خوب حرف می‌زدند ولی نمی‌توانستند بخوانند و یا بنویسند. حال ولی واقعاً نیازهای جامعه عوض شده. نیاز این نسل هم عوض شده. آری ما عاشق تئاتر هستیم ولی تئاتر کار اصلی ما نیست. من خود حرفه دیگری دارم. عاشق تئاتر هستم و هیچگاه هم فکر نکردم می‌توانم به شکل حرفه‌ای تئاتر کار کنم. ولی نسل ما سنی ازش گذشته. بی‌آن‌که قصد توهین به کسی داشته باشم، باید بگویم که ما در واقع داریم از جیب می‌خوریم. ما با توجه به آن‌چه که سال‌های پیش آموخته بودیم، داریم کار می‌کنیم. فرصت یادگیری نداشته‌ایم. اگر بخواهیم مقایسه کنیم؛ حال در جهان مدرن با هلیکوپتر شخم می‌زنند، ما ولی هنوز با گاوآهن این کار را می‌کنیم. و این طبیعی‌ست که همه نیازهای تماشاگر را نتوانیم برآورده کنیم. من خوشحالم که درست به همان میزان زمانی که برای کار روزنه‌ام وقت می‌گذرانم، به همان اندازه نیز برای تئاتر وقت می‌گذرانم. متأسفانه ما گاه حتا وقت برای دیدن تئاتر خوب هم نداریم.

یادم است چند سال پیش نمایشی را با یک گروه برای صحنه تمرین می‌کردم. صحنه‌ای داشتیم بدون هیچ دکوری. کارگردان از من می‌خواست تا در نبود دکور، نقش دکور را نیز در بازکردن در اتاق بازی کنم. هرچه فکر می‌کردم، دور از ذهن می‌آمد. طبیعی‌ست تماشاچی هم از این حرکت من که از هیچ منطقی پیروی نمی‌کند، خوشش نیاید. با این‌همه ما تماشاگرانی در این شهر داریم که بیست و چند سال است چهره‌هایشان را در هر اجرا می‌بینیم. خوب این تماشاچی عاشق تئاتر باید باشد که پا پس نمی‌گذارد و در حمایت از ما به تماشای تئاتر ما می‌آید. انگار آن‌ها نیز خود را متعهد در نگاه داشتن این خانه می‌دانند.

اصغر: اتفاقاً گره همین جاست، اینجا که ما می‌گوئیم بیائیم این چراغ را روشن نگاه داریم. این کار در امر انسانی بسیار خوب و شایسته است ولی در هنر جایی ندارد. به نظر من گره مشکلات ما در مسائل مالی نیست. نه این‌که اصلاً نیست ولی این مشکل عمده نیست. این مشکل را می‌توان در انتخاب مناسب اندکی کاست. مثلاً به جای کاری از شکسپیر می‌توان کاری از چخوف در دست گرفت که امکانات کمتری می‌خواهد. من فکر می‌کنم کیفیت کارهای ما بسیار پایین بود. به چند دلیل: اول این‌که بیشتر کسانی که اینجا شروع کردند به کار تئاتر، افرادی حرفه‌ای نبودند. این‌جا هم نرفتند تئاتر ببینند و بخوانند. و اگر دیده‌ایم نتوانستیم از آن‌ها برای کار خلاقه خودمان استفاده کنیم. عده‌ای اما در میان ما بودند که کار تئاتر را اینجا شروع کردند. مثل رضا عبدو. بی‌آن‌که ادعای تبعیدی

دارای تئاتری بسیاری غنی است. هر کسی یکی از این تئاترها را ببیند و پس از آن بیاید یک کار ما ایرانی‌ها را تماشا کند، حق اوست که بگوید من حاضر نیستم در برابر آن کار به این کار پول بدهم و وقت برای تماشای آن بگذارم. در همین رابطه است که فکر می‌کنم ما باید به کار خودمان انتقادی نیز بنگریم.

اصغر: پس از انقلاب نخستین گروه گریختگان از کشور اصلاً جذب جامعه ایرانی در خارج از کشور نشدند. اگر موج بعدی تبعیدی‌ها را از سال ۱۹۸۱ حساب کنیم که به خارج آمدند و البته در سال‌های بعد به ویژه ۱۹۸۴ زیادتر شدند و تا ۱۹۹۵ ادامه یافتند، این گروه دوم محدود هستند. به نسبت کل پناهندگان عده کمی را تشکیل می‌دهند. ما محدودیت خاصی داشتیم که تاثیر می‌گذاشت بر کارمان. به طور کلی ایرانیان در گذشته سرگرمی کمتری در خارج از کشور داشتند. پس به تئاتر هم می‌آمدند تا سرگرم باشند. حال ولی چنین نیست. تعداد زیادی تلویزیون ایرانی هست و رفت و آمدهای زیاد که زندگی این افراد را پُر می‌کند. خوشبختانه اما هنوز هستند کسانی که در فستیوال‌ها بیشتر برای دید و بازدید یکدیگر می‌آیند. فستیوال این‌ها را به هم وصل می‌کند. خودشان نیز معترف به این هستند که می‌رویم آنجا یک عده از دوستان را هم می‌بینیم. خوشبختانه هنوز چنین چیزی هست ولی متأسفانه این تبدیل شده به همان نکته گرهی که رشید مطرح کرد، یعنی به دیدوبازدید و نه الزماً تئاتر.



کمال: حادثه‌ای را تعریف می‌کنم. چند هفته پیش در فرانکفورت یک اجرا داشتیم. چند دقیقه‌ای از آغاز نمایش نگذشته بود که تنی چند سالن نمایش را ترک گفتند. پس از پایان نمایش از دوست برگزارکننده شنیدم که کسانی معترض به این بوده‌اند که چرا مدت زمان اجرای نمایش کم بوده است. و شنیدم که آن چند تن فکر می‌کرده‌اند در این وسط بلند می‌شوند، چیزی بیرون از سالن می‌خورند و بازمی‌گردند تا بخشی دیگر از نمایش را ببینند. وقتی برمی‌گردند البته نمایش تمام شده بود و آنان به همین علت به مدت زمان نمایش ایراد داشتند. یعنی برای این تماشاگر موضوع نمایش اصلاً مهم نبود. به علت‌هایی دیگر راهشان به تئاتر کشیده شده بود.

دوستان به درستی انگشت گذاشتند روی کمبود سرگرمی در آن سال‌های اول حضور در تبعید، و حال آن‌طور که می‌بینیم، هم سرگرمی زیاد شده و هم رفت و برگشت به ایران آسان. به نظر من یکی از دلایلی که باعث شد وضع تئاتر به اینجا برسه، اینه که ما متأسفانه قدرت و موقعیتی

ولی فکر می‌کنم مشکلات طرح شده عمومی هستند. می‌دانیم که همکاران ما با عشق تمام در کشورهای مختلف چون ما دارند کار تئاتر می‌کنند. در رابطه با کار غیرحرفه‌ای مایلیم بگویم که در ایران نیز ما چنین وضعی داشتیم. بسیاری از دوستان در کنار شغل اصلی‌شان به شکل جنبی تئاتر کار می‌کردند. خوب البته این یکی از مشکلات است. من نیز فکر می‌کنم ما به خود زحمت نمی‌دهیم تا یاد بگیریم. کمتر می‌خوانیم و یا می‌بینیم. از همین خودآموزی نیز فاصله گرفته‌ایم. از دنیای نوی تئاتر خبر نداریم. ما از نظر دانش تئاتری عقب مانده‌ایم. در همین آلمان هر هنرمندی با شرکت متوالی در کلاس‌های موقت آموزشی می‌کوشد تا از دنیای جدید عقب نماند. ما این یادگیری‌ها را اصلاً نداریم. در ما متأسفانه علاقه‌ای به این کار نیست. از واژه تبعید نیز گاه سوءاستفاده می‌کنیم تا ندانستن‌های خود را توجیح کنیم. این حق تماشایی است که وقتی کار خوبی در همان موقعیت و امکان موجود از ما نبیند، دگربار به تماشای کارهای ما نیاید. ما برای تماشایی نه جذباتی عرضه می‌کنیم و نه با کارمان در ذهن او پرسش‌هایی پیش می‌آوریم.

مسأله دیگری که فکر می‌کنم خیلی مهمه اینه که ما نقد نداریم. کار ما نقد نمیشه. به کمبودهای کار خود واقف نیستیم.

اصغر: به نظر من نیز نبود نقد یکی از علل کاهش ارزش کار است. در نقد است که از کم و کیف کار گفته میشه. متأسفانه ما ایرانیان تحمل نقد نداریم. بیشتر تمایل به تأیید شدن داریم. نقد همیشه به اختلاف ختم شده. برای همین هم حالا بیشتر معرفی کار را در نشریات شاهدیم که خوب البته روابط هم در اینجا نقش دارند. نوشته‌ها بیشتر غیرتئاتری هستند. فکر می‌کنم تا ما نقد نداشته باشیم، کارمان به همین شکل خواهد ماند. نقد که نباشد، یادگیری هم ضعیف می‌شود.

کمال: یادم است که در همین فستیوال کلن، آن اوایل کسانی بودند که نقد می‌نوشتند بر کارها ولی تئاتری نبودند. متأسفانه ما در این سال‌ها همین را هم از دست دادیم.

رشید: برای این که زمینه این کار وجود نداشت.

احمد نیک‌آذر: خب فکر می‌کنید با این موقعیت و در برابر آن باید چه کار کرد.



رشید: به نظر من یک نقد منفی به مراتب بهتر از سکوت است. اگر در برابر کار من سکوت بشود، یعنی ارزش حرف زدن نداشته ولی اگر چیزی از آن بنویسند، نشاندهند این است که بدان توجه شده. ولی باید توجه کرد که متأسفانه در این میان کیفیت بعضی از کارها چنان پایین است که ارزش نقد ندارند. فکر می‌کنم بعضی از دوستان منتقد در واقع در احترام

داشته باشد، در آمریکا تئاتر آموخت و کار کرد و درخشید. این افراد موفق بودند. سرمایه این‌ها همین‌جا بوده. خلاف آن‌ها ما سرمایه تئاتری اندکی داشتیم. موضوع دیگر به کارگردان‌هایی برمی‌گردد که در ایران در کار خود شخصیتی بودند. کارهای خوبی ارائه داده بودند. مثل رکن‌الدین خسروی. این افراد در این‌جا با انواع مشکل روبرو شدند و نتوانستند کاری از پیش ببرند. این یک واقعیت دردناکی است که کارهای همین افراد به نسبت کارهایشان در داخل کشور ضعیف بود. علت را نمی‌دانم. به خودم هم که می‌نگرم، با اینکه اینجا پداگوکی تئاتر تحصیل کرده‌ام ولی این‌ها کافی نیست. دانسته‌های بیشتری نیاز بود که ما متأسفانه نداشتیم. متأسفانه ما تولیدکننده در این عرصه نداریم. ما نتوانستیم یک نسل تئاتری تولید کنیم. تولیدکننده جدید که نداشته باشیم، موضوع‌های جدید هم نمی‌توانیم داشته باشیم. در همین رابطه است که فرزندان ما تماشاگر تئاتر ما نیستند، مگر این‌که به احترام ما بیایند و کار ما را تماشا کنند. ما نمی‌توانیم فرزندانمان را به آمدن و تماشای تئاتر خودمان راغب کنیم، چون یک بار که بیاید درمی‌یابد که کار به نسبت کار تئاتری‌های این کشور بسیار ضعیف است.

جمع‌بندی بکنم: مشکل کار ما فقط در مشکل مالی محدود نبود. ما خودمان وقتی که به خارج آمدیم، در ایران تئاتری حرفه‌ای نبودیم. تئاتری حرفه‌ای در میان ما بسیار اندک بودند. آخرین نکته این که ما پخش شدیم و نیرویمان کم شد.

کمال: آری در این سال‌ها، هر سال هم تولیدات ما کم‌تر شد و هم تماشاگران ما. در این میان ولی کسانی بودند که اگرچه موقعیت بهتری داشتند ولی آنان نیز کم‌کار هستند. مثل پرویز صیاد که پس از ده سال اخیراً دارند کاری را بر صحنه می‌آورند. در چنین شرایطی است که فکر می‌کنم ما محتاج حمایت بیشتری هستیم. متأسفانه در این میان ماها نیز که از خانواده تئاتر هستیم، یکدیگر را تنها گذاشتیم. همیشه از تماشایی انتظار داشتیم ولی از همکاران خود انتظار نداشتیم. یک مثال می‌زنم. در همین اجرای فرانکفورت ما، با این‌که در این شهر ما بیش از ۲۵ همکار تئاتری داریم، از این عده فقط دو نفر بیننده داشتیم. یعنی همکار من راغب نیست کار مرا ببیند. عکس این را هم از سوی تماشاگران دیده‌ایم. همین کاری را که در فرانکفورت اجرا کرده بودیم، در شهر مونستر با استقبال بی‌نظیری مواجه شد.



احمد نیک‌آذر: دوستان اساسی‌ترین حرف‌ها را بیان داشتند. متأسفانه گردهمایی بزرگ‌تری برای طرح کردن مشکلات کار ما وجود نداشت

در معرفی افراد شرکت‌کننده در این میزگرد:

محمدعلی بهبودی (رشید)، بازیگر و کارگردان تئاتر است که در مدت بیش از سی سال اقامت در آلمان به مدت ده سال از جمله بازیگران ثابت تئاتر اوپرهاوزن بوده است. او علاوه بر بازیگری و کارگردانی نمایش‌های آلمانی به فعالیت در تئاتر فارسی‌زبان هم مشغول است. رشید به عنوان بازیگر در چند فیلم سینمایی آلمان نیز نقش‌آفرین بوده است.

اصغر نصرتی، بازیگر و کارگردان تئاتر، و از بنیانگذاران گروه "تئاتر چهره" است. او در آلمان تئاتر تحصیل کرده است. "کتاب نمایش" نخستین نشریه تخصصی در کار تئاتر با مسئولیت او چهارده شماره انتشار یافت. نصرتی در ترجمه و نقد تئاتر نیز کوشاست.

کمال حسینی، بازیگر و کارگردان تئاتر است. او در کار عکاسی نیز فعال می‌باشد.

سیما سید، بازیگر و کارگردان تئاتر است. در آلمان تئاتر تحصیل کرده و با گروه‌های تئاتری آلمان نیز کار می‌کند.

احمد نیک‌آذر، بازیگر، سناریست و کارگردان تئاتر و سینماست. در کار عکاسی نیز فعال است. نیک‌آذر عرصه کار مطبوعاتی نیز فعالیت داشته است.

به همین دوستان کارشان را نقد نمی‌کنند. زیرا اگر این کار را بکنند، خوب سراسر کار را نقد می‌کنند و این مشکل‌آفرین خواهد بود.
کمال: سؤال این است اگر گروهی کاری بر صحنه آورد که ضعیف است. در جلسه نقد و بررسی آیا درست است که چنان کوبیده شوند که دیگر به سراغ تئاتر نروند؟ این را به تجربه دارم می‌گویم. شاهد بوده‌ام در یک جشنواره که بر کار یگ گروه چنان تاختند که رفتند و دیگر خبری از آنان نشد.

رشید: به نظر من مسولین جشنواره‌ها مقررند که اجازه داده‌اند کاری ضعیف در جشنواره حضور داشته باشد. یک وقت می‌بینید یک گروه مبتدی مثل گروه مدارس کار تئاتر می‌کند. دوست و آشنا و خانواده می‌آیند. کار را تماشا می‌کنند و در همان سطح نیز بازیگران را تشویق می‌کنند. کسی بر سرشان نمی‌زند. ولی جشنواره فرق می‌کند. تماشاگران می‌آیند و انتظار دارند تئاتر ببینند. همان‌طور که بازیگر به خود جرئت می‌دهد تا بر صحنه حضور داشته باشد، باید پیه نقد را هم بر تن بمالد. نباید انتظار تشویق مدام داشته باشد.

اصغر: موضوعی که احمد بدان اشاره کرد، موضوعی است که ما اصلاً در مورد آن‌ها صحبت نکردیم. یعنی سرنوشت فستیوال‌ها در خارج از کشور. فستیوال‌ها این حُسن را داشته‌اند که انگیزه‌ساز بودند، موتور بودند که تولید بشه. متأسفانه نتوانستند به راه درستی کار را ادامه دهند. در فستیوال‌ها معمولاً کارها انتخاب می‌شوند. کارها را قبلاً می‌بینند و آن وقت تصمیم گرفته می‌شود که در فستیوال حضور یابند یا نه. در مورد فستیوال‌های ما چنین نبود. برای همین هم کم‌کم تبدیل شدند به جشنواره. یعنی موسیقی بود، رقص بود، تئاتر هم بود. گزینشی هم وجود نداشت. گزینش البته بود ولی بیشتر بر پیشداوری استوار بود. متأسفانه این باعث شد تا از نقش انگیزه‌ساز فستیوال کاسته شد. دیگر گروه‌ها تلاش نمی‌کردند تا برای کار بهتری کارت ورود به فستیوال را دریافت دارند. می‌دانستند که به هر حال خواهند بود. کمبود تولید متأسفانه باعث شد تا جواز عبور راحت‌تر به دست آید. خوب کاری که به فستیوال بیاید، نمی‌تواند به تماشاگر بگوید که چگونه با من برخورد کن. تماشاگر حرف خودش را می‌زند در پرسش و پاسخ بعد از اجرا.

احمد نیک‌آذر: با سپاس از دوستان. البته حرف زیاد است و وقت کم ولی به هر حال آن‌چه گفته شد، بخش‌هایی است از مشکلات کار ما. کم و کیف و روند آن طی این سال‌ها. به این امید که این بحث در وقتی دیگر ادامه یابد.

نمایش کمدی

خان شریف خودمان

نویسنده و کارگردان: فرهاد مجدآبادی

پس از ۳ اجرای موفقیت‌آمیز در فرانکفورت، اکنون در جشنواره تئاتر کلن بازیگران: ستاره سهیلی، حمید سیاح زاده، مرتضی مجتهدی، فرهاد مجدآبادی

۶ نوامبر ۲۰۱۳ ساعت ۸/۵ بعداز ظهر در جشنواره تئاتر کلن (۵ تا ۱۱ نوامبر ۲۰۱۳)

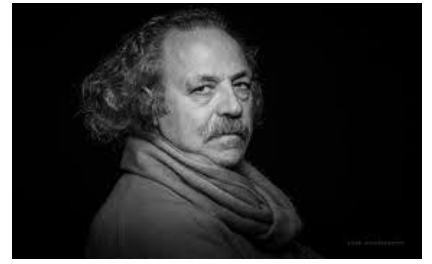
Arkadas Theater قیمت بلیط ۱۵ یورو، با تخفیف ۱۱ یورو
تلفن اطلاعات: 0177-33 444 89 0221-9559510 Plattenstr.32, 50825 Köln- Ehrenfeld



تجارب

علی کامرانی
فرهنگ کسرایی
س. حمیدی

علی کامرانی



نمایش ایران در تبعید

نمایش ایران در تبعید را می‌توان از پس از کودتای بیست و هشت مرداد و تبعیدیان آن زمان آغاز کرد که به جزیره‌ی خارک تبعید شده بودند، و در آن‌جا به مناسبت‌های گوناگون نمایش اجرا می‌کردند.

اما به طور جدی، در پی روی کار آمدن جمهوری اسلامی و بربریت حاکم بر آن که همراه با داغ و درفش بود و در این میان تیرباران سعید سلطانی‌پور، کارگردان تئاتر، نویسنده و شاعر، زنگ خطری بود برای همه‌ی ما. بیرون رانده شدن یا اجبار به ترک سرزمین ایران آغاز شد.

از اوایل سال ۱۳۵۸ (۱۹۸۰) بیرون از ایران همراه با کار سیاسی، فکر استفاده از نمایش برای پیشبرد اندیشه‌ی سیاسی آغاز شد و کم و بیش کارهایی بدون سانسور - هرچند سازمان‌های سیاسی دانشجویی ملاحظاتی را منظور می‌کردند - شکل گرفت.

در آغاز به مناسبت سالگرد حوادث، از جمله سیاهکل و نوروز و ... نمایشی هم نه چندان حرفه‌ای در این میان توسط کسانی که کار را نمی‌شناختند و اما دوستدار آن بودند و می‌خواستند کاری و ورای کارهای سیاسی موجود انجام بدهند، روی صحنه می‌رفت. بعدها با پناهنده شدن بسیاری، کار تئاتر سروسامانی گرفت و گروه‌هایی پا گرفتند و کار اندک‌اندک به کاردان سپرده شد.

از تجربیات خودم آغاز می‌کنم - دیگرانی هم کم و بیش هم‌سو با من در جاهای دیگر به حتم تجربیاتی مشابه دارند که حتماً به موقع خود خواهند گفت - اصولن حکومت‌های تمامیت‌خواه هنگامی که به قدرت می‌رسند، می‌خواهند سلیقه‌ی شخصی فرد دیکتاتور را به همه‌ی ارکان جامعه بسط بدهند. به همین علت هر جا با ایستادگی و مقابله روبرو می‌شوند برای از میان برداشتن آن، به زور روی می‌آورند و بسیاری را به جوخه‌ی اعدام می‌سپارند یا در زندان‌ها محبوس می‌کنند و از میان برمی‌دارند و یا از کشور می‌تاراند. هر فرد تبعیدی بسته به دانش و شایستگی خود می‌کوشد بیرون از زادگاه خود برای زنده ماندن معنوی هم که شده، کاری را که آموخته، هرچند نتواند از آن نان بخورد، به شکلی ادامه دهد. بازیگران تئاتر و هنر نمایش هم از جمله همین افراد هستند. من با تکیه بر تجربه خویش می‌خواهم به آن بپردازم.

سال ۱۹۸۰ نخستین نمایش را با کمک دانشجویان هوادار سچفخا روی صحنه بردم، آن هم تنها یک اجرا که محتوایی سیاسی اجتماعی داشت و سیاست روز جمهوری اسلامی را هدف قرار داده بود. آن زمان بیشتر نمایش‌هایی شعارگونه انتخاب می‌شد، و بیشتر برای پر کردن برنامه اجرا می‌شد. برای نمونه نمایشی بود با عنوان "کی از همه قوی تر است" که نمی‌دانم چه کسی آن را نوشته بود. این نمایش در جشن‌های

کنفدراسیون اجرا می‌شد، داستان آن به این صورت بود که کارگر از کارمند می‌پرسد کی قوی‌تر است؟ او می‌گوید رئیس. از رئیس می‌پرسند کی از او قوی‌تر است؟ می‌گوید کارفرما. از کارفرما می‌پرسند کی از او قوی‌تر است؟ او می‌گوید شاه مملکت. از شاه مملکت می‌پرسند کی از او قوی‌تر است؟ او می‌گوید - آن زمان کارتر برسر کار بود - کارتر. از کارتر می‌پرسند کی از او قوی‌تر است؟ در این‌جا صدای مردم بلند می‌شود و کارتر پنجره را باز می‌کند و می‌گوید مردم.

من که از شعارهایی به نام نمایش خسته شده بودم، با احتیاط تلاش کردم جو موجود را بشکنم و نمایش را آنگونه که می‌شناختم به روی صحنه بیاورم. از همان زمان شروع کردم به آگهی دادن در منزای دانشگاه و دوستداران نمایش را برای کار مشترک فراخواندم. گروهی درست کردیم. به تمرین و نرمش و صداپرووری پرداختیم تا این‌که به من پیشنهاد کار در نمایش "اتللو در سرزمین عجایب" داده شد. شال و کلاه کردم و رفتم پاریس. پانزده روزی به تمرین‌ها پرداختیم و سرانجام به لندن برای چهار اجرا دعوت شدیم. در هر دو جا با استقبال پرشور تماشاچیان روبرو شدیم. و این می‌توانست آغاز گشت‌های نمایشی بشود که دردآورانه ادامه نیافت.

از دید من نمایش در تبعید عمدتاً نباید فقط به مسایل تبعید بپردازد. طبیعی‌ست که موضوع بسیاری از این نمایش‌ها به انسان دور از خانه و درگیری‌های او با بریده شدن از زادگاه و دشواری‌ها و گرفتاری‌های زندگی او در تبعید در رابطه است. اما گذشته از این مسایل که به جاست، تبعیدی باید به نمایش‌هایی که در زادگاه او به هر دلیلی اجازه‌ی اجرا نداشته‌اند هم بپردازد. از جمله گروه‌هایی که در خارج از کشور بیشتر به مسایل تبعید و تبعیدی پرداخته‌اند، می‌توان از گروه مزدک نام برد.

درست پس از کار "اتللو در سرزمین عجایب"، هنوز چند سالی نگذشته بود که دوباره ایرج جنتی عطایی را دیدم و باهم قرار همکاری گذاشتیم. بیشتر از شش نمایش و یک فیلم سینمایی باهم کار کردیم. موضوع همه آن‌ها تبعید و پناهندگی‌ست. برخی از دوستان به تفنن روی آوردند و تلاش کردند با کم‌دی بوف مردم را بخندانند و سرگرم کنند و بسیاری به طور جدی به مقوله‌ی تبعید و تبعیدی پرداختند. متأسفانه بروشور تمامی نمایش‌هایی را که در تبعید به روی صحنه رفته‌اند و دست‌اندرکاران آن‌ها اغلب از تبعیدیان بوده‌اند، و هنوز هم در تبعید به سر می‌برند، در دست نیست. من تا آنجا که می‌توانستم، تعدادی از آن‌ها را گردآورده‌ام، اما بررسی این کارها خود دستمایه یک کار پژوهشی است.

چه خوب می‌شود اگر دوستانی که این مطلب را می‌خوانند و دلشان برای حفظ اسناد می‌سوزد و می‌خواهند که این خاطرات به آیندگان برسد، دست به کار بشوند، تجربیات و یادمانده‌های خود را بنویسند، و این خاطرات را با دیگران در میان بگذارند.

و اما در دسر های یک کار نمایشی در تبعید کاری‌ست که بدون عشق ناب به کار تئاتر امکان ناپذیر است. گردآوردن تنی چند از همکاران زیر یک سقف و هزینه کردن برای خورد و خوراک و آمد و رفت و جای تمرین، همه‌ی این‌ها کاری‌ست کارستان، حتا اگر تعداد بازیگران سه تا چهار تن باشند.

به طور نمونه برای "اتللو در سرزمین عجایب" در اجرای لندن، من می‌بایست از فرانکفورت به پاریس می‌رفتم. هزینه محل اقامتم را خود

ادامه می‌دهند. از میان آن‌ها قدیمی‌ترین جشنواره همین جشنواره‌ی کلن است که به پشتکار مجید فلاح‌زاده و بهرخ حسین بابایی و چند تنی دیگر، بیست و چهارمین دوره را پیش رو دارد و به خاطر یاد مجید فلاح زاده هم که شده ادامه خواهد داشت.

از دیگر جشنواره‌های تئاتر می‌توان از "جشنواره‌ی نمایش در فرانکفورت" نام برد که در این راه سه تا چهار دوره را پشت سر گذاشت و با مرگ فرهاد مجدآبادی تعطیل شد، زیرا "تماشاخانه‌ی تهران" در فرانکفورت بدون وجود او امکان سرمایه‌گذاری نداشت. دیگر جشنواره، "جشنواره‌ی هامبورگ" بود که به پشتکار رامین یزدانی چند سالی ادامه داشت و سرانجام تعطیل شد. "جشنواره‌ی گوهر مراد" در پاریس نیز در همین راستا به سرپرستی جواد دادستان پا گرفت که خوشبختانه کار آن کماکان ادامه دارد و بیشتر کارهای فرانسوی را می‌پذیرد. "جشنواره‌ی هیدلبرگ" هنوز هم به پشتکاری غلام آل‌بویه ادامه دارد. "جشنواره‌ی لندن" به سرپرستی سوسن فرخ نیا هم همچنان مشغول به کار است که امیدوارم چراغش روشن بماند.

و اینک زیر عنوان «وه...چه افتخاری» بخشی از گفتار مجید فلاح‌زاده را می‌آورم: «یاران، دوستان، تماشاگران -بازیگران واقعی صحنه‌ها- با گشایش پانزدهمین فستیوال تئاتر ایرانی در کلن حرکتی هنری - سیاسی را آغاز کرده و جشن می‌گیریم که در تاریخ بی‌بدیل است؛ که تاریخ تا کنون، از هیچ قوم مهاجر و تبعیدی چنین ندیده و نشنیده است. تاریخ گذشته به جای خود، تاریخ معاصر نیز، حتی با بیش از صد میلیون چینی، بیش از پنجاه میلیون روس، و بیش از ده میلیون لهستانی که ظاهراً از سلطه‌ی کمونیسم پس از جنگ جهانی اول و دوم، از کشورهایشان گریختند و در اطراف و اکناف جهان پخش شده‌اند، هم چنین ندیده و نشنیده است.... وه چه افتخاری برای شما و ما، سی سال دوره‌ی مهاجرت - تبعید خود، پانزده سال راه، آن هم پی در پی کوشیده‌ایم، فستیوال تئاتر برگزار کرده‌ایم، یعنی جشن گرفته‌ایم و... امیدوار زیسته‌ایم... وه چه افتخاری»

علی کامرانی فرانکفورت ۱۱ اکتبر ۲۰۱۷

علی کامرانی، بازیگر سینما و تئاتر و همچنین ترانه‌سراست. تا کنون در نمایش‌های زیادی از جمله "اتللو در سرزمین عجایب"، اثر غلامحسین ساعدی به کارگردانی ناصر رحمانی‌نژاد، "پروانه‌ای در مشت"، "رفت و برگشت" نویسنده و کارگردان ایرج جنتی عطایی، "وطنی که فرشته نبود" نویسنده و کارگردان فرشته وزیری‌نسب، "وزیر خان لنکران" اثر فتحعلی آخوندزاده، به کارگردانی بهرخ بابایی، و...

پرداخت می‌کردم و خورد و خوراک و رفت و برگشت را تا پانزده روزی که تمرین ادامه داشت، از جیب خودم پرداخت می‌کردم. با این که کانون ایرانیان لندن هزینه مسافرت را تقبل کرده بود، در پایان دستمزدی که به من رسید، یک بیستم مخارج من هم نشد. به این نمی‌اندیشم که من تنها کسی هستم که این هزینه‌ها را پذیرفته و برای نمایش جانفشانی کرده، بل که می‌دانم که بسیاری، مانند من این رنج‌ها را برای یک نمایش در خور تماشا، به جان خریده‌اند. پیش از ما کارورزان تئاتر آلمان هم بین ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۵ هم چون برشت و پسیکاتور و کرترولانگهف و برگنرو موسهام و گیزه این راه را تجربه کرده بودند و یا از سوسیالیسم گریختگانی هم چون یونسکو و آدامف. بکت نیز از ایرلند گریخته بود و فرناندو اربال نیز از اسپانیا. همه آنها از جمله‌ی تبعیدیان بودند. اما تبعید ما با همه‌ی آن‌ها فرق می‌کند چرا که هیچ امکانی برای ادامه‌ی کارمان در اختیارمان قرار نگرفت و...



از دشواری‌های دور هم گردآمدن گروه‌ها که بگذریم، نداشتن جای مشخص تمرین و اجراست. زنده‌یاد فرهاد مجدآبادی همیشه، چه در ایران و چه در تبعید، در جستجوی مکانی به عنوان تماشاخانه ایرانیان بود و آن را سرانجام یافت و سه چهار سالی هم آنجا را گرداند. هزینه آن را به قول خودش با قلم زدن به چشمش پرداخت و جانش را بر سر معشوق گذاشت. بد نیست در پایان یادی از رفتگان نمایش در تبعید بکنیم؛ دکتر غلامحسین ساعدی، فریبرز دفتری، کاوه فولادی، حسین یوسفی، رکن‌الدین خسروی، فرهاد مجدآبادی، ایرج زهری، محسن مرزبان و از این آخری‌ها هم مجید فلاح زاده که دوست دارم با نقل قولی از پیشگفتار پانزدهمین جشنواره‌ی تئاتر ایرانی در کلن این یادداشت را به پایان برسانم.

طبیعی‌ست تئاتر تبعید را جشنواره‌ها سر پا نگهداشتند در این رابطه چندین جشنواره در آلمان و اروپا برگزار شده و می‌شود که برخی با چند سال تلاش در میان راه ماندند و برخی هنوز با سخت‌جانی هنوز کار را

فرهنگ کسراییی



کوبه‌ای، "دگردیسی مارمولک"، نمایش کوتاهی با همراهی پیتر شک (نگارگر و پیکرساز) به زبان آلمانی، "طوفان عشق خون‌آلود و جنگ آقام" پیش‌پرده‌خوانی و نمایش موزیکال. پرداخت و بازسازی دو قضیه از وغوغ ساهاب (هدایت) و یک داستان کوتاه از چوبک برای صحنه. از کسراییی تا کنون آثاری نیز در داستان و شعر منتشر شده است که از آن جمله‌اند: "گسست" مجموعه داستان‌های کوتاه با ارش گرگین، "مارمولک" پاره داستان‌های کوتاه، "تو" پاره‌پاره‌ها، داستانی از کودکی تا فریاد.

نگاهی به تئاتر

راست این است که از کارکرد تئاتر خارج از کشور ۳۱ سال میگذرد. باید بگویم من آغاز کار را سال ۱۹۸۵ گرفته‌ام. من هم از همان زمان، در ۲۴ سالگی به این کار، کار تئاتر پرداخته‌ام. اکنون ۵۵ ساله شده‌ام. سالمندم. چند سال دیگر هم بازنشسته می‌شوم. اما کسانی که بازیگران و کارمندان شناخته‌شده‌ی تئاتر بودند آنزمان بیش از ۳۰ سال داشته‌اند. آنها اکنون از مرز ۷۰ سالگی هم گذشته‌اند. این تئاتر هم با آنها پیر شده است. دیر زمانست که بازنشسته شده است و نمی‌خواهد باور کند. چند هفته‌ی پیش به دیدن تئاتری رفته بودم. تماشاگران را که نگاه می‌کردم، متوجه شدم که میانگین سنشان ۴۵ است. آنها هم پیر شده‌اند و بیشتریشان بازنشسته هستند یا در آستانه‌ی بازنشسته شدن. اکنون از خودم می‌پرسم، این تئاتر پیر چه می‌خواهد؟ به نگر من این تئاتر کارش برای نسل خودش بوده است و کمترین پیوندی با نسل پس از خودش نتوانسته بیابد. از ویژگی‌ها و تأثرهای ویژه بگذریم. ما تئاتر کودکان به معنای گسترده در تمام این سال‌ها نداشته‌ایم. کار تکی برخی از کسان در این گونه تئاترها در این ۳۱ سال بسیار کم‌رنگ است، جوری که می‌توان از آن چشم‌پوشی کرد. کار آموزشی هم نداشته‌ایم، وگرنه در این ۳۱ سال نه تنها تئاتر تازه و جوان پدیدار می‌شد، این تئاتر تماشاگران جوانی هم پیدا می‌کرد، که نکرده است. این تئاتر حتا نگاه نویسندگان خارج از کشور را در این ۳۱ سال به سوی خود نکشاند. اینان گفت و گویی در این باره با هم نداشته‌اند. از ویژگی‌ها و کارهای ویژه که بگذریم، رد پای این نویسندگان، به گفته‌ی خودشان پرکار! خارج از کشور در این زمینه، در این ۳۱ سال بسیار بسیار کم‌رنگ است، جوری که می‌توان از آن هم چشم‌پوشی کرد. گاه فکر می‌کنم این تماشاگر پیر از این تئاتر پیر خسته است و این تئاتر پیر خسته‌تر از تماشاگران پیرش. راستش دیگر خودم هم نمی‌دانم تئاتر را برای چه می‌خواهیم، انگار از روی عادت است. عادت هم سرگرمی ما پیران است!؟



س. حمیدی



چالش‌های خصوصی‌سازی تئاتر در ایران

مدیران وزارت ارشاد جمهوری اسلامی هرچند گزارش‌های آماری و اطلاعات دقیق و درستی از شمار سالن‌های تئاتر به دست نمی‌دهند ولی بنا به گمانه‌زنی‌های انجام شده تعداد سالن‌های فعال تئاتر در سطح کشور از صد و بیست باب هم فراتر می‌رود. در همین سالن‌ها قریب پانصد گروه تئاتری به فعالیت اشتغال دارند که چیزی حدود ده هزار نفر در این گروه‌ها گرد آمده‌اند. این هنرمندان هم‌روزه تمرین نمایش‌نامه‌هایی را دنبال می‌کنند تا شاید بتوانند به نوبت آن‌ها را به اجرا در آورند.

با همین رویکرد روزانه ۳۶۰۰۰ نفر در ایران جهت تماشای نمایش به سالن‌های تئاتر روی می‌آورند. آنان به تماشای نمایش‌نامه‌هایی می‌نشینند که این نمایش‌نامه‌ها توانسته‌اند از سدهای بلند سانسور دولتی بگذرند و

فرهنگ کسراییی، نویسنده و بازیگر، (۱۳۳۹ تهران) از سال ۱۳۵۹ در آلمان زندگی می‌کند. از سال ۱۳۶۶ (۱۹۸۷) آموزش و کار تئاتر را در آلمان آغاز کرده است. با گروه‌های گوناگون ایرانی و آلمانی کار کرده. از بنیانگذاران "تئاتر میترا" و هم‌چنین "تندیس" است. از کارهای کسراییی در تئاتر می‌توان از آثار زیر نام برد: "تو" تک‌گویی نمایشی با سازهای

جهان گفته می‌شود در پیش دارد. چراکه جمهوری اسلامی زبان جهانی را خوب نمی‌فهمد و دوست ندارد بفهمد. فرابگیرد. چنانکه قصد دارد در پس رفتارهایی از این دست برای خود و جاهتی ساختگی بین بسیاری از واپس‌گرایان داخل کشور دست و پا نماید. به واقع مدیران ارشد جمهوری اسلامی لیبرالیسم را در اقتصاد آن خلاصه می‌بینند، بدون آنکه به ابعاد سیاسی و یا فرهنگی آن روی خوش نشان دهند. آنان توهمی را در ذهن خود می‌پرورانند که گویا خواهند توانست با چادر و عبا به همین لیبرالیسم اقتصادی دست یابند.

وزارت ارشاد در ایران آشکار و پنهان بر خصوصی‌سازی یا برون‌سپاری حوزه‌ی تئاتر پای می‌فشارد. به طبع چنین موضوعی مدیران ارشد این وزارتخانه را از فشار مطالبات رو به فزونی هنرمندان نیز رهایی می‌بخشد. چون هنرمند تئاتر به جای آنکه سالن و محل نمایش خود را از وزارت ارشاد بخواهد می‌تواند در راه تملک و راه‌اندازی سالن‌های خصوصی و مستقل گام بردارد. چیزی که به ظاهر استقلال او را از وزارتخانه به نمایش می‌گذارد. ولی همین وزارتخانه ضمن صدور مجوز برای متن‌های نمایشی، همانند مبصر کلاسی درس تمامی رفتار هنرمندان را نیز تحت نظر می‌گیرد. با همین حقه چندان هم لازم نیست به بودجه‌ی سالانه‌ی تئاتر چیزی بیفزایند. چون بر بستر رقابت‌های بازار آزاد مسؤلیت تهیه و آماده‌سازی سالن را هنرمندان خودشان می‌پذیرند.

از سویی مدیران وزارت ارشاد به خواست و نیاز هنرمندان تئاتر چندان اعتنایی ندارند. آنان جامعه امروزی را با نگاهی ارباب - رعیتی مدیریت می‌کنند. همچنان که ارباب یک‌سویه و خودانگارانه دستور می‌دهد تا رعیت دستور و خواست او را به اجرا بگذارد. در نتیجه تشکل‌های نیم‌بند تئاتر کشور هم جهت مشورت و مشارکت در سیاستگذاری‌های وزارت ارشاد جایی به حساب نمی‌آید. بدون تردید هر دو سوی این ماجرای پرتنش در پرهیز از هم دنیای خودشان را می‌تند. با این نگاه هنرمند تئاتر هم از سر ناچاری راهی غیر از تمکین برایش باقی نمی‌ماند. چنین عارضه‌ای موجب شده تا سطح کیفی سالن‌های نمایش پایین بیاید. همچنین بسیاری از اجراها را نیز خیلی آبدکی و عوامانه به خورد مخاطب بدهند. پیداست که مدیران دولتی آگاهانه دوغ و دوشاب را به هم می‌آمیزند تا از اعتبار اجراهای قوی و مقتدرانه‌ی هنرمندان حرفه‌ای تئاتر کشور بکاهند.

از سویی رقابت‌های ناسالم سالن‌های تئاتر خصوصی کار را به آنجا کشانیده که بسیاری از آنان به تعطیلی همیشگی رضایت داده‌اند. به واقع سالن‌هایی که جانمایی خوبی برایشان صورت نگرفته یا در حاشیه‌ی شهرها قرار گرفته‌اند، هرگز نخواهند توانست در مقابل سالن‌های بزرگ و شیک مرکز شهر تاب بیاورند. صاحبان این گروه از سالن‌ها همواره از وزارت ارشاد و شهرداری‌ها انتظار دارند که به یاری‌شان بشتابند، اما چنین انتظاری هرگز راه به جایی نخواهد برد. به همین دلیل هم بسیاری از مدیران سالن‌های تئاتر به دنبال اسپنسر و حامی می‌گردند. کارخانه‌های تولیدی و گروه‌های مالی پرنفوذ نیز چه‌بسا از این کاستی‌ها به نفع خویش سود می‌جویند تا از مزایای تبلیغی آن بهره‌مند شوند.

برای مخاطبان مشتاق خود به اجرا در آیند. آمار این مخاطبان سالانه از ۱۳۱۴۰۰۰۰ نفر (سیزده میلیون و صد و چهل هزار نفر مخاطب) هم فراتر می‌رود که در گیشه‌های آن به طور متوسط چیزی حدود ۲۶۲ میلیارد و هشتصد میلیون تومان بلیت به فروش می‌رسد. با این اوصاف کسی نمی‌تواند اقتصاد پررونق تئاتر را در ایران امروزی نادیده بگیرد. اقتصادی که می‌تواند در رقابت و نوآوری خود همچنان بی‌بالد و رشد کند. در عین حال نباید از این نکته غافل ماند که بیش‌ترین حجم این درآمدها صرف اجاره‌ی سالن می‌شود.

اما گروهی از هنرمندان کاربرد اصطلاح اقتصاد تئاتر را برای عملکرد غیرتجاری هنرمندان کشور امری توهین‌آمیز می‌بینند. چون ادعا دارند که کشاندن پای اقتصاد به تئاتر موجب می‌شود که عده‌ای به دنبال مسخرگی و لودگی راه بیفتند. این گروه از هنرمندان تئاتر، فکر و اندیشه‌ای را پی می‌گیرند تا دولت نقدینگی بیش‌تری را به گستره‌ی تئاتر کشور بکشاند. اما دست بازیگران و کارگردانان تئاتر را باز بگذارد تا این نقدینگی را آنگونه می‌خواهند هزینه نمایند.

بخشی از این موضوع به نکته‌ای بازمی‌گردد که مبدا تجاری‌سازی تئاتر کشور بهانه قرار گیرد تا گونه‌هایی از تئاتر عوامانه را بر جای تئاتر آکادمیک و هنرمندانه بنشانند. چیزی که تا کنون نتوانسته به عنوان جریان کاری کارساز و همه‌گیر به عرض اندام با تئاتر خلاق روی آورد.

به طبع این گروه در تقاضایشان از مجموعه‌ی حاکمیت، درخواست و انتظاری را تبلیغ می‌کنند که در نهایت راه به جایی نخواهد برد. آخر حاکمیتی که در خفا تئاتر و نمایش مستقل را از پایه و اساس قبول ندارد چه‌گونه مخارج آن را تأمین خواهد کرد تا عده‌ای رؤیاهای شیرین خود را با هزینه‌کرد همین پول‌های دولتی به انجام برسانند. چون حاکمیت جمهوری اسلامی از همان نخستین روز انقلاب افسارگسیخته بود و آرزوی روزهایی را در دل می‌پروراند که قبرستانی از هنر و هنرمند بر جای بگذارد. اکنون هم اگر پول و پله‌ای در کار باشد آن را روانه‌ی جاهایی از نوع "حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی" می‌کند تا التیامی برای دردهای هنرستیزانه‌اش قرار بگیرند.

گویا منتقدان کمبود بودجه و اعتبار برای تئاتر کشور، الگویی همانند بودجه‌های سینمایی را در ذهن خود می‌پرورانند. بودجه‌هایی که در نهایت به جیب افرادی همانند ابراهیم حاتمی‌کیا، مجید مجیدی و یا مسعود ده‌نمکی سرریز می‌کند تا برای حکومت از جبهه‌های جنگ و یا زندگانی تصنعی قدیسان شیعه فیلم بسازند. شاید هم این گروه از منتقدان تئاتر کشور سیاست‌های هنری کوبا و یا جمهوری‌های اروپای شرقی سابق را الگو می‌گذارند. در کشورهای اروپای شرقی سابق دولت در عرصه‌های هنر و ورزش هزینه می‌کرد تا بتواند در میدان‌های رقابت جهانی خود را بیش‌تر و به‌تر به کشورهای رقیب بباوراند. به طبع دولت‌هایی از این دست رشد و ارتقای هنر را بهانه می‌گذارند تا افتخارات آن را بر سینه‌ی خودشان بیاورند. پیداست که آنان در پس چنین سیاستی تنها مشروعیتی تصنعی را برای حکومت خویش تعقیب می‌کنند.

اما جمهوری اسلامی در خود نیازی نمی‌بیند تا بخواهد به وجاهتی هنری در عرصه‌ی بین‌المللی دست یابد. چون راهی سوای آنچه که در

محتویات آن چه بسا ادامه‌ی کارشان ممنوع اعلام می‌گردد. ولی با این همه در ایران تئاتر هر روز بیش از روز پیش به زندگی اقشار عادی مردم راه می‌یابد. تا آنجا که دولت علی‌رغم اصرار و پافشاری در سانسور و حذفِ نمایشنامه‌های پیشنهادی به عقب‌نشینی مداوم از مواضع پیشین خود وادار می‌شود. ضمن عقب‌نشینی‌های مستمر و مداوم دولت، هنرمندان نیز به همراه مردم گام‌های بیش‌تری رو به جلو برمی‌دارند. حرکت گام به گام دولت به عقب عرصه‌های جدیدی را برای هنرمندان فراهم می‌بیند که حکومت ضمن آن چه‌بسا از سر جبر عملکرد ناصواب گذشته‌ی خود را نفی می‌کند. اما نفی این گذشته‌ی نفرت‌بار هرگز شرمی را در حکومت بر نمی‌انگیزد./

سانسور تئاتر در ایران در چند مرحله صورت می‌پذیرد. در مرحله‌ی نخست کارگردانان موظف شده‌اند تا برای نمایش خویش مجوز بگیرند. ناگفته نماند که هر چند نمایشنامه‌ای از قبل اجازه نشر به دست آورده باشد، ولی اداره‌ی نمایش وزارت ارشاد به این هم اکتفا نمی‌ورزد. آنان می‌خواهند کارگردان و گروه بازیگران آن را هم بشناسند و سپس در خصوص اجرای چنین نمایشی تصمیم بگیرند. جدای از این از هر نمایشی ضمن اجرا "بازدید نامحسوس" به عمل می‌آید. چنانکه امکان دارد از طراحی صحنه و یا ظاهر و پوشش بازیگران به عنوان بهانه‌ای کارساز برای لغو نمایش استفاده به عمل آورند. به همین دلیل در ایران تنها نمایشنامه‌ها نیستند که حذف، مثله و یا سانسور می‌شوند بل که برای بازیگران و کارگردان‌ها نیز پرونده‌ای ویژه فراهم دیده‌اند که بر پایه‌ی

دومین جشنواره تئاتر ایرانی در فرانکفورت ۱۷ تا ۲۰ می ۲۰۱۳

My Beautiful Son **پسر من زیبای**



نوشته: قاضی ربیحاوی
کارگردان: سوسن فرخ نیا
بازیگران: سوسن فرخ نیا
داریوش رضوانی
رضا پور
مجید خلیلی
محمد حیدری
کارگردان فنی: داریوش رضوانی

یکشنبه ۱۹ می ۲۰۱۳
ساعت ۸ بعد از ظهر
در تماشاخانه تهران (فرانکفورت)

Aine Kulturverein e.V.
TTH (Tehran TheaterHaus)
با اتوبوسهای خط ۳۰ و ۳۴ و ایستگاه
Friedberger Warte شماره ۱۸ ایستگاه
Teppichboden Centrum جنب

قیمت بلیت ۱۵ یورو، دانشجویان ۱۰ یورو با تخفیف ویژه برای اعضای تماشاخانه تهران
Homburger Landstrasse 5, 60389 Frankfurt
Tel. 069-84771450 * 0177-3344489

تماشاخانه تهران (فرانکفورت) برگزار می‌کند: نمایشی از لندن

گروه نمایشی: **سودابه فرخ نیا**
"زیر آوار عشق"
نوشته: قاضی ربیحاوی



شنبه ۱۶ نوامبر ۲۰۱۳، ساعت ۸ بعد از ظهر تماشاخانه تهران

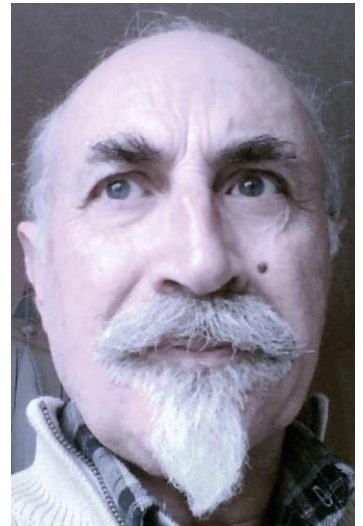
Aine Kulturverein e.V. - TTH (Teheran Theaterhaus)
Homburger Landstrasse 5, 60389 Frankfurt
Teppichboden Centrum جنب Friedberger Warte ایستگاه ۱۸ ایستگاه
با اتوبوسهای خط ۳۰ و ۳۴ و ایستگاه ایستگاه ۱۸ ایستگاه
قیمت بلیت ۱۵ یورو، دانشجویان ۱۰ یورو با تخفیف ویژه برای اعضای تماشاخانه تهران
لطفاً جای خود را زودتر بفرمایید.
Info. und Reservierung: 069-84771450 0177-3344489

Bochum Fr. 11.11.2013 20:00 Uhr
Info. und Reservierung: 0234 9704804-01716771461 Eintritt: 15 € Erm. 10 €
Buchhandlung Aida Universitätstr.89 44789 Bochum

نمایشنامه‌ها

منوچهر رادین

قاضی ربیحاوی



مرگ و بی‌مرگی دُن کیشوت. پایان و آغاز کار شوالیه دُن کیشوت؛ مردی از لامانچا، و خدمتکارش سانچو

دُن کیشوت در بستر مرگ دراز کشیده است. از جملات و کلمات نامفهوم و درهم برهمی که در میان سرفه‌های طولانی بر زبانش جاری می‌شود کسی سر در نمی‌آورد. عربی، فارسی، چینی، کردی، آلمانی، انگلیسی، هلندی، عبری، هندی، ترکی ... همه جور زبان و گویشی! سانچو پایین پای اربابش زانو زده است و با یک چشم باز و یک چشم بسته، بی توجه به پرسش‌های کشیش، دانشجو، دختر و کس و کار شوالیه از یکدیگر که خود هاج و واج مانده‌اند و نمی‌دانند چه بکنند، دارد برای آموزش روح دن کیشوت دُعا می‌کند و یک در میان آمین می‌گوید. دُن کیشوت با یک آهِ طولانی می‌میرد.

کشیش: (در هوا صلیب می‌کشد. با خستگی) بالاخره شوالیه از دنیا رفتند و به آسمان‌ها پرکشیدند!

دُختر دُن کیشوت: (زانو می‌زند). آه پدر چرا پرکشیدی رفتی؟! دانشجو: (کنار دختر زانو می‌زند). آه اُستاد! ... شوالیه‌ی بی‌همتای لامانچا!

سانچو: (با زانو جلو می‌آید و پاهای دُن کیشوت را می‌گیرد و تکان می‌دهد). ارباب خوبم حالا زود بود! (گریه می‌کند). ارباب حالا زود بود ... زود بود! ... من خیلی طلب دارم ... از شما! امیدوارم بازماندگان مثل خودت دست و دل‌باز باشند و یکسال حقوق عقب‌افتاده‌ی مرا از میراثت پرداخت کنند! آمین!

دُختر: کدام میراث؟! میراث ندارد! بگو یک پاپاسی! (زاری می‌کند؛ ساختگی) آه پدر چرا پرکشیدی؟! سانچو: دستمزد منو نمی‌تونید بالا بکشید. زخم پوستم را می‌کند! پوست تو را هم می‌کند.

کشیش: فرزندان!

سانچو: (به کشیش) تو را تکه‌تکه می‌کند.

دانشجو: شرم کن آقای سانچو!

سانچو: زخم را می‌فرستم سروقتتان. او بلد است چکار بکند ... می‌بینید حالا!

دانشجو: (در میان گریه و زارزدن دختر) شرم نمی‌کنی آقای سانچو!؟

سانچو: نخیر آقای دانشجو! (و زیر لب چیزهایی می‌گوید که به دُشنام می‌ماند).

دُختر دُن کیشوت: (در همان حال) آه پدر چرا پرکشیدی رفتی؟! سانچو: زخم را می‌فرستم سروقتتان. او بلد است چطوری طلب مرا وصول کند...

دانشجو: (در میان گریه و زاری دختر) شرم نمی‌کنی آقای سانچو!؟

سانچو: نخیر آقای دانشجو!

کشیش: فرزندان ...

سانچو: آمین! (گریه می‌کند). زود بود ارباب! زود بود ... حق‌گُشی می‌کنند ارباب، زود بود! حق‌گُشی می‌کنند!

دُن کیشوت در میان بُهت و حیرت حاضرین، به ناگهان از جایش بلند می‌شود و می‌نشیند. سانچو از وحشت به پُشت می‌افتد و دیگر بازیگران - عذاران و شاهدان مرگ و دو مأمور کفن و دُفن دُن کیشوت - وحشت‌زده و با ترس و لرز دو سه قدم عقب می‌کشند.

دن کیشوت: حق‌گُشی؟! کی، کجا، چی، چرا؟! (فریاد می‌زند). سانچو! سانچو! کجایی سانچو!؟

سانچو: ب ب ب بله قُ قُ قربان!!

دن کیشوت: کجایی سانچو!؟

سانچو: همینجا قربان! ... همینجا! همینجا! پس چرا یکباره زنده شدید قربان!؟

دن کیشوت: حق‌گُشی ... !

سانچو: کُدم حق‌گُشی ارباب!؟ شما که مُرده بودید شوالیه!

دن کیشوت: زره، نیزه، کلاه خود! حالا وقت مردن نیست سانچو! سانچو: (هاج و واج به دیگران نگاه می‌کند). نمایشنامه رو اینطوری نوشتن قربان! شما اینجا دیگه اینجا نمایش باید بیفتید بمیرید تمام بشود برویم پی کارمان! تماشاچی کارو زندگی دارد ...

دن کیشوت: (برافروخته) نمایشنامه کدام است، تماشاچی کُدام ست احمق!؟ چطور می‌شود همینطوری سرگذشت و مرد!؟ دنیا پُر از بی‌عدالتی و رذالت است؛ نمی‌بینی!؟

سانچو: می‌بینم قربان. می‌دانم قربان. ولی (دیگران ساعت‌های مچ دستشان را نشان می‌دهند و به تماشاگران اشاره می‌کنند). ولی آخه به تماشاگرا چه مربوطه که رذالت! مردم گناه نکردن که دنیا پُر از کثافته ارباب من! این بدبختها دیرشان شده، راهشان دوره! فردا کار و زندگی دارند! همبازی‌ها خسته‌ن، دراز بکشید قربان.

سانچو: پا درگدام رکاب بگذاریم شوالیه جان! خر من که مدتهاست از من دور شده رفته!

دن کیشوت: چیزی که در این سرزمین زیاد پیدا می‌شود خر است، سانچو! نگران نباش پسرم.

سانچو: می‌دانم پدرم! اما هیچ خری خر خود آدم نمی‌شه قربان. یادش بخیر ماچه خر عزیزم. هر گجا هست خدایا به سلامت دارش!

دن کیشوت: (فریاد می‌کشد.) روسینانته! روسینانته! سانچو: چرا فریاد می‌کشید شوالیه! روسینانته‌ای در کار نیست!

دن کیشوت: چه بلایی سر اسبم آمده سانچو؟ راستش را بگو وگرنه تنت را با شلاق کبود می‌کنم!

سانچو: میرم خرم را پیدا می‌کنم از او پرسان می‌کنم!

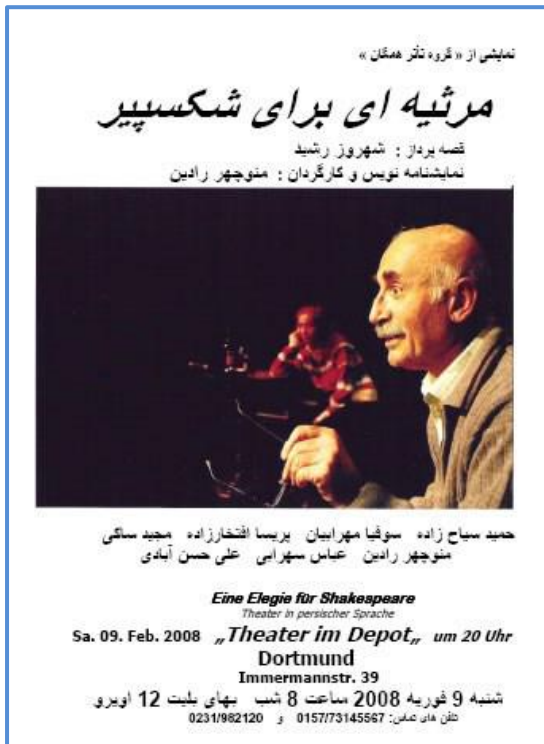
دن کیشوت: حماقت کافیت!

سانچو: پس نکنید ارباب! تم را کبود نکنید.

دن کیشوت: (شلاق را بالا می‌برد اما نمی‌زند.) پس بدون اسب و الاغ چون شیردلان تاریخ راهی سرزمین‌های ناشناس می‌شویم سانچو!

سانچو: و حالا باید همچون فلک‌زدگان تاریخ در این سرزمین عجیب غریب و در دل تاریکی پیاده گز کنیم تا ببینیم به کجا می‌رسیم!!

دن کیشوت و سانچو: در رسم شوالیه‌گری دل به دریا زدن اولین گام است!



سانچو: پس من هم خودمو آماده می‌کنم تا ماجراهای تازه‌مان را در نمی‌دونیم کجا آغاز کنیم!

دراز بکشید خودتون رو به مُردن بزنین کار رو تموم کنین نمایش تموم شه بره! شبه، دیر وقته!

دن کیشوت: رسالت ما شب و روز نمی‌شناسد سانچو! این را که دیگر تو خوب می‌دانی احمق!

سانچو: من خوب می‌دانم!! اما تماشاچی خوب نمی‌داند قربان! تماشاچی منتظره براتون کف بزنه بره منزل بخوابه قربان!

دن کیشوت: ما چکار به کار تماشاچی داریم سانچو! سانچو: بَهَه!

دن کیشوت: تماشاچی هرکاری دلش خواست بکند! سانچو: قرارنوبد شما زنده بشین یه کاره بلند بشین بشینین! زهره تَرک شدیم همه!

دن کیشوت: زندگان از برخاستن مُردگان وحشت دارند! سانچو: این حرفا رو بذاریم برای بعد. شما حالا درازتون رو بکشید (سعی می‌کند او را بخواباند.) آها... تمام شد!

دن کیشوت: من به هیچ قیمتی امشب نمی‌میرم. یعنی دراز نمی‌کشم! (می‌نشیند.)

سانچو: یک امشب رو کوتاه بیاید حضرت شوالیه! دراز بکشید قربان. دراز بکشید. فقط همین یک شب! شب آخرست امشب! (می‌خواباندش)

دن کیشوت: (می‌نشیند.) دراز نمی‌کشم احمق! نشنیدی؟ سانچو: شنیدم. شنیدم قربان! شنیدم! (با اشاره به دیگران می‌فهماند که تلاشش بیهوده است.)

دن کیشوت: حالا سُدا! روسینانته کجاست؟ اسبم؟! سانچو: آن پُشت پُشتا داره برای خودش می‌چره قربان! جاش خوبه. راحت. چاق هم شده. (به خواهش دیگران آخرین تلاشش را می‌کند.) شما دراز بکشید قربان! دراز بکشید. (او را به زور می‌خواباند.) نگران روسینانته هم نباشید. دراز بکشید.

دن کیشوت: چی چیرو دراز بکشید دراز بکشید گُره خُرا! (می‌نشیند.)

سانچو: خر من هم گُم شده. دراز بکشید حضرت شوالیه، دراز بکشید! نمایش تموم شده!

دن کیشوت: احمق باز که شروع کردی! شلاق می‌خواهد تنت؟! سانچو: خیر قربان شلاق نمی‌خواهد تم!

دن کیشوت: زره!

سانچو: زره تنتونه قربان. چند تا زره؟! دن کیشوت: نیزه! (سانچو نیزه را به دستش می‌دهد.) کلاه خود! (دولا می‌شود تا سانچو کلاه خود را بر سرش بگذارد.)

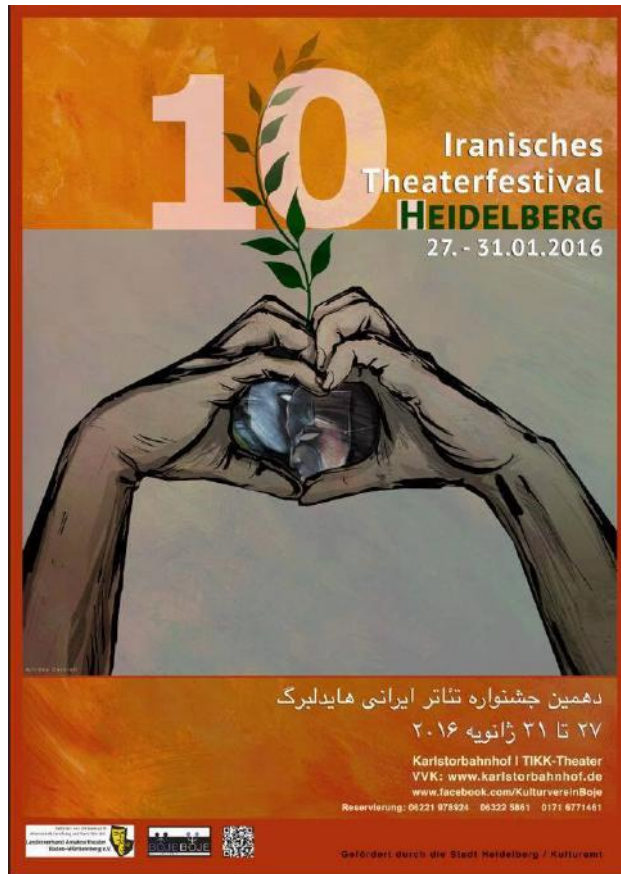
سانچو: این هم شمشیر و سپر! (لفظ قلم) می‌بینین که حواسم جمع است ارباب! دن کیشوت: احسنت پسرم. احسنت! حالا فوراً برو اسبم رو بیار و زین و برکش کن! باید تا دیر نشده پا در رکاب بگذاریم.

آرزوی دُن کیشوت برای جهانی بهتر به همراه تماشاگران سالن
نمایش را ترک می‌کنند.

پایان

* جدا از دُن کیشوت و سانچو، دیگران را می‌توان در اجرا به سه
بازیگر تقلیل داد؛ کشیش، دانشجو و دختر

منوچهر رادین؛ ۲۲ نوامبر ۲۰۰۹ بازنویسی: ۱۴ آوریل ۲۰۱۴



دن کیشوت: پس در دل تاریکی پا در راه می‌گذاریم! برای تصحیح اشتباهات، به راست آوردن کژی‌ها، ترمیم ناسزاواری‌ها و جبران کاستی‌ها در تمام جهان! به پیش سانچو، به پیش! (در سانچو: به پیش. به پیش! (هم زمان با دست به تماشاگران اشاره می‌کند که بلند شوند تا اتفاق دیگری نیفتاده به خانه بروید). به پیش. به پیش به پیش! پیش پیش! زودتری بی‌زحمت پیش پیش! دن کیشوت: به پیش. به پیش. در روز در شب به پیش! (در دایره‌ای می‌چرخد و سانچو هم پشت سرش راه می‌سپرد و پا می‌کوبد. حالا دن کیشوت روبروی تماشاگران پا می‌کوبد و آنها را ترغیب به برخاستن و همسرایی می‌کند). به پیش. به پیش. به پیش! برای تصحیح اشتباهات؛ به پیش. به پیش. به پیش! برای ترمیم ناسزاواری‌ها؛ به پیش. به پیش. به پیش! (سانچو پاکوبان در کنارش قرار گرفته است. دیگر بازیگران که از خستگی، ناچاری و کلافگی روی زمین نشسته بوده‌اند، برمی‌خیزند و آرام آرام و از طرفین جلو می‌آیند و به دن کیشوت و سانچو می‌پیوندند. احتمالاً تماشاگرانی به پا خواهند خاست و با او هم‌نوازی خواهند کرد). برای جبران کاستی‌ها در تمام جهان به پیش. به پیش. به پیش! برای عدالت و برابری انسان‌ها در تمام جهان به پیش. به پیش! به پیش. به پیش! (دن کیشوت، سانچو و دیگران با تکرار آرزوهای دن کیشوت دور دیگری می‌زنند و پاکوبان می‌روند تا صحنه را ترک کنند).

سانچو: (به سرعت به جلوی صحنه می‌آید و از تماشاگران می‌خواهد که هرچه زودتر سالن تئاتر را ترک کنند). پیشت، به پیش، پیشت پیشت!

دن کیشوت: به پیش ... به پیش (دُن کیشوت می‌خواهد دایره بزند و دور بچرخد. دیگران دوره‌اش می‌کنند و مانعش می‌شوند). ... به پیش ...

سانچو: (سراسیمه رو به همکاران تکنیک) پرده پرده پرده ... نور رُو بگیر، پرده! ... خاموش! (صحنه خاموش می‌شود و پرده از دو سو جلو می‌آید. نمایش به پایان می‌رسد. سانچو جلوی پرده جا می‌ماند، راه بازگشت را نمی‌یابد و به ناچار با تماشاگران سالن را ترک می‌کند). ۳

دن کیشوت: (دن کیشوت همچنان دارد پا می‌کوبد و شعار می‌دهد). به پیش. به پیش. در روز در شب به پیش! برای تصحیح اشتباهات؛ به پیش. به پیش. به پیش! برای به راست آوردن کژی‌ها؛ به پیش. به پیش. به پیش! برای ترمیم ناسزاواری‌ها؛ به پیش. گنجایی سانچوی خائن؟! تنت برای شلاق لک زده سانچو؟! در کدام سوراخی پنهان شده‌ای سانچو؟! ... به پیش. به پیش! ... به پیش! (پرده را به سختی کنار می‌زند و شعارگویان روی پیش صحنه ظاهر می‌شود. (شوالیه و سانچو پاکوبان و با تکرار شعارها و

قاضی ربیحاوی



شیرین

یک نمایشنامه در پنج صحنه
افراد:

شیرین - زن. ۳۰ ساله

ادریس - مرد. ۷۰ ساله

رامین - پسر ادریس ۳۰ ساله

ابراهیم - پسر ادریس ۳۲ ساله

نادی - پسر ادریس ۳۴ ساله

مکان - تهران

زمان - یکی از همین روزها

نخستین صحنه نمایش در صبح زود، در اتاق نشیمن خانه‌ای چنین آغاز می‌شود:

نور مخروطی بر وسط صحنه می‌تابد. مردی از بیرون به صحنه می‌آید. یک مانیکن زن را حمل کرده می‌آورد و میگذارد درست وسط نور. دستها و پاهای مانکن را تنظیم میکند. یک کیف کوچک بر شانه آن آویزان میکند. بعد مرد از صحنه بیرون می‌رود. مانکن در همان حال ایستاده تا اینکه نور عمومی صحنه روشن می‌شود و مانکن کم کم جان می‌گیرد و زنده می‌شود. نام این زن شیرین است. او به دور و بر خود نگاه میکند.

صحنه دو. همان مکان. چند ساعت بعد

نور می‌آید. شیرین تنهاست. یک مجسمه چوبی بودا بر رف است. شیرین مقابل مجسمه ایستاده و دستهای خود را بالا آورده با چشمهای بسته حالت دعا کردن به خود گرفته.

رامین - (می‌آید. لباس بیرون رفتن پوشیده. هفت یا هشت جلد کتاب در یک دست دارد و در یک دست کفشهای خود را گرفته است. کتابها را بر میز می‌گذارد و با تمسخر با شیرین حرف میزند) تو هم به اینجور چیزها عقیده داری؟

شیرین - اون یک پیامبر بود.

رامین - (بعضی از کتابها با کاغذ سفید جلدگیری شده اند بطوریکه نمی‌توان جلد و عنوان کتاب را دید، بعضی دیگر از کتابها هنوز جلدگیری نشده‌اند. رامین مقداری کاغذ سفید به عنوان جلد همراه خود دارد) خداوند عالم هزاران پیامبر به زمین فرستاد، اینهم یکی از اونها. شیرین - این عشق را تبلیغ میکرد.

° - به علت حجم نمایشنامه در اینجا فقط صحنه دوم آن آمده است.

رامین - (شروع میکند به جلد گرفتن کتابها) احتمالا مادر هم برای همین از اون خوشش می‌اومد.
شیرین - پس چرا اون را با خودش نبرد وقتی که رفت؟
رامین - شبی که او تصمیم به رفتن گرفت این مجسمه روی رف نبود.
شیرین - کجا بود؟
رامین - پدر اون را قایم کرده که مادر نتونه پیداش کنه.
شیرین - فکر کردم مادرت بی خبر رفت.
رامین - پدر میدونسته که اون قراره یک شب بی خبر بره. برای همین اصلا دنبالش نگشت. به اداره گمشده‌ها هم
خبر نداد که زنش گم شده.
شیرین - (سکوت. خود را به رامین نزدیک می‌کند) اگه من بی خبر برم تو دنبالم میگردی؟
رامین - (سعی میکند لختی گردن او را ببوسد اما شیرین خود را پس می‌کشد با خنده)
شیرین - نکن. الان یکی میاد.
رامین - فکر میکردم هنوز توی اتاقی.
شیرین - نه. وقتی تو توی حمام بودی من اومدم اینجا.
رامین - میدونم.
شیرین - تشنه م شده بود. اومدم آب بخورم. (می‌رود به آشپزخانه، بطری آب برمیدارد و سر می‌کشد)
رامین - خیلی تشنه ت میشه چون خیلی اضطراب داری.
شیرین - خیلی نه.
رامین - نه؟
شیرین - گفتم افراد خانواده ت خطرناک نیستند.
رامین - نه نیستند.
شیرین - از پدرت می‌ترسم.
رامین - (درحال پوشیدن کفشها است) اون آدم خوبی نیست. همیشه باهاش معامله‌ی پولی کرد چون همیشه آدم را
گول میزنه. به شدت خسیس. خطرناک نیست. اگه دیدی توی تنهایی
نشسته داره شراب می‌خوره و به مجسمه بودا
زُل زده باهاش حرف نزن.
شیرین - چرا؟
رامین - می‌خواد توی حال خودش باشه.
شیرین - او درباره من اشتباه میکنه. باید این را بهش بفهمونی.
رامین - خودش بزودی می‌فهمه.
شیرین - اگه دیر بفهمه؟
رامین - در مورد مادر هم دیر بفهمید.
شیرین - مادرت هنوز زنده ست؟
رامین - هیچکس نمیدونه اون کجاست؟
شیرین - چرا بی خبر رفت اگه طلاق گرفته بود؟
رامین - طلاق نگرفته رفت. سالها سعی کرد طلاق بگیره اما پدر حاضر نمیشد او را طلاق بده. او هم بالاخره یک نیمه شب چمدونش را برداشت و رفت. با ما هم خداحافظی کرد. نادى میگه او با هر سه تایی ما خداحافظی کرد. نادى یادش هست اما من هنوز بچه بودم و چیز زیادی

رامین - درست است که اونها یک مُشت آدم لجن هستند اما ترسناک نیستند. هنوز نیستند.

شیرین - قراره بزودی ترسناک بشن؟

رامین - وقتی پای پول در میون باشه همه آدمها ترسناک میشن.

شیرین - تو که پول نداری، داری؟

رامین - اگه پول داشتم مجبور نبودم کتابهای دست دوم بفروشم.

شیرین - چرا ممنوعند این کتابها؟

رامین - برات که گفتم چون صحنه های عاشقانه توشون هست.

شیرین - یکی از اون صحنه های عاشقانه را برام بخون.

رامین - (مکث. شیرین به حالتی وسوسه انگیز به او نگاه می کند. رامین تلفن خود را از جیب درمی آورد) پس باید به طرف بگم که ده دقیقه دیرتر بیاد سر قرار.

شیرین - (با شادی بچگانه بر صندلی طوری می نشیند که بتواند پشتی آنرا در بغل بگیرد) من حاضرم.

رامین - (بعد از فرستادن پیام، تلفن را در جیب می گذارد، بر صندلی پشت میز می نشیند، لای یکی از کتابها را باز می کند و می خواند)

رامین - و اما با مردهای مجرد جوان - آه. این یک موضوع کاملا متفاوت بود. می توانستی به نرمی به آنها بخندی و وقتی آنها برای فهمیدن علت خنده ات به تو نزدیک می شدند می توانستی به آنها چیزی نگویی و بیشتر بخندی و آنها برای آن که بفهمند چرا می خندی همچنان دور و بر تو بپلکند و تو می توانستی با چشمهایت همه ی چیزهای هیجان انگیز را که باعث می شد یک مرد تمام تلاشش را بکند تا با تو تنها بماند، به او وعده بدهی. بعد وقتی با او تنها می شدی و او سعی می کرد تو را ببوسد می توانستی قیافه بگیری که به تو برخورد کرده است و عصبانی هستی. می توانستی کاری بکنی که او از تو معذرت بخواهد. بعد تو با چنان دلبری او را ببخشی که او دوباره سعی کند تو را ببوسد. و بعضی اوقات - البته به ندرت - اجازه بدهی که او تو را ببوسد. آه خیلی کارها می شود با مردان کرد. نگاههای خمار، لبخندهای ضریف از پشت باد بزن، چرخاندن باسن طوری که دامن مثل یک ناقوس حرکت کند، اشکها، خنده ها، شوخی ها، و همدردی های وسوسه انگیز، خلاصه تمام حقه هایی که هرگز شکست نخوردند مگر با اشلی.

(رامین کتاب را می بندد) بقیه ش ب نمونه برای بعد.

شیرین - (ایستاده دستها را از هم باز می کند) و در پایان، اسکارلت اوهارو گفت: باری، فردا روز دیگری ست.

رامین - (سکوت. به شیرین نگاه می کند) تو داری گریه می کنی؟

شیرین - تو تا حالا عاشق شدی؟

رامین - وقتی جوانتر بودم عاشق یک دختر بودم.

شیرین - (با اشتیاق) وقتی بهش گفتم که عاشقت هستی چکار کرد؟

رامین - هیچوقت بهش نگفتم.

شیرین - (با دلخوری) چرا بهش نگفتی؟

رامین - اگه بهش میگفتم اونوقت دیگه بهم محل نمی گذاشت.

شیرین - از کجا میدونی؟ تو که هیچوقت به او نگفتی.

رامین - می ترسیدم که اگه بدونم من عاشقت هستم بره با یکی دیگه قاتی بشه. این کاری که زنها میکنند وقتی که می فهمند مردی عاشق اونها شده.

به یاد ندارم. نادى میگه اتفاقا مادر وقتى داشت میرفت من را بیشتر از بقیه بچه هاش توی بغل خودش نگه داشت.

شیرین - میشه فهمید این مرتبکه چه بلایی سر اون زن بیچاره آورده که حاضر شده بچه های کوچک خودش را ول کنه و بره.

رامین - مادر فقط طلاق می خواست. (سکوت. رامین آماده برای بیرون رفتن، کتابها را از روی میز برمی دارد) خب دیگه.

شیرین - داری میری بیرون؟

رامین - برای یک مدت خیلی کوتاه. باید این کتابها را به کسی برسونم و پولشون را بگیرم.

شیرین - این کتابها درباره چی هستند؟

رامین - داستانهای عاشقانه.

شیرین - فقط همین؟

رامین - فقط همین.

شیرین - اگه داستانهای عاشقانه هستند چرا جلد اونها را قایم میکنی؟

رامین - برای اینکه جلدشون تمیز بمونه. آخه این کتابها قراره فروخته بشن. بهتره که جلدشون تمیز و مرتب باشه.

شیرین - اونها را جلد گرفتی چون کتابهای ممنوع هستند.

رامین - خب اینجور بهتره. آخه مردم اینجا وقتی کتابی دستت می بینن کنجکاو میشن و دنبال عنوانش میگردن.

شیرین - از شدت علاقه؟

رامین - نه. اونها هیچ علاقه ای به کتاب ندارن. عده خیلی کمی از مردم اینجا کتاب می خونن.

شیرین - پس چرا؟

رامین - کنجکاوی.

شیرین - کنجکاوی که چیز بدی نیست.

رامین - توی این شهر کنجکاوی تبدیل شده به یک مرض.

شیرین - اما من حالم خوبه. مریض هم نیستم. (بطرف آینه میروم و به خود نگاه میکند) بین پوست صورتم چقدر شفاف شده.

رامین - دیشب حالت زیاد خوب نبود. تقصیر من بود که دلخورت کردم. (مکث) نمی تونستم بذارم که تو اونجور جیغهای ناجور بکشی. صدات زیادی بلند بود و بقیه اهل خونه را بیدار میکرد.

شیرین - با کف دستت داشتی من را خفه میکردی.

رامین - معذرت می خوام.

شیرین - من خوشم میاد که توی رختخواب جیغ بکشم. از عشقبازی فقط همین جیغ کشیدن به من لذت میده.

رامین - بعد دلخوری شدی و پشت کردی به من.

شیرین - داشتم فکر میکردم.

رامین - به چی؟

شیرین - به نظر تو چرا برای زن اینقدر سخته که تنها باشه؟

رامین - تو دیگه تنها نیستی.

شیرین - (با ترس و دلبری یقه او را می گیرد) اگه تو بری من تنها میشم.

رامین - من زود برم میگردم.

شیرین - من از آدمهای این خونه می ترسم.

دسته‌هایش را بالا می برد و کف دستها را بر دو طرف صورت خود می گذارد، دهانش را تا آنجا که می تواند باز می کند، سر خود را کمی کج میکند و مقابل آینه یک تصویر زنده به تقلید از تابلو نقاشی - جیغ - اثر ادوارد مانک از خود می سازد. ابراهیم از در راهرو به اتاق نشیمن می آید. او تازه از حمام درآمده، حوله حمام پوشیده است. یک شورت و یک زیرپیرهن هم در دست دارد. شیرین شتابان به آشپزخانه می دود و چاقوی بزرگی را که آویزان است برمیدارد و به حالت تهدید مقابل ابراهیم می ایستد)

شیرین - جلوتر نیا.

ابراهیم - (به خونسردی هیکل شیرین را ورنانداز می کند. بعد بطرف رخت آویز که در گوشه ای سمت راست اتاق قرار دارد می رود و زیرلب با خود حرف می زند) پس اون پیرمرد درست میگفت. من خیال کردم چون پیر و خرفت شده لابد داره مزخرف میگه. (پیرهن و شلوار تمیز خود را از روی جارختی برمیدارد) معمولاً فاحشه ها صبح زود میزنن به چاک و میرن به خونه هاشون که استراحت کنن تا دومرتبه شب راه بیفتن و برن منزل مشتری بعدی. (برمیگردد. پیرهن و شلوار را بر دسته صندلی می اندازد. حوله را از تن درمی آورد و مشغول پوشیدن لباس زیر خود می شود) فاحشه ها تمام روز توی منزل مشتری نمی مونن.

شیرین - (شیرین چاقو را پایین آورده و به آشپزخانه برمی گرداند) مگه تو تا به حال چند بار فاحشه به این خونه آوردی؟

ابراهیم - هیچ بار. هرگز.

شیرین - پس اینهمه اطلاعات درباره اونها را از کجا گرفتی؟

ابراهیم - از دیگرگون شنیدم.

شیرین - دیگرگون زن بودن یا مرد؟

ابراهیم - البته که مرد.

شیرین - چرا میگی البته؟

ابراهیم - (شلوار و پیرهن را هم می پوشد) چون من با زنها کاری ندارم. چون موجودات بدی هستند. خیانتکارند.

شیرین - به تو خیانت کردند؟

ابراهیم - به من نه. جرات نمی کنند به من خیانت کنند.

شیرین - پس به کی؟

ابراهیم - مادرم به پدرم خیانت کرد و با یکی از همکارهای او زد به چاک.

شیرین - شاید از زندگی با پدرت خسته شده بود.

ابراهیم - پس چرا با او عروسی کرد؟ چرا سه تا بچه برایش پس انداخت؟ (مکت) نه. موضوع خستگی نبوده.

شیرین - پس موضوع چی بوده؟

ابراهیم - خیانت. او می خواسته به پدر خیانت بکنه و این کار را هم کرد. خیانت جزو ذات زنهاست. من شنیدم که حتی خودشون هم نمی تونند حس خیانت را توی خودشون مهار کنند. فقط وقتی حالشون خوبه که خیانت میکنند.

شیرین - من تو را قبلاً دیدم، اما کجا؟

ابراهیم - من همیشه توی خیابونهام، بخاطر شغلم.

شیرین - مگه شغل تو چیه؟

شیرین - این را کی بهت گفته؟

رامین - یک آدم با تجربه.

شیرین - اون آدم با تجربه زن بود یا مرد؟

رامین - البته که مرد بود.

شیرین - پس برای همین بوده که اینهمه تجربه را از سوراخ کونش در آورده. (عش غش به حرف خود می خندد)

رامین - (نگاهش می کند) بهرحال زنها موجودات عجیبی هستند. همه این را میدونن. (آماده رفتن) وقتی برگشتم بیشتر درباره ش حرف میزنیم.

شیرین - اگه توی این فاصله که تو اینجا نیستی پدرت بیاد من چکار کنم؟

رامین - اولاً که کارش توی بیمارستان به این زودی تمام نمیشه. گفت قراره امروز از روده هاش عکس بندازن. دوماً اگه هم بیاد تو نباید ازش بترسی. بهت که گفتم، اون اونقدر که برای خانواده خودش آدم خطرناکیه برای دیگران خطرناک نیست. (مکت) اصلاً چرا نمیروی توی اتاق من؟

شیرین - اونجا خیلی کتاب هست. سرم گیج میره.

رامین - پس اگه میخوای اینجا باشی لطفاً تمام مدت روسری ت روی سرت باشه، جوری که موهای سرت را کاملاً بپوشونه.

شیرین - (دست به موهای خود می کشد) ای وای روسری م از سرم پایین افتاده؟ (روسری اش را که بر شانه افتاده بالا می آورد و بر سر می گذارد و دوبله آنرا زیر گلو گره می زند) خوب شد؟

رامین - (به او نگاه می کند) بهتر شد. (بطرف در ورودی می رود) زود برمبگردم.

شیرین - کاش من هم با خودت می بردی بیرون.

رامین - بیرون رفتن برای تو خطرناکه. حتماً تا حالا پدرت عده زیادی را استخدام کرده که توی خیابونها دنبالت بگردن. با پول فراوانی که اون داره اینکار برایش سخت نیست.

شیرین - مگه تو پدر من را می شناسی؟ قیافه ش چه شکلیه؟

رامین - تو دیشب داشتی از پدر پولدارت حرف میزدی.

شیرین - اگه قرار باشه کسی دنبال من بگرده برادر پدرم نه خود پدر. من هرگز پدرم را ندیدم اما برادرش را زیاد دیدم. عموی من بود. زنش از من بدش میاد. خود عمو با من مهربون بود. وقتی که مست میکرد بهم پول میداد و دست میکشید به شکمم، البته اگه زنش اون دور و بر نبود.

رامین - اگه فقط به شکمت دست میکشیده اشکال نداره.

شیرین - اصلاً خوشم نمی اومد.

رامین - دیگه نذار کسی به شکمت دست بکشه.

شیرین - وقتی که تو اینجا نیستی اگه کسی به من تجاوز بکنه من چکار کنم؟

رامین - دیگه نذار کسی این کار را باهات بکنه، هرکی باشه مهم نیست، اگه شروع کرد تو یکجوری او را سرگرم کن تا من برسم.

شیرین - پس من جیغ میکشم.

رامین - من صدای جیغ را می شنوم.

(رامین از خانه خارج می شود. شیرین یک قدم بطرف آینه می آید، به خود نگاه میکند و می گوید)

شیرین - من جیغ می کشم.

ابراهیم - یک شغل بخصوص نیست، هر یکی دو هفته شغلم عوض میشه.

شیرین - ببخشید من نمی فهمم. میشه لطفا درباره شغلت کمی بیشتر توضیح بدی؟

ابراهیم - چرا من باید شغلم را برای یک فاحشه توضیح بدم؟ الان اگه یکی از همکارهای من وارد این منزل بشه و من را ببینه که روبروی یک زن غریبه ی لخت نشستم چی میگه؟ (مکث) حق داره اگه از خودش بپرسه که آیا من دارم درست می بینم؟ این همون همکار با تقوای ماست؟ ابراهیم؟

شیرین - اسم تو ابراهیم؟

ابراهیم - کی اسم من را بهت گفته؟

شیرین - من تو را می شناسم.

ابراهیم - من تو را نمی شناسم.

شیرین - من دوست برادرت هستم. ما تازه باهم آشنا شدیم. دیشب آخر شب او من را به اینجا دعوت کرد. گفت برادرهاش پسرهای خوبی هستند.

ابراهیم - بهت دروغ گفته.

شیرین - یعنی برادرهای او پسرهای خیلی خوبی نیستند؟

ابراهیم - اون آدم سالمی نیست.

شیرین - اینطور به نظر نمیاد.

ابراهیم - رفاقت با او خطرناکه. حتی برادر بودن با او خطرناکه، بخصوص برای من. اگه همکارهام بدونند که من اینجور برادری دارم از من دلخور میشن. از برادری با او خجالت میکشم.

شیرین - چرا؟

ابراهیم - یک، بخاطر اخلاق فاسدش. (مکث) دو، برای چیزهایی که میفروشه.

شیرین - من فکر کردم که او کتابفروشه.

ابراهیم - از خودش بپرس که چه جور کتابهایی میفروشه. کتابهای ممنوعه. یک مُشت کتابهایی که دولت به اونها اجازه ی انتشار نداده چون توی اونها مطالب ضداخلاقی نوشته شده. صحنه های جنسی زشت، حرفهای بد.

شیرین - مگه تو اون کتابها را خوندی؟

ابراهیم - من؟ نه.

شیرین - چه بد ...

ابراهیم - خوندم. (مکث) همه ی کتاب را نخوندم. (مکث) اما بعضی از اون صحنه ها را خوندم.

شیرین - مثلا چه جور صحنه هایی؟ (با عسوه به او نزدیک می شود)

برام بگو لطفا.

ابراهیم - گفتنی نیست.

شیرین - پس چی؟

ابراهیم - باید خودت اونها را بخونی تا بفهمی من چی میگم.

شیرین - تو برام می خونی یکی از اون صحنه ها را؟

ابراهیم - (در تردید) خب. شاید... اگه دلت می خواد.

شیرین - (نگشت بلند دست خود را توی دهن ابراهیم فرو می کند) ها. دلم می خواد.

ابراهیم - (بلند می شود) پس باید برم یکی از اون کتابها را از اتاق رامین بیارم.

شیرین - میدونی توی چه کتابی هست؟

ابراهیم - میدونم. من بیشتر اونها را خوندم. فقط همون صحنه ها را.

شیرین - پس عجله کن تا کسی از راه نرسیده.

(ابراهیم با شک و دودلی بطرف راهرو می رود و از صحنه خارج می شود. نادى که از بیرون آمده وارد خانه می شود. لباس تمیز و مرتب پوشیده و یک دستمال رنگی هم دور گردن بسته است. کفشهای چرمی اش هم تمیز و براق هستند. روی سرش هم کلاه گیس گذاشته با موهای سیاه براق. او با دیدن شیرین می ایستد و آنها مدتی بهم خیره می شوند. ناگهان شیرین بطرف آشپزخانه می رود و چاقو را برمی دارد و به حالت تهدید مقابل نادى می گیرد)

نادى - دست به چاقو بردنت خوبه. انگار تا حالا چندتا آدم هم کشتی.

شیرین - باز هم می تونم آدم بکشم، اگه کسی بخواد بهم تجاوز کنه.

نادى - زنی که شوهر خود را با هفت ضربه چاقو کشت. (مکث) چرا با هفت ضربه؟

شیرین - شاید به علامت هفت سال زندگی وحشتناکی که با شوهره داشته.

نادى - (جلو می رود و چاقو را از دست شیرین بیرون می کشد) شاید. (چاقو را آویزان می کند بعد دست بطرف شیرین دراز می کند) اسم من نادى. شما هم باید مهمون برادرم باشید.

شیرین - (با او دست می دهد) نادى یا نادر؟

نادى - پدرم اسمم را گذاشته بود نادرشاه. وقتی فقط یک پسر بچه بودم می فهمیدم که از این اسم خوشم نیامد اما نمی فهمیدم چرا. پدرم به اسم من افتخار میکرد. تا اینکه توی نوجوانی فهمیدم نادرشاه کی بوده. یک آدمکش بیرحم که عده ی زیادی از مردم افغانستان و مردم هندوستان را شقاوتمندانه کُشت. از وقتی فهمیدم نادرشاه یک همچین آدم ناجوری بوده دیگه با اسم خودم راحت نبودم بعد همه اون اسم را مختصر کردم به نادى.

شیرین - معنی هم داره؟

نادى - امیدوارم معنی نداشته باشه. (مکث) تو اسم خودت را نگفتی.

شیرین - من شیرینم.

نادى - (لباس او را ورنانداز می کند) معلومه از کارت خوب پول درمباری شیرین خانم.

شیرین - (خود را جمع و جور می کند) چه کاری؟

نادى - یک زن معمولی با درآمد کم مشکل بتونه پول خرج اینجور لباسها بکنه.

شیرین - مگه لباس من چه جوریه؟

نادى - (به آشپزخانه میرود و یک بطری شراب از قفسه پیشخوان بیرون میکشد) قبل از اینکه بیام توی کار سلمونی، کارم فروش لباس زنانه بود. توی یک فروشگاه کار میکردم. جنس همه لباسها را دقیق می شناختم، و قیمت اونها را. (یک لیوان پیدا میکند و شراب در لیوان می ریزد) صاحب فروشگاه از من راضی بود. خانم خوبی بود و من را دوست داشت، چون بلد بودم چطور به خانمهایی که وارد فروشگاه میشن جنس بفروشم. (شراب توی لیوان را بو میکند و مطمئن می شود که خوب است. کمی

پرواز کنم و برم به آسمون. (اما ابراهیم به شورت خیره شده است. مکث. شیرین به او نگاه میکند و بعد به شورت خود) من از رنگ صورتی خوشم میاد.

ابراهیم - خودم دارم می بینم.

شیرین - این یکی برام تنگ شده. دور کمرم را اذیت میکنه. فکر میکنی چون چاق شدم؟

ابراهیم - تو چاق نیستی.

شیرین - پس بی زحمت بیارش بیرون که بیشتر احساس راحتی بکنم. (ابراهیم کتاب را لای پاهای خود می گذارد و شورت شیرین را از پاهای او بیرون می کشد) بازم بخون.

ابراهیم - صحنه بعدی دیگه اونجوری نیست.

شیرین - خب حالا از شغلت برام بگو. گفتی چیکار میکنی توی خیابونها؟ ابراهیم - گاهی وقتها برای شهرداری کار میکنم. کارمند رسمی جایی نیستم. ما یک عده هستیم که موقت استخدام

میشیم برای انجام یک مقدار کارهای بخصوص. کارهای جورواجور. بستگی داره که اول هفته چه ماموریتی بهمون بدن. داخل یا خارج شهر. هر جا باشه باید بریم.

شیرین - آخرین ماموریتی که انجام دادی چی بود؟

ابراهیم - جمع آوری سگها توی خیابانهای شمال شهر.

شیرین - (از روی صندلی بلند می شود) وای .. سگهای وحشی؟ نمی ترسیدی؟

ابراهیم - سگها وحشی نبودند. ما سگهای اهلی را جمع آوری میکردیم. قلاده اونها را از دست صاحبهاشون می کشیدیم و سگ را می انداختیم توی وانت بار سرپوشیده و می بردیم به محلی که توی قفس نگهداری میشن. اونجا که سگها هیچ کاری نمیکند جز پارس کردن.

شیرین - هیچ کاری.

ابراهیم - فقط پارس میکنند. باز هم شاید از این ماموریتها بهم بخوره. آخه نگه داری سگ توی این شهر قانونی نیست. بعضیها هنوز این را متوجه نشدند چون به قانون بی اعتنا هستند.

شیرین - سگهای بیچاره چه گناهی کردند؟

ابراهیم - که اینجور پارس میکنند؟

شیرین - کار دیگه ای نمی توند بکنند.

ابراهیم - نه. نمی توندند.

شیرین - حالا من را بغل کن. (ابراهیم کتاب را بر زمین می اندازد و دستهایش را دور کمر شیرین حلقه می کند. شیرین با چشمهای بسته می نالد) محکم تر. محکم تر. (صورت ابراهیم را به سینه خود می چسباند. نادی وارد می شود. تلفن دستی او موسیقی پخش می کند. شیرین می خندد و قهقهه می زند. نادی سه تا کله ی عروسک که کلاه گیس بر سر دارند را با خود حمل می کند. کلاه گیسها در سه رنگ متفاوت هستند. او تلفن و کله ها را بر میز می گذارد. شیرین با دیدن کلاه گیسها ذوقزده از خود را با زور از بغل ابراهیم بیرون می آورد و بسوی نادی می رود. شورت خود را مثل یک مچ بند دور مچ خود می اندازد. ابراهیم صحنه را ترک می کند)

نادی - (کلاه گیس سیاه را از کله جدا می کند) موی سیاه به زن تشخص خاصی میده. مردهای پولدار فهمیده این رنگ را می پسندند.

هم مزه میکنند. بعد بطری شراب را در مخفیگاه قبل می گذارد) اما او یکرز اومد و با چشمهای خیس بهم گفت که مجبوره من را از فروشگاهش اخراج کنه چون شهرداری به او نامه داده که او حق نداره یک مرد فروشنده توی فروشگاه زنانه ش داشته باشه. شهرداری دستور داده که همه کارکنان فروشگاه زنانه باید زن باشند. (پوزخند می زند) انگار که اونها میدونند کی مرده و کی زن. بی شعورها. (مکث) صاحبکارم وقتی داشت اخراجم میکرد من را توی بغل گرفت و گریه کرد. هیچکدوم از فروشنده های او دقت و شناخت من در جنس لباس را نداشتند. مثلا می توئم به تو بگم که جنس لباسهای تو چی هست و هرکدوم چقدر قیمت دارند. (باز نگاهی به سر تا پای شیرین می اندازد) اما حالا باید برم به اتاقم و کار بکنم.

شیرین - توی اتاق چکار میکنی؟

نادی - (از پشت سر در گوش شیرین حرف میزند) اتفاقا تو باید سری به اتاق من بزنی. چیزهایی دارم که خوشتم میاد. با قیمت مناسب. شیرین - چی؟

نادی - قول میدی به کسی چیزی نگی؟

شیرین - (مشتاقانه) قول میدم.

نادی - (آرام) پس بعدا یک سری بهم بزن. (و با لبخند از صحنه خارج می شود. شیرین به ژاکت خود نگاه می کند. بعد آن را تن درمی آورد. پیراهنش آستین ندارد. انگار خودش هم تازه متوجه شده که لباس گرانتقیم پوشیده است. ابراهیم برمی گردد، کتابی در دست دارد، صد سال تنهایی. ابراهیم می ایستد و به شیرین نگاه می کند. شیرین دوتا صندلی روبروی هم و نزدیک بهم می گذارد)

شیرین - تو بشین روی این صندلی. (ابراهیم را بر صندلی می نشاند) و من هم می شینم روی این یکی. (خودش هم بر صندلی روبروی او می نشیند) خب حالا بخون. (ابراهیم با شک و تردید لای کتاب را باز می کند و بخشی از یکی از صفحه های میانی را می خواند)

ابراهیم - و هردو به چنان مهارتی در عشقبازی رسیدند که حتی وقتی از شدت هیجان فرسوده می شدند از آن حالت خستگی و فرسوده گی هم به بهترین شکل استفاده می کردند. متوجه شدند که یکنواختی عشق امکاناتی کشف شده در بر دارد که خیلی بهتر از امکانات خود شهوت است. بعد به پرستش بدنهای خود مشغول شدند. همانطور که آئورلیانو به پستانهای برجسته آمارانتا اورسولا سفیده تخم مرغ می مالید و رانهای سفت و شکم هلویی او را با شیر نارگیل شیرین می کرد، آمارانتا اورسولا با آلت تناسلی بزرگ آئورلیانو عروسک بازی می کرد و با ماتیک برایش چشمهای دلقکی می کشید و با سورمه برای آن سیبل رسم می کرد و کراواتهای کوچک ارگاندی به آن می بست، بعد روی سر آلت مردانه او کلاه های کوچک از زورق می ساخت. یک شب هم به تمام بدن خودشان مربای هلو مالیدند و بعد یکدیگر را مثل سگ لیسیدند و کف ایوان با هم عشقبازی کردند.

شیرین - (پاهای خود را بلند کرده و از روبروی رانهای ابراهیم می گذارد و می خندد) اونجاش را بخون که رمیدیوس خوشگله با ملافه پرواز کرد و رفت به آسمون. (آرام شورت خود را زیر پیرهن پایین می کشد. شورت نمایان می شود) جلو چشم بقیه با ملافه های سفید به جای بال پرید و رفت به هوا. باورت میشه؟ کاش من هم می تونستم مثل اون

(کلاه گیس سیاه را بر سر شیرین می گذارد، شیرین با خوشحالی و عشوهِ خود را در آینه تماشا می کند، نادى کلاه گیس سیاه را از سر او برمی دارد و حالا کلاه گیس رنگ بلوند را بر سر شیرین می گذارد) مردان ثروتمند خاورمیانه می توندند قبل از اینکه صورت زنی را ببینند عاشق او بشن آگه اون زن موی بلوند داشته باشه. (آهسته در گوش شیرین) آگه به کشورهای عربی اطراف برده شدی یادت نره که این کالا را بذاری توی چمدونت چون محبوبیت تو را در اونجا صد برابر میکنه. (شیرین باخنده کلاه گیس را از سر برمی دارد، نادى آنرا از او می گیرد و برمی می گذارد) و این رنگ محبوب دنیای متمدن امروز. (موسیقی اوج گرفته، شیرین کلاه گیس بر سر شروع به رقصیدن می کند و نادى را هم به رقصیدن می کشاند. نور می رود.

قاضی ربیحاوی (متولد ۱۳۳۵)، داستان نویس، نمایشنامه نویس و سناریست ایرانی است که در لندن اقامت دارد. نخستین داستان او با عنوان "مرداد پای کوره های جنوب" در ۱۳۵۸ منتشر شد. از او تا کنون آثار زیادی از جمله "خاطرات یک سرباز"، "پسران عشق"، "لبخند مریم"، "نخل و باروت"، "گیسو"، "از این مکان"، "جسد"، "یک روز مه گرفته"، "سنگسار" منتشر شده است. سناریست فیلم "سایه های غم" به کارگردانی شاپور غریب و "گل های داوودی" به کارگردانی رسول صدر عاملی "قاضی ربیحاوی است.



یاد یاران

رکن الدین خسروی

ناصر یوسفی

علی اشرف درویشیان

محمود کویر

آن سوی صحنه‌های زار زار عشق و گل گل گریه
 آن سوی صورتک‌های خیس خنده‌ی خاموش
 آن سوی قصه‌های بی‌انتهای باد و مباد
 آن سوی همسرایی باران با بوسه و سکوت
 آن سوی بازی پروانه‌هایی شبیه شعر
 آن سوی واژه‌های گیسو گشاده‌ی رؤیا
 آن سوی سماع بادبان و بیرق و بید
 آن سوی آینه‌های ما و سنگ و تماشا
 آن سوی گل! هلهله! هورا!
 بر پله‌های آن نردبام نور
 ایستاده است،
 تا همیشه تا هنوز؛
 راز دار روشنایی رؤیا
 آشنای آفتاب و آزادی و دریا
 محمود کویر ۱۳۹۵



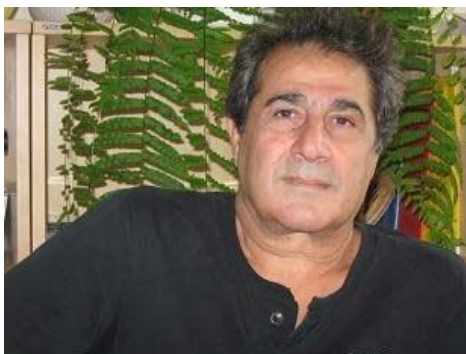
به یاد رکن الدین خسروی

دوست بزرگوام اسد سیف از من خواست تا در باره **رکن الدین خسروی** بنویسم. پس نگاهی انداختم به دوستی چهل ساله‌ام به انسانی که جان و جهانش تیاتر بود. عاشقی استوار و دانا. خاطرات بسیار از سفرها و نشست ها و همکاری‌ها با او دارم. آنچه دیدم و آموختم از او عشق بود. وقت‌شناسی بود. مطالعه و آموختن تا آخرین نفس بود. به هر شهری سفر کردیم نخست در جستجوی سالن‌های نمایش بود و سپس کتابفروشی‌هایش. در دست دوم فروشی‌ها همواره دنبال کتابی از ایران، تندیس اسب و یا ماسک بود. او عاشق ایران، اسب و ماسک بود. یکی از بزرگترین تفریحاتمان این بود که در حیاط پر از گل و درخت بنشینیم و آتش برافروزیم و حافظ بخوانیم و از تیاتر بگوئیم و بشنویم. و..... پس همه‌ی این پراکنده‌های ارزشمند را زمزمه کردم. با خود نشستم و با او برخاستم و بر آن شدم تا همین کوتاه را برای اسد سیف بفرستم:

آقای خسروی! به درازای چهل سال دوستی و همسفری و همراهی، آنچه در نهانجای جانت دیدم عشق بود. عشق به انسان. عشق به آزادی. عشق به تئاتر. عشقی با تمام وجودت و باورت و هنرت...

محمود کویر دارای دکترای تاریخ و فرهنگ ایران، نویسنده و پژوهشگر، متولد ۱۳۳۰ در میبد (یزد)، هم‌اکنون ساکن لندن است. از او تا کنون آثار زیادی در عرصه هنر و ادبیات و تاریخ منتشر شده است. از جمله آن‌ها عبارتند از: "نگاهی به تاریخ اندیشه در ایران"، "سرگذشت شعر پارسی از سنگ تا چاپ سنگی"، "بر بال سیمرغ، جستارهایی در باره شاهنامه فردوسی"، "تاریخ طنز در ایران"، "جشن‌های درویشیان در ایران" و...او هم‌چنین پنج نمایشنامه و چند کتاب شعر نیز در کارنامه ادبی خویش دارد.

به یاد ناصر یوسفی



ناصر کردی یوسفی نژاد در سال ۱۳۳۲ در آبادان به دنیا آمد. در سال ۱۳۵۴ وارد دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران شد و در رشته «بازیگری و کارگردانی تئاتر» به تحصیل پرداخت. کار کارگردانی تئاتر را از سالهای جوانی، با اجرای نمایش «پیک نیک در میدان جنگ» اثر فرناندو آرابال آغاز کرد.

و بعنوان بازیگر در نمایش‌هایی چون «ترس و نکبت رایش سوم» نوشته برتولت برشت به کارگردانی محمود داوودی، «خدا را هجی کن» به



تو مرگ را نمی‌شناسی. تو می‌سوزی، می‌سوزی تا سوختبار جانت روشنای تئاتر و زندگی ما باشد. بیا این نمایش را برایت بخوانم:

صحنه هفتم از پرده ی آخر

آن سوی این چراغ‌های روشن از خیال
 آن سوی پرده‌های حضور حضرت دوست

اما بخش مهمی از زندگی فرهنگی ناصر یوسفی در خارج از ایران در ارتباط با رادیو همبستگی سپری شده بود. فعالیت‌ها و برنامه‌سازی‌های او در زمینه تئاتر به رادیو همبستگی بعد فرهنگی‌تری بیشتری بخشیده بود. اجرای تئاترهای رادیویی، گفتگو با فیلم‌سازان و کارگردانان، و بازیگران تئاتر ابعاد فعالیت‌های رادیو را افزایش داده بود. او تلاش‌های زیادی کرد تا گذشته را به حال گره بزند. او در جستجوی دائم بود تا پیش‌کسوت‌های تئاتر را در هر گوشه‌ی جهان که بودند به مصاحبه‌های رادیویی بکشاند. شخصیت ملایم و سازگار با تیپ‌های اجتماعی گوناگون، در این زمینه راه او را برای ارتباط با نسل‌های مختلف فراهم ساخت. او اعتقاد به فعالیت‌های اجتماعی گرایش مختلف با یکدیگر داشت. همین روحیه باعث شد تا بتواند در چهارچوب اهداف معین با سایر دوستان و همکاران رادیو، سال‌ها، همراهی و همکاری داشته باشد، و به اتفاق دوستان دیگر مناسبات دمکراتیک در رادیو برقرار نمایند. جان شیفته و ذهن جستجوگر ناصر در کار با رادیو در پی مقاصد اقتصادی نبود. او برای تحقق آرزوهایی‌های عدالت‌خواهانه و آزادی‌طلبانه خود تلاش می‌کرد. اما همه تلاش‌هایش برای داشتن کاری که متناسب با تخصص و استعدادهایش باشد به نتیجه نرسید. ایرانیان استکهلم از او خاطرات زیادی به یاد دارند. علاوه بر صدای صمیمی و مهربان او که هر شبانه مهمان خانه‌های ایرانیان فراوانی بود، ده‌ها نمایش نامه و صدها برنامه‌ی رادیویی از او به یادگار مانده است. او در بین جوانان هنرمند از محبوبیت فراوانی برخوردار است. چرا که همواره در کنار این جوانان حضور فعالی داشت. ده‌ها جوان هنرمند و فعال سیاسی، فعال اجتماعی شناسایی کرد و با آن‌ها در برنامه‌هایش به گفتگو پرداخت. نبود او برای ما ضایعه‌ی بزرگی است. اما او همیشه در قلب جوان ما خواهد زیست.

ناصر یوسفی در سوم شهریور سال ۱۳۹۴ (۲۵ آگوست ۲۰۱۵) در استکهلم درگذشت.

یادش گرامی

گروه تئاتر کاروان استکهلم سوئد



کارگردانی اصغر همت، «همشهری» به کارگردانی مهدی هاشمی و نمایشنامه «آهو» از بهرام بیضائی به کارگردانی مرحوم حمید حمزه، ایفای نقش کرد.

بعدها خود نمایشنامه «ترس و نکبت رایش سوم» را کارگردانی کرد و در سالن دانشکده هنرهای زیبا به روی صحنه برد. «خُرده بورژواها» اثر ماکسیم کورکی نمایشنامه دیگری بود که ناصر در تالار مولوی دانشگاه تهران کارگردانی کرد. این اجرا با استقبال کم نظیر دستداران تئاتر روبرو شد و رکورد فروش را در سالهای آغاز انقلاب شکست.

با آغاز جنگ ایران و عراق، ناصر نمایشنامه «وضعیت قرمز» نوشته امیر برغشی را برای تلویزیون کارگردانی نمود. بازسازی و اجرای داستان‌های نویسندگان معروفی چون جلال آل احمد در برنامه «دنیای کتاب» از دیگر فعالیت‌های او در زمینه کارگردانی بود.

همچنین اجرای نمایش تلویزیونی «رام الله» و ساختن سریال «پیدایش صهیونیزم» از کارهای آن زمان ناصر بود.

مدتی بعد، با دیگر اعضای گروه دانشجویی - از جمله مینا آذریان، مسعود رایگان، امیر برغشی، محمود داوودی و ملیحه مینوخرود - به کشور سوئد مهاجرت کرد و فعالیت تئاتری‌اش را در خارج کشور ادامه داد.

"سلام، خداحافظ" از اتول فوگارد اولین نمایشی بود که در سوئد، به روی صحنه برد. همچنین نمایشنامه‌های «کانتوس‌های کوچولو را دوست دارم»، «ژدها»، «آخرین نامه» (نوشته نسیم خاکسار) و نمایش «باز گشت» (از مینا آذریان) از جمله کارهای او بود.

در کنار این فعالیت‌ها در شمال سوئد، در مقام دستیار کارگردان بود و همکاری با تئاتر وسترن بوتن و نیز بازی در نمایش‌های رادیویی، همچون (عروسی) و بعد همکاری با تئاتر ملی سوئد نمایش (هملت) به عنوان دستیار تهیه‌کننده، و "خون" نوشته لورکا از دیگر فعالیت‌های وی بود.

ناصر یوسفی جز بازیگری و کارگردانی تئاتر، مجری برنامه‌های رادیویی - از جمله رادیو «همبستگی» استکهلم - بود.

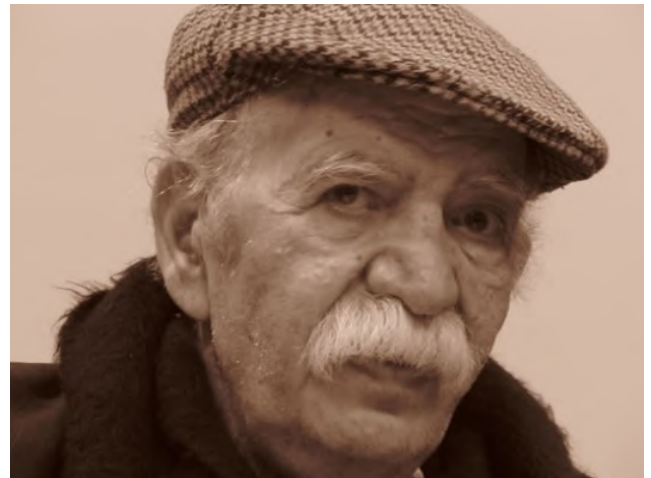
یکی دیگر از کارهای ناصر، ساختن مستند تلویزیونی «به سوی طیس» بود - بر اساس سفرنامه ویلی شیرکلوند نویسنده فنلاندی / سوئدی به ایران در سال ۱۹۵۹ - که هفدهم ژانویه ۲۰۰۳، از تلویزیون دولتی سوئد پخش شد.

زنده یاد ناصر یوسفی در کنار فعالیت‌های رادیویی، گروه تئاتر کاروان را در سال ۲۰۱۴ در استکهلم سوئد بنیان گذاشت که هدف آن اجرای نمایش‌های کوتاه رادیویی توسط اعضای گروه بود. در این زمینه هم چند کار نمایشی ضبط و پخش شد. بعد از مرگ نابهنگام او، جواد نوروزیان یکی از اعضای اولیه گروه و همچنین دوست و همکار قدیمی وی امیر برغشی مسئولیت گروه را به عهده گرفتند، حاصل کار گروه اجرای نمایش "ایستگاه آخر" در استکهلم به کارگردانی امیر برغشی بود که در سالگرد فوت زنده یاد ناصر یوسفی چند شب به صحنه رفت و مورد استقبال تماشاگران قرار گرفت، و همچنین دو برنامه تئاتر رادیویی به مناسبت نوروز ۱۳۹۶ تهیه و از رادیو همبستگی پخش شد.

گروه تئاتر کاروان در حال حاضر در تهیه یک سری فیلم کوتاه در باره تنهائی مهاجرین و غمی که از این تنهائی بوجود می‌آید به همراه یک نمایش صحنه‌ای می‌باشد که در ماه دسامبر در یک سمیناریوم در باره تنهائی مهاجران در استکهلم به معرض تماشا گذاشته خواهد شد.

بیانیه‌ی کانون نویسندگان ایران

درگذشت علی اشرف درویشیان



نویسندگان آزادی خواه ایران چنین استوار و برکنار از بازی های قدرت حاکم پا نمی گرفت. اعتماد به راستی و درستی او فراگیر بود. از همین روی در تمامی مجامع، بالاترین آراء همواره از آن او بود. راست این که در هر دوره از حیات جامعه، بالیدن و برآمدن آزادگانی چون او بسیار کم‌شمار است.

علی اشرف درویشیان نویسنده‌ای سوسیالیست بود و آرمانش برابری و آزادی. شک نیست که ما بخت‌یار بودیم که در زمانه‌ی او زیستیم و شوربخت از آن رو که شاهد مرگ و خاکسپاری اش هستیم.

کانون نویسندگان ایران درگذشت یار همیشگی خود، نویسنده‌ی برجسته، خوش‌نام و محبوب، علی اشرف درویشیان، را به خانواده، دوستان، دوستان و همه نویسندگان مستقل و روشنفکران آزاده تسلیم می‌گوید و در مراسم تشییع پیکر این رفیق راه و تمامی مراسم و بزرگداشت‌های او در کنار خانواده‌ی محترم درویشیان خواهد بود.

کانون نویسندگان ایران

۵ آبان ۱۳۹۶

علی اشرف درویشیان، قلم فرودستان و زبان کودکان رنج و کار و عضو برجسته‌ی کانون نویسندگان ایران، روز چهارم آبان درگذشت. او که نزدیک به نیم قرن پژواک صدای بی‌صدایان و تصویرگر سیمای بی‌چهره‌گان بود، در حالی برای همیشه چشم‌های نگرانش را برهم نهاد که رویای زیبا کردن جهان، این جان مایه‌ی بی‌بدیل قلم او، همچنان به تحقق نپیوسته است؛ با این همه، شعله‌ی فروزان آرمان‌ها و آرزوهایش، که خود در پراکندن آن بسیار سهم داشت، تابناک است و بر راه همه‌ی جویندگان شادی و آزادی نور می‌افشاند. آنچه او کرد و آنچه بر جا نهاد، نشان و میراث نویسنده‌ای است که هیچ‌گاه به تایید ستم و سیاهی برنخاست؛ حاشا که همواره بر آن شورید و زبان اعتراض گشود، هیچ‌گاه و به هیچ بهانه‌ای بر سفره‌ی صاحبان قدرت ننشست؛ زیرا که آن را "خونین" می‌دانست. همین بود که سال‌ها زندان و فشار و آزار نصیبش کردند. سال‌ها حبس و شکنجه و آزار در زندان‌های رژیم شاه و سال‌ها تعقیب و احضار و فشار در رژیم کنونی تاوان سرفرازی و حفظ شرافت قلمش بود؛ قلمی که با آفرینش ده‌ها کتاب طی نیم قرن صدها هزار خواننده و محبوبیتی کم‌نظیر داشته است.

علی اشرف درویشیان نه تنها از شرف قلم خود محافظت کرد بلکه در تمام عمر ادبی‌اش پاسدار آزادی قلم و مخالف سرسخت سانسور بود. کوشش پیگیرانه‌ی او برای بازفعال کردن کانون نویسندگان ایران در سال‌های سراسر اختناق و آدم‌کشی دهه‌های شصت و هفتاد خورشیدی از دیگر نقطه‌های اوج کارنامه‌ی درخشان او به مثابه‌ی نویسنده‌ی روشنفکر و مدافع آزادی بیان بی‌هیچ حصر و استثناست. بی‌گمان اگر درویشیان آستین همّت بر نمی‌زد و به یاری هم قلمانی چند در احیای کانون نویسندگان ایران به جان نمی‌کوشید، نهاد روشنفکران و

از خوانندگان

رضا فرخفال



غربت، تبعید، مهاجرت ...

دوست عزیز و فرهیخته مهدی استعدادی شاد در نشریه آوای تبعید (شماره دوم) نگاهی کرده است به ویژگیه اینجانب "حدیث غربت سعدی" و در آغاز سخن نکاتی انتقادی را درباره کاربرد اصطلاح غربت در ادبیات و فرق آن با تبعید گوشزد کرده است. در اینجا این نکات آقا مهدی و بعد نکات این جانب را در توضیح مطلب (و نه دفاع البته) می خوانید. آقا مهدی نوشته است:

"در اینجا مایلم پیشاپیش بر "تمایز ظریفی" تاکید کنم که میان غربت و تبعید برقرار است. تمایزی که در تعریف واژگانی غربت و تبعید هم وجود دارد. غربت، هر چقدر هم که ناگوار و دلگیر باشد، در وهله‌ی نهایی به تصمیم و اختیاری بر می‌گردد که فرد غربتی داشته و به سفر اقدام کرده است تا به دیار بیگانه برود. در حالی که تبعید همان مجازاتی است که فرد تبعیدی در آن هیچگونه اختیاری ندارد و به حکم و اجبار حکومتی مجبور به آن شده است. بگذریم که در دهه‌های گذشته تبعیدی فقط به گذران عمر در غربتگاه محکوم نبوده بلکه گاهی نیز شامل پیگرد حکومت شده و در تبعید ترور گشته است. این در حالی است که برخی از غربتیان پس از مدتی امکان بازگشت به وطن داشته و باقی عمر را در آنجا گذرانده‌اند. سعدی خود یکی از این نمونه‌ها بوده است. بنابراین همین تفاوت و تمایز می‌واند آنچنان پیامدی داشته باشد که حدیث غربت را از روایت تبعید مجزا کند. گرچه با در نظر گرفتن عنوان فارسی روی جلد کتاب (یعنی حدیث غربت سعدی) و نیز آن عنوان انگلیسی پشت جلد (Sadi's Narrative of Exile) این شک و تردید در کل وجود دارد که تفکیک لازم میان غربت و تبعید صورت نگرفته باشد."

و اما نکات اینجانب:

پاسخ این دوست (نه به لحاظ شخصی و کتاب مورد نظر نوشته اینجانب

با عنوان حدیث غربت سعدی) بلکه برای روشن‌تر شدن معنای ادبیات غربت یا تبعید ضروری است. این مفاهیم نباید با هم خلط شوند. اصطلاح غربت exile در زمینه مورد نظر در برگیرنده مفهوم تبعید banishment و جلائی وطن expatriation هم هست. تبعید می‌تواند خودخواسته یا ناخواسته باشد (جویس، برادسکی (شاعر) انفانته (کوبایی) جلائی وطن خود خواسته است (جمع نویسندگان آمریکایی در پاریس همینگوی، فیتزجرالد و دیگران و ایضاً جویس) اما آنچه مقصود از ادبیات در غربت است آن ادبیاتی است (که چه به صورت تبعید یا حتا جلائی وطن) که مستلزم یک جایگاه ذهنیتی خاص نویسنده نسبت به وطنی از دست داده و دور ماندن از اوست. با این حال می‌بینیم که این مقولات گاهی باهم تداخل دارند و نمی‌توان مرز مشخصی میان آنها کشید مثلاً نویسنده‌ای مثل ناباکوف وضعیتی است سرگردان میان همه مقولات ذکر شده در بالا (هرچند او خود نه تبعید شده بود و نه جلائی وطن کرده بود، اما روسیه به عنوان وطن از دست رفته در بیشتر سطرهای او حضور دارد). یا مثلاً نویسنده‌ای مثل باشیویس سینگر را چه بگوییم که اگر چه در آثارش لهستان همان وطن از دست رفته است اما به عنوان یک یهودی یک غربتی exilic به مفهوم تاریخی کلمه است. ویژگی دیگر غربت افزون بر بعد هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی آن همین خصلت تاریخی بودن آن است. از این لحاظ است که دانته و سعدی در نوشته مورد نظر در کنار هم قرار داده شده‌اند همچون دو نمونه کلی و کهن در ادب غربت مقایسه‌ای از آنها به اجمال صورت گرفته.

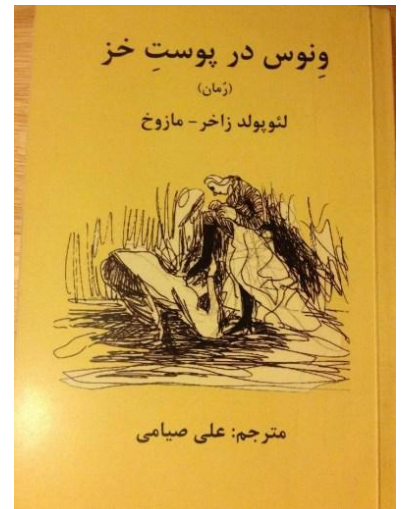
مقوله دیگری هم هست با عنوان ادبیات مهاجرت. مفهوم ادبیات مهاجرت قبل از آنکه در ذهن و زبان هم میهنان عزیز خلط و مشوب شود مثل خیلی مفاهیم و مقولات دیگر نیاز به توضیح دارد. این مقوله که بیشتر به وضعیتی جامعه‌شناختی اشاره دارد (و نه لزوماً هستی‌شناختی یا معرفت‌شناختی) نویسنده یا خود یا از نسل دوم مهاجرانی (خودخواسته یا ناخودخواسته) است که به مشکلات زندگی در کشور میزبان می‌پردازد. در این نوع ادبیات آنچه مطرح نیست یاد وطن و حدیث دورماندگی از آن است (نمونه‌ای آشنا: آثار بی‌مزه آقای وی. سی. نیپل که معلوم نیست چرا به او جایزه نوبل دادند و یا نمونه خوب آشنای دیگر: بیشتر داستانهای نویسنده یهودی‌الاصل برنارد مالامود و داستان دستیار او بالاخص).

آنچه مهم است و به نظر می‌رسد من و مهدی با آن توافق داریم این است که نویسنده‌ای ایرانی که چلوکبابش را در تهران میل نموده و در پاریس یا تورنتو دسر باقلوا می‌خورد در هیچکدام از مقولات بالا جای نمی‌گیرد.

معرفی

کتاب

جنسیت X، تجربه، زیست همجنس‌گرایان و ترنس‌جندرها در ایران



رمان "ونوس در پوست خز" (Venus im Pelz) اثر زاخر-مازوخ (Sacher-Masoch) به برگردان دوست از دست رفته‌ی ما، علی صیامی، به همت دوستانش در هامبورگ منتشر شد. مترجم این رمان خود متأسفانه نتوانست شاهد انتشار کتابش باشد. کلامی چند درباره‌ی این رمان معروف که برای نخستین بار به زبان فارسی انتشار می‌یابد:

با وجود اینکه امروز واژه‌ی "مازوخسیم" اصطلاحی شناخته شده برای همه‌گان در روانشناسی است، ولی افراد کمی هستند که از چگونگی پدیداری و کارکرد آن آگاه‌اند. این اصطلاح با رویکرد به نوع رابطه‌ی جنسی در رمان "ونوس در پوست خز" از نام نویسنده‌ی این رمان (لئوپولد زاخر-مازوخ) به وام گرفته شده است. این رمان نه تنها از جذابیت‌های ساختاری-بُن‌مایه‌ای ویژه‌ای برخوردار است، بلکه رمانی است که از رهگذر آن، خوانندگان پارسی‌زبان برای نخستین بار از چگونگی نوعی رفتار روانشناسی جنسی، یعنی رفتار انسانی در لذت جنسی آگاه می‌شوند که در آن، مرد از دردهای جسمی و روحی‌ای که از جانب زن به او می‌رسد، لذت جنسی می‌برد. این آگاهی را ما مدیون مترجم این اثر، علی صیامی، هستیم. او اما متأسفانه دیگر در میان ما نیست تا شاهد انتشار برگردانش از این کتاب باشد. علی صیامی در ۱۱ مه ۲۰۱۳ برای همیشه از میان ما رخت برپست. یادش گرامی باد.

برای تهیه‌ی این کتاب می‌توانید به نشانی زیر مراجعه کنید:

alisiami1953.blogfa.com

عدالت برای ایران، ۲۷ اردیبهشت ۱۳۹۴: «جنسیت X، تجربه زیست همجنس‌گرایان و ترنس‌جندرها در ایران»، هم‌زمان با روز جهانی مبارزه با هموفوبیا و ترنس‌فوبیا منتشر شد. این کتاب، حاصل تحقیقی سه ساله و مصاحبه عمیق با ۱۰۵ تن از اعضای جامعه اقلیت‌های جنسی ایرانی در ایران، ترکیه و سایر کشورها است.

جنسیت X، که شادی امین آن را به رشته تحریر درآورده است، برای نخستین بار، روایتی از درون خود جامعه ال جی بی تی، است که تجربه عینی روزمره زندگی نویسنده و همکاران وی در ایران را با تحقیقی جامع گره می‌زند و آن را در یک بستر تئوریک عرضه می‌کند. در این کتاب، نویسنده از نظریات جودیت باتلر و میشل فوکو برای تبیین چالش‌های روزمره زندگی در جامعه‌ای عمیقاً دوجنس‌گونه بهره گرفته است. در عین حال، اصول حقوق بین‌الملل، برای روشن کردن اینکه چگونه حقوق اولیه همجنس‌گرایان و ترنس‌جندرها در ایران نقض می‌شود به دقت بررسی و قوانین ایران با آن محک زده شده است.

این تحقیق نشان می‌دهد که مجموعه شرایط زیست همجنس‌گرایان و ترنس‌جندرها، در خانواده، جامعه، نظام مشاوره و پزشکی و در مقابل نهادهای رسمی به‌گونه‌ای است که وجود رضایت آگاهانه و مختارانه را در هرگونه انتخابی برای تغییر جنسیت، به طور جدی مورد تردید قرار می‌دهد.

یکی دیگر از ویژگی‌های «جنسیت X» این است که جنبه‌های مختلف زیست غیردگرجنس‌گرایانه را در کشوری مثل ایران بررسی کرده است و به موضوعاتی چون خشونت‌های خانوادگی و اجتماعی، ازدواج اجباری، قوانین مربوط به حجاب و مبدل پوشی، برخورد نیروی انتظامی و

این کتاب دعوتی است برای به چالش کشیدن تعاریف تا کنونی در مورد جنس و جنسیت، و در عین حال فراخوانی منحصر به فرد است در اعاده حیثیت از جامعه اقلیت جنسی در ایران و ثبت تاریخ و روایات آنان.

کتاب جنسیت X، از انتشارات مشترک شش رنگ (شبکه لژین ها و ترنس جندهای ایرانی) و عدالت برای ایران است. نسخه آنلاین آن در این

(<http://justice4iran.org/persian/publication/research/h-reports/gender-x-lgbt-2>) قابل دسترسی است و برای دریافت نسخه چاپی، می‌توانید با این ایمیل تماس بگیرید: info@justiceforiran.org

تو هم آرام می‌گیری

نویسنده: مسعود کدخدایی



نویسنده در بازچاپ کتاب می‌نویسد:

دوستان عزیز خوشحالم از اینکه می‌توانم انتشار چاپ دوم رمان "تو هم آرام می‌گیری" را به آگاهی‌تان برسانم.

جا دارد که در اینجا از نویسندگان عزیزمان اکبر سردوزآمی، نسیم خاکسار و کوشیار پارسی تشکر کنم که پیش از انتشار کتاب، از کمک فکری آنان سود بسیار بردم.

نظر چند تن از دوستان نویسنده را هم در باره‌ی این کتاب در زیر می‌آورم:

مهدی استعدادی شاد:

"اسم این رمان "تو هم آرام می‌گیری" همچون رهنمودی است که به گمانم دارد واکنش نشان می‌دهد به کار و بار نسلی که هیجان زده بود و

نهادهای آموزشی و نیز، خشونت علیه همجنس‌گرایان و ترنس‌جندها در نظام روانشناسی و پزشکی می‌پردازد که تاکنون کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

یافته‌های این کتاب به روشنی نشان می‌دهد که در ایران، برای خلاصی یافتن از معضل وجود افراد دارای هویت جنسیتی و گرایش جنسی متفاوت با گفتمان سرکوبگر موجود و تبدیل آنها به انسان‌های «نرمال» (زن و مرد دگرجنس‌گرا)، دو راه حل پیش روی آنها گذاشته می‌شود: یا با پذیرش درمان‌های ترمیمی که غیرانسانی و از مصادیق شکنجه پزشکی است، گرایش جنسی خود به هم‌جنس را معالجه کنند و یا، به عنوان بیمار مبتلا به اختلال هویت جنسیتی، طبقه‌بندی شده و وادار به طی روند تغییر جنسیت می‌شوند که شامل هورمون‌درمانی‌هایی با عوارض غیرقابل بازگشت و مجموعه عمل‌هایی که به عقیم‌شدن انجامیده و آثار بسیار سوء جسمانی دارند، می‌شود. عدم پذیرش هر یک از این «راه حل» ها که با موازین و استانداردهای بین‌المللی حقوق بشر منطبق نیستند، برای بیشتر افراد هم‌جنس‌گرا یا ترنس‌جندها، زندگی زیر سایه انکار هویت، تحقیرشدگی، خشونت خانوادگی و ترس دائم از آشکارشدن و طرد اجتماعی و تهدید و بازداشت را به همراه خواهد آورد.

این تحقیق نشان می‌دهد که مجموعه شرایط زیست هم‌جنس‌گرایان و ترنس‌جندها، در خانواده، جامعه، نظام مشاوره و پزشکی و در مقابل نهادهای رسمی به‌گونه‌ای است که وجود رضایت آگاهانه و مختارانه را در هرگونه انتخابی برای تغییر جنسیت، به طور جدی مورد تردید قرار می‌دهد. مصاحبه‌های متعدد این کتاب همچنین آشکار می‌سازد که حتی کسانی هم که تن به عمل‌های تغییر جنسیت می‌دهند، اگرچه از گزند مستقیم قوانین تبعیض‌آمیز و خشن علیه اقلیت‌های جنسی دور خواهند شد، اما در بیشتر موارد قادر به زدودن «داغ ننگ» متفاوت بودن با آنچه ساختار قانونی و فرهنگ حاکم، «طبیعی» می‌دانند، از پیشانی خود و کسب وجهه اجتماعی که برای یک زندگی عادی لازم است، نخواهند بود.

این کتاب، نقش نظام پزشکی و روانشناسی را در نقض حقوق همجنس‌گرایان و ترنس‌جندها به روشنی نشان می‌دهد و سعی در پاسخگو کردن پزشکان، روانشناسان و روان‌پزشکان در قبال عدم تطبیق رفتارها و تشخیص‌هایشان با استانداردها و موازین بین‌المللی دارد.

بخش‌های مهمی از کتاب جنسیت X به روند تغییر جنسیت و نحوه برخورد مشاوران، روان‌پزشکان و پزشکان جراح با اشخاص دارای گرایش جنسی یا هویت جنسیتی متفاوت اختصاص دارد. این کتاب، نقش نظام پزشکی و روانشناسی را در نقض حقوق همجنس‌گرایان و ترنس‌جندها به روشنی نشان می‌دهد و سعی در پاسخگو کردن پزشکان، روانشناسان و روان‌پزشکان در قبال عدم تطبیق رفتارها و تشخیص‌هایشان با استانداردها و موازین بین‌المللی دارد.

کاوشی که تلخ/شیرینی‌های زندگی ما دور از وطن ماندگان را با صداقت ثبت، و هنرمندانه بیان کرده است."

این کتاب را می‌توانید از ناشر آن در دانمارک و یا سایت آمازون تهیه کنید:

<https://diyareketab.wordpress.com>

[/https://www.amazon.com](https://www.amazon.com)

انتشار دو کتاب با ترجمه گیل آوایی



دو داستان: "برخی زنها" از الیس مونرو/Alice Munro / "کافه تریا در شب و استخر در باران" از از یوکو اوگاوا/Yoko Ogawa / ترجمه از ژاپنی به انگلیسی:

استیفن اسنایدر Stephen Snyder

[این کتاب با فورمات پی دی اف همراه با متن اصلی در سایت مدیافایر منتشر شده است.](#)



دو داستان دو نویسنده: "آموزگار" از روث پراور جیهابوالا Ruth Prawer Jhabvala

– "سیزده همسر" از استیون میلیهاوزر Steven Millhauser

در امور مداخله کرد. رمان کدخدایی در روند رمان های تبعیدیان به یک دوره سی ساله نظر می‌اندازد و بصورت صمیمی تجربه‌های روزمره یک مرد تبعیدی و همسر مهاجرش را به تصویر می‌کشد... آنچه مسلم است داشتن نگاه جامعه‌شناسانه نویسنده به زندگی در مرز خانه و وطن و غربت و اروپا روایت را خواندنی کرده است. اینجانب خواندن این رمان را برای شناخت وضع فرهنگیان تبعیدی پیشنهاد می‌کنم تا آنانی که به قولی چراغشان در آن خانه می‌سوزد بدانند که در غربت کسی را باد نمی‌زنند و روی پر قو کسی نخواهید است."

کوشیار پارسی:

"بهرام، شخصیت اصلی رمان همه چیزی دارد: زنی که عاشقش است و دو فرزند که دوست می‌دارد. اما نشسته به مرور زندگی که از دست داده است. دارد خود و یادهاش را جمع و جور می‌کند تا روایت کند. اما انگار نه یادها که پس مانده‌ی یادها را جمع می‌کند. اما کاری بیش از این انجام می‌دهد و این رمان "ساخته"ی مسعود کدخدایی با بازی اشارات آغاز شده و تا انتها پیش می‌رود. خود داستان ساده است و راوی همان اول قول می‌دهد که می‌خواهد "همین جور خطی تعریف" کند. مردی است که تجربه‌های بسیار در وطن خود از سر گذرانده، عاشق زنی شده که مادر دو فرزندش است حالا. هر دو کار می‌کنند و زندگی‌شان را در وطن دوم دارند. نیازی به اشاره‌ی بیش تر نیست. خود راوی ناقد خود هم هست. شخصیت را می‌کشاند به زیر مهمیز اخلاق و نقد هم می‌کند. انگار امروز هم اخلاق زناشویی سده‌ی نوزدهمی رمان‌های تولستوی و فلویر می‌توانند جاذبه داشته باشند. راوی توانایی نگاه تیزبین به درون شخصیت‌هاش را دارد. شرح تنهایی شخصیت بهزاد" بی فروغلتیدن به احساسات رقیق: "... فکر نکن این که من تنها زندگی می‌کنم کار آسونیه! این از ناچاریه. من دیگه نمی‌تونم با کسی زندگی کنم، و البته بهت بگم که اینم هیچ چیز خوبی نیست."

خسرو دوامی:

"رمانی خوب و خواندنی‌ست با حدیثی که به هر زبانی در هر فرهنگی خوانده شود ناگفته‌ها و جذابیت‌های خودش را خواهد داشت."

اسد سیف:

"رمان "تو هم آرام می‌گیری" یکی از زیباترین و خواندنی‌ترین آثار ادبیات داستانی ایران است در تبعید، رمانی که می‌توان با لذت آن را خواند و خواندن آن را به دیگران توصیه کرد."

رضا علامه‌زاده:

"مدتها بود رمانی فارسی نخوانده بودم که زیبایی و شیوایی زبان مادری ما، این چنین جلوه‌ی چشمگیری در آن داشته باشد. "مسعود کدخدایی" در این رمان موفق شده تا اعماق روان دو شخصیت اصلی قصه‌اش نفوذ کند و از طریق آنان زندگی یک زوج پنهانده ایرانی در دانمارک را بکاود؛



خواب آبی و کلاغها

(مجموعه سیزده داستان کوتاه)

ناصر زراعتی

نشر «کتاب ارزان» استکهلم و «خانه هنر و ادبیات» گوتنبرگ

کیمیاگران



محمود کویور

مجموعه‌ای برای شناخت بخشی از بزرگان ایران‌زمین که در طول تاریخ در همکاری دین‌مداران و سیاست‌مداران مورد ظلم و جور بوده و سرانجام هم جان بر سر عقیده خود داده‌اند. محمود کویور در مقدمه کتاب می‌نویسد:

«شب است و ظلمت ظالم و چراغ کُشان. اما ستاره باران هم هست. ماه هم هست. کلمه هم هست. کیمیای کلمه.

بیابید برویم.

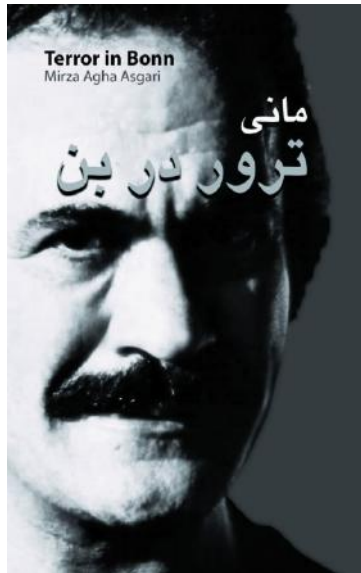
دیداری با شاعران، هنرمندان و دانشمندان ایرانی در شیبی هزار ساله. آینه آورده‌ام تا در آن خود را بنگریم. به تماشای خود ایرانی برویم. ما چه کردیم برای فرهنگ و تمدن. کدام ستارگان در این شب هزار ساله رخسیدند و قد کشیدند و سوختند.

بیابید داستان زندگی و کار این فرزنانگان را بخوانیم و برای کودکانمان روایت کنیم تا بیاموزند راه زیبا زیستن را.»

فرزنانگانی که در این کتاب معرفی می‌شوند عبارت‌اند از:

رایعه بلخی، روزبه، ناصر خسرو، منوچهری، حسین منصور حلاج، عین‌القضات، عبید زاکانی، جهان‌ملک خاتون، مهستی گنجوی، سیف فرغانی، سرمد کاشانی، یغمای جندقی، شمس کسمایی، عالم‌تاج (ژاله)، فرخی یزدی، افراشته، طاهره (زرین تاج)، سماع بر آب نمای پارک لاله، مانی، مزدک، بزرگمهر، زکریای رازی، بیرونی، خیام و خوارزمی. کتاب ۳۱۶ صفحه است و در دو بخش تنظیم شده.





بدیهی است که جور و ستم دین و دولت بر فرهیختگان ایرانی هنوز هم ادامه دارد و جوهر اصلی کتاب «کیمیگران» هم همین است که چرا هنوز هم «محمد مختاری» متفکر در همکاری دین و دولت هلاک می‌شود و مهر سکوت بر لب جامعه خورده است.

قیمت کتاب: ۲۰ دلار است و از آدرس‌های زیر می‌شود آن را تهیه کرد:

پست الکترونیکی نشر آفتاب

Aftab.publication@gmail.com

سایت نشر آفتاب

www.aftab.opersian.com

سایت آمازون

[/www.amazon.com](http://www.amazon.com)

سایت چاپخانه CreateSpace

<https://www.createspace.com>

در معرفی کتاب آمده است:

دکتر فریدون فرخزاد یک تنه به اندازه‌ی انجمنی از شاعران، گویندگان و هنرمندان ایرانی در تبعید کار و آفرینش داشته است. او شاعر، سخنران، شومن و هنرپیشه بود. مبارزی جدی و اثرگذار در پهنه‌ی رزم با خرافه و عقب‌ماندگی هم بود. روزی که تروریست‌های جمهوری اسلامی او را با ضربات کارد از پای درآوردند، اپوزیسیون رژیم در برونمز در بهت و بی‌برنامه‌گی، آن‌چنان که باید به او نپرداخت. شاید باور نداشت که یک هنرمند و آوازخوان می‌تواند هم‌سطح برخی از سازمان‌های سیاسی در افشای رژیم مؤثر باشد. شاید اصولاً فرایندهای تحرک سیاسی از راه هنر و ادبیات را چندان جدی نمی‌گرفت. شاید نیز او را از خود یا همروند با خود نمی‌دانست. سکوت نسبی و دردناک درباره‌ی نام، کار، قتل دلخراش و مظلومیت او، موجب شد چند ماهی پس از ترورش، اندک‌اندک غبار فراموشی بر نام و یاد و کارهای او فرونشیند.

در این کتاب مانی می‌کوشد ضمن روایت مستند از زندگی فریدون فرخزاد و بازآفرینی فضاهایی که او در آن می‌زیسته، از اسناد و نوشته‌ها و گفته‌های افراد گوناگون که در باره او سخن گفته‌اند بهره بگیرد تا این کتاب رمانی تخیلی جلوه نکند. این کتاب در واقع همراهی گام‌به‌گام خواننده با فراز و فرود زندگی فرخزاد است.

حکومت مستبد، جامعه خشونت‌گرا

(تحلیلی روانشناختی از دولت و جامعه مستبد)

کتایون آذرلی

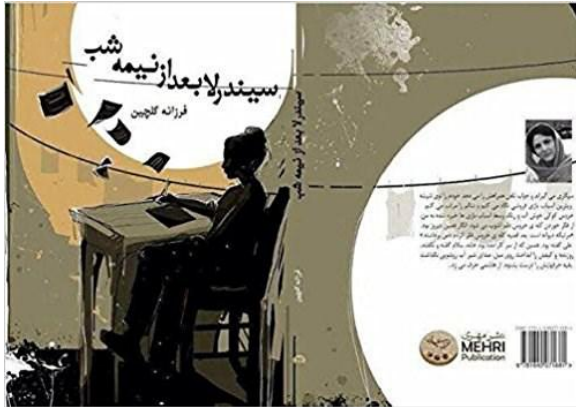


ترور در بن

میرزا آقا عسگری (مانی)

سیندرلا بعد از نیمه شب

فرزانه گلچین



سیندرلا بعد از نیمه شب مجموعه داستان کوتاه پیوسته است. کتاب شامل هیجده داستان است که اگرچه هرکدام به تنهایی می‌توانند یک داستان کوتاه باشند اما همچون قطعات جورچین همدیگر را کامل می‌کنند. شخصیت اصلی کتاب نیره زن مترجمی است که آرزوی نویسندگی دارد. راوی در بیشتر داستان‌ها خود نیره است. از دوران کودکی‌اش، عشق، حسادت، آرزوها و سرخوردگی‌ها، همسایه‌ها و خانواده و سابقه سیاسی آن با خواننده سخن می‌گوید. کتاب توسط نشر مهری در لندن چاپ شده و چاپ داستان در خارج از کشور دست نویسنده را برای بیان وقایع باز گذاشته است.

سیب را بچین

لیلی ناهیدی آذر



سیب را بچین داستان زنی مهاجر است که سرنوشت او را از ایران شرقی به غرب، به سرزمین بارانی هلند برده است. روشنا که همزمان مادر یک نوزاد دختر، زن خانه‌ای ناشاد و دانشجوی موفق یکی از مراکز تحقیقاتی هلند است، برای آشتی دادن پیچیدگی‌های زندگی و اعتقاداتش با سختی‌های فراوانی روبرو است. برای این کار لازم است از تضادهای کودکی‌اش بگذرد، به دفاع از زنانگی‌اش برخیزد، بر ترس‌های امروزی خود غلبه کند و نهایتاً خود را چنانکه هست و حس می‌کند بپذیرد. پذیرش نیازها و رازهایش برای روشنا به معنی انتخاب راهی است که نه برای سنت و فرهنگ جامعه‌ای که از آن برخاسته قابل درک و پذیرش

کتاب نقد اسمعیل نوری علا «تئوری شعر» انتشارات غزال، بهار ۱۳۷۳، لندن، کلامی پیرامون موجودیت «ترانه» نیامده است. او در صفحه ۱۴۲، در ادامه‌ی «شعر تجسمی» چنین نوشته است: در عین حال دریغ است این فصل را پایان برم و از جریان ادبی‌ی جالب توجه دیگری که در اواخر دهه ۴۰ مطرح شد و مقبولیت بسیار یافت و از لحاظ گوهر و تکنیک بیان و تصویرسازی، با موج نو اصیل و شعر تجسمی همراهی‌ها و هم‌شکلی‌های بسیار داشت یاد نکنیم.

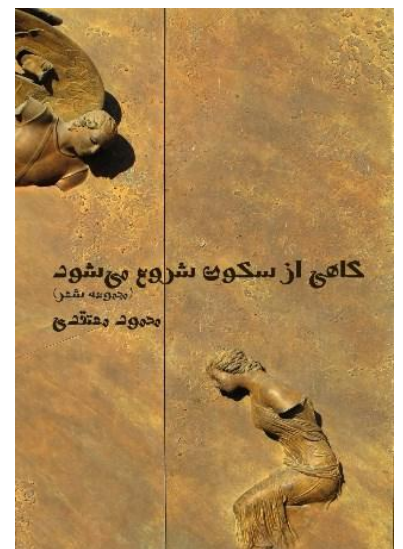
این جریان از آن «ترانه سرایی»ی نوین ایران است. اگر چه بحث درباره وجوه فارق «ترانه» و شعر از لحاظ فنی و نظری فرصتی دیگر می‌طلبید.

از میان ده‌ها نامه، نقد و نظر، به آوردن سه نامه از عباس صفاری، اسفندیار منفردزاده و محمود فلکی و از میان نقد و نظرها به دو نوشتار از علی حصوری و مازیار اولیایی‌نیا بسنده می‌کنم و سر انجام سرنوشت ترانه را به زمان و عاشقان ترانه می‌سپارم.

قیمت: ۱۱ دلار آمریکا

برای تهیه این کتاب به یکی از آدرس‌های زیر مراجعه کنید:

پست الکترونیکی نشر آفتاب
aftab.publication@gmail.com
 سایت نشر آفتاب
www.aftab.opersian.com



گاهی از سکوت شروع می‌شود"
 مجموعه شعر: محمود معتقدی

مجموعه شعر "گاهی از سکوت شروع می‌شود" شامل ۱۰۰ شعر محمود معتقدی می‌شود که شرایط اجتماعی ایران را در قالب شعر بیان کرده است.

"انتظار نداشتم روزی روزگاری شعرهایی از شاعر- نقاش معاصر فنلاندی بخوانم که دارای همه آن ویژگی‌های فرهنگ و آیین میترا و زروان است."

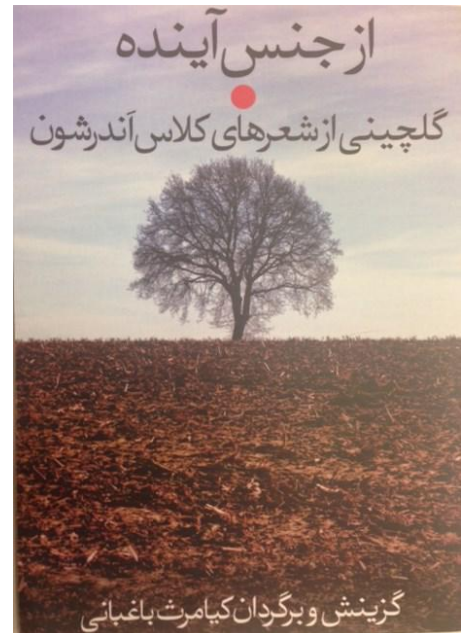


سگها و آدمها

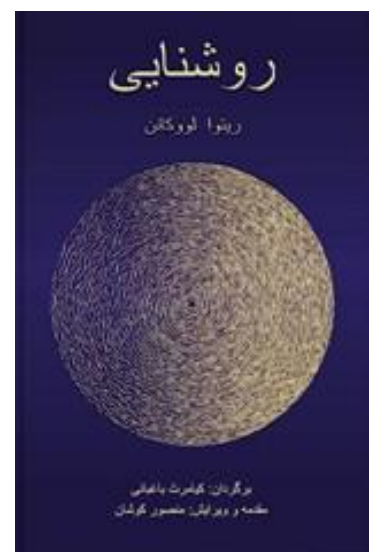
فرشته مولوی در یادداشتی بر ویرایش دوم کتاب می‌نویسد: "سال ۸۶ بود که بالاخره پس از سال‌ها برای سایه خود نوشتن به فکر افتادم داستان‌هایی را روانه ایران کنم شاید بخت کتاب داستان درآوردن در ایران این بار با من یار باشد. اهل کتاب می‌دانند که سانسور کتاب در ایران خواهی‌نخواهی از خود نویسنده (گیرم اگر نه در زمان نوشتن، که در وقت سبک و سنگین کردن "محموله‌ی ارسالی") آغاز می‌شود و در "ایستگاه بازبینی" ناشر خودی می‌نمایاند و به "بساط ممیزی" که می‌رسد تیغ در کف زنگی مست می‌شود. وقتی ناشر (ققنوس) خبر تیغ‌خورده‌های کتاب را- پس از همه چانه‌زنی‌ها- داد، آه از نهادم برآمد. با این‌همه بس که از سال‌های دراز بی‌کتابی در حسرت بودم، به سانسور تن دادم و کتاب سگها و آدمها را انتشارات ققنوس در سال ۸۸ با شمارگان ۱۱۰۰ نسخه درآورد. در آن زمان شرمندگی از این تن دادن را با این خیال دلخوشکنک پس راندم که خراش‌های تیغ سانسور بر چند داستان زخم کاری بر کتاب زده است. اما زخم سانسور اگر بر داستای کارگر نباشد و تنها خط و خراشی یا لک و خالی بر روی آن بماند، بر دل و جان نویسنده‌ای که دغدغه‌ی آزادی دارد داغی می‌نهد که دردش امان می‌برد. سرانجام برای رهایی از این درد و به پیروی از روش و منش سانسورگريزانه‌ی خودم چاره‌ای ندیدم جز این که این کتاب را بی‌سانسور و در بیرون از ایران دربیابورم.

... من نویسنده و شمای خواننده هر دو می‌دانیم که کتاب داستان فارسی درآمده در غربت و نشسته در آمازون و بی‌بهره از تبلیغ رسانه‌ای چندان شناسی برای دیده شدن و خریدن ندارد. اما دلخوشم که این ویرایش سانسورنشده‌ی کتاب هست تا هم شرم و درد سانسور را از من دور کند و هم فرصتی فراهم آورد که خواننده‌ها هم بتوانند با نویسنده‌های سانسورستیز همدل و همراه گردند."

است و نه نقش و شرایط کنونی‌اش. انتخاب این راه را بر می‌تابد. این زن جوان به اجبار باید از آتش قضاوت دیگران و ترس‌های درونی خود یکجا بگذرد و چه بسا در این میان مرتکب گناه شود. این کتاب اعتراف‌نامه این زن جوان است برای دخترش.



کلاوس آندرشون شاعر، نویسنده، موسیقیدان جاز، روانپزشک و سیاستمداری است که سال‌ها نماینده مجلس و وزیر فرهنگ فنلاند بوده است. تا کنون ده‌ها عنوان کتاب، از رمان گرفته تا شعر و نمایشنامه از او منتشر شده است. او در عرصه روانپزشکی و موسیقی نیز تألیفاتی دارد. کیامرث باغبانی منتخبی از اشعار او را در این کتاب به فارسی برگردانده است. این اثر را ناصر زراعتی ویرایش و انتشارات باغ فرهنگی در فنلاند منتشر کرده است.



روشنایی منتخبی است از اشعار ریتوا لئوکانن، شاعر فنلاندی که به ترجمه کیومرث باغبانی، توسط نشر آفتاب در نروژ منتشر شده است. منصور کوشان که کار ویرایش این اثر را برعهده داشتند، در مقدمه‌ای بر این مجموعه، "حکمت شرق" را در این اشعار باز یافته است. می‌نویسد:

سگها و آدمها مجموعه‌ای است از ده داستان کوتاه که از طریق آمازون می‌توان آن را خرید.

نشانی خرید و یا سفارش این کتاب:

mehripublication@gmail.com

نشانی نویسنده:

hossein@dowlatabadi.com

www.dowlatabadi.net

دانایی و فردیت

مهدی استعدادی شاد



مکتب فرانکفورت تاریخچه‌ای به قرار زیر دارد. شکل‌گیری‌اش بر بستر افکار و درخشش‌های چشمگیر سخن والتر بنیامین است. بویژه در زمینه‌ی شناخت مدرنیته و پرداختن به چگونگی شهرش (پاریس) و شاعرش (شارل بودلر). پس از او بایستی از نبوغ تئودور و. آدورنو گفت. آنهم در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی، تاویل متون، هم‌نویسی با تحولات موسیقی، بازشناسی دیالکتیک سلبی و دفاع از پدیده‌ی نالاینه‌مانی Nichtidentisch. آنگاه به ماکس هورکهایمر بایستی اشاره شود که مکتب فرانکفورت مدیون صاحب‌قدمی، مدیریت و عقل‌گرایی‌اش است. او بی‌شک در آغاز کار و در پژوهش‌های اجتماعی اولیه در پی حل بحران مارکسیسم بود.

بدین ترتیب نسل اول با این عناصر اصلی و تعدادی همکار برجسته دیگر، در نیمه اول قرن بیست، هم و غم خود را بر سر نقد ایدئولوژی‌ها (به ویژه سنجش مدعی مارکسیسم روسی) گذاشت. ایدئولوژی که به صورت آموزه دولتی اتحاد شوروی درآمد و به توجیه اعمال نفوذ حاکمیت و افراد وابسته‌اش، همچون طبقه‌ای نوحاسته و تازه به قدرت رسیده، مشغول بود. این نکته را البته بایستی یادآور شد که عناصر اولیه مکتب فرانکفورت، در سده‌ی لعنتی توتالیتاریسم‌های گوناگون، ستم دیده و قربانیان بلاواسطه‌ی خودکامگی هیتلری بودند. ایشان در این ارتباط به مسائل اقتدار گرایی و به علل روانی بسیج توده‌های مجذوب رهبر به اصطلاح جاذب نیز پرداخته‌اند.

نسل دوم، در دوران جنگ سرد و شروع نیمه دوم قرن بیست، از جمله با پشتکار و اشراف نظری‌یورگن‌هابرماس در بازبایی حقیقت همراه است.

... از خیر دریا و ساحل‌گذشتم و دست شیوا را گرفتم و همپای او از حاشیه‌ی باریکه‌ی آبی که از میان نیزار می‌گذشت، آرام آرام رو به دهکده‌ی مجاور ویلا راه افتادم. طبیعت سرسبز شمال ایران و جنگل برای زنی که از جنوب آمده بود، تازگی داشت، جنگل دامنه‌ی کوه را تا قله، مانند مخمل سبزی پوشانده بود. آفتاب، هوای شرجی، ماسه‌های نرم و نمدار و شیوا کافی بود تا سرشار و سبکبال، دامن پیراهن‌ام بالا می‌زدم و از آب و آفتاب و هوا لذت می‌بردم. من تا آن روز پا برهنه، با دامن چین‌دار نازک، با موهای آشفته و رها، آزاد و بی‌پروا پرسه زده بودم. پس از سال‌ها سرانجام از پرده، از حجاب بیرون آمده بودم، سر و گردن و سینه‌ام را به آفتاب و نسیم سپرده بودم، چشم‌هایم را بسته بودم و از گرمای آفتاب ملس و بوی خوش نیزار و نسیم لذت می‌بردم. پوست تن‌ام مدت‌ها از آفتاب و نسیم و طبیعت دور مانده بود، شرجی، آفتاب و هوا را ذره‌ذره می‌مکید و من حس خوشایندی را به مرور کشف می‌کردم که تا آن روز ناشناخته مانده بود و از آن محروم بودم. شیوا به خاکبازی سرگرم بود و من روی ماسه‌های نرم و ولرم، طاقباز دراز کشیده بودم، سرا پا تمنا تسلیم مهربانی، ناز و نوازش بی‌دریغ طبیعت شده بودم و مانند شب‌هائی که به‌یاد مهران می‌افتادم، لرزشی خفیف، آرام آرام از عمق وجودم بالا می‌آمد، سر تا پایم را می‌پیمود و مرا مانند ترکه‌ی نرمی در هم می‌پیچاند: «ماما...»

برگشتم، شیوا مشت‌ی ماسه روی موهایم ریخت و قاه قاه خندید، او را دیوانه وار از جا کردم و سخت در آغوش کشیدم، پوست لطیف، نرم و گرم‌اش را به پستان‌هایم فشردم و به هق هق افتادم...

روش‌شناسی (متدلوژی) ایگناز گلدزیهر می‌داند و بر آن است که روش‌شناسی تاریخی - انتقادی گلدزیهر را با اتکا به دست‌آوردهای کنونی در باستان‌شناسی، سکه‌شناسی و زبان‌شناسی در اسلام‌پژوهی ژرف‌تر و باریک‌بینانه‌تر به کار ببندد.

کوتاه می‌توان گفت که گروه اناره یا مکتب تاریخی - انتقادی زاربروک تمام تاریخ شکل‌گیری اسلام را که ما از طریق احادیث و تاریخ‌نگاری اسلامی می‌شناسیم مورد بازنگری قرار داده و به این نتیجه رسیده است که اسلام بدون پیامبری به نام محمد شکل گرفته و قرآن در آغاز توضیحاتی بر انجیل (قدیم و جدید) بوده که بعدها در زمان عباسیان هم زندگینامه محمد تکمیل گردید و هم به قرآن سوره‌های فراوانی اضافه شد.

چندی پیش یکی از همکاران گرامی‌ام، آقای لنگرودی، بر اساس پژوهش‌های اناره کتابی منتشر کرد به نام «چگونه مسلمان شدیم؟» که چکیده نظرات اناره را در آن بازتاب داده است. این کتاب ۲۶۲ صفحه دارد و توسط انتشارات فروغ در کلن منتشر شده است. در ضمن، این نخستین کتاب در این زمینه است که یک ایرانی پیرامون این موضوع به نگارش درآورده است. البته نویسنده تأکید می‌کند که «این نوشته، هرگز ادعای کامل بودن نظریات خود در باره تاریخ اسلام را ندارد. در این زمینه ما هنوز در اول راه هستیم. مقصود اول از نگارش این کتاب، ایجاد کنجکاوای در خواننده برای جستجوی ریشه‌های پدیده‌ای است که هویت امروزی ما را رقم می‌زند.» [ص ۱۲]

نخستین نقطه قوت این نوشته، زبان آن است. نویسنده حداکثر تلاش خود را کرده تا آن جا که ممکن است خواننده را با واژه‌های کارشناسانه بمباران نکند و به گونه‌ای کتاب را سامان بدهد که برای خواننده غیرحرفه‌ای یعنی کسی که در رشته‌های اسلام‌شناسی، دین‌شناسی یا قرآن‌پژوهی و ... کارشناس نیست خواندنش دشوار نباشد.

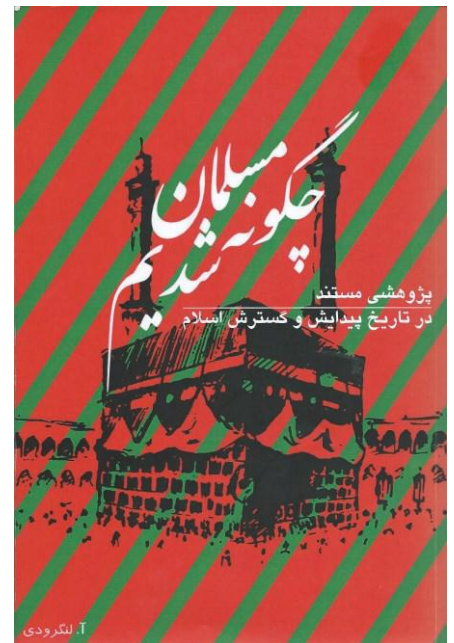
کتاب به شش بخش تقسیم شده است: بخش اول درباره ایران در دوران ساسانیان و طرح این پرسش است که مفاهیم «عرب» و «شبه‌جزیره عربستان» در آن زمان به چیز اطلاق می‌شد. امروزه ما به منطقه جغرافیایی که عربستان سعودی در آن قرار دارد شبه‌جزیره عربستان می‌گوییم. آیا در

حقیقتی که از دیدگاه وی بر فرازی ارتباط نگرش‌ها و جدل‌هایشان و در بستر رودررویی خردمندانه شکل می‌گیرد. از او گذشته، در این نسل، بایستی از اندیشه ورزی کارل اتو آپل نامبرد که دور از هیاهو و به صورتی متداوم در زمینه اثبات «آخرین استدلال‌های عقلانی» و گسترش دستاوردهای خرد ارتباطی پیشگام بوده است.

نسل سوم و عنصری چون آکسل هونت، در پی دو نسل پیشکسوت می‌آید. او پژوهش‌های نظری و ابتکارات فکری دو نسل قبل را در فرایند بازبینی و تأمل مداوم و نیز با تلاش حل مسائل اجتماعی پی می‌گیرد. آنهم در دو دهه‌ی پایانی قرن بیست و این سال‌های آغازین هزاره سوم مسیحی.

«چگونه مسلمان شدیم؟»

کتابی برای طرح پرسشهای نوین
ب. بی‌نیاز (داریوش)



در سال ۲۰۰۰ کریستوف لوکزبرگ که یکی از پایه‌گذاران گروه اناره است کتاب «خوانش سُریانی - آرامی قرآن»^۶ را منتشر کرد. لوکزبرگ در این کتاب تلاش کرده که نشان بدهد قرآن نخستین یا اصلی که اساساً سوره‌های به اصطلاح مکی را در برمی‌گیرند به زبان سُریانی نگارش شده‌اند و مترجمان آن به علت نداشتن تسلط بر زبان سُریانی بخشی از واژه‌ها و به پیرو آن آیه‌ها را نتوانستند به درستی به زبان عربی برگردانند. پس از آن، گروه اناره چندین کتاب با موضوعات گوناگون درباره اسلام منتشر کرد.^۷ این گروه به سرپرستی کارل-هاینتس اولیگ^۸، خود را ادامه‌دهنده

^۶ Luxenberg, Christoph: Die Syro-Aramäische Lesart des Koran. 4. Auflage 2011. Verlag Hans Schiler

^۷ تاکنون گروه اناره هفت جلد کتاب پیرامون آغاز اسلام منتشر کرده است: 1- Der frühe Islam, 666 Seiten, 2- Schlaglichter, 2008, 617 Seiten / 3- Vom Koran zum Islam, 721 Seiten / 4- Die

Entstehung einer Weltreligion I, 490 Seiten / 5- Die Entstehung einer Weltreligion II, 820 Seiten / 6- Die Entstehung einer Weltreligion III, 931 Seiten / 7- Die Entstehung einer Weltreligion IV, 901 Seiten

^۸ من برای معرفی این گروه چند کتاب و مقاله به فارسی برگردانم که خوانندگان نسبت به آن‌ها واکنش‌های گوناگون نشان دادند. بارها و بارها مستقیم و غیرمستقیم این پرسش یا گله طرح شد که گرداننده اصلی این گروه یعنی کارل-هاینتس اولیگ از مسیحیان کاتولیک است که با پیشداوری دینی خود به موضوع اسلام می‌پردازد. این که این دسته از خوانندگان این اطلاعات را بر اساس کدامین مدارک یا شواهد به دست آورده‌اند، بر من آشکار نیست. به هر رو، به این دسته از خوانندگان توصیه می‌کنم که کتاب «دین در تاریخ بشری» (Religion in der Geschichte der Menschheit / 2002) بخوانند تا با نظریه اولیگ در زمینه شکل‌گیری ادیان آشنا شوند.

حقیقت یک شخصیت مؤمن مسیحی از منطقه میانرودان و عبدالملک مروان از مروانیان (از شهر مرو) بوده که حتا پیش از آن که حاکم تمامی ایران شود حاکم محلی در مرو بود و به نام خودش سکه زده بود. نویسنده با زبانی نسبتاً ساده با اتکا به اسناد نشان می‌دهد که معاویه اصلاً ربطی به عبدالملک مروان نداشته است و آن‌ها اساساً ربطی به خاندانی مانند «بنی امیه» [حتا اگر چنین خاندان عربی وجود می‌داشته] نداشته‌اند. آن چه برای خواننده شاید شگفت‌انگیز باشد این است که معاویه و جانشینانش یعنی عبدالملک و فرزندش مسیحی بودند. نویسنده با اتکا به سکه‌ها و کتیبه‌های باقی مانده این نکته را روشن می‌کند.

در فصل پنجم نویسنده به «اسلام، یک مذهب جدید» می‌پردازد. به راستی اگر اسلام در آغاز خود یک دین نوین نبود پس چه بود؟ نویسنده با مدارک و شواهد نشان می‌دهد که اسلام در آغاز خود مسیحیت ایرانی را نمایندگی می‌کرد (نستوریان) ولی آرام آرام توانست بند ناف خود را از اصل خود پاره کند و به عنوان یک دین مستقل عرض اندام نماید. این مرحله در زمان عباسیان تقریباً به پایان قطعی خود رسید. در این بُرش تاریخی بود که تقریباً همه احزاب دینی که به شیعیان شهرت داشتند قلع و قمع شدند و شرایط برای یک دین نوین فراهم گردید. نویسنده کتاب با اسناد یافت شده نشان می‌دهد که چگونه سرانجام زندگینامه محمد (سیرت رسول‌الله) آخرین مراحل ویراستاری خود را در زمان عباسیان طی می‌کند و چگونه عباسیان پذیرفتند که علی نیز در ساختار خانوادگی رسول‌الله جایگاه ویژه خود را بیابد: تبدیل علی ایمانی به علی تاریخی.

بخش آخر و ششم کتاب درباره «انشعاب و پیدایش شیعه» است. در این بخش نسبتاً کوتاه، نویسنده به شکل‌گیری «شیعه» و «تسنن» و این که کدامیک از نظر تاریخی بر دیگری مقدم است می‌پردازد. و سرانجام طرح این پرسش‌هاست که شیعه امامیان، یا امامان در خفا، شیعه جعفری و غیبت امامان چیستند؟ نویسنده در رابطه با همین مسئله تأکید می‌کند: همانگونه که دیدیم «اکثریت رهبران و نظریه‌پردازانی که به رشد نظریه «امامت» و بخصوص «شیعه دوازده امامی» کمک کردند، ریشه ایرانی داشتند. متعاقباً این فرقه در شهرهای بزرگ ایران (همچون نهاوند، همدان، ری، قزوین، نیشابود، توس، ورامین، کاشان، ساری، استرآباد، سبزوار و غیره) نیز طرفداران بسیاری می‌یافت. شهر قم به عنوان محل تبعید روحانیون شیعه - و در رأس آن‌ها خانواده «اشعری» که از کوفه اخراج شده بود- در راه تبدیل شدن به یک مرکز مهم شیعه بود و...»

به هر رو، خواندن این کتاب را به همه کسانی که به موضوع اسلام‌شناسی علاقه‌مند هستند توصیه می‌کنم. ما در آغاز یک راه بازنگرانه که سرشار از سنگلاخ و آوارهای تاریخی است قرار داریم. این راه، که این «راه» ما را به کجا خواهد برد، هیچ کس نمی‌تواند پیش‌بینی کند. علم و تکنولوژی با سرعت سرسام‌آوری در حال پیشرفت هستند و هر روزه ابزارهای اندازه‌گیری ما چه در حوزه باستان‌شناسی و چه در حوزه زبان‌شناسی دقیق‌تر می‌شوند. با این وجود، لازم است که جملات زیر را از نویسنده کتاب یک بار دیگر در این جا بازنویسی کنم:

۲۰۰۰ یا ۱۴۰۰ سال پیش هم وقتی از «شبه جزیره عرب» سخن به میان می‌آمد منظور عربستان سعودی امروزی بود است؟ نویسنده با دقت نشان می‌دهد که چنین نبوده است بلکه منظور از شبه جزیره عرب آن منطقه‌ای بوده که میان دجله و فرات قرار داشته است. ما این تشخیص را همچنین در پژوهش‌های نینا پیگولوسکایا در سال ۱۹۶۴ در کتاب «اعراب، حدود مرزهای روم شرقی و ایران در سده‌های چهارم تا ششم میلادی» (ترجمه دکتر عنایت‌الله رضا) نیز مشاهده می‌کنیم.

فصل دوم به «مسیحیت در ایران» می‌پردازد. همواره این باور نادرست در میان ایرانیان رایج بود که ایران در زمان ساسانیان یک کشور تماماً زرتشتی بوده است. تصور نادرستی که هنوز هم میان تحصیلکردگان ایرانی متداول است. و این در حالی است که در ایران عصر ساسانیان سه دین بزرگ در ایران در حال رقابت با یکدیگر بودند: دین دولتی یعنی زرتشتی، بودایی [به ویژه در شرق ایران] و مسیحیت [عمدتاً نستوری].

نویسنده کتاب، نخست به چگونگی شکل‌گیری جماعت‌های مسیحی در ایران، جغرافیای زندگی آن‌ها و این که چه نوع مسیحیتی را نمایندگی می‌کردند می‌پردازد. مسیحیان ایران عمدتاً عرب بودند که یا به علت سرکوب‌های امپراتوری روم از راه سوریه و میانرودان وارد ایران شدند و یا طی جنگ‌هایی که ایرانیان در آنها پیروز شدند به ایران کوچ داده شدند. در این بخش نویسنده وارد جزئیات می‌شود و خواننده می‌تواند به اطلاعات تاریخی گرانمایی دست یابد.

فصل سوم به «آخرین جنگ‌های ساسانیان و بیزانس» می‌پردازد. در حقیقت این بخش یکی از مهم‌ترین بُرش‌های تاریخی ایران است. زیرا بدون این جنگ ۲۵ ساله خسرو پرویز علیه بیزانس که برای ایران دو شکست کمرشکن به دنبال داشت - یکی در سال ۶۲۲ و دیگری در سال ۶۲۸ میلادی - شاید هیچ گاه دین نوینی مانند اسلام شکل نمی‌گرفت. مسیحیان ایران یعنی عرب‌ها در این جنگ از روم پشتیبانی می‌کردند که ما این را در سوره «الروم» (سوره ۳۰) مشاهده می‌کنیم [ترجمه فارسی از همین کتاب]: روم شکست خورد [زیرا در آغاز بیزانس از ایران شکست می‌خورد/بی‌نیاز] / (و آنهم) در نزدیک‌ترین منطقه؛ اما آن‌ها (رومیان) پس از شکست، دوباره پیروز خواهند شد. / این پیروزی خداوند است، چه قبل و چه بعد (دیر یا زود)، و مؤمنین در آن روز به شادی خواهند پرداخت. / خداوند پیروزی را به کسی می‌دهد که اراده کند؛ که او عزیز و رحمان است. [ص ۶۲ و ۶۳]

فصل چهارم به «شکل‌گیری و گسترش حاکمیت اعراب» می‌پردازد. حاکمیت اعراب برخلاف تاریخ‌نگاری اسلامی نه با ابوبکر، عمر، عثمان و علی یعنی شخصیت‌هایی که نمادین‌اند بلکه با یک شخصیت واقعی و تاریخی مانند «مأویا» که مُعرب آن «معاویه» است آغاز می‌شود. او در سال ۶۶۱ میلادی به عنوان «امیرالمؤمنین» به قدرت می‌رسد و مکان حکومت خود را به دمشق انتقال می‌دهد. نویسنده به خوبی پرده از این راز و دروغ تاریخی برمی‌دارد که معاویه و جانشین‌اش عبدالملک مروان از یک خانواده یا قبیله به نام «بنی امیه» بودند. معاویه (در واقع مأویا) در

«در جریان نگارش این کتاب برای من مسجل شد که هر بخش این کتاب می‌تواند برای خود به یک کتاب مفصل تبدیل گردد. اما قصد من در این نوشته، یک مرور "فهرست‌وار" [بر] وقایعی بود که بتواند ما را به حقیقت کمی نزدیکتر کند. این همان کاری است که "کارل پوپر" فیلسوف اتریشی به صورت زیر فرموله کرد: ما نمی‌توانیم واقعیت را ثابت کنیم. ولی ما می‌توانیم جعلیات را ثابت کنیم و از این طریق به واقعیات نزدیک شویم.»

[ص ۲۶۰]

پایان نوشتار

داده‌های کتاب:

چگونه مسلمان شدیم؟

(پژوهشی مستند در تاریخ پیدایش و گسترش اسلام)

پدیدآورنده: آ. لنگرودی

طراحی جلد: امین اشکان

صفحه‌آرایی: مریم مرادیان

ناشر: انتشارات فروغ

نوبت چاپ: اول ۱۳۹۶ (۲۰۱۷ میلادی)

شابک: ۹۷۸-۳-۹۴۳۱۴۷-۵۵-۱