



.....

تقدیم به اولین گروه هنرمندان تبعیدی تئاتر ایران؛  
عبدالحسین نوشین، حسین خیرخواه، لُرتا هایراپتیان،  
مصطفی اسکویی، مهین اسکویی، صادق شباوینز،  
نصرت کریمی، حسن خاشع، جلال ریاحی و...  
صادق شباوینز از جمله‌ی آنان بود که توانست هنرش  
را ادامه دهد و بر صحنه‌ی تئاتر آلمان به مدت سی و پنج  
سال به عنوان بازیگر و هشت سال به عنوان استاد تئاتر  
بدرخشد. عمرش دراز باد!

.....

یادداشت‌هایی درباره‌ی

تئاتر ایران

در تبعید

ناصر رحمانی نژاد



ناشر: انجمن تئاتر ایران

**Notes on Iranian Theatre in Exile**  
Nasser Rahmaminejad

یادداشت‌هایی درباره‌ی تئاتر ایران در تبعید  
ناصر رحمانی نژاد

طراح جلد: احمد اشرفی

صفحه‌آرا: ماهان مانوی

حروف‌نگار: سحرقریشی پور

چاپ اول ۱۳۹۶/۲۰۱۸

چاپ و صحافی: Print Printing

شابک: ۹۷۸-۱۶۴۲۵۵۷۹۵-۴

.....  
© تمام حقوق این کتاب محفوظ و متعلق به مؤلف است.

.....  
nrahmaminejad@ymail.com  
.....

- ۷ ..... پیشگفتار
- ۱۳ ..... اولین گام
- ۱۹ ..... فستیوال تئاتر ایران - کلن
- ۳۱ ..... تئاتر تبعید و تئاتر ضد تبعید
- ۴۵ ..... نمایشنامه‌ای که هرگز نوشته نشد
- ۵۳ ..... درباره‌ی تئاتر ایران در تبعید (گفت‌وگو با محسن یلفانی)
- ۶۱ ..... تئاتر ایرانیان مقیم لس‌آنجلس
- ۸۱ ..... آب در خوابگاه مورچگان و هنر عوام‌پسند
- ۹۹ ..... پروانه‌ای در مشیت «گاف» کوچک، «گاف» بزرگ



### تبعید و خاطره

تبعید و خاطره از هم جدایی ناپذیرند. یک تبعیدی در خاطره و با خاطرات خود است که زندگی می‌کند و به این ترتیب تبعید را دوام می‌آورد. تبعیدی برپایه‌ی این خاطرات هم علت تبعید خود را بازمی‌شناسد و هم به زندگی خود در تبعید شکل و محتوا می‌بخشد. افلاتون در «فیدو» به نقل از سقراط می‌گوید: «و یادآوردن، رایج‌ترین فرایند جبران آن چیزی است که درگذر زمان و بی‌اعتنایی فراموش گشته است.»<sup>۱</sup> در مورد تبعیدی هراس از فراموش شدن آنچه که بر او و امثال او به ستم روا شده، او را وامی‌دارد تا آنها را به یاد آورده و مکتوب کند. همین است که ما در تبعید با انتشار خاطرات بسیاری روبه‌رو هستیم. این خاطرات طبیعتاً درباره‌ی گذشته و بازکاوی همه‌ی آن چیزهایی است که در وطن تبعیدی رخ داده و سرانجام او را به تبعید رانده است. این خاطرات در عین حال در اشکال مختلف ادبی و هنری مانند داستان، شعر، زندگینامه، فیلم، و همچنین تئاتر آفریده شده‌اند، و این خاطرات، همچنین، میراثی است از تجربه‌ی مردمی که برای آگاهی نسل آینده ضروری است. تئاتر

---

۱. به نقل از کارن هرماسی (Karen Hermassi) در *Polity and Theatre in Historical Perspective*، ص. ۳۰.

شاید یکی از اشکال اولیه هنر است که انسان کوشش کرده یادها و خاطرات خود را در آن به نمایش بگذارد. کارن هرماسی در کتاب خود به نام «سیاست و تئاتر در چشم انداز تاریخ» می‌گوید:

«خاطره‌ی سرسخت و سنج می‌تواند به وحشت منتهی شود. و در عین حال محدودیت‌های زبان ما و واقعیت به وسیله‌ی خاطره‌ی همواره فراموشکار، فرسوده شده است. بین این دو قطب افراطی خاطره و فراموشی، یک فرم هنری جدید و ویژه، در سده‌ی پنجم پیش از میلاد، برای اولین بار در تاریخ مکتوب، کلام و عمل خود را بازیافت؛ و در آمیزش پُر تنش و بی‌سابقه‌ی خاطره، بینش، و زبان، در خاطره‌ی جمعی یک شهر، که بدون آن تئاتر غیرممکن است، در یونان باستان سربرآورد. اولین تئاتر در آن، که بسیاری از محققان بر آن تأکید دارند، در کشف یک راز ریشه دارد. اما نه آن رازی که ما گاهی تصور می‌کنیم؛ نه شور دیونیزوسی، جشنی که پس از یک روزه‌داری طولانی برپا می‌گردد تا هراس برانگیزد، بلکه راز یادآوردن بود که در هنر جدید درام بازآفریده شد.»<sup>۱</sup>

طی سال‌های تبعید، تلاش نویسندگان و هنرمندان تبعیدی ما، در خلق آثار ادبی و هنری مختلفی بوده که هدفش جست‌وجو در ریشه‌ها و علل، و همچنین ثبتِ حوادثی است که منجر به استقرار یک نظام اسلامی تمامیت‌خواه، انحصارطلب و خشن در ایران شد؛ نظامی که با اِعمال روش‌های خشونت و ارباب‌مانند زندان، شکنجه، اعدام، کشتارهای جمعی، و خلاصه سیاست محو و نابودی تمامی نیروهایی که اصطلاحاً «غیرخودی» اطلاق می‌شدند، خود را تثبیت کرد. این آثار در عین حال کنکاشی است در ارزیابی توانایی‌ها و ناتوانی‌های نیروهایی که در برابر این نظام اسلامی ایستادند و لاجرم بخشی از آن که جان به در بردند راهی تبعید شدند. این

۱. همانجا.



آثار در واقع می‌تواند به عنوان تجربه‌ی تاریخی نسلی تلقی شود که هستی خود را برای بنای جامعه‌ای فدا کرد که بدبختانه بابت آن بهای سنگینی پرداخت و با شکست و هجرتی بی‌سابقه و تراژیک مواجه گردید. در میان آثار ادبی و هنری این نسل تبعیدی، تأثریکی از فرم‌های هنری است که طی این سال‌ها کوشش کرده سهمی در نمایش زندگی گذشته و امروز تبعیدیان داشته باشد و نقش خود را ایفا کند. باید بر این نکته تأکید داشت که تأثریکی از دشوارترین، پیچیده‌ترین، و متأسفانه کم‌ارج‌ترین هنرها، به‌ویژه در تبعید، است و جا دارد که درباره‌ی آن تأمل شایسته‌ای صورت گیرد.

درباره‌ی تأثیرایران در تبعید، حداقل به دو جنبه‌ی این هنرمی‌توان توجه داشت؛ یکی جنبه‌ی عملی آن مانند سبک اجرا، بازیگری، کارگردانی، نمایشنامه‌نویسی، تکنیک، نوآوری، صحنه‌پردازی و... دوم جنبه‌ی نظری آن مانند مقالات عام‌تئاتری، نقد، مقالات تحقیقی، گزارش و...

بر این نکته باید تأکید کرد که متأسفانه، پس از گذشت نزدیک به چهل سال کار دشوار و بی‌پشتوانه تئاتر در تبعید، با همه‌ی پشتکار و استقامتی که هنرمندان تئاتر تبعید و مهاجرت طی این سال‌ها از خود نشان داده‌اند و همچنان به این فداکاری ادامه می‌دهند، تاکنون در هیچ یک از دو زمینه‌ی بالا موفقیت‌های چشمگیری که همسنگ این تلاش‌ها باشد، به دست نیامده است. البته باید خاطر نشان ساخت که در طی این سال‌ها ما شاهد آثار نمایشی و نمایشنامه‌های درخشان بوده‌ایم، اما آنچه که من در اینجا مورد نظرم است، سیمای تئاتری است که آنگ معین یک تئاتر تبعیدی ایرانی بر آن حک شده و بر صحنه‌ی جوامع میزبان جای خود را باز کرده باشد. یعنی آثاری که نشان بدهد جامعه‌ی تئاتری ایرانی در تبعید با آگاهی از وضعیت ناگزیر خود به عنوان تبعیدی، در جهت خلق تئاتری گام برمی‌دارد که بتواند خود را در صحنه‌ی بین‌المللی عرضه دارد. تئاتری که حامل جوهر تراژیک گذشته‌ی تاریخی ایران، به‌ویژه پس از انقلاب ۱۳۵۷، با تمام جنبه‌های مثبت و منفی

آن باشد. برای خلق چنین تئاتری طبعاً باید زمینه و شرایط مناسب و لازم آن فراهم باشد، و آن فراهم نمی‌گردد مگر با تلاش خود دست‌اندرکاران تئاتر؛ یعنی با ارزیابی از فعالیت‌های هنری خود در هر گام و در هر رویارویی با تماشاگران، با ارتباط زنده و سازنده با این تماشاگران، با تلاش بی‌وقفه در تحول و ارتقاء دانش و مهارت خود در هنر تئاتر، با جست‌وجو در شکل‌های تازه، جذاب، راستین و خلاق — و نه تجریدی — برای شایق‌تر ساختن تماشاگران خود و همچنین جذب تماشاگران جدید، با تحول موضوعات و مضامین نمایشنامه‌ها در جهت عمق بخشیدن به آنها، با پی‌جویی در عرصه‌های ناگفته و پنهان زندگی و وضعیت تبعید و تبعیدیان، با ترسیم عبور جامعه‌ی تبعیدیان — چه در شکل جمعی و چه در شکل فردی آن — از وضعیت تبعیدی به وضعیت «شهروند»ی در سرزمین‌های میزبان، و با کاوش در بسیاری مسایل پیچیده‌ی دیگر که در واقع یک ذهن خلاق می‌طلبد. اما، آنچه که ما امروز به نام تئاتر تبعید و مهاجرت، و یا به هر نام دیگری، داریم، با کمال تأسف باید اقرار کرد که بسی دور از آن چیزی است که می‌توانستیم داشته باشیم. کار تئاتر طی این سال‌های طولانی همچنان خود را با مسایل ساده و عام روزمره مشغول کرده و در مقایسه با تبعیدیان ملل دیگر، می‌توان گفت که ما، به طور کلی، در جا زده‌ایم.

ما هنوز پس از این همه سال‌ها، متأسفانه، از یک کار تحقیقی منسجم و مستند که مشخصات، مشکلات، پیچیدگی‌ها و گونه‌گونی‌های تئاتر تبعید را ترسیم کند و درخشش‌ها و تیرگی‌های آن را تشریح کرده باشد، بی‌بهره‌ایم؛ کاری که در طول این سال‌های تبعید همیشه فقدان آن به شدت احساس می‌شده، و به نظر من هنوز نیز احساس می‌شود. کاری که چه بسا می‌توانست در رشد و ارتقاء تئاتر ما در تبعید کمک باشد.

این را نیز باید گفت که مقالات و سخنرانی‌های پراکنده‌ای که اینجا و آنجا توسط برخی هنرمندان تئاتر انتشار یافته، متأسفانه، پاسخ روشن و لازم به

این نیاز مبرم نبوده‌اند. در این نوشته‌ها، گاه برخی نظرات در این باره گنگ، نارسا، و حتا متناقض، و یا نظراتی است که نشان می‌دهد گوینده خود نیز به درستی دریافت روشنی از موضوع ندارد، و به همین دلیل موضوع تئاتر تبعید همچنان مبهم مانده است. بارها شنیده یا خوانده شده که برخی تأکید می‌ورزند که تئاتر تبعید ماندگار نیست؛ تئاتر تبعید همراه با از بین رفتن نسل اول تبعیدی، از بین می‌رود؛ یا، تماشاگران تئاتر از تئاتر رویگردان شده‌اند و به همین جهت تئاتر تبعید دیگر کشش ندارد؛ و بسیار عارضه‌های دیگر، که می‌تواند همه‌ی آنها درست، و بخشی از مشکلات تئاتر تبعید باشد. اما این همه، باید گفت معلول عوامل و مشکلاتی است که تئاتر بُرون‌مرزی به طور کلی، با آن دست به گریبان است. اینها پاسخ اساسی به وظیفه‌ای نیست که نسل اول تئاتری در قبال نسل آینده دارد؛ وظیفه‌ای که شامل بخشی از همان کار اجرایی، ادبی، تکنیکی، تولیدی و همه‌ی جنبه‌های دیگر «هنر تئاتر» در کل می‌شود؛ وظیفه‌ای که زمانه‌ی ما از هر فرد تبعیدی می‌طلبد تا این روزهای ناگزیر زندگی خود را ثبت کند - به‌ویژه سال‌های عمری را که اگر به تبعید رانده نمی‌شد چه بسا می‌توانست در وطن خود رشد و تحول و خلاقیت طبیعی خود را طی کند؛ وظیفه‌ای که یک تبعیدی، حتا در قبال وجدان فردی خود احساس می‌کند، هنگامی که در برابر این پرسش قرار می‌گیرد که: «چرا من اینجا هستم و نه در وطن خود؟»، و پاسخی که الزاماً باید هر فرد تبعیدی برای خود داشته باشد.

گیرم که تئاتر تبعید می‌میرد، یا مرده است اصلاً. اما آیا تلاشی که هر یک از هنرمندان تئاتر تبعید تا زمانی که زنده بوده‌اند و مسایل، نگرانی‌ها و دلمشغولی‌های خود را در باره‌ی تبعید به صحنه برده‌اند - که به نظر من بخشی از تاریخ این تبعید مهم تلقی می‌شود - نباید ثبت شود و نشان داده شود که ما به عنوان بخشی از جهان متمدن امروز به حوادث و دگرگونی‌های زندگی، شهروندان و وطن خود اهمیت داده و توجه داریم؟ آیا آنچه که انجام شده

نباید ارزیابی گردد و به بازماندگان ما سپرده شود؟ با این استدلال که تئاتر تبعید با مرگ نسل اول هنرمندان تئاتر تبعید می‌میرد، می‌توان کل تاریخ بشری را انکار کرد و گفت آدمیزاد اساساً میراست، بنابراین نگران این که چگونه زیسته و چه کرده نگرانی بیهوده‌ای است!

آیا، به راستی، از یادها و خاطرات ما چیزی در آثار نمایشی تبعید انعکاس یافته است؟ با حوادث و وقایع گذشته در وطن خود، امروز چگونه برخورد می‌کنیم و آنها را چگونه بر صحنه می‌آوریم؟ آیا ما هنرمندان تبعیدی توانسته‌ایم با آثار نمایشی خود هویت مستقل و ویژه‌ای را به نمایش بگذاریم؟ محتوای تئاتر خود را در تبعید چگونه ارزیابی می‌کنیم، و اساساً محتوای این تئاتر چیست؟ پس از تقریباً چهل سال، امروز چه در دست داریم به عنوان تئاتر ایران در تبعید؟

\*\*\*

و اما درباره‌ی کتابی که در دست دارید: همانطور که از عنوان کتاب برمی‌آید، اینها بخشی از یادداشت‌ها و تأملاتی است که من طی این سال‌ها درباره‌ی تئاتر تبعید و مهاجرت فراهم داشته‌ام. این یک کار تحقیقی نیست. جای خالی یک کار تحقیقی جدی درباره‌ی تئاتر تبعید و مهاجرت به شدت احساس می‌شود. امیدوارم که این کار هر چه زودتر انجام پذیرد.

ناصر رحمانی نژاد

ماجرای نوشتن این نمایشنامه‌ی کوتاه خاطراتی را در یاد من زنده می‌کند که مایلم بخشی از آن را با شما در میان بگذارم. این نمایشنامه در یکی از شب‌های سرد اواخر ماه دسامبر ۱۹۸۳، در فاصله‌ی ساعت دوازده نیمه‌شب تا سه و چهار بامداد نوشته شد. در آن زمان من در سارسل (Sarselles)، یکی از حومه‌های شمال پاریس، در فوایه‌ی ALJT زندگی می‌کردم. به جز من دوازده نفر ایرانی دیگر بودند که جز یک نفرشان همه پیشینه‌ی سیاسی داشتند و به همین دلیل مجبور به خروج از ایران شده و از دولت فرانسه تقاضای پناهندگی سیاسی کرده بودند.

طبق سنت هر ساله‌ی فوایه قرار بود که سالن ورودی و سالن غذاخوری فوایه برای نوبل تزئین شود. مسیو اشمیت، سرپرست فوایه، از تعدادی از پناهندگان خواسته بود که در تزئینات نوبل، به سلیقه‌ی خود و به هزینه‌ی فوایه، شرکت جویند. سه نفر از دوستان ایرانی به نام‌های اسماعیل، فرزاد و منصور در این امر پیشقدم شده بودند. این هر سه از اعضای یک سازمان سیاسی واحد بودند که یک نفرشان، منصور، به دلیل اختلافاتی که با سازمان اش داشت، رابطه‌اش با سازمان دچار اختلال شده بود.

پس از شام بود و من در اتاق خود مشغول خواندن کتاب بودم. وقت

دقیق را به خاطر ندارم، اما به طور یقین ساعت از نُه شب گذشته بود. تقه‌ای به در خورد. در را باز کردم. اسماعیل بود، یکی از آن سه نفر دوستان ایرانی که برای تزئینات نوئل داوطلب شده بودند. اسماعیل از من خواست که برای چند دقیقه با او به پایین بروم. منظور از پایین، طبقه‌ی اول فوایه بود که سالن غذاخوری، دفتر فوایه، کلاس‌های زبان، اتاق بزرگی برای جلسات و گفت‌وگوهای جمعی، اتاق‌ها و کلاس‌های متفاوت دیگر بود؛ به طور کلی قسمت اداری فوایه. با اسماعیل آمدم پایین. به اتاقی آمدم که به مناسبت‌هایی جلسات جمعی ایرانی‌های ساکن فوایه را تشکیل می‌دادیم. فرزاد، منصور و ناصر هم آنجا بودند. ناصر هم از هواداران یا اعضای یک سازمان سیاسی دیگر بود و نقاش. او را هم به دلیل هنرمند بودنش و برای کمک و همفکری به جلسه دعوت کرده بودند.

دوستانی که در کار تزئینات پیشقدم شده بودند موضوع برگزاری یک جشن را برای نوئل مطرح کردند، و اضافه کردند که از ناصر و من هم برای کمک و همفکری دعوت کرده‌اند. آنها عقیده داشتند که بسیار مثبت است اگر ایرانی‌ها در این داستان فعال باشند. صحبت در این زمینه شروع شد و ضمن ایده‌هایی که برای تزئینات فوایه و جشن مطرح گردید، دوستان برگزارکننده به من پیشنهاد کردند که من هم برای آن شب کاری انجام دهم. منظور آنها این بود که برای آن شب نمایشی ترتیب داده شود. به نظر می‌رسید که در گفت‌وگوهای خود درباره‌ی برنامه‌ی نوئل به موضوع یک کار تئاتری نیز فکر کرده بودند و به همین دلیل در میانه‌ی جلسه‌شان به سراغ من آمده بودند. با توجه به وضعیت جا نیفتاده و زندگی موقتی که در آن زمان در فوایه داشتم، و به‌ویژه با توجه به نداشتن هیچ موضوع یا متن نمایشی و همچنین وقت کوتاهی که تا نوئل باقی مانده بود، این پیشنهاد بسیار غیرعملی و در واقع غیرحرفه‌ای می‌نمود. به این معنی که به نظر می‌رسید این دوستان از کم‌وکیف یک کار تئاتری و چگونگی مراحل شکل‌گیری یک نمایش کاملاً بی‌خبرند.

من دلایل غیرعملی بودن این پیشنهاد را برای آنها توضیح دادم، ضمن آن که درخواست و کششِ درونی خود برای شرکت در این امر تأکید داشتم. آنچه مربوط به تزیینات فوایه بود چندان مشکل نمی‌نمود، مشکل آماده ساختن نمایشی بود که بتواند جمعیت ساکن فوایه را در شب نوتل جذب کرده و خشنود سازد. جمعیت ساکن فوایه در آن زمان چیزی بین صدوپنجاه تا دویست نفر از ملیت‌های مختلف مانند کامبوج، لهستان، روسیه، کشورهای مختلف آفریقا، الجزیره، تونس و غیره بودند. این نکته را باید گفت که برخی از ساکنان فوایه پناهنده یا متقاضیان پناهندگی نبودند، آنها به دلیل ارزان بودن قیمت آنجا، برای مدت معینی در فوایه اقامت گزیده بودند.

در گفت‌وگوهای ما در آن شب، به یاد دارم که منصور بیش از همه بر ضرورت این کار اصرار می‌ورزید و کوشش داشت مرا متقاعد کند که به هر ترتیبی شده برای آن شب کاری آماده کنم. باید با تأثر عمیق بگویم که منصور در جشن آن شب شرکت نکرد، یعنی نتوانست شرکت کند؛ منظورم این است که او دیگر نبود که در آن شب نوتل، با آن همه اصراری که داشت باید حتماً نمایشی داشته باشیم، خود حضور داشته باشد.

بگذارید در مورد منصور، مختصری توضیح دهم. نام کامل او منصور خوش‌خبری بود. ماجرای منصور خوش‌خبری یکی از داستان‌های تراژیک تبعید است که به نظر من می‌تواند سوی کریه سیمای سیاسی تبعید را با برجستگی هرچه عریان‌تر نشان دهد. منصور با سازمان سیاسی خود مسایل حل نشده‌ای داشت و مسئولان سازمان او، طبق سنت تمام سازمان‌های سیاسی ما، به هیچ‌وجه حاضر نبودند با این مسایل به‌طور واقع‌بینانه، و مهم‌تر از آن صریح و صادقانه، روبه‌رو شوند. آنها با منصور برخوردی روشن نداشتند و در حل این اختلافات با مسئولیت لازم برخورد نکردند و این وضعیت ناروشن را به حالت تعلیق نگه داشته بودند. آنها حتی قرار گفت‌وگویی را که با منصور تعیین کرده بودند، به دلیل عدم حضور شخصی که از طرف مرکزیت این

سازمان برای این گفت‌وگو تعیین شده بود، انجام ندادند. و منصور درست در شبِ همان روز قراری که صورت نگرفت، روی ریل‌های ایستگاه ترن سارسل دراز کشید و «دوپاره شد.» این عیناً عبارتی است که روز بعد از فاجعه، در بیمارستان آن منطقه، دکتر بیمارستان پیش از باز کردن زیپ کیسه‌ی پلاستیک سیاهی که جسد منصور در آن بود، برای هشدار به ما گفت: «Il est coupe en deux.»

در آن روز چند نفر از مرکزیت سازمانی که منصور متعلق به آن بود همراه یکی از دوستان دیگر از پاریس به سارسل آمده بودند تا از جزئیات ماجرا مطلع شوند، و از آنجا به همراه دوستانی دیگر به بیمارستانی که جسد منصور را برده بودند، رفتیم. هنگامی که دکتر این جمله را گفت من عقب کشیدم، چون نمی‌توانستم اندام دوپاره شده‌ی منصور را ببینم. اما در عین حال کنج‌کاو بودم ببینم که دیگران چگونه با این صحنه روبه‌رو می‌شوند. و دیدم؛ نگاه‌های مسخ شده‌ی آنها را که بر جسد منصور خیره مانده بود، دیدم. منصور، انسانی که اکنون دیگر خود را از تمام رنج‌ها و اضطراب‌های این جهان بی‌رحم رها شده می‌یافت، در وسط آن اتاق نیمه‌تاریک بر روی برانکاردی که او را از سردخانه آورده بودند، در پرتوی تنها یک نور که بر جسد تابیده شده بود، آرمیده بود... هم اکنون که این صحنه را با تمام خشونت و صراحت‌اش به یاد می‌آورم، ده‌ها خاطره‌ی غم‌انگیز، دردآور و خشم‌برانگیز دیگر در تبعید بر ذهن من هجوم می‌آورند و آشفته‌ام می‌سازند.

آری، آن شب در آن جلسه در فوایه، منصور خوش‌خبری بیش از همه پافشاری می‌کرد و من در زیر فشار اصرار آن دوستان آخرین پاسخی که در برابر استدلال‌های آنها و پس از تقریباً دو ساعت صحبت، داشتم این بود که: «بگذارید بروم فکر کنم.»

وقتی از آنها جدا شدم و به اتاقم بازگشتم، متوجه شدم که نمی‌توانم بخوابم. به پیشنهاد آن دوستان و به ایده‌هایی که داده شده بود فکرمی‌کردم؛



و به ایده‌هایی که خودم پیشنهاد کرده بودم — البته با شرط داشتن وقت کافی. در همان حال ایده‌های جدیدی در ذهن من جولان پیدا کردند. در مرکز همه‌ی این ایده‌ها و تصویرهای به هم ریخته و آشفته، نطفه‌ی کوچکی از یک ایده، از یک داستان، بیش از همه ذهن مرا به خود جلب می‌کرد و هر بار که ایده‌های دیگر را مرور می‌کردم، دوباره به این نطفه‌ی روشن داستانی برمی‌گشتم. نوئل و بابانوئل مرا به یاد نوروز و عمو نوروز می‌انداخت، و عمو نوروز مرا با خود به ایران می‌برد، به دوران کودکی‌ام، به بهار، شکوفه‌ها، ترانه‌ها و همه‌ی آن شادی‌های جذابِ کودکانه و پایدار در روزهای عید نوروز. و ناگهان به حضور اکنون خود و حضور اکنون ایران و به آنچه که هم اکنون در ایران می‌گذرد پرتاب می‌شدم... آرام نداشتم و در آن اتاق کوچک فوایه مرتب قدم می‌زدم؛ مانند دوران بازجویی در سلول‌های قزل قلعه و کمیته‌ی مشترک. نشستم تا لاقلاً آرامش بیرونی خود را حفظ کنم، تا از حرکت در اتاق و آشفتن ساختن فضا جلوگیری کنم. و پس از لحظاتی کاغذ و قلم را در برابرم قرار دادم و به این ترتیب آغاز به نوشتن کردم... .

وقتی روز بردمید، همان نسخه‌ی کج و معوج با همان خط خوردگی‌های کار را به دوست دیرینم خسرو موریم سپردم و از او خواستم هر چه زودتر آن را به فرانسه ترجمه کند. کار به سرعت ترجمه شد و ما در شب نوئل یک نمایش به مناسبت نوئل به مدت ۲۵ دقیقه، با شرکت دو ایرانی (در نقش‌های عمو نوروز و حاجی فیروز) و دو الجزایری — فرانسوی (یک زن و یک مرد در نقش‌های پرنده و بابانوئل) داشتیم که برای جمعیتی بین ۶۰ تا ۷۰ نفر اجرا شد.

مسیواشمیت غافلگیر شده بود. او با هیجان احساسات خود را نسبت به نمایش ابراز می‌کرد و می‌گفت به هیچ وجه تصور چنین برنامه‌ای را نداشته است. بسیار تأسف می‌خورد که چرا دوربین نیاورده بود تا از نمایش عکس بگیرد. و در این باره مرا مسئول می‌دانست و به سختی از من گله می‌کرد.

نمایش با توجه به مجموعه شرایطی که وجود داشت، یک کار حرفه‌ای از آب درنیامد و از لحاظ هنری خواست مرا برنیاورد، و این نکته، البته، قابل

پیش بینی بود. اما می‌توانم بگویم که اولین گام درست در تصویرنمایشی آغاز ماجرای تبعید در دوران اخیر حوادث سیاسی ایران، بود. و این گام، بدون شرکت دوستانی که داوطلبانه و با انگیزه‌ای نجیبانه برای این همکاری پیشقدم شدند، نمی‌توانست تحقق پیدا کند. منصور خوش‌خبری آن شب نبود تا در پرتوی نور و رنگ و گرمای این جشن کوچک در کنار ما باشد، اما سهم او در آن جشن و در میان ایرانیان فوایه، حس نیرومند غیبت آشکار او بود.

سُ آنجلس، آوریل ۱۹۹۴

\* \* \*

نمایشنامه‌ی «قلب من، وطن من» اولین حس‌ها و برخوردهای مراد در ماه‌های اول تبعید ترسیم می‌کند. در این نمایشنامه من کوشش کرده‌ام که این حس‌ها را بوسیله‌ی شخصیت‌های تمثیلی و قالب سنتی نمایش ایرانی نشان بدهم. زیرا به نظرم می‌رسید که با این شخصیت‌ها و این قالب نمایشی بهتر می‌توان جوهر حسی و معنایی تبعید را بیان کرد. تبعید همواره با حس نیرومند نوستالژیک همراه است، و این دو شخصیت در آداب و رسوم ملی ما شخصیت‌های نوستالژیک هستند. قصد من در واقع این بود که این دو شخصیت را، یعنی قاصدان، شادی، نور، رویش، بالندگی، زیبایی و خلاصه آنچه که به آن «زندگی» گفته می‌شود، در مقابله با استقرار حکومت سیاه اسلامی قرار دهم: عمونوروز که در پایان زمستان با خود بهار، خورشید، گرما، نور، سرسبزی و در یک کلام زندگی نورا بازمی‌آورد، و حاجی فیروز که به سر آمدن زمستان و سررسیدن بهار و سال نورا با ترانه‌های شاد و مردمی نوید می‌دهد، از وطن رانده شده‌اند؛ ولی اکنون باید زندگی را از نو ساخت.

این نمایشنامه به مناسبت نوئل ۱۹۸۴ تنها یک اجرا به زبان فرانسه در فوایه ALJT در سارسل داشت. بعدها در سال ۱۹۹۵، دیارتمان تئاتر کلمبیا کالج شیکاگو، آمریکا، به مناسبت Celebration of Creativity، دو اجرا از آن به زبان انگلیسی به روی صحنه بُرد.

## فستیوال تئاتر ایران - کلن

یادداشت‌های زیر، به جز قسمت اول، رامن در همان روزهای فستیوال تئاتر ایرانی - کلن، در سال ۱۹۹۸، و پس از دیدن نمایش‌ها سر قلم رفته‌ام و در نتیجه به جزئیات نپرداخته‌ام. بنابراین آنها را می‌توان تأثرات اولیه و بلاواسطه‌ی یک تماشاگر تلقی کرد. همین.

نوامبر امسال، ۱۹۹۸، پنجمین سال برگزاری «فستیوال تئاتر ایرانی در کلن» بود. من در این فستیوال شرکت کردم و در نتیجه این بخت را داشتم که پس از دوازده سال یک بار دیگر به اروپا برگردم، و مهم‌تر از آن، کار اکثر گروه‌های تئاتری فعال در اروپا را ببینم. از جمله این که اطلاعات ناکافی خود از کم‌وکیف فعالیت‌های تئاتری ایرانیان مقیم اروپا را تا این تاریخ، تا حدودی کامل نمایم. با توجه به تعداد بسیار محدود گروه‌های شرکت‌کننده در سال اول فستیوال و تعداد محدود روزهای آن، شرکت حدود ۵۰ کار تئاتری، رقص، موسیقی، فیلم و... در فستیوال امسال در طول دو هفته، آشکارا نشان از رشد و گسترش فستیوال طی عمر کوتاه خود داشت. من بی آن که قصد داشته باشم به آمار تکیه کنم، مایل هستم که نظر خود را بر پایه‌ی مشاهداتم و تأثیری که مجموعه‌ی کارها بر من گذاردند، ابراز کنم. این توضیح را هم اضافه کنم که من چند شب از برنامه‌های فستیوال را از دست دادم و این امر تأسفی جدی در من به جای گذاشت؛ نه از آن جهت که کارهای فوق‌العاده‌ای را از دست دادم، بلکه بیشتر از این جهت که سخت مایل بودم تصویر کامل‌تری از این فستیوال داشته باشم. با این حال موفق به دیدن قریب به ۸۰٪ از برنامه‌های فستیوال شدم و در اینجا کوشش خواهم کرد درباره‌ی برخی از آنها

نظرم را بگویم. این نکته را هم اضافه کنم که من نه به عنوان منتقد، بلکه به عنوان تماشاگری حرفه‌ای و مسئول، که نسبت به فستیوال و پایداری آن دلنگرانی‌های ویژه‌ای دارد، برداشت‌هایم را در معرض قضاوت می‌گذارم.

\*\*\*

یکی - دو سال پیش در یکی از روزنامه‌های فارسی‌زبان خارج از کشور مصاحبه‌ای خواندم که با یکی از دست‌اندرکاران تئاتر مقیم لس‌آنجلس انجام شده بود. او که ظاهراً به تازگی از فستیوال تئاتر ایرانی کلن بازگشته بود، بالحنی تحقیرآمیز گفته بود: کسانی که در اروپا کار تئاتر می‌کنند، هنوز خیال می‌کنند که در ایران پیش از انقلاب هستند و بیشتر کارهایشان سیاسی است.

این نحوه‌ی برخورد با فعالیت‌های کارورزان تئاتر ایرانی در اروپا، از یک مشکل بنیادی سرچشمه می‌گیرد که دلایلش را باید در گذشته جست‌وجو کرد؛ در این بغض که فرصتی را که تاریخ به آنان داده بود، به علت عدم شایستگی‌شان و با داشتن آن همه امتیاز، از دست دادند. (همچنان که عدم شایستگی و فساد وارثان آنها که امروز در ایران برمسند قدرت لمیده‌اند، دیر یا زود، به همان سرنوشت دچار خواهند شد.) این بغض که اکنون در کلماتی تحقیرآمیز خود را نشان می‌دهد، اگر تنها از جنبه‌ی روانشناختی به آن نگاه شود، از خلع امتیاز از آنها و از خلاء زندگی فرهنگی امروز آنها ناشی می‌شود. من در اینجا قصد ندارم به این موضوع بپردازم، زیرا بحث درباره‌ی آن خارج از موضوع این بررسی است. این بحث، به علت اهمیت آن، نیاز به جای مستقل خود دارد. من در اینجا تنها می‌خواهم به حس و برداشت‌های کلی خود از برگزاری این فستیوال اشاره کنم. حس و برداشتی که ناشی از مشاهده‌ی تجربه‌ها و جست‌وجوهایی تازه در این فستیوال تئاتر بود و در من گرما و پرتوامیدی دمید که در طول دوازده سال اقامتم در لس‌آنجلس هرگز برآورده نشد.

## برخی ویژگی‌های عام

در فستیوال تئاتر ایرانی - کلن چند نکته‌ی مهم و قابل تأمل وجود داشت که شاید بتوان آنها را مشخصه‌ی تئاتر خارج از ایران شمرد. حضور آثاری که نویسندگان و کارگردانان آنها در سال‌های تبعید و مهاجرت رشد کرده و تربیت شده‌اند. این امر در وهله‌ی اول مثبت و از چند جنبه قابل ارزیابی است:

۱. متن: ساختار نمایشی، طرح و نقشه‌ی داستانی (یا پلات). در مجموع تکنیک نمایشنامه‌نویسی عمدتاً تحت تأثیر تکنیک و آموزش‌های نمایشنامه‌نویسی غرب شکل گرفته است؛ این حرف به این معنی است که از سطح و مرحله‌ی نمایشنامه‌نویسی ایران، حداقل از لحاظ تکنیک، جلوتر و ارتقاء یافته‌تر است.

۲. اجرا: این جنبه از کار شامل بخش‌های مختلفی است که می‌توان آنها را در کارگردانی، بازیگری، صحنه‌پردازی، نورپردازی، تخیل و عناصر صحنه‌ای دیگر خلاصه کرد. در این وجه از کار نیز بخوبی می‌توان تکنیک تئاتر غرب را مشاهده کرد. نمی‌دانم کاربرد صفت غرب در اینجا تا چه حد می‌تواند درست باشد، امیدوارم موجب سوء تفاهم نشود. توضیح بدهم: شکل رایج تئاتری که ما امروز در جهان با آن روبه‌رو هستیم سبکی است عام که در سراسر جهان تماشاگران آن را پذیرفته و با آن برخوردی عادی دارند و معمولاً هیچگاه برایشان این سؤال پیش نمی‌آید که آیا این سبک تئاتر غربی است یا نه.

شاید لازم است در این زمینه توضیح بیشتری داده شود: تکنولوژی ارتباطات در جهان امروز مرزها و فواصل جغرافیایی و فرهنگی را در نور دیده و کسب ایده‌ها، دانش، اسلوب‌ها، سلیقه‌ها، به‌طور کلی، ممکن و آسان شده است. همین‌طور در عرصه‌ی هنرها، از جمله تئاتر. البته می‌توان در مقام مقایسه هنوز تفاوت سبک عام امروزی تئاتر را که از غرب آغاز شده با شیوه‌های سنتی تئاتر ملل مختلف، به‌طور عمده شرق، مانند چین، ژاپن، هند، ایران، اندونزی و... بازشناخت، اما امروزه در همین کشورها با به روی

صحنه بردن آثار نمایشنامه‌نویسان غرب، شیوه‌های سنتی تئاتر به تدریج به حاشیه رانده شده‌اند. از آن گذشته بعضی روش‌های سنتی تئاتر وجود دارند که کافی است برخی عناصر آن را تغییر داده یا حذف کرد، تا نشان و تشخیص ویژه‌ی فرهنگی و ملی آن محو شود. به‌طور مثال تئاتر سنتی خودمان، تخته‌حوضی یا سیاه‌بازی. اگر لباس‌های نمایش را به لباس‌های امروزی تغییر دهیم، چگونه می‌توان تفاوت آن را از تئاترهای دیگر بازشناخت؟ چرا که رفتار عمومی شخصیت‌های تئاتر سنتی ایران، برخلاف تئاتر کابوکی یا تئاتر «نو»، رفتاری تقریباً عادی است - جز سیاه‌البته. به هر حال این موضوعی است قابل بحث که جایش اینجا نیست، و آنچه من می‌گویم تنها اندیشه‌هایی است قابل بحث، و چه بسا قابل تردید!

### ویژگی‌های مشترک در نمایش‌های فستیوال

۱. فرم: به این معنی که عموماً کوشش شده بود با تجربه کردن فرم‌های نمایشی غیرمرسوم و غیرقراردادی، به زبان یا مفهوم تازه‌ای در ارایه و اجرای نمایشی اثر دست یابند. مشخص‌ترین کاری که می‌توان در به کارگیری فرم به آن اشاره کرد، «سرزمین هیچکس» کار نیلوفر بیضایی بود، تا حدی که گاه مزاحم تماشاگر شده و به نظر من کمی زیاده‌روی می‌نمود.

۲. زبان: در تعداد نسبتاً قابل اعتنایی از نمایش‌ها بیش از یک زبان به کار گرفته شده بود. این کارها غیر از زبان فارسی، از زبان‌های دیگری مثل زبان آلمانی، فرانسه، انگلیسی، عربی و غیره استفاده کرده بودند. زبان آلمانی، یعنی زبان کشور میزبان، در همه‌ی این گونه‌های نمایش‌ها به کار گرفته شده بود. علت این امر را می‌توان در روزمره‌ترین نیاز و مشکل هر تبعیدی یا مهاجر دانست. زبان مؤثرترین عامل ارتباط اجتماعی فرد با جامعه است. نکته‌ی دیگر افزایش چشمگیر تبعیدیان و مهاجران از کشورهای مختلف و ارتباط و اختلاط این ملیت‌ها است. انعکاس این وضعیت اجتماعی در

مورد زبان در نمایش‌ها، پدیده‌ای ویژه در تئاتر تبعید است.

۳. بی‌پیرایگی: اکثریت غالب نمایش‌ها کم‌ترین وسایل صحنه را داشتند. یکی از دلایل این امر نداشتن صحنه‌ای ثابت و سفر کردن از نقاط مختلف به شهر محل فستیوال است. چون بسیار دشوار است که فقط برای یک یا دو اجرا نمایشنامه‌ای انتخاب کرد یا نوشت که به دکور و وسایل سنگین و بی‌شمار احتیاج باشد. شاید بتوان بی‌پیرایگی یا فقر صحنه را از خصوصیات تئاتر تبعید یا مهاجرت دانست.

۴. جسارت: این ویژگی که من آن را مهم‌ترین ویژگی برای آفرینش هنری می‌دانم، به احتمال بسیار زیاد ناشی از تأثیر محیط و شرایط زندگی این هنرمندان، به ویژه نسل جوان است. شرایط زندگی این هنرمندان، برخلاف شرایط زندگی هنرمندانی که در ایران و یا کشورهایمانند ایران زندگی می‌کنند و در زیر سلطه‌ی نظام‌های استبدادی، توتالیترو همراه با قوانین سخت و گریزناپذیر سانسور در تمام عرصه‌های زندگی رشد کرده و کار می‌کنند، آموخته‌اند که آزاد بیان‌دیشند، آزاد تجربه کنند و آزاد بیافرینند. آفرینش زبان، بیان و اشکال هنری نونیز به جسارت و شهامت دارد و این ویژگی در جوامع بسته و محافظه‌کار پرورش نمی‌یابد. در بسیاری از کارهای فستیوال نوآوری و به کارگرفتن فرم‌های جدید چشمگیر بود.

### نگاهی به چند اجرا

ماهی سیاه کوچولو / نویسنده: صمد بهرنگی / کارگردان: سام بدری / بازیگر: علی بدری  
امروز یک کار بسیار زیبای عروسکی دیدم و پس از یک هفته که از پنجمین فستیوال تئاتر ایرانی - کلن می‌گذرد، برای اولین بار لَدَتِ نابِ حضور در یک تئاتر و دیدن یک نمایش را عمیقاً احساس کردم. این نمایش عروسکی «ماهی سیاه کوچولو» نوشته‌ی صمد بهرنگی بود که با برداشتی آزاد توسط علی بدری اجرا شد. کارگردان این نمایش سام بدری بود.

در عقب صحنه یک پاراوان به ارتفاع کمی کمتر از دو متر و به طول کمی بیش از سه متر قرار داشت که با رنگ ملایم و چشم نوازی، سبز-آبی، دریا را مجسم می‌کرد، و ماهیان گوناگون در آن شناور بودند.

در سمت چپ صحنه، روی یک صندلی که نور گرمی به آن تشخص می‌داد، عروسک یک ماهی سیاه با چشم‌های شفاف به تماشاگران خیره شده بود. این تمام صحنه بود. ساده، زیبا و با ساختی استادانه.

داستان مثل یک رود زلال و آرام جریان پیدا می‌کند و تا پایان همراه تلاطم رود و تا آنجا که به دهانه‌ی دریا می‌رسد و خطراتی که در دریا ماهی سیاه کوچولو را تهدید می‌کند... پیش می‌رود. تماشاگر در جریان این سفر جسارت‌آمیز به همراه ماهی سیاه کوچولو دچار هراس می‌شود، خسته می‌شود، تردید می‌کند، ولی همچنان با پیگیری و قطعیت تا به پایان پیش می‌رود.

تنها جایی که به نظر من به روال قصه خلل وارد آمد، قسمتی است که ترانه‌ی «ما دو تا ماهی بودیم» پخش می‌شود؛ پس از بلعیده شدن ماهی ریزی که در میان راه به ماهی سیاه کوچولو برخورد می‌کند و با او همراه می‌شود. برخی از سطور این ترانه معنا و منظوری جز تأویل سمبلیک قصه‌ی «ماهی سیاه کوچولو» را دارد، و تماشاگر را گیج می‌کند.

شیوایی و گرمای بیان علی بدری و آهنگین بودن زبان فرانسه از جمله عواملی بودند که به روایت قصه جذابیت و کشش بیشتری می‌بخشید.

با کاروان سوخته / نویسنده و کارگردان: علیرضا کوشک جلالی

«با کاروان سوخته» یکی از چند نمایشنامه‌ی موفق و بسیار خوب فستیوال بود. ساختمان نمایشی، دیالوگ، تغییر و تحول شخصیت نمایش (علی) و مرور و روایت حوادث کوچک و بزرگ زندگی اش که حول فاجعه‌ی آتش‌زدن



خانه و خانواده‌اش می‌گذرد، از نظر دراماتیک با گامی دقیق و مؤثر پیش می‌رود و همین بیش از هر چیز تماشاگر را وامی‌دارد تا ماجرا را با کشش و کنجکاوای دانسته‌ای دنبال کند. این کاریکی از بهترین کارهای فستیوال بود که تا الآن دیده‌ام.

گم (Lost) / نویسنده: ابراهیم مکی / کارگردان:

این نمایشنامه برای من همچون یک شعر ناب، موجز، بی‌پیرایه، با طعمی تلخ و رنگی تیره بود. تمثیلی از گم‌گشتگی، تعلیق، تنهایی، بی‌کسی، سکون، تأمل، جست‌وجو، و خلاصه وضعیت روحی کسی که ناگهان خود را در مکانی ناآشنا می‌یابد و این حس هولناک که در گوشه‌ی تاریک جنگلی انبوه، در وهم هول‌انگیز طبیعتی بیگانه و تهدیدکننده تنها مانده است، و حتی حسِ جهت‌یابی یا فاصله‌ی خانه و شهر و دیارش را از دست داده است. حسی که بی‌تردید تبعید را به خاطر می‌آورد.

نوجوان دانش‌آموزی که راه خانه، یا مدرسه یا مقصد خود را گم کرده و در پارکی با مرد سالمندی که برنیمکتی مشغول روزنامه خواندن است، روبه‌رو می‌شود و از او کمک می‌خواهد. در گفت‌وگوی میان آن دو، مرد نیز در می‌یابد که او نیز مقصد خود را گم کرده. برخورد دو نسل گمشده. حسی که اندیشیدن به آن هول‌آور است و آدم سعی می‌کند این اندیشه‌ی مزاحم را از خود براند یا خود از آن برمد.

مهم‌ترین عامل در این کار تک‌پرده زبان و دیالوگ نمایشنامه بود که با مهارت و استادی پُرتوانی برهم سوار شده بود و در مجموع یک تداوم دراماتیک و کششِ درونی در کار خلق کرده بود. این کار بدون هیچ حرکت یا عامل بیرونی، تنها به تأمل و جست‌وجوی ذهنی شخصیت‌ها برای یافتن خود — نه جغرافیایی یا مکانی، بلکه وضعیت، هستی یا موجودیت خود — تکیه و تمرکز داشت، و در این تأمل در خود، بسیار موفق بود.

سرزمین هیچکس / نویسنده و کارگردان: نیلوفر بیضایی

نمایش «سرزمین هیچکس» ظاهراً قصد دارد سه مرحله از زندگی رنج‌بار یک زن تبعیدی، یا به طور عام یک تبعیدی، را روایت کند. نمایشنامه از همان آغاز با یک تم، تم اندوه، یأس، بی‌زاری، و به طور خلاصه یک دلزدگی شدید از گذشته و وضع موجود راوی شروع می‌شود و تقریباً سرتاسر نمایش با همین شیوه و همین تم، تا پایان، ادامه می‌یابد.

من به درستی نمی‌دانم خانم نیلوفر بیضایی کار خود را در چه قالب یا سبک تئاتری ارزیابی می‌کند، اما آنچه این نمایش القا می‌کند سبکی است که سخت کوشش دارد از تئاتر قراردادی مرسوم فاصله بگیرد و آگاهانه به نوعی تئاتر مدرن نزدیک شود. اما به نظر می‌رسد که هنوز این نوع تئاتر مدرن تشخیص و فرم نهایی خود را پیدا نکرده است. به نظر می‌رسد که هنوز در حال تجربه کردن است. شاید بتوان گفت که کار خانم نیلوفر بیضایی نوعی تئاتر تجربی است. اما تئاتر تجربی‌ای که هنوز شیفتگی‌های فرمالیستی در آن به وفور به چشم می‌خورد.

متن نمایشنامه قصد دارد مسایل اجتماعی و زندگی شخصیت نمایشنامه را که به سرنوشتی تلخ می‌انجامد، ترسیم کند؛ اما شیوه‌ی اجرا و به ویژه فرم‌هایی که کارگردان قصد دارد توسط آنها مشکلات شخصیت نمایش را متبلور سازد، چیزهایی متفاوت از جنس موضوع و محتوای نمایشنامه است. در تئاتر تجربی تلاش در جست‌وجو و یافتن فرم‌هایی است که توسط آنها بتوان یک امر اجتماعی را صریح‌تر و مؤثرتر از فرم‌های قراردادی رایج تئاتر بیان کرد. و این شیوه‌ی بیان حتا اگر «رنالیستی» هم نباشد، مسلماً تجربیدی یا فرمالیستی نیز نیست. در حالی که ما در اینجا گاه ناظر غلتیدن نمایش در فرم‌های تجربیدی هستیم؛ حتا در بازی بازیگر. بازیگر نمایش گاه با اندام خود، با شکل قرار گرفتن کل جثه‌اش، یعنی با ایست خود، شکلی که به دستش می‌دهد، حرکتی که بدنش انجام می‌دهد، نحوه‌ای که زانوانش را خم

می‌کند، و خلاصه تصویری که کوشش دارد بسازد، تجسم هیچ معنا و بیان هیچ وضعیتی نیست، و در بسیاری موارد با کلام نیز ارتباطی ندارد. یعنی از دل کلام نمایشنامه زائیده نشده است. همچنین بعضی فرم‌های اندام بازیگر، با وجود آن که خانم پروانه حمیدی در مجموع اندامی انعطاف‌پذیر و تربیت‌شده دارند، اما در ارائه‌ی منظور خود ناتوان می‌مانند. چیزی که متن نمایشنامه نیز از آن رنج می‌برد. به این معنا که تماشاگر متوجه می‌شود که نویسنده قصد دارد مسایل مهم و تجربه‌های دردآور و تلخ زندگی‌اش را بیان کند، اما کلمات بار رنج‌های او را ندارد و در نتیجه چیزی به تماشاگر منتقل نمی‌شود. شاید به همین دلیل است که نویسنده گاه از گفته‌های بزرگان کمک می‌گیرد.

نمایش از یک فرم منسجم و یکدست، و از یک روال هموار اجرا برخوردار نیست. تجربه‌های نیمه‌تمام و فرم‌های مجرد و ناهمگن نمی‌گذارد تا همان رنج‌ها که نه، رنج‌ها، بار عاطفی خود را بیان کنند. نمایش با آن که تنها یک شخصیت دارد و قاعدتاً باید به تماشاگر این مجال را بدهد که روایت شخصیت نمایش را جذب کند، اما استفاده‌ی بی‌وقفه از اشیاء و چیزهای مختلف، که آشکارا تمهیدی است تحمیلی برای سر پا نگهداشتن صحنه، و حرکات بی‌وقفه‌ی بازیگر، همه موجب شده که صحنه بیش از حد شلوغ به نظر برسد و این به زیبایی‌شناسی صحنه سخت آسیب وارد آورده است.

اما باید به این نکته اشاره کنم که خانم نیلوفر بیضایی یکی از هنرمندان تئاتر ایران در تبعید است که کار خود را در تبعید آغاز کرده و وفاداری و اعتقاد او به کارش برجسته‌ترین ویژگی اخلاق و اِتیک هنری اوست.

هابیل و قابیل / نویسنده و کارگردان: علیرضا کوشک جلالی

تام استوپارد، نمایشنامه‌نویس مشهور انگلیسی، چند سال پیش در گفت‌وگویی اشاره کرده بود که: اگر نمایشنامه‌نویسی به علت واقعه‌ای، حادثه‌ای دچار خشم شود و تصمیم بگیرد در پاسخ به آن واقعه نمایشنامه‌ای بنویسد،

نمایشنامه‌ی بدی از آب در خواهد آمد. عین کلمات او را به خاطر ندارم، اما آنچه که منظور او بود، همین نکته است. نمایشنامه‌ی «هابیل و قابیل» مرا به یاد این گفته‌ی تام استوپارد انداخت. نویسنده-کارگردان نمایشنامه، علیرضا کوشک جلالی، نسبت به فرد یا افرادی خشمگین و عصبانی بوده و این خشم را، که در نمایشنامه تبدیل به بغض و کینه و نفرت شده، به صورت یک سری حملات هیستریک، حقیرانه و با خشمی خُرد، و با دشنام‌هایی کودکانه نثار آن فرد یا افرادی می‌کند که هدف اصلی اوست. نمایشنامه‌ی «هابیل و قابیل» تصفیه‌ی خُرده حساب‌های شخصی نویسنده با کسانی است که او در زندگی واقعی از آنها رنجیده. در جاهایی از نمایشنامه، هاشم، شخصیت اصلی نمایش، که کوشش شده به عنوان مجسمه‌سازی موجه و مقبول خلق شود، با اشاراتی که در حملاتش دارد دست خود را رو می‌کند و می‌توان فهمید که هدف بیشترین حملاتش چه شخصی است. پس از نمایش که با چند نفر از دوستان تئاتری صحبت می‌کردیم، آنها نیز متوجه این نکته شده بودند.

متأسفانه بغض و کین‌توزی نویسنده به او مجال نداده که خود را از موضوع جدا کرده و آن را به عنوان یک مسأله‌ی عام اجتماعی ارزیابی کند تا قضاوتی بی‌طرفانه نسبت به این مسأله داشته باشد. در نتیجه در یک خشم هیستریک و بیمارگونه درغلتیده. این خشم هیستریک به ویژه آنجا اوج می‌گیرد که هاشم خود را هنرمندی ترسیم می‌کند که گویی آسمان سوراخ شده و ایشان به زمین فروافتاده‌اند!

از نظر اجرا کل کار نوعی شگردهای سطحی و فریب‌آمیز بود که برای تماشاگر عادی ممکن است تصور نوآوری را برانگیزد، اما به نظر من نوعی بازی‌های کودکانه‌ی تئاتری بود. این کار علیرضا کوشک جلالی هنگامی که با کار دیگر او، «با کاروان سوخته» مقایسه می‌شود، جز تأسف بر نمی‌انگیزد. آن کار برای من یکی از بهترین کارهای این فستیوال بود و در آن نشانه‌های بسیار درخشان تئاتری و ورود یک استعداد در تئاتر تبعید را دیدم.

جهیکا / نویسنده: فرهاد پایار / کارگردان: سعید شباهنگ

«جهیکا» یکی از نمایشنامه‌های هوشمندانه‌ی فستیوال بود. هوشمندانه به این معنی که نویسنده‌ی آن، فرهاد پایار، ما تماشاگران را با پیشینه‌ی افسانه‌ای موضوع نمایشنامه‌اش، که در شخصیت جهیکا متبلور است، آشنا می‌سازد. هوشمندانه به این معنی که بستر موضوع نمایشنامه‌اش را در یک افق افسانه‌ای که با فرهنگ کهن ایرانی پیوند می‌خورد، ترسیم می‌کند. به تماشاگر خود دیدی گسترده‌تر از معضل ارتباط یک زن و شوهر در یک خانه و در روزگار ما، القا می‌کند؛ دیدی فراتر از یک چهاردیواری محدود با دو تا آدم؛ دیدی اجتماعی با یک پیشینه‌ی تاریخی.

ساخت دراماتیک نمایشنامه، دیالوگ‌ها، پرورش شخصیت‌ها و قالب کمیک-تراژیک نمایش با دقت و ظرافت هنری پرداخت شده بود. بازی‌ها یکدست و با تسلطی پذیرفتنی به دل می‌نشست. همه‌ی اینها فضای یک اجرای تناتری به معنای هنری و دلنشین آن خلق کرده بود، و من با لذت بسیار نمایش را تا پایان دنبال کردم.



## تئاتر تبعید و تئاتر ضد تبعید

متن زیر سخنرانی اختتامیه‌ی «سمینار تئاتر تبعید» در پنجمین فستیوال تئاتر ایرانی - کلن است.

— ۲۸ نوامبر ۱۹۹۸

سال ۱۹۸۴ در پاریس با چند تن از بازیگران تئاتر درباره‌ی تبعید بحث و گفت‌وگو داشتیم. هدف از این گفت‌وگو این بود که نمایشنامه‌ای درباره‌ی تبعید و ایرانیان تبعیدی نوشته شود تا به روی صحنه ببریم. بحث ما درباره‌ی تبعید بیش از دو یا سه جلسه ادامه نیافت و از تمام آن گفت‌وگوها 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 گفت‌وگوری این مسایل از برخی حس‌های مبهم فراتر نرفت. چند بار رشته‌ی گفت‌وگو 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 تجربیدی 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 «پرتاب شدگی» آن دوست، دلایل این پرتاب شدگی را بشناسیم. چون من به هیچ وجه معتقد

نبودم که ما از یک ناکجا آباد به یک ناکجا آباد دیگر «پرتاپ» شده ایم! (بعداً به یک نمونه از این گونه کار تجربیدی «پرتاپ شدگی» و سرنوشت عبرت‌آموز آن اشاره خواهم کرد.) من معتقد بودم که تبعید نوعی «ریشه‌کن شدگی» 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 می‌رسید 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 می‌داشتم؛ دلبستگانم، وابستگانم، رفقای که از دست داده بودم، رفقای 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. به خاطر



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 مقدماً از تاریکی‌های دهلیز تودرتوی تبعید می‌گذرد... به هر حال، 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 پُربیراه 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 نظرمی‌رسد 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. اگرچه 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، بی‌آن که تمایزات تبعید و مهاجرت ترسیم شده باشد، حرف نمی‌زنم. منظور من بحث و گفت‌وگویی 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 عواملان تبعید. و همچنین آینده‌ای که چه بسا چشم‌انداز روشنی از آن نداریم.

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 پُر مکافات تراز 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 سرگذرانده‌اند، 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 هوگورا از بلژیک اخراج کرد، او مبارزه‌ی خود را 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 بی‌شرمانه‌شان 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 یغما 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 حوادث اجتناب‌پذیر است؟ در برابر یک میهن ویران، کشته‌شدگان و قربانیان جنگ هشت ساله با عراق، اعدام‌شدگان، قتل‌عام آزادیخواهان، شکنجه‌شدگان، 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 نمی‌سازد؟ آیا هیچ‌گاه وجدان‌مان به خاطرامنیت نسبی امروز خود گرفتار این تردید مشوش‌کننده 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؟ نمی‌خواهیم بگویم که ما باید احساس گناه کنیم و مسئولیت 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 می‌خواهیم به جنبه‌هایی از دلمشغولی‌های تبعید اشاره کرده باشیم 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، برپایه‌ی 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 دیگری را بهتر شناخت تا از این راه به غنای نظری و کارآیی عملی و اجرایی تئاتر تبعید یاری رسانده و تئاتری همسنگ و هم‌ارزیک 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 تبعیدگرو 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 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 روبه‌رو است؛ و از سوی دیگر مقاومت در برابر تهدیدها، تحقیرها، نیرنگ‌ها و فشارهای آشکار و پنهان که از طرف حکومت تبعیدگرو عوامل آن علیه تبعیدی صورت می‌گیرد، و همچنین مقاومت در برابر وسوسه‌ها، تردیدها و پیچ‌پچه‌های توجیه‌گر جسم و جان خسته‌ی تبعیدی است. مقاومت در برابر یأس ناشی از طولانی شدن دوران تبعید؛ مقاومت در برابر تصویری حاصل 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 اتکاء 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 تبعیدگرو 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 تبعیدگرو 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 روبه‌رو 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 به خاطر 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 تبعیدگرو 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 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 روبه‌رو 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 ساخته‌ام. 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 غیر تبعیدی — تولید می‌شود.

عمده‌ترین ویژگی این تئاتر، یعنی تئاتر ضد تبعید، غیرسیاسی بودن آن است. این تئاتر بر آن است 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 دغلكاری و شیادی این تئاتر درست در همین به ظاهر غیرسیاسی، و در حقیقت ضدسیاسی، بودن آن است. زیرا کارگزاران تئاتر ضد تبعید، از آنجا که با آگاهی از سیاست پرهیز می‌کنند، و در واقع با پیش فرض و تئوری معینی که خود از یک نظرگاه سیاسی نشأت می‌گیرد، در برابر تئاتر تبعید می‌ایستند، در 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 این‌گونه تئاترها از تئاترهای دیگر داشته باشیم.

گفتم عمده‌ترین ویژگی این تئاتر، به ظاهر البته، وجه غیرسیاسی، یا در حقیقت ضدسیاسی بودن آن است. اما صفت‌های ویژه‌ی دیگری نیز دارد که می‌تواند به ما کمک کند تا آن را از سایر تئاترها بازشناسیم. از جمله مشخصه‌های این گونه تئاتر این که شعارها و نظرات حکومت تبعیدگر را درباره‌ی تبعیدیان، به نحوی زیرکانه و در قالب هنری و گاه استعاره‌ی و یا تمثیلی و از این قبیل، تلقین و القا می‌کند. یکی از راه‌های شناخت این‌گونه تئاترها، آگاهی داشتن به قضاوت‌ها و نظرات رسمی حکومت تبعیدگر درباره‌ی تبعیدیان است. آنها همیشه کوشش داشته و دارند که ما تبعیدیان را باشیوه‌های معمول خودشان بی‌حیثیت سازند و به‌ویژه ما را از لحاظ اخلاقی بی‌اعتبار جلوه دهند. مثلاً این که تبعیدی‌ها مشت‌های 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 ضد تبعید همین شعارها، اتهامات و دشنام‌ها را موضوع کار خود قرار داده و یا در کار خود می‌گنجاند. یعنی موضوع نمایشنامه‌های تئاتر ضد تبعید را عموماً می‌توان تحت یکی از ناسزها یا شعارهای حکومتی خلاصه کرد. اگر بپذیریم که تئاتر ضد تبعید مبلغ شعارها و نظرات حکومت تبعیدگر درباره‌ی تبعیدیان است، بنابراین مرتجع و سازشکار است. صفت ارتجاعی تئاتر ضد تبعید از تعهد آگاهانه یا ناآگاهانه‌ی آن به حکومت ارتجاع برمی‌آید. تئاتر ضد تبعید، 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 ضد تبعید کتمان‌کار است. از شهادت و گواهی دادن به آشکارترین جنایات حکومت تبعیدگر سر باز می‌زند، و با ریاکاری تحت عنوان اینکه کار هنر سیاست نیست، خود را در پشت نقاب هنر ناب پنهان می‌کند. کارگزار تئاتر ضد تبعید، بی‌اطلاع از تجارب و پیشینه‌ی تاریخی هنر ناب، تصور می‌کند توجیه هنر ناب حجتی است قانع‌کننده و قاطع. می‌توان تئاتر غیرسیاسی کار کرد، اما به حقیقت و راستی وفادار بود. تئاتر ضد تبعید از حقیقت رویگردان است، به دروغ تشبث می‌جوید و به دروغ خود را غیرسیاسی می‌نامد.

تئاتر ضد تبعید بُزدل است؛ جبون است. زیرا شهادت تصویر واقعیت‌های تلخ و فاجعه‌باری را که تبعیدیان از سرگذرانده‌اند، ندارد. زیرا تصویر این واقعیت‌ها نقض تعهدی است که به حکومت تبعیدگر سپرده است.



تئاتر ضد تبعید، 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 سُخره می‌گیرد، و مخاطب را وامی‌دارد که رنج‌ها و زخم‌های خود را جدی نگرفته، بلکه استهزاء کند. این استهزاء یک استهزای سیاه و تلخ به عنوان فرمی از بیان هنری که آگاهانه برای نشان دادن عمقِ فاجعه انتخاب می‌شود، نیست، بلکه استهزاء به خاطر استهزاء و از روی بی‌عاری است. در همان فرم استهزاء و سُخره وامی‌ماند و به یک عمل یا اقدام مثبت علیه آن واقعیت‌های دردناک تبدیل نمی‌شود. کارگزار تئاتر ضد تبعید به خود می‌بالد که رنج‌های بشری را به سُخره 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 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 روبه‌رو 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 دم‌به‌دم در باز می‌شود و افرادی به این گروه اضافه می‌شوند که نمی‌دانند کجا هستند، ولی سعی می‌کنند برای زندگی خود در همین مکان، هرچند عبث، [توجه کنید! «هرچند عبث»!] معنایی پیدا کنند.»<sup>۱</sup>

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. همان‌تمی که حکومت تبعیدگر همواره در قضاوت‌هایش درباره‌ی تبعیدیان تکرار می‌کند. چنین نمایشنامه‌ای هنگامی

۱. به نقل از «گفت‌وگوی فرشته داوران با فرهاد آئیش...» گریون، شماره ۵۸، فروردین ۱۳۷۷.

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 حتا منتقدین غیررسمی، آن را ستودند و نویسنده — کارگردانش را ارج نهادند. نتیجه آنکه، 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 دگرگونی‌های انقلابی دهه‌ی انقلاب اسلامی تحت رهبری ولایت فقیه را. نام این نمایشنامه «هفت شب با میهمان ناخوانده» بود و موضوع آن «درباره‌ی جوانی است که در نیویورک زندگی می‌کند. او فردی روشنفکر و سوررئالیست است که به بن بست 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.»<sup>۱</sup> 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

۱. به نقل از روزنامه‌ی *دنیای اقتصاد*، چهارشنبه ۱۲ مهر ۱۳۹۶، شماره ۴۱۵۹، چاپ ایران، به مناسبت اجرای دوباره‌ی نمایش.

کرده‌اند در حل مشکلات زندگی خود درمانده‌اند. این همان تمی است که در «بوی خوش عشق» نیز می‌توان دید. در آن جا هم یک پیرمرد، خان دایی، 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 هم‌باشیدگی زندگی‌شان شود.

تئاتر ضد تبعید، خطری جدی برای تئاتر تبعید است. تئاتر ضد تبعید به تدریج گسترش پیدا خواهد کرد و راه را برای تئاتر ضد تبعید صادراتی حکومت تبعیدگرموار و باز خواهد کرد. بازیگرانی که تا چندی پیش خود را تبعیدی و یا مهاجر جازده 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 ضد تبعید صادراتی باز خواهند گشت. ما باید خود را برای چنین روزهایی آماده کنیم.

من معتقدم که وظایف تئاتر تبعید در این چشم‌انداز، روزیه‌روز دشوارتر خواهد شد. بنابراین تئاتر تبعید از همین امروز باید تمایزات و تفاوت‌های خود را با تئاتر ضد تبعید، که قصد دارد این تفاوت‌ها را مخدوش ساخته و درهم‌بریزد، روشن و مشخص نماید و از لوٹ 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 پای‌بندم که به اصول سیاسی آن.

متشکرم.



## نمایشنامه‌ای که هرگز نوشته نشد

سخن گفتن از تبعید، پس از سی و دو سال، شاید کمی به نظر نابهنگام برسد. و یا به نظر برسد که موضوعیت خود را از دست داده است. برای اینکه پس از طی این سال‌ها، همه‌ی تبعیدیان، همه‌ی ما، ظاهراً به نوعی ثبات و تعادل رسیده‌ایم؛ یا بهتر است گفته شود که به زندگی در تبعید عادت کرده‌ایم، و تحت تأثیر همین عادت ظاهراً مفهوم تبعید هم رنگ باخته است. طی این سال‌ها بسیاری چیزها تغییر پیدا کرده: آدم‌ها عوض شده‌اند، عقاید و نظرات تغییر کرده‌اند، فرزندان ما بزرگ شده‌اند، ازدواج کرده‌اند، از طریق برخی از این ازدواج‌ها و اشکال مختلف دیگری به جامعه‌ی میزبان نقب زده‌ایم، خود ما پیر شده‌ایم و چه بسا انگیزه‌های تبعیدی ما هم پیر شده باشد؛ الزامات و وظایف ما احتمالاً تغییر کرده و خلاصه بسیاری تغییر و تحولات دیگر اتفاق افتاده که خود را دیگر در شرایط سال‌های اول تبعید احساس نمی‌کنیم. احساسی که در آن سال‌های اولیه یک لحظه ما را آرام نمی‌گذاشت؛ هنوز زندگی ما، آینده‌ی ما، خانواده‌های ما، بستگان، دوستان، آشنایان، هموطنان، و وطن ما در جای دیگری پشت سر ما مانده بودند، و هنوز تصویر روشن و زنده‌ای از وطن در برابر خود داشتیم، و هنوز خود را پاره‌ای از آن می‌دانستیم و به همین جهت هر چه می‌کردیم - یا هر چه باید می‌کردیم - برای آزاد ساختن آن و مبارزه با دزدان

و جانیانی بود که بروطن چنگ انداخته بودند و آن را از مردم دزدیده بودند. به تبع همین شرایط عمومی، همه‌ی موضوعات دیگر از جمله تئاتر تبعید هم رنگ باخته و چه بسا برخی بگویند که موضوعیت خود را از دست داده است. اما، با وجود این، من اعتقاد دارم که ما می‌توانیم در هر زمان به گذشته‌ی خود نگاهی بیاندازیم و از آن ارزیابی جدیدی داشته باشیم. از طرف دیگر، یک چیز که شاید بتوان گفت عامل تعیین‌کننده است و تا امروز تغییر پیدا نکرده، واقعیت پلید رژیم جمهوری اسلامی در ایران است، و تا زمانی که جمهوری اسلامی به عنوان عامل اصلی و قطعی تبعید، برایان حاکم است، تبعید حضور دارد و محتوای خود را با همه‌ی الزامات آن برای یک تبعیدی از دست نداده، حتا اگر تبعیدی با وضع موجود خود در تبعید عادت کرده باشد.

در میان لشگر پناهندگان و تبعیدیان مجروح و غارت‌شده و شکست‌خورده که از اوایل سال‌های ۱۹۸۰ از ایران به سراسر جهان روانه شده بودند، عده‌ای هم — مثل من — اهل تئاتر بودند که در کشورها و شهرهای مختلف پراکنده شده بودند و هر یک کوشش می‌کردند کاری بکنند. اما مشکل همه‌ی ما تئاتری‌ها قحطی نمایشنامه بود. ما نمایشنامه‌ای نداشتیم که مناسب شرایط جدید و استثنایی ما باشد؛ که آسیب‌ها و زخم‌های ما را تشریح کند؛ و خلاصه این که تصویر زندگی پناهندگان و تبعیدیان را منعکس نماید.

پیش از آن، هنگامی که من در فوایه سارسل، در شمال پاریس، به سر می‌بردم، به مناسبت شب نوئل ۱۹۸۴، یک نمایشنامه‌ی کوتاه که داستان تبعید از ایران را ترسیم می‌کرد نوشته و اجرا کرده بودم. این اجرا به دلیل اکثریت تماشاگران ما که ساکنان فوایه و غیر ایرانی بودند، به زبان فرانسه بود. دو شخصیت اصلی این نمایشنامه عمو نوروز و حاجی فیروز بودند که برای من شخصیت‌های نمادین و تمثیلی فرهنگ و سنت و هنر ایرانی بودند و حکومت

اسلامی از همان آغاز استقرار خود مبارزه‌ای خصمانه و همه‌جانبه علیه سنن و فرهنگ ملی ایران آغاز کرده بود. پس از آن، به مناسبت نوروز سال ۱۳۶۴، من یک نمایش روی صحنه بردم که داستان آن ایده‌ی من بود، دیالوگ‌های آن توسط محسن یلفانی نوشته شد و شعرریتیمیک زیبایی برای پایان نمایش برای عمونوروز و حاجی فیروز توسط محمد سحرسوده شد. در این نمایشنامه نیز همان دو شخصیت اصلی، عمونوروز و حاجی فیروز، حضور داشتند که با مشکلات تبعید دست و پنجه نرم می‌کردند. این کار، می‌توان گفت، در واقع یک کار جمعی بود که متأسفانه پس از آن نظیرش اتفاق نیفتاد.

پس از این نمایشنامه، ما با زنده‌یاد غلامحسین ساعدی و محسن یلفانی به همراه چند نفر دیگر از دوستان اهل تئاتر جلساتی تشکیل دادیم و از آنان به عنوان نمایشنامه‌نویسان مهم ایرانی در تبعید خواستیم که برای ما نمایشنامه بنویسند. نمایشنامه‌ی «قوی‌تر از شب» از محسن یلفانی و «آتللو در سرزمین عجایب» از غلامحسین ساعدی، پس از چند ماه آماده شد و در جمع خوانده شد. «آتللو در سرزمین عجایب» برای اجرا انتخاب شد و تمرین‌های آن آغاز گردید.

ساعدی پیش از آنکه «آتللو در سرزمین عجایب» را بنویسد، در مقاله‌ای به نام «نمایش در حکومت نمایشی»<sup>۱</sup> با طنزی تند و گزنده مشخصات نمایشنامه، شخصیت‌پردازی و زبان جدید در جمهوری اسلامی را توصیف می‌کند و معتقد است که «تئاتر در جمهوری اسلامی ماده‌ی خامی است برای تئاتر آینده»<sup>۲</sup>. ساعدی خود از اولین نمایشنامه‌نویسان تبعیدی است که از این «ماده‌ی خام» با پختگی و مهارت در «آتللو در سرزمین عجایب» بهره می‌گیرد. او در مورد زبان این قبیل نمایشنامه‌ها می‌گوید:

۱. غلامحسین ساعدی، *نشریه‌القبلا*، دوره‌ی جدید، جلد پنجم، زمستان ۱۳۶۳ شمسی. این مطلب پیش از آن به عنوان سخنرانی در «شب تئاتر ایران» که توسط کانون نویسندگان ایران در تبعید برگزار شده بود، ایراد گردید.

۲. همانجا، صفحه‌ی ۹.

«از خصوصیات عمده‌ی نمایشنامه‌های همیشه در صحنه، تکیه بر کلام است. تکیه بر سخنرانی‌های تجریدی، تکیه بر شعارهای تجریدی. و از این جاست که زبان تازه‌ای پیدا می‌شود و لغت‌سازی تازه‌ای ابداع می‌شود. و زبان جلوه‌ی دگرگونه‌ای پیدا می‌کند.»<sup>۱</sup> ساعدی با تأمل بر نمایشنامه‌های باصطلاح «اسلامی» یا «مکتبی»، ویژگی‌های آنها را شناخته و این ویژگی‌ها را علیه خود آنها به کار می‌گیرد.

با «آتللو در سرزمین عجایب» شخصیت‌های جدیدی وارد تئاتر ایرانی می‌شوند که تا قبل از آن ما آنها را نه به درستی می‌شناختیم و نه در صحنه‌ی تئاتر ایران دیده بودیم. جز در آثار صادق هدایت، و به ویژه در «کاروان اسلام» او، ما کمتر با این شخصیت‌ها در آثار ادبی ایران برخورد کرده بودیم. گویی اینها شخصیت‌هایی بودند که ناگهان پس از سال ۱۳۵۷ در ایران سر برآوردند. همانطور که پس از انقلاب بود که در کمال تعجب دریافتیم که ثمرات انقلاب بوسیله‌ی آخوندها دزدیده شد و همه چیز را به حساب خود گذاشتند، در تئاتر نیز این شخصیت‌ها، که تا پیش از آن ظاهراً از هموطنان و همسایگان ما بودند اما گویی حیات نداشتند، وارد صحنه‌ی تئاتر شدند. همین شخصیت‌های نمایشنامه‌ی «آتللو در سرزمین عجایب» حالا سرنوشت ملت و مملکتی را به دست گرفته بودند و بر جان و مال و ناموس مردم می‌تاختند. آخوندی که تا قبل از ۲۲ بهمن ۱۳۵۷ محلی از اعراب نداشت، و یا چنین تصور می‌شد، و حتا خودش تصویری از جاه و مقامی که غصب کرده بود نمی‌توانست داشته باشد، ناگهان وزیر ارشاد اسلامی می‌شود و به یکباره، بار سنگین وظیفه‌ای به اهمیت فرهنگ و هنریک مملکت به او سپرده می‌شود. او حالا باید درباره‌ی شعر، داستان، نمایشنامه، تئاتر، سینما و هنر این مملکت قضاوت کند و برای آن سیاست تدوین کند. چه فاجعه‌ای!

اما چه غم! آخوند جماعت هیچ‌جا در نمی‌ماند و در هیچ چیز کم



نمی‌آورد. برای او مهم نیست که کجاست و درباره‌ی چه باید صحبت کند. او در هر جا و برای هر مناسبتی موضوع صحبت خود را اختراع می‌کند. اتفاقاً اگر مسأله بر سر «حرف زدن» باشد، مسلماً آخوند جماعت بهتر از هر کسی فن بلاغت آموخته. آخوند می‌تواند درباره‌ی تمام پدیده‌های لاهوتی و ناسوتی و همه‌ی شئون زندگی و تغییرات کیهانی مهمل بیافد. آخوند حتا می‌تواند چیزهای تازه‌ای از خود ابداع کند و آنها را علم بنامد و درباره‌ی آنها آسمان و ریسمان بیافد. آخوند می‌تواند با بهشت مکالمه‌ی تلفنی برقرار کند؛ آخوند می‌تواند امام غایب را در جبهه‌های جنگ حاضر کند - همانطور که خود امام غایب را اختراع کرده است.

زنده یاد غلامحسین ساعدی، این شخصیت آخوند را خلق و وارد تئاتر ایران کرد.

در نمایشنامه‌ی «آتلولو در سرزمین عجایب» ما همچنین عوامل و عناصر گوناگون پیکره‌ی سانسور جمهوری اسلامی را بازمی‌شناسیم. این عناصر از خواهر حزب‌اللهی که مأموریت‌اش بازرسی حجاب و آرایش و پوشش پروپای زنان بازیگراست گرفته تا وزیر ارشاد اسلامی که آخوندی بی‌سواد، اما کلاش، پشت هم‌انداز، زبان‌باز و وقیح است، تا پاسدار و مأموران دیگر، همه ترکیب کامل پیکره‌ی دستگاه سانسور جمهوری اسلامی است که تا به امروز به همین شکل باقی مانده است. در رأس این دستگاه، یک آخوند قرار دارد که معیارها و ضابطه‌های سانسور طبق تفاسیر او از اسلام ناب محمدی ارائه می‌شود؛ بعد با اصطلاح کارشناسان فرهنگی و هنری هستند که این ضابطه‌ها را در قالب موجه و صورت ظاهر پسندی در می‌آورند؛ و بعد عوامل اجرایی آن که از بوروکرات اسلامی شده‌ی دست دوم و سوم گرفته تا به پاسدار و خواهرزینب و اوباشان دیگر برسد.

موقفیت ساعدی در خلق نمایشنامه‌ی «آتلولو در سرزمین عجایب»، تنها در یافتن قالب یا فرم مناسب آن، یعنی یک کمدی ساتیریک نیست،

بلکه همچنین در عریان کردن ساختار دستگاه سانسور جمهوری اسلامی همراه با عمله — اکره‌ی آن و شیوه‌ی عمل آن با زبان، رفتار و منطقی که از سرشت متحجر و پوسیده‌ی جمهوری اسلامی سرچشمه می‌گیرد، نیز هست. شاید تعجب کنید اگر بگوییم که ساعدی این نمایشنامه را تنها در طول سه شب نوشته است — آری سه شب. به همین دلیل طی تمرین‌ها همواره تأکید می‌کرد: «ناصر، این نمایشنامه خیلی ایراد داره. من اونو سه شبه نوشته‌م.» و من هر بار به او جواب می‌دادم که: «اما، غلامحسین، تو حداقل سی سال سابقه و تجربه پشت اون داری.» و من واقعاً معتقد بودم که همین پشتوانه و تجربه‌ی غنی ساعدی به او این توانایی را داد تا از این آزمایش جدید که برای خود او نیز تازگی داشت، با موفقیت و سربلندی بیرون بیاید.

با کمال تأسف باید گفت که جامعه‌ی تبعیدی ایرانیان، ساعدی را خیلی زود و جوان از دست داد. او مطمئناً می‌توانست بسی بیش از اینها بماند و آثار بیشتری خلق کند. او کسی بود که تا از پا نمی‌افتاد، به استراحت تن نمی‌داد. بی‌اغراق او به طور معمول روزی شانزده ساعت کار می‌کرد. در مورد ساعدی می‌توان این نکته را گفت که اغلب موضوع آثارش نبودند که به سراغ او می‌آمدند، بلکه او بود که به سراغ موضوع آثارش می‌رفت. و عموماً مثل این بود که موضوع اثرش گریبانش را می‌گرفت و تا وقتی آن را نمی‌نوشت آرام و قرار نمی‌داشت. ساعدی در کار نویسندگی یک حرفه‌ای به تمام معنا بود. در برابر هر موضوعی قالب مناسب آن را پیدا می‌کرد. ساعدی یک دم نمی‌توانست بی‌کار بماند، از قلم و کاغذ نمی‌توانست جدا باشد، زندگی‌اش و معنای وجودی‌اش با نوشتن هستی می‌گرفت. در یکی از نامه‌هایش به خانم بدری لُنکرانی، همسرش، می‌نویسد: «از همه خواهش کرده‌ام که اگر مردم مرا با یک خودکار خاک کنند که در حسرت نوشتن یک مطلب خوب خواهم مُرد.» تعبیر این حرف برای من این است که او تصمیم داشته حتا پس از مرگ هم به نوشتن ادامه دهد!

و کسی چه می‌داند! شاید ساعدی در طول آن روزهایی که در بیمارستان در اغماء بود، به نمایشنامه‌ای می‌اندیشید که باید پس از بهبود و خلاصی از بیمارستان، یا در سفر نهایی‌اش به جهان دیگر، بیافریند. نمایشنامه‌ای که، با کمال تأسف، هرگز نوشته نشد!

آلبانی، کالیفرنیا، ۲۰۱۰



## درباره‌ی «تاثراتیران در تبعید»

گفت‌وگو با محسن یلفانی

برای ورود به بحث درباره‌ی «تاثراتیران 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 زندگی مان بود. این را از این نظر می‌گویم که امروز، با توجه به این که نزدیک به چهل سال از آن سال‌ها می‌گذرد و همه‌ی تبعیدیان و مهاجران حالا دیگر در کشورهای باصطلاح میزبان جا افتاده‌اند، و عموماً این احساس تبعیدی بودن را ندارند، یا شاید این احساس خیلی کم‌رنگ شده باشد، 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 خواست‌ها و سلیقه‌ها هم تغییر پیدا کرده، احتمالاً عبارت «تاثراتیران در تبعید» عبارتی کمی عجیب و غریب به نظر برسد! و لاجرم بحث درباره‌ی آن هم کمی بی‌مورد جلوه کند. این‌طور نیست؟

— به نظر خودت بسیاری از گرفتاری‌های موضوع «تاثراتیران 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. طبیعتاً در نظر هم داری که در این فاصله، نه تنها موضوع تبعید ایرانیان، که تمامی

دنیا دستخوش دگرگونی‌های بی‌سابقه شده، که بر کار تئاتر در تبعید هم اثر گذاشته. جز اینها شاید یادآوری چند نکته به روشن شدن بحث کمک کند: در آغاز، تبعید، خواه ناخواه و دانسته یا نادانسته، نقش آپوزیسیون را هم بازی می‌کرد یا، حداقل، در آن شرکت داشت. تئاتر هم ناچار جزئی از این آپوزیسیون 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 گفت‌وگو و کندوکاو را فقط به تئاتر محدود کنیم، کارچندان 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 پدیدآمدن 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 آن که 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 صحبت‌هایت 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 جاافتادن 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 روبه‌رو هستیم که مرز میان تبعیدی و مهاجر و مسافرو غیره و غیره را به هم ریخته و هیچ یک از همدیگر قابل تشخیص نیستند. تنها عده‌ی قلیلی که خود را همچنان تبعیدی و اپوزیسیون می‌دانند قابل شناسایی‌اند. این دگرگونی جدی سبب شد که تناثر تبعید دیگر نتواند این تماشاگران را، 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 فکرمی‌کنی این برداشت واقع‌بینانه است، یا نه، خیلی بدبینانه است؟

— فکرمی‌کنم برداشتت بدبینانه است، چرا که واقع‌بینانه است. آشفتگی و درهم‌ریختگی «ترکیب جمعیتی ایرانی‌ها» واقعیت انکارناپذیری است. «خزیدن عناصر دیگر... برای مأموریت‌های دیگر»، که من از چند

و چون آن بکلی بی خبرم، فقط می‌تواند جزئی از همین درهم‌ریختگی باشد. موضوع دگرگونی‌هایی که اپوزیسیون تبعیدی، و به تبع آن تئاتر تبعید، از سرگذراننده، موضوع پُرطول و تفصیلی است که حتی من هم کلی حرف درباره‌اش دارم. ولی گمان نمی‌کنم در موضوع گفت‌وگوی ما، که قاعدتاً باید حدودی داشته باشد، جا بگیرد. نکته‌ی آخر اینکه 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. بنابراین درهم‌ریختگی یا گونه‌گونی انبوه تبعیدیان را قبول کنیم و بینیم 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 تجربه‌ی یگانه‌ای که تبعیدی در سرزمین خود از سرگذراننده. در اینجاست که می‌توان و باید به سراغ تئاتررفت و دید که به عنوان یک وسیله‌ی بیانی — که قاعدتاً در اختیار همه‌ی تبعیدیان نیست — چه کرده است.

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

— قاعدتاً کار یا وظیفه‌ی اصلی تئاتر تبعید باید تولید و اجرای آثاری باشد که ارائه‌ی آنها در ایران ممکن نیست. سرکوب و سانسوری که بعد از یکی دو سال اول انقلاب برقرار شد و با سال‌های سیاه دهه‌ی شصت ادامه یافت، وظیفه‌ی تئاتر تبعید را آشکارتر و سنگین‌تر کرد. بعد از پایان دهه‌ی شصت، زمانی که مهار سانسوراندکی شل‌تر شد و نسل جدیدی از نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان کم‌وبیش مجال عرضه‌ی آثار خود را پیدا کردند و کارشان هم از سطح و کیفیت بالایی برخوردار بود، مشکل یا مسئله‌ی دیگری



پیش آمد: بیزاری از سیاست و پرهیز از آن به هر قیمت. با این توجیه که همه‌ی آنچه بر سر ما آمده، و از جمله تناثر را دچار سطحی‌نگری یا جانب‌گیری‌های خام و شتاب‌زده کرده، علتی ندارد مگر سیاست‌زدگی، آن هم به شکلی خام و نسنجیده و حتی بانوعی سوء استفاده از آن برای جلب نظر و تبلیغات. کار این نگاه به سیاست در تناثر 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 همه‌ی ما بعد از این همه تجربه‌ی گران‌بار دیگر یاد گرفته‌ایم و فهمیده‌ایم که سیاسی بودن یک اثر تناثری به خودی خود امتیازی به شمار نمی‌آید و پرداختن به سیاست در تناثر اگر به‌گونه‌ای خام و سطحی و به اصطلاح «شعاری» صورت گیرد و مقصود فقط برانگیختن و ارضای احساسات مخالفان آمیز 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 این‌گونه 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 زمره‌ی ضعیف‌ترین کارهای اوست... اما پرهیز از سیاست در حال حاضر بیشترین بهانه‌ای است برای تن زدن از پرداختن به مهم‌ترین مسایل بغرنج زمانه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم، یعنی همان گسستی که با انقلاب اسلامی هم در جامعه‌ی ما و هم در زندگی فرد فرد ما به وجود آمد و زندگی را، به ویژه هنگامی که پای آگاهی و انتخاب هم در میان است، به یک بوتله‌ی آزمایش به تمام معنا تبدیل کرده است.

این همه وظیفه‌ای را که علی‌الاصول بر عهده‌ی تناثر تبعید است سنگین و سنگین‌تر کرده. اما حتی با خوش‌بینانه‌ترین نگاه هم به آسانی می‌بینیم که کارنامه‌ی تناثر تبعید در این زمینه تقریباً خالی است. اجراهای سیاسی خارج

از کشور، یا تبعید، به اعتراض و افشا اکتفا می‌کنند. نمایشنامه‌ی 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. لازمه‌ی 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 سوژه‌ی 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 براو ببخشد...

من با آنچه می‌گویید کاملاً موافقم. متأسفانه تناثر تبعید، همانطور که می‌گویید، نتوانسته به وظیفه‌ای 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 تناثری 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. به طور مثال به یک طناب دار که به کشتار زندانیان سیاسی سال ۱۳۶۷ اشاره دارد. تماشاگر، یا «با اصطلاح» تماشاگر، این تماشاگرامروزی تناثر در تبعید، بخصوص در لُس آنجلس، حتی به نمایش کم‌دی با معنی، که موضوعی جدی و اجتماعی را طرح می‌کند، نمی‌رود. عموماً مبتذل‌ترین چیزهایی را انتخاب می‌کنند که به نام تناثر روی صحنه می‌برند. من فکر می‌کنم وضع وخیم‌تر از آن است که در این گفت‌وگوی دو نفره‌ی من و تو بتوان به تمام جنبه‌های آن پرداخت.

— روشن است که ما — که دستمان هم به جایی بند نیست — در یک گفت‌وگوی 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 علاقه‌مند، 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 کم‌وبیش همه جا هم همین طور است. در همین پاریس کمدی‌های مردم‌پسند بسیار آسان‌تر روی صحنه می‌برند و بیشتر سالن‌ها را پُر 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 پروپای 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 «بیزارکننده‌ی» 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 افشا کردن 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 بازی‌گرو مسئول حادثه باشند. از یک نظر، تئاترِ تبعیدی و همین‌طور تماشاچیِ تبعیدی — معلوم نیست چرا — همین تبعیدی بودن خود را کافی می‌داند و گمان می‌کند که با انتخاب تبعید و وظیفه‌اش در برابر آنچه در مملکت اتفاق افتاده تمام شده. (حتماً تنها به این علت که مثلاً در

دههٔ 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 بنابراین تبعید و انتخاب آن را باید به خودی خود یک حرکت یا واکنش اعتراضی کافی و مؤثر به حساب آورد.

نکتهٔ آخرین که تئاتر و خواست و سلیقه‌ی تماشاگر را، نه در تبعید و نه در میهن، نمی‌توان و نباید به یک موضوع محدود کرد. منظور 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 به اصطلاح طبیعی یا فهمیدنی و کم و بیش معقول ما را با خودمان و با مردمان و با کشورمان و با جهان زیور و کرده؛ و درست است که تئاتریکی از وسایل 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 فقط نوعی برداشت - احتمالاً شخصی - است. جوهر تئاتر آزادی عمل و آزادی انتخاب است، هم برای اهل تئاتر و هم برای تماشاگر. بنابراین کاملاً فهمیدنی و قابل قبول است که در این دنیای درندشت، که در آن آخرو عاقبت کسی یا چیزی معلوم نیست، هر دست‌اندرکار تئاتر می‌تواند به هر نوع اجرایی 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 گفت‌وگوی کوتاه بتواند دوستان دست‌اندرکار تئاتر را تشویق کند و آنها را وارد این بحث کند.

محسن عزیز، یک دنیا ممنون از وقتی که برای این گفت‌وگوی ایمیلی

گذاشتی.

## تأثیر ایرانیان مقیم لس آنجلس

ترکیب جمعیت ایرانیان مقیم لس آنجلس، ترکیبی کاملاً متفاوت از همه‌ی جمعیت‌های ایرانی شهرها و ایالت‌های دیگر آمریکا، و همچنین کشورهای دیگر است. این امر مسلماً دلایل معینی دارد. یکی از دلایلی که عمدتاً روی آن تأکید می‌شود، وضعیت جغرافیایی و آب‌وهوای جنوب کالیفرنیا، به ویژه لس آنجلس است. گفته می‌شود که آب‌وهوای جنوب کالیفرنیا ملایم و بهاری است. زمستان در این منطقه کوتاه است و هوا سرد نیست. در مجموع منطقه‌ای است با یک فصل. همچنین گفته می‌شود که این آب‌وهوا با طبیعت ایرانیان سازگار است. اما، به نظر من، این تنها دلیل، و دلیل قاطعی نیست. دلایل قاطع‌تر و قانع‌کننده‌تری نیز وجود دارند.

اگر یادمان نرفته باشد و اگر نگوئیم که این حرف‌ها دیگر کهنه شده و از اعتبار افتاده است، رژیم گذشته به عنوان رژیمی وابسته به امپریالیسم، همه‌ی عوارض وابستگی را چه از لحاظ اقتصادی، چه از لحاظ سیاسی و چه از لحاظ نظامی به طور فاحشی در تمام شئون زندگی اجتماعی ایران بسط داده بود. دربار و اطرافیان نزدیک به دربار، در رأس سرمایه‌داری وابسته و شرکای داخلی امپریالیسم، ایران را به نحو سریعی در معرض غارت امپریالیسم آمریکا قرار داده بودند. فروش بی‌رویه‌ی نفت، پول‌های کلانی

نصیب حکومت کرد. در اطراف این سرمایه داری وابسته، بازرگانان متوسط و کوچک، واسطه‌ها، دلال‌ها، سفته‌بازان، مقاطعه‌کاران، جیره‌خواران، یعنی در مجموع قشر وسیعی از خرده‌بورژوازی وابسته به وجود آمد.

تولیدات ایران به حداقل رسید و بازارهای داخلی از کالاها و تولیدات مصرفی وارداتی انباشته شد. این اقتصاد وابسته، گروه‌های بی‌شمار بوروکرات، واسطه، دلال و انگل به وجود آورد. اینها گروه‌های غیرمولدی بودند که به صورت پیچ‌ومهره‌های دستگاه بوروکراسی، ارتش و کارکنان خدمات غیرمفید، در بخش‌های مختلف این اقتصاد بیمار، به سرعت رشد کرده بودند و ثروت عمومی را به جیب می‌زدند.

با درهم‌ریختن کل ساختار اقتصادی-اجتماعی ایران به علت گسترش نیرومند و فزاینده‌ی اعتراضات اقشار مختلف مردم در سال پایانی رژیم پهلوی، بخش مهم و وسیعی از سرمایه‌داران، بوروکرات‌ها، تکنوکرات‌ها، نظامی‌ها، واسطه‌ها، دلال‌ها، صراف‌ها، سفته‌بازها، باج‌بگیرها و به طور خلاصه اکثریت عوامل رژیم و اطرافیان آن نیز ایران را ترک کردند. خب، رغبت و تمایل عمومی چنین کسانی برای یافتن مأوای زندگی و کار، کجا می‌توانست باشد؟ کدام سرزمین یا کشوری می‌توانست برای چنین کسانی آشنا، راحت و پذیرنده باشد؟ آیا منطقی نیست اگر فکر کنیم که ایالات متحده آمریکا آشناترین، راحت‌ترین و پذیرنده‌ترین کشوری باشد که این‌گونه کسان می‌توانستند در آن زندگی کرده و بیاسایند؟ برای این‌گونه کسان، هنگامی که در وطن خود امکان ماندن نمی‌بینند، آمریکا مثل پناه بردن در دامان مادر است. در اینجا یک تفاوت جدی هست میان کسی که به هر دلیلی ناگزیر به ترک یا فرار از وطن خود است، با فردی که سرزمینی را برای زندگی و کار انتخاب می‌کند. در این مورد، اکثریت این بخش از ایرانیان، به ویژه آنها که به کالیفرنیا و در رأس آنها، به لس‌آنجلس آمدند، آمریکا را انتخاب کرده‌اند. اکثر ایرانی‌هایی که به کالیفرنیا آمده‌اند، اساساً وضعیت مردمان مهاجر را ندارند. آنها

با چمدان‌های سری و یکدست و پرآمده‌اند! مثل سفر برای تعطیلاتِ سالانه به یک کشور خوش آب و هوا! در تاریخ مهاجرت جهانی، این تنها نمونه از این دست مهاجرت است. این نه تنها تبعید، بلکه مهاجرت نیز نیست؛ اینها حتا مهاجر نیستند. اینها کشور و محل زندگی و کارشان را عوض کرده‌اند. همین! خوب، حالا، در ایالات متحده آمریکا، کدام ایالت بیشترین و بهترین زمینه‌های ایجاد زندگی و کار را دارد؟ برای ایرانیان، به ویژه این بخش از ایرانیان، آمریکا سرزمین ناشناخته و جدیدی نبود. پیش از انقلاب هم ایرانیان زیادی به آمریکا می‌آمدند، اگرچه بیشتر برای تحصیل. اما، در عین حال به علت رابطه‌ی تنگاتنگ و وابستگی همه جانبه‌ی حکومت ایران با آمریکا، حداقل نزدیک به سی سال بود که این رفت و آمدها جریان مستمر داشت. بنابراین انتخاب محلی برای زندگی و کار، مسأله‌ی پیچیده‌ای نبود. وانگهی، این آشنایی و انتخاب را می‌شد در مدت کوتاهی به دست آورد. این محل مناسب برای زندگی و آماده‌ی کسب و کار، کالیفرنیا بود.

کالیفرنیا هنوز یکی از ثروتمندترین ایالت‌های آمریکاست. اگرچه طلای آن ته کشیده و برای استخراج طلا دیگر هجوم نمی‌آورند، اما استخراج طلا پایگاه‌های اقتصادی و بازار کاری به وجود آورده که هنوز می‌تواند تازه‌آمدگان را جذب کند. عبارت مشهور («Go West Young Man») هنوز پس از ۱۴۰ سال، تا حدود بسیاری مصداق دارد. علاوه بر این، پس از طلای زرد، طلای سیاه، یعنی نفت بود که جنوب کالیفرنیا را تبدیل به منطقه‌ای صنعتی کرد. صنایع عظیم نفتی، مزارع وسیع کشاورزی، سازمان‌های عریض و طویل خدماتی، حمل و نقل و ترکیب و تنوع بی‌شمار مهاجران از یک سو، چشم‌اندازهای زیبای طبیعت کالیفرنیا، اقیانوس موج و آبی‌رنگ آرام با تالاب‌های آفتاب‌زیرین و درخشان، انبوه نژادهای گوناگون مصرف‌کننده، و بالاخره جذاب‌ترین و رؤیاپردازترین پدیده‌ی قرن بیستم در لس آنجلس، یعنی هالیوود از سوی دیگر، همه عواملی هستند از واقعیت و رؤیا که می‌توانستند ایرانیان طالب

فرصت را برای یک زندگی و آینده‌ی رؤیایی وسوسه کنند.

در مهرماه سال ۱۳۷۴، در شماره ی ۵۶ مجله‌ی *گزارش*، چاپ ایران، گزارشی از یک تحقیق تحت عنوان ایرانیان کارآفرین در ایالات متحده آمریکا چاپ شده که توسط سرگزارشگر تحقیق، آقای دکتر کرامت پورسلطان، استاد و مدیریت بازرگانی دانشگاه ایالتی فراستبورگ تهیه شده است.

در این تحقیق، نکات قابل تأملی برای شناخت ترکیب جمعیت ایرانیان مقیم آمریکا، به ویژه کالیفرنیا، وجود دارد که من در اینجا به چند مورد آن اشاره می‌کنم. در این گزارش، می‌بینیم که بین سال‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۶۰، تنها ۵/۳ درصد از بنگاه‌ها و مؤسسات متعلق به ایرانی‌ها بنیان گذاشته شده؛ و در دهه‌ی ۱۹۷۰ فقط ۶ درصد. یعنی در طول ۴۰ سال (۱۹۸۰-۱۹۴۰) ۵/۹ درصد از مؤسسات با سرمایه‌ی ایرانی‌ها تأسیس شده‌اند؛ اما بین سال‌های ۱۹۸۰ تا ۱۹۸۹، که سال‌های پس از انقلاب است، یعنی طی ۹ سال، ۵۸ درصد مؤسسات متعلق به ایرانیان بنیان گرفته‌اند.

این ارقام نشان می‌دهد که سرمایه‌ی این مؤسسات، ذخیره‌هایی بوده که پیش از انقلاب فراهم آمده و پیش یا بلافاصله پس از انقلاب از ایران خارج شده‌اند و در بانک‌های آمریکا ذخیره یا در سرمایه‌گذاری به کار انداخته شده‌اند. این امر، در عین حال توضیح می‌دهد که صاحبان این ذخیره‌های مالی، متعلق به کدام اقشار و طبقات اجتماعی هستند.

نکته‌ی قابل توجه دیگر در این گزارش، نوع فعالیت‌هایی است که ایرانیان به آن اشتغال دارند. عمده‌ترین فعالیت‌ها که شامل ۳۱ درصد می‌شود، خرده‌فروشی از هر قبیل است. «خرده‌فروشی» طبق توضیح این گزارش عبارت از «خواربار، آرایش مو، فروش لوازم خانه» و از این قبیل است.

وقتی این بخش از گزارش را مطالعه می‌کنیم، با وضعیت طبقاتی این گروه بیشتر آشنا می‌شویم. ارقام و آمار این گزارش نشان می‌دهد که رشته‌های پایه‌ای که می‌توانست در آینده‌ی ایران قابل استفاده و در تغییر سرنوشت



مملکت مؤثر باشد، یعنی رشته‌های تولیدات صنعتی، علمی و صنایع سنگین، تنها ۳ درصد از کل فعالیت‌ها را تشکیل می‌دهد. این امر، ذهنیت و خصلت سودجو و طبقاتی این گروه را نشان می‌دهد که همچنان مانند گذشته به دنبال آن است که از کوتاه‌ترین و آسان‌ترین راه به سود دست یابد. می‌خواهد امروز را دریابد، در ذهن خود چشم‌انداز آینده را ندارد.

مراکز عمده‌ی فعالیت ایرانیان طبق این گزارش، حداقل از سال ۱۹۷۰ به بعد، کالیفرنیا همیشه در ردیف اول قرار دارد و پس از آن با اختلاف زیادی، نیویورک، نیوجرسی، بعد منطقه‌ی واشینگتن و سپس مناطق دیگر است. رقم‌ها بهتر موضوع را بیان می‌کنند:

در سال ۱۹۷۰ کالیفرنیا ۷۷ درصد و مناطق دیگر ۳۳ درصد.

از سال ۱۹۸۰ تا ۱۹۸۴ کالیفرنیا ۵۸ درصد و بعد نیویورک، نیوجرسی

۱۳ درصد.

سال‌های ۸۹-۱۹۸۵ کالیفرنیا ۵۰ درصد، بعد تگزاس ۱۴ درصد.

سال‌های ۹۴-۱۹۹۰ کالیفرنیا ۵۷ درصد و بعد نیویورک، نیوجرسی ۱۷

درصد.

این گزارش تحقیقی سوای برخی نارسایی‌ها و استنتاج‌های نادقیق، در مجموع یک گزارش بسیار خوب و علمی است و چند موضوع مهم را روشن می‌کند:

۱. عمده‌ی فعالیت‌های تجاری و بازرگانی ایرانیان پس از ۱۹۸۰ بنیان

گذاشته شده‌اند.

۲. عمده‌ی فعالیت‌های ایرانیان در امور «خرده‌فروشی»، یعنی

حرفه‌های واسطه و محصولات آماده‌ی فروش است.

۳. اکثریت قابل ملاحظه‌ای از این گروه - ۷۹ درصد - دارای

تحصیلات دانشگاهی هستند؛ یعنی کسانی که از لحاظ مالی، توانایی ادامه و اتمام تحصیلات دانشگاهی را داشته‌اند؛ یعنی طبقه‌ی متوسطِ مرفه.

۴. اکثریت آن‌ها افراد میانسال هستند.

این مشخصات روشن می‌کند که این گروه برای تأمین معیشت خود، سوای ناگزیری‌های زندگی مهاجرت، در جست‌وجوی الگوی دیگری جز آن‌چه در سرزمین مادری می‌شناخته‌اند، نیستند. در عین حال، آنها به کشوری آمده‌اند که بتوانند کم‌وبیش همان راه‌ورسم زندگی و معیشت پیشین را ادامه دهند. اکنون هفده سال از تاریخ مهاجرت ما می‌گذرد. نسل دوم مهاجرت به تدریج دارد سربومی آورد و هویت و فردیت مستقل خود را عرضه می‌کند. تصور می‌کنم هفده سال زمانی منطقی و کافی است تا این مرحله‌ای از زندگی مهاجرت مورد ارزیابی و مطالعه قرار گیرد. زندگی هفده ساله‌ی مهاجرت را می‌توان از راه‌های گوناگونی مرور کرد. می‌توان از خود شروع کرد؛ می‌توان از دیگری شروع کرد، و می‌توان پهنه‌ی گسترده‌ی جماعت ایرانی را مورد مطالعه قرار داد.

از آن‌جا که حرفه‌ی من تئاتر است و معمولاً دوست دارم اتفاقات و امور روزمره‌ی زندگی را در قالب تئاتری و نمایشی آن نیز ببینم، تغییر و تحولات زندگی ایرانیان مهاجر را دوست دارم از طریق تئاتر مطالعه کنم. به تعبیر دیگر، بازتاب دگرگونی‌های زندگی مهاجرت را در صحنه‌ی تئاتر هم دوست دارم دنبال کنم. اما به تجربه آموخته‌ام که تئاتر مهاجرت نمی‌تواند تنها بستر مطالعه برای شناخت جمعیت ایرانی مهاجر باشد. چرا که عموماً دیده شده که صحنه‌های زندگی مهاجرت در صحنه‌ی تئاتر مخدوش، نارسا، در مواردی حتا کاذب، باسسه‌ای و غیرواقعی است. بنابراین، هنگام مطالعه‌ی تئاتر مهاجرت، ناگزیرم عناصر آن را همواره با نمونه‌های واقعی آن محک بزنم.

گفتم تئاتر مهاجرت. لازم است در این مورد توضیحی بدهم. تئاتر ایرانیان مقیم لس‌آنجلس، حداقل امروز دیگر ویژگی‌های مهاجرت و غربت را ندارد. (همین‌جا داخل پرانتز بگویم که من همیشه از به کار بردن کلمه‌ی غربت پرهیز داشته‌ام، چون این کلمه، امروز دیگر واجد هیچ بار سیاسی و

فرهنگی نیست و فاقد آن معنایی است که منطقاً باید محتوای زندگی مردمی را، که به ناگزیر موطن خود را ترک کرده‌اند، بیان کند. مهاجرت، قبل از هر چیز یک موقعیت یا وضعیت اجتماعی است. دقیق‌تر بگوییم، یک وضعیت اجتماعی - حقوقی - سیاسی است که زندگی و کار فرد مهاجر خواه‌ناخواه تحت تأثیر آن است. این وضعیت یا در واقع فضا در تئاترهای ایرانیان لس آنجلس، دیده یا حس نمی‌شود. به همین دلیل من عنوان گفتارم را تئاتر ایرانیان مقیم لس آنجلس انتخاب کرده‌ام. یعنی کسانی که برحسب اتفاق، ایرانی هستند و حالا به ظاهر برحسب اتفاق، در لس آنجلس زندگی می‌کنند.

تئاتر ایرانیان مقیم لس آنجلس در سال‌های اول، تماشاگر خود را نمی‌شناسد. رابطه‌ی دست‌اندرکاران تئاتر با تماشاگر خود رابطه‌ای نامفهوم و ناشناخته است. تجربه‌ی تازه‌ای است که قبلاً آزموده نشده است. از طرف دیگر، تماشاگران با تردید به تئاتر نگاه می‌کنند. آنها تئاتر را اساساً نمی‌شناسند. به همین دلیل کنسرت‌ها، کاباره‌ها، کافه‌های ساز و ضربی پُر از مشتری است. تماشاگران تئاتر، در سال‌های اول مهاجرت، بیشتر روشنفکرانی هستند که مخاطب جلسات سخنرانی‌های ادبی و سیاسی کانون‌های فرهنگی‌اند. اما، حتا در همان زمان که میزان مخاطبان محافل سیاسی و ادبی، در مقایسه با امروز، نسبتاً چشمگیر بود، تفاوت عده‌ی مشتری‌های کنسرت‌ها و کاباره‌ها با جلسات ادبی فاحش بود. این تفاوت، امروز به نحو مایوس‌کننده‌تری به زیان روشنفکران ترقی‌خواه مقیم لس آنجلس تغییر کرده است. به طور مثال، اگر در اوایل سال‌های ۸۰ برای یک جلسه‌ی شعرخوانی یا سخنرانی ادبی، تعدادی بین دویست تا سیصد نفر شرکت می‌کردند، امروز پس از تقریباً ده سال، این رقم بدون اغراق، به سی تا چهل نفر تقلیل پیدا کرده است. مواردی بوده که به علت تعداد پائین مخاطبان، خواسته‌اند جلسه را لغو کنند. اما، برعکس از آن طرف، روزبه‌روز به تعداد مخاطبان کنسرت‌ها و مشتری کاباره‌ها، حتا در

شرایط بحران اقتصادی، افزوده شده. تعداد خواننده‌ها بیشتر شده، گروه‌های موسیقی و واسطه‌های برگزاری کنسرت‌ها افزایش پیدا کرده‌اند. اگر آگهی‌های کنسرت‌ها را در تلویزیون‌ها و روزنامه‌ها و مجله‌های لُس آنجلسی نگاه کنید، تصور می‌کنید که یک جشن و سرور و پایکوبی دایمی برقرار است. همه‌شان، همیشه برنامه دارند. به نحوی که گاهی واقعاً برای کسانی که مشتری این برنامه‌ها هستند، دشوار می‌شود که تصمیم بگیرند کدام کنسرت را انتخاب کنند. شهین رایا مهین رایا تقی رایا نقی رایا! حتا همین الآن که گفته می‌شود کنسرت‌ها به دلیل تکرار و یکنواختی و بی‌مایه شدن، مشتری‌های خود را از دست داده‌اند، باز در و دیوار و شیشه‌ها و ویتترین‌های بقالی‌ها و چقالی‌ها و محل‌های کسب و کار ایرانی‌های لُس آنجلس، پُراز پوسترهای رنگی و اعلائی خواننده‌های لُس آنجلسی است.

این تازه گوشه‌ی کوچکی از روند تغییر و تحولات زندگی فرهنگی و هنری ایرانیان مقیم لُس آنجلس را نشان می‌دهد. اگر سایر عرصه‌های فرهنگی و هنری جماعت ایرانیان لُس آنجلس را نگاه کنیم، آن وقت تصویر دقیق‌تر و متأسفانه، ناامیدکننده‌تری خواهیم داشت. مثلاً تعداد تلویزیون‌های ایرانی: در نیمه‌ی اول سال ۸۰، در مجموع چهار یا پنج تلویزیون ایرانی در لُس آنجلس بود که در کل، حدود شاید ده ساعت برنامه در هفته داشتند. امروز حداقل ۳۵ تلویزیون ایرانی (فارسی و ارمنی زبان) در لُس آنجلس است که در مجموع بیش از ۷۰ ساعت برنامه در هفته دارند. البته من در اینجا درباره‌ی محتوای برنامه‌ی این تلویزیون‌ها صحبت نمی‌کنم، چون این خود موضوع بسیار گسترده و پیچیده‌ای است که احتیاج به مطالعه‌ی مستقلى دارد. فقط اشاره کنم که افزایش تعداد تلویزیون‌ها و افزایش ساعات برنامه‌های تلویزیونی، به هیچ‌وجه به معنای رشد و ارتقاء فرهنگی جماعت ایرانیان مقیم لُس آنجلس نیست، بلکه برعکس، با توجه به محتوای برنامه‌های این تلویزیون‌ها، و با توجه به وضعیت عرصه‌های دیگر فرهنگی، این امر نشان پسرقت، ایستایی و

انحطاط این جماعت است. بی محتوایی برنامه‌های این تلویزیون‌ها آن قدر مایوس‌کننده است که اکثریت قریب به اتفاق بینندگان همین تلویزیون‌ها اذعان دارند که تلویزیون جمهوری اسلامی به نام «آفتاب»، بهترین برنامه‌ها را دارد! هم برای بزرگسالان و هم برای بچه‌ها!

(می‌گویند در دوزخ مارهایی هستند که آدمیان از دست آنها به مار غاشیه پناه می‌برند!)

یازده برنامه‌ها و مجلات فارسی لس آنجلس را در نظر بگیرید. آدم وقتی این روزنامه‌ها و مجلات را تورق می‌کند، دچار این توهم می‌شود که کجا و در چه زمانی زندگی می‌کند. الگوی اکثر آنها، الگوی مجلات سی تا چهل سال پیش ایران است. خبرهای کوتاه و دست‌وپا شکسته در مورد مسایل پیش‌پاافتاده‌ی خانوادگی، بحث‌های مشکوک پزشکی، حوادث خارق‌العاده مثل تولد یک نوزاد عجیب، پیداشدن یک غول بیابانی، بلعیده شدن یک ملوان توسط یک نهنگ عجیب و غریب، و از این قبیل. بعد پاورقی‌های به اصطلاح هیجان‌انگیز که در هر شماره از اسرار شوهر یا زن و یا ارتباط پنهانی یکی از این دو پرده بر می‌دارد، و ایجاد مثلاً تعلیق در پایان آن قسمت؛ جدول کلمات متقاطع، فال هفته و از این دست. همه‌ی این‌گونه «بنجل‌نامه‌ها» در طول تمام این سال‌ها نه تنها دوام آورده‌اند، بلکه دفاتر بزرگتری اجاره کرده‌اند، وسایل و تجهیزات مدرنی خریده‌اند، به کارکنان خود اضافه کرده‌اند، تیراژشان بالا رفته و... که اینها همه یعنی آگهی داشته‌اند و به طور خلاصه رونق داشته‌اند. (بربخیلش لعنت!)

رادیوها هم همین‌طور، مجالس و محافل ادبی و شعرخوانی خصوصی و عمومی خانه‌ها و چلوکبابی‌ها هم همین‌طور. جلسات مذهبی مثل مجلس روضه، مجالس هفتگی دعای کمیل، سفره‌های نذر و نیاز، خانقاه، میهمانی‌های زنانه - که بخش عمده‌ی زندگی زنان دار ایرانی لس آنجلس را اشغال کرده‌اند. همه‌ی اینها تصویر زندگی فرهنگی ایرانیان مقیم لس آنجلس را ترسیم می‌کند.

ماهیت و ارزش‌های فرهنگی یک جامعه یا بخشی از یک جامعه را مگر چگونه و از چه راهی می‌توان شناخت؟ آیا دقت و مطالعه در زندگی روزمره‌ی مردمان، این شناخت را به ما نمی‌دهد؟ من حتا در پلاک اتومبیل‌های ایرانی، ارزش و اعتبار فرهنگی آنها را می‌بینم. بد نیست چندتا از پلاک‌های اتومبیل ایرانی‌های لُس آنجلس را مثال بزنم. من با اینها برحسب تصادف برخورد کرده‌ام. تعدادشان هم زیاد نیست، اما با وجود این مثال‌های گویایی هستند: HAMDAM (همدم)، EYVALAH (ایوالله)، KOLUCHE (کلوچه)، DALLAL (دلال)، AKHJOUN (آخ‌جون)، BUDMJUN (بادمجون)، KERMAKI (کرمکی)، KHARSHY (خارشی)، و یک نمونه که شرم دارم آن را در اینجا بیاورم...

آری، برچنین زمینه‌ای، تئاتر نمی‌تواند برای خودش مستقل و برکنار از همه‌ی این جریانات فعال باشد و دوام بیاورد. اگر دوام آورده، به این علت است که خوراک باب طبع این تماشاگر را تهیه کرده است. سلیقه‌ی این تماشاگر را پذیرفته و به نیازهای نازل او در زمینه‌ی تفریح و تفتن پاسخ گفته است.

بررسی مسیری که تئاتر ایرانیان مقیم لُس آنجلس از ابتدا تا امروز طی کرده، اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد. من در این جا طرح شتابزده‌ای از این مسیر را ترسیم می‌کنم و بعد (اگر وقت بود) می‌روم برسر چند نمونه‌ی مشخص از نمایش‌های ایرانی لُس آنجلسی.

نمایش‌هایی که در اوایل شکل‌گیری تئاتر لُس آنجلس به روی صحنه می‌روند، نمایشنامه‌هایی هستند که مضامین خود را از روابط عام زندگی خانوادگی و جماعت ایرانیان می‌گیرند. یعنی تصویر مردمانی که به تازگی بار خود را بر زمین گذاشته‌اند و با آن که خاطره‌ی رنج‌بار گذشته بر زندگی آنها سایه انداخته، و زخم‌ها هنوز التیام نیافته‌اند، تلاش می‌کنند تا در این سرزمین جدید جایی برای خود بیابند. از سرزمین مادری کنده شده و در مکان جدید

گمگشته و سرگردانند. با وجود آن که این مضمون به خودی خود می‌تواند ارزش و اهمیت داشته باشد، اما، از یک سو به علت پرداخت ضعیف و نارسای داستان، و از سوی دیگر با مزه‌پرانی‌های سبک و پیش‌پافتاده و ایجاد صحنه‌های عامیانه‌ی کمیک برای جلب تماشاگر لس آنجلسی، موضوع کاملاً لوث می‌شود. علاوه بر آن، این نمایش‌ها عموماً از جنبه‌های زیباشناختی و تکنیک و سبک، کهنه و بسیار نازل هستند. مهم‌تر از همه‌ی اینها، خاستگاه طبقاتی و تعلقات سیاسی و اجتماعی این دست‌اندرکاران تئاتر، مانع از درک عمیق و جدی آنها از چنین مضامینی است. به همین دلیل، پس از چند تجربه در مضمون مهاجرت، به زودی درمی‌یابند که تماشاگران آنها از آن دسته نیستند که برای دیدن این‌گونه نمایش‌ها رغبتی نشان دهند. زیرا تماشاگران خود این داستان‌ها را می‌شناسند، تجربه کرده‌اند، پشت سرگذاشته‌اند و تصمیم دارند که در وضعیت جدید، آنها را فراموش کنند. دشواری‌های معیشت زندگی نیز از سوی دیگر عاملی است که در کنار عوامل دیگر، سبب می‌شود تا دست‌اندرکاران تئاتر به حرفه‌ی خود «واقع‌بینانه» نگاه کنند. واقع‌بینی هم در جامعه‌ی سرمایه‌داری، یعنی درک ارزش کالایی تولیدات، حتا تولیدات هنری و فرهنگی، از جمله تئاتر. چون محصولات تولیدی در جامعه‌ی سرمایه‌داری، تنها زمانی بازار پیدا می‌کنند که ارزش کالایی، یعنی ارزش مصرفی داشته باشند. با دریافت این نکته، یا این راز کلیدی بازار، از طریق تجربه‌ی عینی است که مضامین نمایش‌های ایرانی لس آنجلس دستخوش تغییر می‌شوند. اما، تنها مضمون نیست که تغییر پیدا می‌کند. تجربه و تلخکامی‌های چند سال کار بدون پاداش، آموزش‌های گرانبهای دیگری نیز برای دست‌اندرکاران تئاتر ایرانی لس آنجلس به همراه دارد! آموزش‌هایی که امروز دیگر در آرایه‌ی یک کار نمایشی، فراتر از دستورالعمل و قاعده رفته و اقتداری چون آیه‌های کتاب مقدس پیدا کرده‌اند! اما پیش از برشمردن این دستورالعمل‌ها و قاعده‌ها، اجازه بدهید چند مثال از خود دست‌اندرکاران تئاتر ایرانی لس آنجلس بیاورم:

مجله‌ی گپ (مجله‌ای متفاوت از دیگر نشریات ایرانی لُس آنجلس) در مصاحبه‌ای که در شماره‌ی ۴۸، نهم ژوئن ۱۹۹۵، با آقای پرویز کردان داشته، از او یک سؤال کلیدی و اساسی روز می‌کند. می‌پرسد: «در مورد اصل رایج بازار روز، یعنی "ضمانت فروش به قید کم‌دی"، چه نظری دارید؟»

پاسخ آقای کردان مثل خود سؤال، صریح است: «حرفه‌ی اصلی شخص من ساختن نمایش کم‌دی. من بلد نیستم کار جدی بکنم... در موقعیت امروز، آگه شرط... جاذبه، کم‌دی بودن، خب فبها! چه اشکالی داره؟» و بعد برای آن که قدری هم جدی حرف زده باشد، می‌گوید: «من شخصاً طرفدار کارهای سنگین نمایشی که مردم را از تئاتر فراری بده، نیستم. معتقدم باید بین مردم و تئاتر، نوعی آشتی برقرار کرد. منتها با حفظ ارزش و احترام تئاتر...» البته آقای کردان در همین مصاحبه، حرف‌های جدی دیگری هم می‌زند که به نظر من بیشتر تعارف است. وقتی با این صراحت به سؤال جواب می‌دهد و وقتی که کارهای نمایشی او را - از اولین کار او در مهاجرت تا امروز - می‌بینیم، تعارف بودن حرف‌هایی مثل: «تئاتر هم باید سعی کند در مقابل ابتدال، وانده و حرمتش را نگهداره»، بیشتر آشکار می‌شود.

نمی‌دانم با نام و کارهای خانم زویا زاکاریان آشنا هستید یا نه. ایشان یکی از نمایشنامه‌نویس‌های ایرانی لُس آنجلس هستند و نمایشنامه‌های ایشان را معمولاً همسرشان آقای رضا ژیان کار می‌کنند.

چند وقت پیش، هفته‌نامه‌ی بامداد با او مصاحبه‌ای کرده بود و خانم زویا - البته مثل همیشه - سعی کرده بودند پرمغزترین حرف‌ها را بزنند. ایشان پس از آن که ناگزیری‌های انتخاب قالب کم‌دی را توضیح می‌دهند و پس از آن که درباره‌ی عدم استقبال تئاتر تبعید از طرف مردم، اظهار نظر می‌کنند، می‌رسند به نمایش «عروسی ایران خانم» کار مرحوم پرویز خطیبی، و ادامه می‌دهند که:

«... من با همه‌ی اختلاف سلیقه‌ای که با زنده‌یاد آقای خطیبی دارم،



باید در این جا از خدمتی که او به تئاترهای این شهر کرد، یاد کنم. خطیبی پل زد بین کاباره و سالن تئاتر. با همان کار «عروسی ایران خانم» مردم را از روی آن پل آورد به سالن‌های نمایش. به هر صورت آن روزها پیامی که «عروسی ایران خانم» به ما داد، این بود که کار مردم از گریه گذشته و فعلاً مردم باید تراژدی را بخندند.»

بعد در ادامه، با تردستی آب را گل آلود می‌کند، خاک به چشم مردم می‌پاشند تا دوغ و دوشاب را درهم و مخلوط کنند، و می‌گویند: «زنده‌یاد غلامحسین ساعدی هم با اجرای «تللو در سرزمین عجایب» پیام را از پاریس فرستاده بود و به نوعی به دست اندرکاران تئاتر گفته بود فعلاً موقع مناسب برای اجرای نمایش‌هایی از قسم «دیگته و زاویه» نیست. مردم احتیاج دارند که گریه‌های خود را بخندند.»

نمایش «عروسی ایران خانم» کار مرحوم خطیبی، که خانم زویا به آن اشاره می‌کند، نمایشنامه‌ای بود با نوعی سبک روحوی. من تئاتر سنتی یا روحوی را می‌شناسم. با تئاتر اساساً، من از تئاترهای روحوی عروسی‌ها در دوران بچگی آشنا شدم. مهدی مصری، مشهورترین و بهترین سیاه روحوی را برای اولین بار در نمایش‌های روحوی عروسی‌ها دیدم. بعد او را بر صحنه‌ی تئاتر شاهین در خیابان مولوی، در نمایش‌های سنتی ایرانی دیدم. و روحوی‌های دیگر با بازیگران سیاه‌پوش مختلف. من حتا نمایش سنتی ایرانی را در تئاتر حافظ نود در شهرنودیده‌ام. در هیچ یک از این نمایش‌های روحوی، حرکت، متلک، یا صحنه‌ای که نشانی از ابتدال داشته باشد، ندیدم. اما، مرحوم پرویز خطیبی اولین کسی بود که در لس آنجلس، تئاتر سنتی ایرانی را دست‌مالی شده روی صحنه آورد. و به همین دلیل هم جزو اولین نمایش‌های لس آنجلسی بود که پیشاپیش بلیت‌هایش پیش فروش می‌شد! این، نمونه و الگویی است که خانم زویا زاکاریان از آن به عنوان خدمت به تئاتر یاد می‌کنند.

قبلاً اشاره کردم که آقای کاردان معتقدند «باید بین مردم و تئاتر، نوعی آشتی برقرار کرد، منتها با حفظ ارزش و احترام تئاتر...» من با قسمت اول حرف آقای کاردان، که درست و واقع‌بینانه است، موافقم، اما باید بگویم که قسمت دوم حرف ایشان، یعنی «با حفظ احترام و ارزش تئاتر» دیگر تعارف است. خانم زویا زاکاریان هم شبیه آقای کاردان حرف می‌زنند. ایشان در همان مصاحبه‌شان می‌گویند:

«خوب، می‌بینید که بعد از ۱۵-۱۰ سال، تئاترهای لُس آنجلس هم مقاومت را کنار می‌گذارند و با "شب عاشقی"، "ننه سلیمه"، "بوی خوش عشق" و "آقا جمال" با مردم رابطه برقرار می‌کنند.»

یعنی با نمایش‌هایی که بی‌حرمتی و دشنام به تئاتر است! چون اینها اساساً به نظر من تئاتر نیستند، اینها یک مشت برنامه‌های تفریحی و تفتنی و سرگرم‌کننده برای یک مشت مردم بی‌عار و درد است. حتا در رژیم گذشته، تلویزیون ملی ایران، بین تئاتر و سرگرمی، تفاوت قایل بود و این دو سنخ کار را از هم تفکیک کرده بود. برنامه‌هایی مثل "صمد" و "آختاپوس" و "مراد برقی" و از این دست را جزو سرگرمی‌ها طبقه‌بندی کرده بود؛ آن وقت حالا، این‌جا، در لُس آنجلس - به قول خودشان در غربت - این‌گونه برنامه‌های سرگرمی را به نام تئاتر به مردم قالب می‌کنند.

من در این که یک نمایشنامه کم‌دی باشد، هیچ‌گونه اشکالی نمی‌بینم. نمایشنامه‌ی کم‌دی در بسیاری موارد، حتا مؤثرتر و قوی‌تر از نمایشنامه‌های جدی می‌تواند باشد. مشکل من در «بی‌معنی بودن» این نمایش‌هاست. نمایشنامه‌ی کم‌دی هیچ‌وقت و هرگز به معنی نمایشنامه‌ی بی‌معنی تلقی نشده است. حتا تفریح و تفتن هم نمی‌تواند بی‌معنی باشد. خنده، شادی، لذت، تفریح و همه‌ی این قبیل احساسات و حالت‌ها، انسانی هستند، و بنابراین دارای معنی و منظور معینی هستند. تفریح به خاطر تفریح، تفتن به خاطر تفتن اصلاً یعنی چه؟ مگر چنین چیزی ممکن است؟ مگر کسی بی‌دلیل

می‌خندد؟ خنده، نوعی واکنش یا تظاهر شادی است؛ یک احساس بشری است که به علت درک وضعیتی خلاف قاعده‌ی معمول اتفاق می‌افتد. آری، برپایه‌ی این تجارب و این نتیجه‌گیری‌ها، امروز تئاتر ایرانیان مقیم لس آنجلس، فرمول‌بندی‌های تغییرناپذیر، اما معجزه‌آسا پیدا کرده است. این فرمول‌ها از این قرارند:

۱. دست‌اندرکاران تئاتر پذیرفته‌اند که قالب نمایش، به عنوان مهم‌ترین عامل موفقیت، اکیداً باید کم‌دی باشد.

۲. با توجه به روحیه‌ی تماشاگران، در عمل ثابت شده که طرح مسایل سیاسی اعم از هر موضوع‌گیری سیاسی، سبب پشت کردن آنها به تئاتر می‌شود. به خصوص تماشاگرانی که مهاجرت خود را ناشی از سیاست و عمل مخالفان رژیم گذشته می‌دانند. این تماشاگران دوست ندارند، بلکه نفرت دارند که در یک نمایش حرف از سیاست زده شود؛ آنها اساساً معتقد نیستند که نمایش باید سیاسی یا جدی باشد. نمایش فقط برای تفریح و تفتن است.

۳. همه‌ی دست‌اندرکاران تئاتر لس آنجلس اعتقاد دارند که تم عشقی، پُرکشش‌ترین تم هاست. اما انتخاب این یا آن تم وابسته به امکان یافتن متن جذاب یا سلیقه‌ی فردی است.

۴. دست‌اندرکاران تئاتر لس آنجلس به خوبی دریافته‌اند که تماشاگران آن‌ها — که اکثرشان برای اولین بار است که به تئاتر می‌آیند — دوست ندارند، و اساساً نباید، مورد انتقاد قرار بگیرند. آنها استدلال می‌کنند که مگر ما معلم اخلاق هستیم؟ یا، مگر ما می‌خواهیم به مردم درس اخلاق و زندگی بدهیم که بیاییم از آنها انتقاد کنیم؟

۵. تئاتر حتماً باید پایان خوش داشته باشد!

فرمول‌های دیگری هم هست که البته به اهمیت اینهایی که اشاره کردم نیستند، اما از لحاظ اقتصادی، یعنی گیشه، اهمیت دارند. مثلاً این که نمایش‌هایی بیشترین فروش را دارند که روزهای یکشنبه اجرا شوند، زیرا

بخش عمده‌ی تماشاگران ما، به دلیل آیین‌شان، در روزهای شنبه به تئاتر نمی‌روند.

همه‌ی این فرمول‌هایی که تا الآن برشمردم، در مجموع فرمول‌های تکنیکی بودند. اما مهم‌ترین وجه این نمایش‌ها، محتوا یا پیام یا حرفی است که در خود دارند. من هر بار که به محتوای نمایش‌های ایرانی لُس آنجلس فکر می‌کنم دچار گیجی و آشفتگی می‌شوم. دچار این تردید می‌شوم که مگر می‌توان از این نمایش‌ها انتظار محتوا یا پیامی داشت؟ پس از کمی تأمل، در پاسخ به این سؤال با خود می‌گویم: اگر این نمایش‌ها را محصول ذهنیت هنری و فرهنگی کسانی بدانیم که از محیط اجتماعی پیرامون خود تغذیه می‌کنند، و آنها را حاصل تأثرات اندیشیده‌ی هنرمندان آن محیط اجتماعی بدانیم، بنابراین می‌توان آنها را شناخت و مورد بررسی قرار داد. با این گونه استدلال‌ها بالاخره قانع می‌شوم که کوشش کنم آنها را بفهمم و ارزیابی کنم.

تئاتر ایرانیان مقیم لُس آنجلس، به دلایل متعددی که برخی از آنها در همان فرمول‌بندی‌های پیشین قابل تشخیص‌اند، از کندوکاو و بررسی جدی و عمقی مسایل عاجز است. اساساً به مسایل جدی نمی‌پردازد، چون نه به آن معتقد است، نه از لحاظ تجاری آن را صلاح می‌داند، و نه اصولاً توانایی آفرینش کار جدی و عمیق را دارد. بنابراین، داستان نمایش‌ها، داستان‌هایی پیش‌پاافتاده‌اند. در این نمایش‌ها نه داستان از نظر تکنیکی ساختار درستی دارد، نه داستان تحول پیدا می‌کند، و نه شخصیت‌های داستان. موقعیت داستان نه تنها به دقت و به درستی ترسیم نمی‌شود، بلکه موقعیتی ثابت، ایستا و بدون تغییر و دگرگونی می‌ماند. موقعیت در این نمایش‌ها، در استادانه‌ترین شکل آن، فقط یک پوسته‌ی بیرونی است برای حوادث و اتفاقات مضحک و خنده‌آور. صحنه‌هایی که از زندگی در این نمایش‌ها تصویر می‌شود، صحنه‌هایی مجرد و ایستا هستند. شخصیت‌ها و حوادث قرار نیست به هدفی یا جایی منتهی شده یا موجب تغییری شوند. همه‌ی

اینها، البته، تصاویر ظاهری گوشه‌هایی از زندگی جامعه‌ی ایرانی لس آنجلس است، اما فقط تصاویر ظاهری، بی آن که از لایه‌ی بیرونی به عمق برود. اکثریت ایرانیان مقیم لس آنجلس یک زندگی ثابت، ایستا، بدون تغییر و بدون هدف دارند. روز بعد، دقیقاً تکرار روز قبل است. امروز با دیروز یا فردا تفاوتی ندارد. پذیرفته‌اند که زندگی همین است. هدف روزمره و نهایی اکثریت آنها، به دست آوردن پول بیشتر است. ارزشی که کل این سیستم و مناسبات آن تحمیل می‌کند. تغییر در زندگی اکثریت ایرانیان مقیم لس آنجلس، فقط به معنی تغییر در وضعیت اقتصادی، مستقل از هر چیز دیگر است. از لحاظ فرهنگی، اجتماعی و سیاسی، زندگی آنها دچار هیچ تغییر و تحولی نمی‌شود. زیرا از یک سو با جامعه‌ی آمریکایی یا ملیت‌های دیگر - غیر از حلقه‌ی بسته‌ی دوستان و آشنایان ایرانی خود که آنها نیز همین وضعیت را دارند - ارتباط ندارند، و از سوی دیگر، از آن جا که با ایران، مردم ایران و مسایل آن ارتباط و پیوند فعال و مستمر ندارند، کل جامعه‌ی ایرانی لس آنجلس مانند برکه‌ی آب ساکنی است که به تدریج تبدیل به مرداب شده است. در همین مرداب است که روز به روز، بیشتر و بیشتر فرو می‌روند. و مادام که در این روابط بسته، در این «گتو» محبوس هستند، نمی‌توانند وضعیت خود را دریا بند. در این رابطه، دریافت این نکته جالب است که محیط بسته‌ی این روابط، ارتباط مستقیمی با محیط و جولانگاه جغرافیایی ایرانیان دارد. فضای جغرافیایی زندگی اجتماعی و فرهنگی ایرانیان، بیانگر فضای فکری و ذهنی آنها نیز هست. هوشنگ توزیع، نویسنده، کارگردان و بازیگر نخست موفق‌ترین نمایش سال‌های اخیر لس آنجلس، شخصیت تئاتری محبوب و نمونه‌وار ایرانیان لس آنجلس، در رؤیای خویش، آینده‌ی دور را دقیقاً همان می‌بیند که امروز است - تنها با این تفاوت که او خود پیر شده است. ببینید او آینده را در گفت‌وگو با هفته‌نامه‌ی *بامداد*، چاپ لس آنجلس، چگونه ترسیم می‌کند:

«سال‌ها بعد، یک سال، دو سال، ده سال بعد، کسی چه می‌داند، در

ایران، محققى که تاریخچه‌ی تئاتر را خواهد نوشت، در صفحه‌ی صد و هشتاد، یا سیصد می‌نویسد: در ایامی که گروه عظیمی از ایرانیان، به دلایل مختلف کشور را ترک گفته بودند و در شهر لُس آنجلس (که تا آن زمان حتماً زیر آب خواهد رفت) اقامت داشتند و در حالی که تنها سرگرمی آنها، گوش دادن به نواهای نیناش ناش بود، چند هنرمند — از درون خانه‌های ساکت خود — پایه‌های تئاتر در غربت را بنا نهادند. سالی یک، دو، سه تئاتر با زحمت زیاد به صحنه بردند. اما صدای نیناش ناش آن قدر گوش خراش بود که صدای بی‌میکروفون هنرمند تئاتر را از روی صحنه کسی نمی‌شنید. تا این که یک زوج هنری جوان، پس از گذراندن چند تجربه‌ی تئاتری، نمایشی را به صحنه بردند. این نمایش در حقیقت آئینه‌ی تمام‌نمای رفتار و کردار همان مردمان بود، مردمانی که از خود دور افتاده بودند و با تماشای خودشان در حیرت رفتند که کجا هستند، چه می‌کنند و چرا؟

محقق می‌افزاید: سالن‌ها گشوده شد، سالن‌ها پرو خالی شد. نمایش یک ماه، دو ماه، یک سال، سه سال، پانزده سال روی صحنه رفت. بازیگرانش پیر شدند. دیگرانی جایشان را گرفتند و امروز پس از سال‌ها، شما هنوز بوی خوش عشق را — اما نه در لُس آنجلس — که در تئاتر شهر تهران می‌بینید. و آن مرد موسیید — که همیشه در ردیف آخر سالن نشسته و باز هم می‌خواهد که تغییراتی در نمایش بدهد — نویسنده، کارگردان، بازیگر نخست این نمایش، هوشنگ توزیع است.»<sup>۱</sup>

این رؤیا، این آرمان یک هنرمند موفق ایرانی لُس آنجلس است که با صریح‌ترین زبان ایستایی، توقف، تحجر و سکون مرداب لُس آنجلس را بیان می‌کند....

آیا تصویر چنین آینده‌ای کافی نیست که ما را به فکر وادارد؟ آیا ما به عنوان بخشی از جماعت ایرانی مهاجر، در قبال گسترش این ابتدال و

۱. با مباد، سال دوم، شماره‌ی چهارم، جمعه ۲۳ تیر ۱۴/۷۴ جولای ۹۵.

انحطاط احساس مسئولیت نمی‌کنیم؟ آیا در برابر نسل دوم مهاجر که در میان ما سربرآورده، خود را ملزم به پاسخ نمی‌بینیم؟ فردا به آنها چه می‌خواهیم بگوییم؟ چاره‌ی کار را دریابیم!





## ———— | آب در خوابگه مورچگان و هنر عوام‌پسند

ابتدا توضیحی بدهم درباره‌ی عنوان این سخنرانی. در ماه جولای امسال من گفتاری داشتم با عنوان «تئاتر ایرانیان مقیم لس‌آنجلس» که در تئاتر برنت وود ایراد شد، و سپس در شماره‌های ۱۹ و ۲۰ نشریه‌ی هفتگی «ایران‌شهر» نیز به چاپ رسید. این گفتار واکنش‌های موافق و مخالفی را برانگیخت که البته دور از انتظار نبود. در عین حال من امیدوار بودم که با آغاز بحث تئاتر ایرانی در لس‌آنجلس، یک گفت‌وگوی مثبت و سازنده به وجود بیاید و به‌ویژه دست‌اندرکاران تئاتر را کمی به اندیشه وادارد. نمی‌دانم این امیدواری تا چه اندازه پایه و اساس واقع‌بینانه داشت، ولی با وجود آن که گفت‌وگویی که مورد نظر من بود به وجود نیامد - یا حداقل تا به حال به وجود نیامده - اما، همچنان امیدوارم که این بحث و گفت‌وگوی سالم و سازنده روزی به وجود آید. چه می‌شود کرد! همه‌ی آدمیان با امیدهایی مرارت‌ها، و سختی‌ها و بدی‌های محیط پیرامون خود را تحمل می‌کنند. اگر جز این بود، تحمل زندگی بسیار دشوار می‌بود. گرنل وست، اندیشمند و فیلسوف سیاه‌پوست معاصر گفته‌ی دوپهلوی عمیقی دارد که می‌گوید: «من امیدوار هستم، اما آدم خوشبینی نیستم!» همین‌طور است وضع من در برابر جماعتی که تا امروز، سه ماه پس از تاریخ گفتار من، در جاها و به مناسبت‌های مختلف عکس‌العمل‌هایی به

گفته‌های من نشان داده‌اند. خوشبین نیستم که این جماعت تئاتری برخوردی سازنده و سالم داشته باشند، اما امیدوار هستم که چنین کنند. چون آنچه من گفتم شخصی نبوده و نیست، بلکه من نسبت به هنری که حرفه‌ی همه‌ی عمر من بوده نظراتی داشته‌ام و در برابر آنچه که در این شهر به نام تئاتر رایج است، ناگزیر از بیان آنها بوده‌ام. سعدی می‌گوید:

من آنچه شرط بلاغ است با تومی گویم      تو خواه از سخنم پند گیر و خواه ملال

همه‌ی ما زندگی در این کشور را تجربه کرده‌ایم و هم اکنون نیز در حال تجربه کردن هستیم. بنابراین باید کمابیش با شرایط پُرتنش و سخت‌کار و زندگی در آمریکا آشنا باشیم؛ کار سخت و طولانی روزمره، شتاب و سرعت کار و تولید، عدم امنیت شغلی و در نتیجه ترس و دلهره‌ی دایمی از دست دادن کار، رقابت بی‌رحمانه و شدید در بازار کار، نرخ بالای استثمار و از این قبیل عواملی هستند که موجب فشار جسمی و روحی فرساینده‌ای می‌شوند و آدم‌ها به ناچار پس از پایان یک روز کار، تنها و تنها یک مقصد را می‌شناسند و آن هم رفتن به خانه است؛ رفتن به مأوایی که برای آدم آرامش فراهم کند، جایی که از تمام آن تلاش و جنجال و هیاهو و شتاب کار به دور باشد. خلاصه تغییر از وضعیت خسته‌کننده و فرساینده و یکنواخت کار روزانه به محیط و وضعیت دیگری که نیاز طبیعی و روحی فرد انسان می‌طلبد.

این‌گونه زندگی و کار پس از مدتی عوارضی به وجود می‌آورد که مشخص‌ترین آن ملالت است. حالت یا وضعیتی که شامل اندوه، گرفتگی، افسردگی، بی‌میلی به فعالیت‌های اجتماعی، مردم‌گریزی و امثال اینهاست. به این ترتیب آدم‌ها از زندگی خود احساس رضایت نمی‌کنند. عموماً از کار خود ناراضی و حتا بیزارند، و در قبال آنچه که از کار خود به دست می‌آورند ناراضی‌تر. کار فقط وسیله‌ای می‌شود برای امرار معاش و نه چیزی که از آن لذت ببرند یا احساس رضایت کنند.

از سوی دیگر، اما، طبیعت انسانی به سمت جلوه‌های زیبای زندگی کشش دارد. چیزهایی که موجب تلطیف احساسات آدمی می‌شوند و این احساسات را پرورش می‌دهند. چیزهایی که می‌توان آنها را به‌طور کلی «معنویات» نامید. چیزهایی که آرامشِ خاطر، لذتِ روحی و شادی به بار می‌آورند. در این میان، هنر بخش مهم و گسترده‌ای در این رابطه اشغال می‌کند: موسیقی، فیلم، تئاتر و انواع تولیدات هنری دیگر پاسخ‌هایی هستند به این کشش طبیعی و نیاز روحی انسان. همچنین میهمانی‌های شام با دوستان، چند گیلان مشروب و در مواردی همراه با جوک‌های جدید و دست اول، نوع دیگر پاسخ به این نیاز روحی انسان است!

برای ارضای این نیاز و کشش روح انسان به سمت معنویات، یعنی انواع هنرها و ادبیات و شعر، و یا جانشین آنها با تفریح، تفرّن و یا هر چیز دیگری که به نوعی به اصطلاح وسیله‌ی تمدّد اعصاب و زدودن خستگی روح و جسم است، اگر انتخاب ما با توجه و دقت کافی همراه نباشد، زمینه‌ای می‌شود برای طلب و پذیرش هنر سهل و ساده، هنر تفرّنی، و به نظر من «هنر عوام‌پسند».

هنر عوام‌پسند چیست؟ ویژگی‌های هنر عوام‌پسند قبل از هر چیز در سادگی شکل و محتوای آن است. هنر عوام‌پسند به دنبال شکل‌های پیچیده، بدیع، نو و آزمایشی نیست. شکل‌های رایج و جاافتاده، و داستان‌هایی با طرح و بافت ساده از ویژگی‌های مهمّ هنرِ عوام‌پسند است. هنرِ عوام‌پسند به شدّت محافظه‌کار است. این نوع هنر از مرز اندیشه و تفکر مخاطبان خود فراتر نمی‌رود. محصولات آن در حد درک و آگاهی مخاطبان آن است. هنرِ عوام‌پسند بر آرزوهای دست‌نیافتنی، اما باور شده‌ی مخاطبان خود تکیه دارد. قهرمانانِ هنرِ عوام‌پسند از رؤیاها و آرزوهای مردمانی که همواره در انتظار دست‌یافتن به خوشبختی و سعادت می‌بهم روزها و سال‌های عمر خود را به پایان می‌برند، الهام می‌گیرند. اما این قهرمانان بدلی و نمونه‌های دروغین آنها

در زندگی واقعی هستند. زیرا برخلاف الگوهای راستین آنها در واقعیت، در آثار هنری عوام‌پسند به خوشبختی و سعادت دست می‌یابند. چرا که حکم مطلق و ویژه‌ی این نوع هنر، «پایان خوش» آن است. اگر با کمی دقت به فیلم‌ها و نمایش‌های روز نگاه کنیم، خواهیم دید که اکثر آنها از همین الگوها پیروی می‌کنند. بگذارید یک نگاه سریع به فیلم‌های فارسی قبل از انقلاب بیاندازیم: اکثر داستان‌های فیلم‌ها شامل یک قهرمان مرد بود که بی‌چیز، اما درستکار است؛ و یک قهرمان زن که ثروتمند و متفرن، و در مواردی رؤوف، است. برخورد تصادفی این دو با هم، دل‌باخته‌ی هم شدن، کمی کشمکش اینجا و آنجا، مقداری چاشنی اشتها برانگیز و خوشمزه برای ذائقه‌ی عوام، یک یا دو صحنه در یک کافه‌ی سازو ضربی همراه با آواز و رقص، زد و خورد و آژان‌کشی، و در پایان همه چیز به خوبی و خوشی پایان یافتن!

این هنری است که نیاز به تأمل و تفکر ندارد. شما را به تلاش برای تغییر و دگرگونی وضعیت نابه‌سامان موجود دعوت نمی‌کند. دریچه‌ای به آینده نمی‌گشاید. به امکان تغییر واقعیت موجود و ساختن چیزی جدید و متفاوت اشاره‌ای ندارد. نیروها و ظرفیت‌های انسانی برای تغییر زندگی را نشان نمی‌دهد، بلکه به شما تلقین می‌کند که باید به فقر خود مغرور باشی، چون تو آدم خوبی هستی. تسلیم باشی و به آنچه که داری راضی باشی؛ درستکار باشی، اگر چه فقیری؛ و پندیاتی از این قبیل. اگر چنین بودی و چنین بمانی، روزی خوشبختی در خانه‌ی تو را هم می‌کوبد.

پس تعجبی ندارد اگر امروز ما، در لُس آنجلس، در میان جماعت ایرانیان، هنری، و به ویژه تئاتری از این دست داشته باشیم. گیرم حتا با تکنیک و کیفیتی نازل و داستان‌هایی مبتذل تراز آثار مشابه خود در رژیم سابق.

تئاتر امروز ایرانیان مقیم لُس آنجلس در واقع محصول و دنباله‌ی همان نوع هنر عوام‌پسند رسمی و غیررسمی ریزه‌خوار قبل از انقلاب است، و تا زمانی که ما از لحاظ فرهنگی، اجتماعی، سیاسی دچار تحول نشویم و از آن

گذشته قطع امید نکنیم، محصولات گذشته و عوامانه همچنان بازتولید شده، رواج یافته و مشتری خواهند داشت.

با این مقدمه در مورد خصوصیات هنر عوام پسند - که هنر مطلوب اکثر ایرانیان مقیم لس آنجلس هم هست - می خواهم یک نمونه از این نوع را بررسی کنم تا با آنچه که گفته شد به طور ملموس و زنده‌ای مقایسه شده و آشنا شویم. ابتدا بگویم که انتخاب این نمونه برای من کار دشواری بود. زیرا من ناگزیر بودم نمونه‌ای را انتخاب کنم که اولاً از لحاظ ویژگی‌هایی که برش مردم، از هر جهت شاخص باشد. یعنی، اول، نمونه‌ای نباشد که آشکارا از هنر نظر - شکل و محتوا - از نوع نازل‌ترین و بدترین باشد تا بدین وسیله توانسته باشم به آسانی گفته‌هایم را اثبات کنم. دوم، این نمونه حتی المقدور برای اکثریت مخاطبان آشنا باشد. سوای این دو نکته که مشخصاً مربوط به بحث است، موضوع دیگری که در واقع ارتباطی با نمونه‌ی انتخابی ندارد، بلکه شامل هنر نمونه‌ی دیگری هم می‌تواند باشد، سوء تفاهمی است که در این شهر در برخورد با اظهار نظری انتقاد از کارهای فرهنگی و هنری می‌شود. اما از آنجا که من یقین دارم نظراتم جزبه انگیزه‌ی حرمت به هنر سالم و راستین، و ارتقاء آن نیست، به این گونه سوء تفاهماتِ غرض‌آلود اعتنایی ندارم.

فکر می‌کنم با من موافق باشید اگر این نمونه را «بوی خوش عشق» انتخاب کنم. علاوه بر دلایلی که درباره‌ی هنر عوام پسند ذکر کردم، این نکته‌ها را هم می‌توان افزود: درباره‌ی این نمایش همواره از طرف نویسنده - کارگردان آن تأکید شده که صدویست هزار تماشاگر داشته است؛ نزدیک به چهار سال روی صحنه‌های آمریکا و اروپا برای ایرانیان نمایش داده شده است؛ در مصاحبه‌ای پیش‌بینی کرده که تا پنجاه سال دیگر همچنان نمایش آن ادامه خواهد یافت و حتا در ایران، در «تئاتر شهر» تهران روی صحنه خواهد بود. و نکته‌ی دیگری این که رقیبان آن حسرت می‌خورند که با این نمایش، اینها کلی پول به جیب زده‌اند، خانه خریده‌اند، ماشین خریده‌اند و... اگر نظر

مرا خواسته باشید، من می‌گویم نوش جان‌شان! دستمزد کارشان است به هر حال. اگرچه کاری که مطابق سلیقه‌ی من نیست. و آخرین نکته این که، از تصادف روزگار اخیراً این نمایش دوباره به روی صحنه آورده شده است. (اجرای مجدد این نمایش مورد استقبال قرار نگرفت، زیرا به نظر می‌رسید که همه آن را دیده‌اند و پس از دو یا سه اجرا تعطیل شد.)

### خلاصه‌ی نمایش «بوی خوش عشق»

یک زن و شوهر جوان (افسانه و جمشید) در حال طلاق هستند. به نظر می‌رسد که همه‌ی کارها انجام شده و آنها فقط منتظر هستند. به قول افسانه در گفت‌وگوی تلفنی با مادرش - «تایک ماه دیگه حکم نهایی دادگاه بیاد» و از هم خلاص شوند. در نمایش سعی شده است تا این جدایی با جدا کردن اتاق نشیمن به دو قسمت، اتاق خواب‌ها و اسباب‌و اثاثیه و تلفن و غذا، و خلاصه دخل و خرج کامل‌شان از هم، نشان داده شود. ناگهان مامان افسانه از ایران زنگ می‌زند که دایی باقرخان (دایی افسانه) دارد برای معالجه به آمریکا می‌آید. در عین حال مامان افسانه از او می‌خواهد که نگذارد دایی باقرخان از موضوع جدایی او با جمشید باخبر شود. حالا به چه دلیل، والله اعلم! مثلاً و احتمالاً برای خلق یک نکته‌ی انحرافی! و به همین، ماجرا مثلاً پیچیده شود و نمایش وارد یک انتریگ (intrigue) گردد!

دایی باقرخان وارد می‌شوند و زن و شوهر مثلاً سابق، برای آن که قرار است تظاهر کنند که در حال حاضر هم زن و شوهر و یک زوج خوشبخت هستند، با یک سری حرکات و رفتار و کلمات مضحک، مثلاً کمدی‌بازی درمی‌آورند. اما غافل از این که دایی باقرخان همه چیز را می‌داند و نقشه‌اش این است که (و حتماً با همدستی مادر افسانه) این دو جوان را دوباره به هم برگرداند. در همین حیص و بیص کمدی‌بازی، دایی باقرخان با شیرین‌کاری‌های مخصوص خودش مأموریتش را با موفقیت به پایان می‌رساند و با حل یکی

از مشکلات «غربت نشینان»، بو و طراوت «خوش عشق» را دوباره به کاشانه‌ی این زن و شوهر جوان بازمی‌گرداند!

آشنایی با شخصیت‌های نمایش از طریق تلفن‌هایی که به آنها می‌شود و پیغام‌هایی که برای آنها گذاشته می‌شود، آغاز می‌گردد. زنگ اول تلفن برای افسانه است که سعی کرده است پیغام خود را با انگلیسی شسته-زفته‌ای بگوید. کسی که تلفن می‌کند یک خانم است و پیغامی که می‌گذارد این است: «اووو... افسانه ماشاالله، چه روده‌ی درازی داری. به من زنگ بزن بینم چی شد بالاخره... خبری شد... نشد؟» در همین حال تلفن جمشید زنگ می‌زند که پیغام روی تلفنش دو زبانه - انگلیسی و فارسی - است. پیغام فارسی آن - که حدوداً ترجمه‌ی انگلیسی آن است - چنین می‌گوید: «سلام. لطفاً پیغام‌تان را بگذارید تا با شما تماس بگیرم. وقتی می‌گم پیغام‌تان را بگذارید، یعنی پیغام‌تان را بگذارید. وقتی تلفن می‌کنید قطع می‌کنید، آدم حالش گرفته می‌شه. هه... بیخشین. خیلی ممنون.» بعد، پیغامی که طرف مربوطه، یعنی دوست جمشید، می‌گذارد چنین است: «جمشید خان... (مکث) جمشید... وردار. جمشید... خونه‌ای، وردار. جمشید... بهرام. (مکث) وردار... چی شد پس؟ گفتم سرِ راه یه لقمه می‌ای اینجا یه "حالی" به ما میدی. ساعت هفته، قرصارم واست گرفتم. تایلنولارو. ۴ تونستم ۳ گرفتم. ولی یکی ونصفی شو بخوری همونه. اگه دوتاشو بخوری که دیگه... The best. (می‌خندد.) بابا حالا که دیگه قاطی مُرغانیستی بازم وقت نداری؟ (مکث) باشه خب... پس یه زنگ به ما بزن. امشب حمید و مصطفی هم با... با... لیدی هاشون اینجان. شمشیری ترتیبشودادم. خواستی یه سربیا. اگه حال و مال هم چیزی داشتی با خودت بیا... که دیگه the best می‌زنیم و می‌خندیم! خلاصه زنگ بزن. خداحافظ و پیامزه.»

این آغاز، و به‌ویژه این شیوه‌ی زبان و محتوای پیغام بهرام - شخصی که تلفن کرده - آشکارا چنین می‌فهماند که جمشید اهل «حال» است و دوستان

اهل «حال» دارد. خودش هم در طول نمایش، چند جا، کلمه‌ی «حال» را به شکل‌ها و معنی‌های گوناگونی به کار می‌برد. وسایل این «حال» هم آن‌طور که از پیغام تلفنی بهرام، دوست جمشید، برمی‌آید، مشروب، مواد مخدر و خلوت کردن با... «لیدی»ها است.

ایما و اشاراتی که در این پیغام تلفنی است، این تصور را القاء می‌کند که ما با باندی طرف هستیم که زن و مشروب و مواد مخدر کسب و کارشان است. و از آنجا که این پیغام تلفنی در آغاز نمایش و در یک صحنه‌ی خالی، یعنی فقط و فقط کلام به عنوان یگانه عنصر و عنصر اصلی نمایش شنیده می‌شود، اهمیت اساسی پیدا می‌کند و بنابراین چنین فهمیده می‌شود که این تأکید هدف معینی را دنبال می‌کند. اما با پیش رفتن نمایش می‌بینیم که چنین نیست و پیغام تلفنی فقط به شناخت بیشتر ما از شخصیت لابلای جمشید یاری می‌رساند.

در طول نمایش نیز، ما با پس‌زمینه‌ی خانوادگی و اجتماعی شخصیت‌ها، روابط آنها، درگیری افسانه با مسایل حقوق بشر (که مثل یک وصله‌ی ناجور تنق می‌زند)، اختراع دوچرخه‌ی جمشید، گله‌ها و انتقادات آنها از یکدیگر، نارسایی‌ها و کمبودهای هریک از آنها و از این قبیل - و البته به شیوه و زبانی که توانایی و معرفت نویسنده اجازه می‌دهد - آشنا می‌شویم. گفتم توانایی و معرفت نویسنده. بگذارید روی این نکته کمی مکث کنم، چون نکته‌ی بسیار مهمی است و نمایش زائیده‌ی همین معرفت است. به طور مثال، گله‌ها یا انتقادات این زن و شوهر از یکدیگر شامل چه مسایلی است و با چه شیوه‌ای مطرح می‌گردد. در همان آغاز نمایش که جمشید از کار آمده و تنه‌است و تولد خود را جشن می‌گیرد - در حالی که برای خودش با دسته‌ی قاشق یک آبجو باز می‌کند و به نحوی غیرعادی جرعه‌های بزرگی از آبجو می‌نوشد - وقتی به سراغ دوچرخه‌ی اختراعی گذاشت می‌رود و به سلامتی خودش و دوچرخه‌اش می‌نوشد، می‌گوید: «بالاخره یه گُره‌خری پیدا



میشه که یه پولی به ما قرض بده تکمیل کنم. به سلامتی اون گُره‌خر.» (تأکید از من است.)

بعد که افسانه وارد می‌شود و پس از نسق‌گیری از جمشید، وقتی تلفن زنگ می‌زند و جمشید فریاد می‌زند «تلفن، تلفن»، افسانه با یورش از اتاق خود وارد اتاق نشیمن می‌شود و به طرف تلفن می‌رود. بعد خطاب به جمشید می‌گوید:

«عنکبوت، جا پیدا کردی؟»

جمشید: نتونستم.

افسانه: ماهونه داشتی؟»

بعد بگو-مگویی‌شان برسرمشکل دو قلم پرداختِ اجاره و قسطِ خانه به آنجا کشیده می‌شود که افسانه ادعا می‌کند پیش پرداخت خانه را او داده. جمشید می‌پرسد: «از کجا آوردی؟ از خونه‌ی بابات؟ افسانه: قرض کردم.

جمشید: اینجا هیچ خری به هیچ خری پول قرض نمی‌ده.» (تأکید از من است.)

بعد جدل آنها بالا می‌گیرد تا این که افسانه می‌گوید تو پول‌هایت را به مصرف کارهای احمقانه رسانده‌ای، «اگرم چیزی تهش مونده فرستادی ایران واسه مادرت.»

جمشید: ایران واسه مادرم؟

افسانه: آره. خیال کردی من خرم؟»

تلفن زنگ می‌زند، افسانه گوشی را برمی‌دارد:

«هلوو؟... الو؟... الو؟... (نگاهی به جمشید می‌اندازد و مجدداً) عجیبه

ها! خانم تو ورشکست نمی‌شی انقدر تلفن می‌زنی قطع می‌کنی؟ کثافتِ بزمجه! (گوشی را قطع می‌کند. جمشید می‌خندد.) تو به این دوستان نگفتی تلفنت عوض شده؟

جمشید: دوستانم؟ کدوم دوست؟ من تو این شهر دوستی ندارم.  
 افسانه: اونومی دونم. منظورم این اخترخانم‌های ته شهری‌ان که تو  
 مهمونی‌ها واسه شون چشم خمار می‌کنی. اونا هم مثل بزکوهی هول می‌شن...»  
 و... افسانه همچنان ادامه می‌دهد تا می‌رسد به این قسمت که: «... و  
 خیال می‌کنین که من خرم، همه آدم‌های اونجا خرن، هیشکی نمی‌دونه  
 what the hell is going on و فقط شما دو تا بزمجه‌ها می‌دونین چه خبره؟...»  
 (تأکیدها از من است.)

فکر می‌کنم همین قدر کافی است تا تقریباً زبان و شیوه‌ی برخورد این  
 دو شخصیت را بشناسیم.

همانطور که می‌بینید، در همین آغاز نمایش یک بار سنگین از فرهنگ  
 لومپنیسم به شدت به چشم می‌خورد. ابتدا، تحقیر مردمان - به قول نویسنده -  
 «ته شهری» و به قول من جنوب شهر، است. تحقیر مردمان جنوب شهر بی‌آن  
 که دلایل سیاسی و اقتصادی آن را ذکر کنیم، تنها دو دلیل می‌تواند داشته باشد.  
 یا ناشی از غرض و - به احتمال زیاد - آگاهانه است، و یا ناشی از سفاهت و  
 نادانی است. اما در این مورد من تصور می‌کنم که هر دو دلیل در تحقیر مردمان  
 جنوب شهر دخیل هستند. ناشی از سفاهت و نادانی است چون نویسنده در  
 نمایش، وقتی این فرصت را دارد که به علل فقر و بی‌فرهنگی مردمان جنوب  
 شهر - و نه «ته شهری» - اشاره بکند، به سادگی از آن می‌گذرد و تنها به  
 جوابی پیش‌پاافتاده و سطحی بسنده می‌کند. ناشی از غرض و آگاهانه است  
 چون منافع چنین آدمی ایجاب می‌کند که مردمان جنوب شهر را تحت عنوان  
 «ته شهری» تحقیر کند. چنین آدمی فکر می‌کند که همین «ته شهری»‌ها  
 انقلاب کردند و سبب آوارگی او شدند. در حالی که چشم خود را به روی علل  
 اصلی بی‌فرهنگی آنان، که ناشی از فقر تحمیلی و محرومیت مردمان جنوب  
 شهر است، و دلایل و ریشه‌های این فقر، می‌بندد. چه عواملی این مردمان  
 را در فقر نگهداشت و به جنوب شهرها، حاشیه‌ها، بیغوله و زاغه‌ها راند؟ چه

عواملی آنها را در نادانی، بی‌سوادی و بی‌فرهنگی نگه داشت؟ خود شما در کدام گروه تئاتری کار می‌کردید و در خدمت کدام سیاست فرهنگی بودید؟ آیا برای فقط یک لحظه به این مسأله اندیشیده‌اید؟ آن استادان و کارگردانان و کارچرخانان اداری پیش از انقلاب که شما پیرو آنها بودید مجریان کدام سیاست فرهنگی و هنری، به منظور تحمیق مردم بودند؟ امروز شما همان راهی را می‌روید که پیش از انقلاب به شما آموخته بودند؛ یعنی تحمیق مردم، خواه آگاهانه خواه ناآگاهانه. آرمان اکثریت قاطع مردم ایران، به‌ویژه همان مردم جنوب شهر، حاشیه‌نشینان و فرودستان، باهمه‌ی ناآگاهی‌شان، از انقلاب این نبود که امروز حاکم است. آرمان و آرزوی آنها از انقلاب، بی‌آن که تصور روشنی از آن داشته باشند، عدالت اجتماعی بود. و نادانی و فقر آنها سبب شد که فریب بخورند و منافع خود را نشاناسند. بهتر است وارد این داستان نشویم، چون پیچیده‌تر از اینهاست.

برگردیم به نمایش. ذهنیتی که با بخش عظیمی از مردم چنین تحقیرآمیز برخورد می‌کند، به سادگی قابل پیش‌بینی است که چه در چنته دارد و نمایش را به چه سمتی هدایت می‌کند. گفتیم یکی زبان نمایش است. در همین دقایق اول نمایش توجه کردید که این زوج چند بار به یکدیگر و به دیگران «خر» خطاب می‌کنند. بزکوهی، بزوجه، عنکبوت خطاب می‌کنند. افسانه، اگرچه در نمایش گفته می‌شود که از خانواده‌ای متمکن است — و از نظر نویسنده یعنی با اصل و نسب، متمدن و متجدد — اما در عمل نشان داده می‌شود که تمکن و مال و منال، نشان تربیت و فرهنگ و ادب و کمال نیست. می‌توان ثروتمند بود، اما بویی از فرهنگ و تمدن نبرده بود و مبتذل بود. و اتفاقاً در مورد جامعه‌ی ایران عموماً چنین است. هم در گذشته و هم به‌ویژه در رژیم آخوندی. بخصوص اگر علل به پول رسیدن اقدار متمکن کشور خودمان را بشناسیم. به هر حال، زبانی که افسانه در تحقیر و سرزنش جمشید به کار می‌برد، اگر اصطلاح خود او را به کار بگیریم، «ته شهری» تر از زبان جمشید

است. حتا در بسیاری موارد روی دست جمشید بلند می‌شود. زبان جمشید، با توجه به پس-زمینه‌ی خانوادگی و اجتماعی‌اش، زبانی طبیعی و منطقی است. برخلاف افسانه که زبان معین طبقاتی خود را ندارد. افسانه همان طور حرف می‌زند که جمشید. قبلاً چند نمونه از گفت‌وگوها را مثال زده‌ام.

دوم، درجه و سطح کیفی و نوع اختلافات این زن و شوهر است. اختلافات آنها عموماً از نوع اختلافات به ظاهر اخلاقی و سلیقه‌ای است - که البته در جای خودش مهم است، اما بدون اختلافات بنیادی و جدی‌تر، متضمن هیچ علتی نمی‌توانند باشند. در نمایش، ما شاهد هیچ اختلاف بنیادی میان افسانه و جمشید نیستیم. اگر آنها اختلاف یا تعارض بنیادی داشته باشند، در وهله‌ی اول باید در تعارض و تفاوت طبقاتی آنها دیده شود. در نمایش، جزیکی دو اشاره‌ی گذرا، بی آن که بر آن تأکید شود و یا گسترش پیدا کند و بر جریان نمایش تأثیر بگذارد، از اختلاف طبقاتی حرفی به میان نمی‌آید. نمایش از جایی آغاز می‌شود که ما شاهد نتایج اختلافات این زن و شوهر هستیم. یعنی طلاق. یعنی پایان. همین امر نمایش را از برخورد و کشمکش دراماتیک، و تمام تلخی‌هایی که به ناگزیر در یک چنین روابطی پیش می‌آید، تهی ساخته و آن را تبدیل به خوراکی خوشمزه و قابل هضم برای تماشاگر لُس آنجلسی کرده است. این کشمکش‌ها - اساساً اگر کشمکشی بوده باشد - پیش از نمایش اتفاق افتاده و ما اکنون شاهد یک مشت نیش و کنایه و زخم زبان هستیم. نیش و کنایه‌هایی که بیشتر به گیشه و ایجاد خنده چشم داشته است. ما، در نمایش، حتا از طریق کلام دلایل قانع‌کننده‌ای برای طلاق نمی‌شنویم. تنها یکی دو جا به مثلاً «علت» جدایی اشاره می‌شود. از جمله آنجا که افسانه، پیش از ازدواج‌شان، به جمشید گفته: «می‌دونی چیه؟ ما با هم تفاهم نداریم. ما دوره مختلف می‌ریم. ما دو تا (life style) مختلف داریم. ما اصل و نسب مون به هم نمی‌خوره.» تمام این عبارات‌ها - جز عبارت آخر که متأسفانه دنبال نمی‌شود. تقریباً یک معنی

واحد دارند و یک چیز را می‌گویند: دو تا آدم مختلف. همین. اما، ماهیت این اختلاف یا اختلاف‌ها چیست، در سرتاسر نمایش باز نمی‌شود. در جست‌وجوی بیشتر برای یافتن علت جدایی این دو، به چیزهای دیگری از قبیل این که پس از پنج سال ازدواج، زن هنوز روز تولد شوهرش یادش نیست؛ یا مثلاً شوهر پس از پنج سال هنوز سالگرد ازدواج‌شان به خاطرش نمانده، نیز برمی‌خوریم. اما اینها - یعنی همین چند اشاره‌ی محدود و گذرا - نیز، در واقع معلول و بازتاب علت‌هایی است که منجر به برخورد و اختلاف میان این دو شده است. علت‌هایی که در نمایش نه شنیده و نه دیده می‌شود. سوای عدم شناخت نویسنده، دو عامل مهم دیگر، یعنی اندیشه‌ی محافظه‌کارانه و ذهنیت کاسبکارانه، سبب جابه‌جایی عناصر علت و معلولی در این نمایش هستند. نویسنده - کارگردان می‌داند که تماشاگر ایرانی لُس آنجلسی برای دیدن صحنه‌های واقعی و تکان‌دهنده‌ی زندگی مردان و زنان مهاجر، و جست‌وجو و کشف علل این مشکلات به تئاتر نمی‌آید. تماشاگر ایرانی مقیم لُس آنجلس به قصد «کُشتن» وقت به نمایش می‌رود. برای گذراندن اوقاتی «خوش» به نمایش، نه تئاتر، می‌رود. بنابراین باید از طرح مسایل جدی و یا جدی گرفتن مسایل زندگی پرهیز شود. این است که موضوع پیچیده و مهمی مثل طلاق تبدیل می‌شود به یک سری نیش‌وکنایه و متلک‌های شیرین، در فضایی خالی از هرگونه تلخی، تنش یا کشمکش دراماتیک؛ یعنی بازی در خلاء. و باز به همین دلیل است که در این نمایش عوارض دربه‌دری و ریشه‌کن‌شدگی، تلاش بی‌امان برای سامان دادن زندگی، از دست دادن تعادل عادی زندگی و صرف نیروی ذهنی و جسمی بیش از حد برای ایجاد یک تعادل نسبی، تغییر نقش فردی و اجتماعی زن در شرایط جدید، آگاهی زنان از حقوق و جایگاه اجتماعی و انسانی خود به علت شرکت آنها در کار و اقتصاد خانواده، و به‌ویژه به وجود آمدن تنش ناشی از هویت یافتن زن با مرد در وضعیت جدید، و عوارض دیگری که همه‌ی ما تجربه

کرده و می‌شناسیم به کلی نادیده گرفته شده و به جای آن دو نفر را می‌بینیم که به نظر می‌رسد اساساً با مشکلات مهاجرت بیگانه‌اند و فقط چند مشکل کوچک فردی (کمیک) موجب ناسازگاری میان آنها شده است.

تحریف واقعیت‌های زندگی به چیزهایی ساده، قابل حل، قابل هضم و زدودن غبار هرگونه شک و تردید در وقایع و حوادث، و مطلق کردن چیزها، از ویژگی‌های دیگر هنر عوام‌پسند، از جمله تئاتر عوام‌پسند است.

«بوی خوش عشق» نمونه‌ی تپیک هنر عوام‌پسند، از نوع همان سینمای عوام‌پسند قبل از انقلاب است. شخصیت‌های اول زن و مرد این فیلم‌ها، معمولاً یک مرد - اغلب یک داش مشدی جنوب شهری - که بر حسب تصادف با دختری از یک خانواده‌ی ثروتمند و اصل و نسب‌دار شمال شهری آشنا می‌شود، بعد مخالفت خانواده‌ی دختر، بعد کشمکش و دعوا و باقی قضایا! تنها تفاوت در «بوی خوش عشق» این است که ما آنها را پس از انقلاب، در لُس آنجلس و پس از پنج سال زندگی با هم، می‌بینیم. در اینجا شخصیت مرد، یعنی جمشید، گفته می‌شود که دارای تحصیلاتی است و در سال آخر دانشگاه در رشته‌ی مهندسی (چه رشته‌ای روشن نیست) به خاطر افسانه ترک تحصیل کرده و در حال حاضر در یک کارخانه‌ی اتومبیل‌سازی، به قول افسانه، پیچ و مهره سفت می‌کند و ماهی دو هزار دلار حقوق می‌گیرد. با توجه به شیوه‌ی گفتار و زبان و رفتار جمشید، و همچنین با توجه به پس - زمینه‌ی زندگی اجتماعی او، و همچنین با توجه به نوع دوستانش، جمشید بیش‌تر به یک راننده‌ی تاکسی می‌ماند تا یک مهندس، اگر چه در اینجا، به هر دلیلی، موقعیت شغلی متناسب با تخصص‌اش را به او نداده‌اند. و واقعاً چه اتفاقی می‌افتاد اگر گفته می‌شد جمشید تحصیلات دانشگاهی ندارد و راننده‌ی تاکسی بوده و حالا هم در اینجا راننده‌ی تاکسی است؟ در رابطه‌ی این زن و شوهر چه تغییری می‌داد؟ کجای ساختمان نمایش لطمه می‌دید یا موجب تغییر می‌شد؟ شخصیت در آثار ادبی و هنری

صرفاً یک انگ حرفه‌ای نیست. یک موقعیت اجتماعی است همراه با یک سری مشخصات و ویژگی‌های فردی متناسب با آن شخصیت. این موقعیت اجتماعی و این ویژگی‌های فردی، رفتار و زبان و اخلاق و منش خاصی در فرد به وجود می‌آورد که متناسب با شخصیت اجتماعی آن فرد است. این یک قانونمندی عام است. جمشیدی که ما در این نمایش می‌بینیم، از لحاظ اجتماعی در واقع، می‌تواند بچه‌ی خیابان جمشید (ناحیه ده تهران) باشد که نویسنده می‌خواهد او را به عنوان دانشجوی ناکام قالب کند. الگوی شخصیت جمشید، فردین فیلم‌های فارسی گذشته است که حالا پس از انقلاب به لُس آنجلس آمده و کمی هم چاشنی و طعم آمریکایی گرفته است. افسانه هم همین طور. اصل و نسب خانوادگی و موقعیت اجتماعی او فقط و فقط یک انگ، یک برجسب است و هیچ دخلی به زبان، شیوه‌ی حرف زدن و رفتار او ندارد. او همان طور حرف می‌زند که جمشید و همان طور رفتار می‌کند که جمشید. برجسب دختری از یک خانواده‌ی «اصل و نسب دار» به افسانه، به هیچ وجه تصادفی نیست. الگوی هنر عوام‌پسند ایجاب می‌کند که برای ایجاد تناقض و تضاد، که یعنی برخورد نمایشی (دراماتیک)، هریک از شخصیت‌های اصلی نمایش باید در قطب‌های مخالف و متضاد یکدیگر قرار بگیرند. ساده‌ترین و سطحی‌ترین شیوه که فیلم‌های فارسی آن را به کار می‌بردند. در اینجا ما می‌بینیم که این تضاد تنها یک تضاد صوری و کاذب است و به همین دلیل نمی‌تواند ریشه‌های اجتماعی و طبقاتی اختلافات این دو شخصیت را آشکار سازد. در نتیجه، افسانه در اینجا همان فروزان در فیلم‌های فارسی است که در برابر جمشید قرار داده شده.

و اما دایی باقرخان. دایی باقرخان بیش و پیش از هر چیز، فردی است از نسل گذشته. حامل یک فرهنگ سنتی است. دایی باقرخان از ایران می‌آید. دایی باقرخان شخصیتی سمپاتیک و دوست‌داشتنی و مثبت ترسیم شده است. دایی باقرخان با قصد خیری به این سفر آمده و این قصد خیر را - حفظ زندگی

زناشویی این دو جوان - به سرانجام می‌رساند. این ویژگی‌ها جنبه‌های مهمی هستند که نمی‌توان به سادگی از آنها گذشت. با تصویردایی باقرخان به عنوان شخصیتی مثبت و محبوب، تماشاگر نیت و عمل خیر او را به عنوان جنبه‌های مثبت و والای شخصیت او در بست می‌پذیرد، بی آن که روی آنها تأمل کند. نسل گذشته یا نماینده‌ی نسل گذشته در هنر و ادبیات، به طور کلی، نشان کهنگی، زوال، پوسیدگی، عقب‌ماندگی، واماندگی و از این قبیل بوده و در برابر نسل حاضر یا نسل جوان، که نمایندگی نوبودن، تجدد، ترقی و بالندگی را دارد، قرار گرفته است. نسل گذشته در آثار هنری و ادبی، و همچنین از لحاظ تاریخی، هیچ چیز تازه‌ای برای نسل جوان ندارد. زوال یافته یا محکوم به زوال است. این قانونی عام است، من از استثناها صحبت نمی‌کنم. اما در این نمایش، این پیرمرد با ورود خود، روحیه‌ای بشاش، تروتازه، شاد، پُراز نیروی زندگی، و به‌ویژه با آن نوار کاست کذایی‌اش، حال و هوای جدیدی (مثلاً new age) به ارمغان می‌آورد! از این بدتر، و به نظر من خطرناک‌تر، این که این نماینده‌ی نسل کهنه، از ایران جمهوری اسلامی می‌آید که حکومتگران آن همیشه ادعا کرده‌اند که ایرانیان خارج از کشور در مشکلات زندگی خود وامانده‌اند، به کارهای پست تن داده‌اند، در فساد اخلاق و هرزگی و انحراف و خلاصه بسیاری نارواهای دیگر، غرق شده‌اند. حالا این شخصیت نسل گذشته، از ایران جمهوری اسلامی برای حل مشکلات و گرفتاری‌های این دو جوان، که خود در حل آن وامانده‌اند، با همه‌ی ناتوانی و پیروی، تن به دشواری چنین سفری داده تا یک مأموریت خیر را به انجام برساند! و این، ارتجاعی‌ترین وجه این نمایش است.

از زاویه نمایشی، دایی باقرخان بدلِ تقی ظهوری فیلم‌های فارسی است، با کمی پرداخت و دستکاری و بزرگ.

تئاترهای ایرانی‌سُ آنجلس، در تصویر واقعی زندگی ما، حتا در خام‌ترین شکل آن، نه تنها ناتوانند، بلکه در بسیاری موارد تصویرهای کاذب



ودروغین از مهاجران و زندگی آنها می‌سازند. تلاش عمده‌ی تولیدکنندگان این نوع نمایش‌ها، تکیه بر احساسات و ساده‌دلی مهاجران و سوءاستفاده از آن است. و این معامله‌ای است نه شرافتمندانه!



## پروانه‌ای در مشت

«گاف» کوچک، «گاف» بزرگ

### مقدمه

سانسورچیان بی‌اقتدار

نقدی که در پی این مقدمه خواهد آمد، ماجرای پیچیده‌ای دارد. ماجرای یکی از اگر قرار شود به دقت و همه‌جانبه دنبال و ارزیابی شود، ماهیت زشتی یکی از مهم‌ترین نهادهای اجتماعی-فرهنگی جامعه‌ی ایرانیان مقیم لس‌آنجلس را فاش خواهد ساخت؛ نهادی که در جهان به عنوان نماد آزادی بیان، آزادی سیاسی و اجتماعی شناخته شده و همیشه برای سنجش میزان آزادی اجتماعی و بلوغ فرهنگی یک جامعه، محک و معیار بوده است: نهاد مطبوعات.

همین که چاپ یک نقد هنری در یک جامعه، گرفتار ماجرای چنین پیچیده، و در عین حال در پیچ و خم روابطی بس نازل و حقیر دستخوش موانع و اشکالاتی می‌شود که نویسنده‌ی آن ناگزیر می‌شود آن را به شکل مستقل به چاپ برساند، نشان تأسف بار و خطرناکی است از روابط ناسالم و نابه‌سامان این نهاد توسط مشت‌ی افراد که این حرفه‌ی مهم و وجدانمند را برای مقاصد سوء، غصب کرده‌اند. همچنین نشان فقدان درک آزادی در آن جامعه است؛ جامعه‌ای که به ظاهر، خود از حکومتی مستبد، تنگ‌نظر، دشمن آزادی و آزادی‌خواهی گریخته و ادعا می‌شود که می‌خواهد در جهان

آزاد، آزادی را بیازماید، بیاموزد و آزاد زندگی کند.

خانم‌ها و آقایان دست‌اندرکار و صاحبان نقش در این روابط! بیایید برای یک بار هم که شده، یک مورد را سعی کنید برکنار از هرگونه روابط و منافع فردی، گروهی و حرفه‌ای خود ارزیابی کرده و کوشش کنید واقعیت مسأله را دریابید. کوشش کنید از درگیر شدن با مسأله حذر کنید و مانند یک کارشناس، یک محقق، برای شناختن سرشت یک مسأله، ابتدا و قبل از هر چیز، خود آن مسأله را بشناسید. آیا اینقدر ظرفیت روحی دارید که بتوانید خود را برای مدت کوتاهی به طور موقت، از همه‌ی تأثیرات روابط خود و از همه‌ی پیش‌فرض‌ها و پیش‌قضاوت‌ها رها سازید و رابطه‌ای مستقل و مستقیم با موضوع مورد بررسی برقرار سازید؟

بسیار خوب، موضوع چنین است:

پس از دیدن نمایش «پروانه‌ای در مشت»، با آن که خود را منتقد نمی‌دانم، و با آن که همواره کوشش کرده‌ام از هر چه که احتمال می‌رود کوچک‌ترین درگیری، سوء تفاهم و یا گرفتاری با جامعه‌ی ایرانی برای من ایجاد گردد، پرهیز کنم (به علت تجربه‌هایی تلخ)، و با آن که چندین بار به خود نهیب زدم که دست به این کار نزنم، اما عواملی مرا موظف می‌ساخت که این نمایش را مورد ارزیابی هنری قرار دهم. از جمله آن که، برخلاف اکثر نمایش‌های ایرانی رایج در لس‌آنجلس، کاملاً پیدای بود که رویکرد نویسنده - کارگردان این نمایش به تئاتر، رویکردی جدی است و به همین دلیل مخاطب خود را نیز موظف می‌ساخت که با آن برخوردی جدی داشته باشد. دیگر آن که چون به نظر من اشکالاتی بنیادی در آن بود که احتمال می‌رفت کژفهمی‌ها و سوء تفاهماتی برانگیزد، شخص را ملزم می‌ساخت که در برابر آن بی‌تفاوت نماند. اما، هنگامی که قصد کردم درباره‌ی آن بنویسم دچار تردیدها و تأمل‌های مختلفی شدم. این تردیدها مرا در برابر پرسش‌هایی اخلاقی قرار می‌داد، و تا پاسخ قانع‌کننده‌ای برای آنها نمی‌یافتم، نمی‌توانستم اقدام به نوشتن این نقد کنم.

از جمله‌ی این پرسش‌ها یکی این: اکنون که پس از مدتها یک تئاتر جدی ایرانی در لُس آنجلس به صحنه رفته، آیا درست است که آن را زیر ذره‌بین نقادانه قرار داد و اشکالات آن را برشمرد؟ به‌ویژه که هم زمان با آن نمایش‌های نازل و کم‌بهای دیگری روی صحنه است که به وسیله‌ی بُنجل نویس‌های لُس آنجلسی با دستمزدی ارزان، ستایش‌های صدتایک‌غاز درباره‌ی آنها به چاپ می‌رسد، و گاه همین نوشته‌ها به وسیله‌ی «کارگردان» یا «نویسنده»ی همان نمایش‌ها یا یکی از «دوستان» آنها تهیه می‌شود.

بالاخره پس از مدت‌ها کلنجار و جدل با خود، درست‌تر دیدم که این نمایش را مورد ارزیابی قرار دهم. زیرا نمی‌توانستم نسبت به حقیقتی که این روزها به آسانی پایمال رابطه‌های ناسالم، ریاکارانه و درپوزگی‌ها می‌شود، خاموش بمانم.

اما تا زمانی که این نقد نوشته شود، اجراهای لُس آنجلس آن برچیده شده بود و نمایش در سفر به دور آمریکا بود. ضمناً در این فاصله چند نقد موافق و مخالف درباره‌ی این نمایش نوشته و چاپ شده بود. در این زمان به نظرم می‌رسید که چاپ نقدی درباره‌ی نمایشی که دیگر روی صحنه نیست چندان موردی ندارد. اما از طرف دیگر چون قول آن را به آقای خلیل موحد دیلمقانی، که از مدت‌ها پیش کار مقدمات انتشار یک مجله‌ی تئاتری را شروع کرده بودند، داده بودم، نقد را به دست ایشان سپردم. در این جا لازم است کمی به عقب برگردم و نکته‌ای را توضیح دهم، چون به روشن شدن آنچه بعداً خواهد آمد، کمک می‌کند.

آقای دیلمقانی یکی از استادان خوب تئاتر در دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک و همچنین یکی از کارگردانان اداره‌ی کل برنامه‌های تئاتر، از ادارات تابعه‌ی وزارت فرهنگ و هنر، بوده‌اند. ایشان چند ماه قبل از این قضایا، به طور غیررسمی و در محافل دوستان اعلام کرده بودند که امکاناتی فراهم شده تا اقدام به انتشار یک نشریه‌ی تئاتری - سینمایی بکنند. من وقتی این خبر را

شنیدم خیلی خوشحال شدم. چون با شناختی که از آقای دیلمقانی داشتم، فکرمی کردم ایشان مسلماً نشریه‌ای جدی، با ارزش‌ها و معیارهای هنری و حرفه‌ای درخور و مناسب منتشر خواهند کرد، و به این ترتیب این نشریه می‌تواند ضمن آموزش مخاطبان هنر، به ویژه در زمینه‌ی تئاتر، با نقد و تحلیل فعالیت‌های هنری و فرهنگی ایرانیان مقیم لُس آنجلس، احتمالاً محک و معیاری به وجود آورد و به تدریج هنرمندان دست‌اندرکار را نیز تا حدودی به درک مسئولیت‌هایشان آگاه سازد. به همین جهت به آقای دیلمقانی تلفن کردم و ضمن ابراز خوشحالی خود از خبر اقدام ایشان به انتشار مجله، اظهار تمایل کردم که اگر فکرمی‌کند من می‌توانم کمکی باشم، آماده‌ی همکاری هستم. ایشان خیلی تشکر کردند و گفتند چرا که نه، بسیار عالی است. به این ترتیب قرار شد که در یکی از روزهای آینده در منزل ایشان با هم بنشینیم و در این باره دقیق‌تر صحبت کنیم. در روز موعود به منزل ایشان رفتم و پس از دو-سه ساعتی گفت‌وگو، از آنچه ایشان گفته بودند چنین نتیجه گرفتم که ایشان و دوست دیگرشان آقای حسن فیاد، که مسئول بخش سینمایی نشریه خواهند بود، تنها مسئولان نشریه هستند و شکل یا ساخت دیگری از قبیل هیأت تحریریه یا شورای تحریریه را لازم نمی‌بینند. اما، چنانچه مقاله، تحلیل، نقد و از این قبیل مطالب به نشریه داده شود، استقبال کرده، بسیار خوشحال و متشکر خواهند بود.

پس از این جلسه یک گفت‌وگوی تلفنی نیز در همین زمینه با آقای دیلمقانی داشتم و به طور قطعی به این نتیجه رسیدم که ایشان اساساً به ساخت یا ترکیب اداره‌کنندگان یا مسئولان یک نشریه برپایه‌ی مفاهیم امروزی که عموماً پذیرفته شده و تقریباً در سراسر جهان مرسوم است، نه چندان اعتقاد دارند و نه بدان اندیشیده‌اند. شکلی را که ایشان در ذهن دارند از قبیل همان اشکال سنتی و مرسوم جوامع غیردموکراتیک است، و بنابراین، اشکال دموکراتیک هیأت یا شورای تحریریه را مغایر و مخلّ آزادی عمل فردی خود

می‌دانند. البته آقای دیلمقانی نظرشان را با این صراحت و روشنی بیان نکردند، بلکه با زبان، و به‌ویژه با عبارتی که مثلاً «مورچه چیه که کله‌پاچه‌اش باشه»، به نحوی از بحث بیشتر و جدی‌تر درباره‌ی موضوع شانه خالی کردند. پس از این گفت‌وگو، فکر همکاری را کنار گذاشتم و تصمیم گرفتم هر وقت نوشته‌ای درباره‌ی تئاتر داشتم برای چاپ به نشریه‌ی آقای دیلمقانی بدهم. از جمله‌ی چیزهایی که در نخستین گفت‌وگوی ما مطرح شد، قول همین نقد «پروانه‌ای در مشت» به ایشان بود.

باری، پس از آن که نقد آماده شد، آن را به آقای دیلمقانی دادم. دو هفته‌ای گذشت. به ایشان تلفن کردم و نظر ایشان را درباره‌ی نقد جویا شدم. ایشان ضمن تعریف و تمجید از نقد - با کمی تعارف و غلو - اشاره کردند که: ضمناً می‌خواستم بگویم که چند مورد هست که - البته جزئی هستند، چندان مهم نیستند - که اگر برشون داریم یا اگر بتوانید به یک ترتیبی آنها را تغییر دهید، به نظر من درست‌تر است. از آنجا که من بنا به تجربه‌های گوناگون و تلخی که از انواع و اقسام سانسور داشته‌ام، به محض شنیدن این حرف بلافاصله گوش‌هایم تیز شد. سؤال کردم تا دریابم که مشخصاً چه چیزهایی باید به قول ایشان «برداشته» شود یا «تغییر» کند. ایشان دو مورد را به طور مشخص ذکر کردند که من با هر دوی آنها مخالفت کردم. مورد اول حذف کلمه‌ی «بُنجل» بود - آنجا که به تئاترهای لُس آنجلس اشاره دارد؛ و مورد دوم، ایضاً حذف عبارت «بی‌مایه» بود - آنجا که به دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک اشاره می‌شود. البته، آقای دیلمقانی توضیحات و دلایل مکفی برای حذف این دو مورد دادند - که از نظر من به هیچ وجه قانع‌کننده نبودند. از جمله این استدلال که: آخر همه‌ی تئاترهایی که در لُس آنجلس اجرا شده بُنجل نیستند. که پاسخ من این بود - و هست - که: هدف من اکثریت نمایش‌های لُس آنجلس است، آنچه که وجه غالب دارد و می‌توان تحت عنوان «تئاتر لُس آنجلس» نامید. من از استثناء صحبت نکرده‌ام.

ایشان گفتند: وقتی تو می‌گویی بُنجل، شامل تئاتر خودِ تو هم می‌شود. گر چه این‌گونه استدلال، با توجه به شناختی که ایشان از من و کار من دارند، شیوه‌ی نادرست و ناسالمی در یک بحثِ معقول و دوستانه بود، به او گفتم: اگر کسی نتواند بین یک «بُنجل» و یک «تئاتر» تمیز قایل شود، برای من مهم نیست که کارم از طرف چنین کسی در معرض سوءقضاوت قرار گیرد. از آن گذشته، من می‌دانم چه کرده‌ام و کارم را نیز می‌شناسم. سرانجام ایشان گفتند: تو با این کار همه را دشمن خودت می‌کنی. که پاسخ دادم: من ابایی ندارم اگر به خاطر گفتن حقیقت، کسانی را دشمن خودم بکنم.

در این گفت‌وگو آقای دیلمقانی ضمناً اشاره کردند که: به غیر از من، دو نفر دیگر هم این نقد را خوانده‌اند. آنها هم همین نظر مرا دارند. وقتی از او سؤال کردم که این دو نفر چه کسانی هستند، گفتند یکی از آنها را می‌شناسی، فیاد است. اما نفر سوم را نام نبرد و وقتی از او خواستم نفر سوم چه کسی است، پاسخ دادند: حالا تو چه کار به آن داری. بالاخره ایشان گفتند: پس اجازه بدهید تا با دوستان دیگر صحبت کنم، تا یک هفته‌ی دیگر با تو تماس خواهم گرفت.

یک هفته گذشت از ایشان خبری نشد، دو هفته گذشت باز هم خبری نشد، سه هفته گذشت، تصادفاً آقای دیلمقانی را در جلسه‌ی سخنرانی آقای جواد مجابی در کتابفروشی میدانیت اسپشیاال در شهر سانتامونیکا دیدم. پس از سلام و علیک و احوالپرسی، من انتظار داشتم آقای دیلمقانی درباره‌ی نقد و پاسخ‌نهایی‌اش حرفی بزند ولی هیچ سخنی گفته نشد، فکر کردم حتماً حرف تازه‌ای ندارند، و چون از قبل می‌دانستم که به هیچ وجه زیر بار هیچ‌گونه سانسوری نخواهم رفت، از آقای دیلمقانی خواستم که از چاپ آن نقد صرف‌نظر کنند، چرا که آن را برای چاپ به جای دیگری داده‌ام.

پس از آن با خود فکر کردم که کدام روزنامه یا مجله‌ای در لُس آنجلس وجود دارد که نسبتاً سرش به تنش بیارزد. این راهم بگویم که بیشتر نشریه‌ای مورد نظر من بود که فواصل انتشارش کوتاه باشد. مثل روزنامه، هفته‌نامه و حداکثر



دوهفته‌نامه. و الا یکی - دو نشریه‌ی خوب بودند که در همین لُس آنجلس منتشر می‌شوند، اما فواصل انتشارشان دوماه‌نامه یا فصلنامه و از این قبیل است. به هر حال در جست‌وجوی نشریه‌ای مورد نظر، بالاخره به هفته‌نامه‌ی *بامداد* رضایت دادم، اگرچه برخی اشکالات آن را می‌شناختم. به دفتر *بامداد* تلفن کردم و با آقای شهرام همایون، مسئول هفته‌نامه، صحبت کردم، و به طور خلاصه گفتم که مایلیم این نقد در هفته‌نامه‌ی ایشان چاپ شود، چون بیشترین بحث‌ها درباره‌ی نمایش «پروانه‌ای در مشت» در این نشریه به چاپ رسیده است. ایشان استقبال کردند و در برابر سؤال من که آیا فکرمی‌کنید به این شماره می‌رسد یا نه، پاسخ گفتند که: اگر همین امشب به دست من برسد، نودوپنج درصد قول می‌دهم که چاپ شود. به ایشان گفتم به نظر می‌رسد که شما نظرات اشخاص را، صرف‌نظر از اختلاف‌ها و تعارض‌هایی که ممکن است در یک موضوع با هم داشته باشند، چاپ می‌کنید. و بعد، موضوعی که مرا نگران می‌کرد، به این صورت از ایشان سؤال کردم: آیا مطلب تمام و کمال چاپ می‌شود؟ آیا چیزی به نام «ویراستاری»، که از تصحیح جمله و موارد دستوری زبان در می‌گذرد، به کار می‌بندید؟ ایشان که منظور مرا به خوبی دریافتند گفتند که: ما اساساً دست به مطلب کسی نمی‌بریم. تا به حال یک کلمه از هیچ مطلبی را حذف نکرده یا تغییر نداده‌ایم. خیالم از این بابت راحت شد، و رفتم سر آخرین مطلب. به ایشان گفتم این نقد بلند و طولانی است. به احتمال زیاد یک صفحه‌ی کامل روزنامه‌ی شما را می‌گیرد. ایشان گفتند: مهم نیست. برای آن جا باز می‌کنیم. گویی بار سنگینی از دوشم برداشته شد. به ایشان گفتم همین آن می‌روم و مطلب را فکس می‌کنم. و من در فاصله‌ی ده تا پانزده دقیقه پس از مکالمه با آقای همایون، آن نقد را که با یک صفحه‌شناسنامه‌ی محل فکس (KINKO'S) بیست صفحه می‌شد برای دفتر *بامداد* فکس کردم و پس از آن به ایشان تلفن کردم تا مطمئن شوم که تمام صفحات فکس شده‌اند. ایشان تأیید کردند که تمام صفحات فکس شده‌اند.

شماره‌ی بعد *بامداد* منتشر شد، ولی این مطلب در آن چاپ نشده بود. از آنجا که مطلب خود را به دلایلی، با رضایت و دلخواه کامل به این نشریه نداده بودم و تنها به این خاطر که می‌خواستم این نقد در لُس آنجلس، در شهر محل اجرای نمایش، و در یکی از نشریات عمومی این شهر چاپ شود، و همچنین، همانطور که قبلاً اشاره کردم چون تصور می‌کردم این نشریه نسبت به روزنامه‌ها و مجلات دیگر لُس آنجلس احتمالاً کم‌غرض‌تر است، وقتی مطلب خود را در شماره‌ای که سردبیر آن نودوینج درصد قول داده بود چاپ شود، ندیدم، احساس کردم قافیه را باخته‌ام. گوشت را به دست گربه سپرده‌ام. مسایل بعدی روشن ساخت که این احساس چندان بی‌دلیل نبوده است. روز سه‌شنبه، یعنی سه یا چهار روز پس از انتشار *بامداد*، به آقای همایون تلفن کردم. تلفن را ایشان جواب دادند، اما وقتی من خودم را معرفی کردم و گفتم می‌خواهم با آقای همایون صحبت کنم، ایشان گفتند: آقای همایون از دفتر رفته‌اند بیرون، ده دقیقه‌ی دیگر تلفن کنید برمی‌گردند. من دوست ایشان هستم. اگر ده دقیقه‌ی دیگر تلفن کنید خودشان اینجا هستند. و من در همان حال داشتم با خود فکرمی‌کردم به این مرد که با این صراحت دروغ می‌گوید و بی‌آن که حتا صدایش را عوض کند خود را دیگری جا می‌زند، چه باید بگویم؟! می‌گویند زیرکانه‌ترین روش دزدی، آشکار دزدیدن است! متحیر مانده بودم که این دیگر چه صیغه‌ای است! بالاخره گفتم: مطمئن نیستم دقیقاً ده دقیقه‌ی دیگر بتوانم تلفن کنم، چون سرکار هستم. اما خواهش می‌کنم به ایشان بگویید که من دوباره تلفن خواهم کرد. کمتر از سه ربع ساعت دیگر توانستم دوباره به دفتر *بامداد* زنگ بزنم. اما این بار دیگر کسی جواب نداد. پیغام‌گیر روشن شد و من ناچار برای آقای همایون پیغام گذاشتم. گفتم: آقای همایون، روزنامه را دیدم. مطلب من چاپ نشده بود. می‌خواستم دلیل آن را بدانم. خیلی ممنون می‌شوم اگر با من تماس بگیرید. و با وجود آن که شماره تلفن خود را قبلاً به ایشان داده بودم و در صفحه‌ی شناسنامه‌ی فکس هم

شماره تلفنم را فکس کرده بودم، دوباره تلفن را گفتم تا باصطلاح محکم‌کاری کرده باشم. اما، از ایشان دیگر خبری نشد.

همه‌ی اینها به روشنی ثابت می‌کرد که این قضیه عادی نیست. پس از تأمل روی جوانب موضوع، تصمیم گرفتم دیگر آن را دنبال نکنم و قضیه را خاتمه یافته تلقی کنم. بخشی از تأملات من، که مرا به این نتیجه رساند، اینها بودند:

۱. تجربه و شناخت عمومی من طی نزدیک به نُه سال زندگی در لُس آنجلس حکم می‌کرد که با این موضوع ساده برخورد نکنم. چون از همه‌ی جوانب آن بوی زننده و آزار دهنده‌ای به مشام می‌رسید.

۲. در همین هفته‌نامه‌ی *بامداد* پیش از این سه نقد درباره‌ی این نمایش به چاپ رسیده بود و هر یک از آنها در یک شماره، یکجا و کامل چاپ شده بود. دو تای آن نقدها را که نسبتاً بلند و طولانی هم بودند (نوشته‌های آقایان کورش افشارپناه و حمید ارشادی) دیده بودم. اما اکنون، هنگامی که به چاپ نقد من رسید، ناگهان همه چیز تغییر کرد. چرا؟ برای این سؤال پاسخ بی‌شیله‌پیله‌ای وجود نداشت.

۳. در همان شماره‌ی *بامداد* که قرار بود نقد من بر «پروانه‌ای در مشت» چاپ شود، شواهد گویایی وجود داشت که در تعارض آشکار با نقد من، و در جانب‌گیری و حمایت از نمایش بود: در بالای صفحه‌ی ۲، دست راست، و داخل کادر - یعنی در برجسته‌ترین و مشخص‌ترین و قوی‌ترین جای یک صفحه‌ی مهم روزنامه - با عنوان (تیتراژ) «نگاه» وزیر عنوان (سوتیتراژ) «عهدی در شبانه‌ی غربت» (شبانه‌های غربتی که هر شب صدها از آن در لُس آنجلس برگزار می‌شود!)، یعنی یک موضوع پیش‌پاافتاده را تبدیل به خبر کردن واقعاً شگرد روزنامه‌نگاری لُس آنجلسی است! آقای ایرج جنتی عطایی اظهار امیدواری کرده‌اند که نمایشنامه‌ی تورج نگهبان به پایان برسد تا ایشان در بازگشت خود آن را بخوانند! پیش‌پاافتاده‌ترین چیزی که بتوان تصوّر

«خبر» از آن داشت. امیدوارم برای کسی سوءتفاهم نشود، منظور من در اینجا فقط و فقط یک نکته است و بس، نه هیچ چیز دیگر. و آن جانب‌گیری یک روزنامه از موضوع یا فردی است با روشی آشکارا رسوا. چیزی که در این شهر به آن زدوبند می‌گویند.

۴. در صفحه‌ی ۵ همان شماره‌ی *بامداد*، دست چپ، بالای صفحه و در کادر، مطلبی در ارتباط با «پروانه‌ای در مشت»، ایرج جنتی عطایی و حضور او در کانون سخن و بازگشت او به انگلستان و بقیه‌ی قضایا... درج شده بود.

۵. و جالب‌ترین قسمت، این خبر تحت عنوان «رفع سوءتفاهم» در صفحه‌ی آخر، قسمت «خبرنگار خصوصی» است که می‌گوید «خبرنگار خصوصی می‌نویسد در یک جلسه‌ی خصوصی با حضور ایرج جنتی عطایی، ترانه سرا و نمایشنامه‌نویس، و ناصر شاهین پر نویسنده‌ای که اعتراضیه‌ای بر این نمایش نوشته است و رستمیان مدیر نشر کتاب و شهرام همایون سردبیر *بامداد* سوءتفاهمات بین جنتی و شاهین پر در زمینه‌ی اجرای نخست آن که طبعاً با مشکلاتی همراه بود نه تنها رفع شد که حاضران همگی اعلام کردند این نمایش به عنوان اثری جدی در زمینه‌ی کار تتاثر در غربت باید پی گرفته شود و نویسنده و منتقد نیز در محیطی دوستانه نظرات یکدیگر را شنیدند و البته از آن بهره گرفتند.» با آن که سخت تلاش شده تا خبری تروتمیز و شسته-رفته تنظیم کنند، اما بوی گندِ بده‌بستان و زدوبند آن مشام را سخت می‌آزارد. آقای همایون در این میانه مثل دُم خروس که یک رسوایی را فاش سازد، هرچه ناهموارتر به چشم می‌خورند.

باری، این تأملات و همچنین شواهد بعدی، همه ثابت می‌کنند که چاپ یک نقد سالم و جدی، یک نظر مستقل، بی‌طرف، بی‌غرض و مرض، بی‌حب و بی‌غض، نقدی که صرفاً به احترام ارزش‌های هنری تتاثر و به اعتبار پاسداری این ارزش‌ها نوشته شده، جایی در صفحات آلوده و چرکین این‌گونه

بُنجل نامه‌های لُس آنجلس ندارد. آری، ماجرا به همین سادگی و روشنی است.

تصمیم گرفتم نوشته‌ام را برای چاپ به نشریه‌ای بدهم که به آن ببالم و آن را دوست داشته باشم. برای این کار لازم دیدم توضیحی به عنوان مقدمه بر آن اضافه کنم. اما، پیش از آن که آن را پُست کنم، یکی از دوستان را در «وست وود» دیدم و ضمن احوالپرسی گفت که نوشته‌ی مرا در روزنامه‌ی *بامداد* خوانده است. از شنیدن این خبر دچار تعجب شدم. پس از جدا شدن از آن دوست رفتم تا روزنامه‌ی *بامداد* را پیدا کنم. وقتی مطلب را یافتم جنبه‌های دیگری از حقّه‌های روزنامه‌نگاری برایم باز شد. از نوزده صفحه‌ی نوشته‌ی خطی من تنها سه صفحه از آن چاپ شده بود. آن هم نه یک جا و در یک صفحه، بلکه آن پاره‌ی کوچک از نقد به دو پاره‌ی کوچک‌تر تقسیم شده بود. پاره‌ای از آن را در گوشه‌ای از صفحه و پاره‌ی دوم در صفحه‌ای دیگر. با خود حساب کردم لابد در شش شماره‌ی روزنامه، یعنی در طول شش هفته، یا به عبارت دیگر، یک نقد تئاتر یک‌ماه‌ونیم طول می‌کشد که چاپ آن به پایان برسد. کدام خواننده‌ی علاقه‌مند و پی‌گیری را در این شهر و در این روزگار می‌توان یافت که نقد نمایشنامه‌ای را که دیده یا ندیده است و اکنون دیگر روی صحنه نیست، در طول یک‌ماه‌ونیم در شش قسمتِ پاره‌پاره تعقیب کند؟! این تنها یکی از جنبه‌های حقّه‌ای است که زده شده بود. این را می‌گویند مثله کردن یک مطلب؛ این را می‌گویند حرام کردن یک نوشته؛ این را می‌گویند سانسور در سخیف‌ترین شکل؛ این را می‌گویند: حقّه‌بازی! شارلاتانیسم!

همچنان که به این پاره‌ی کوچکِ نقد بر «بیروانه‌ای در مشت» می‌نگریستم، متحیر مانده بودم که واقعاً چه عنوانی به این نوع عمل «روزنامه‌نگارانه» می‌توان داد؟ چه صفت مناسبی برای این‌گونه رفتار می‌توان یافت؟ آیا می‌توان گفت این عملی است مغرضانه؟ رذیلاته؟ یا چه؟ چرا که در

هیچ جای دنیا روزنامه یا مجله یا نشریه‌ای را نمی‌توان یافت که نقد بر یک اثر هنری را، مانند یک پاورقی تکه-پاره یا بخش-بخش به چاپ برسانند. نقد یک اثر هنری، همانند خود اثر هنری، یک کل یکپارچه، یک کل، و در واقع، خود، یک اثر ادبی است و در همان یکپارچگی و کلیت خود می‌تواند مفهوم داشته باشد. در جهان مطبوعات قواعدی وجود دارد که بر اثر تجربه‌های پُرتنوع و طولانی مدت به دست آمده‌اند و امروزه عموماً، به ویژه در جهان متمدن، بدان عمل می‌کنند و آنها را محترم می‌شمارند. یکی از این قواعد این است که هر مطلبی را نمی‌توان به بخش‌ها یا قسمت‌های جدا از یکدیگر تقسیم کرد و هر قسمت آن را در یک شماره‌ی نشریه، آن هم در یک نشریه‌ی هفتگی، به چاپ رساند. تئاتر-یا هراثرنری دیگر- که به عنوان یک کل یکپارچه در زمان و مکان واحدی اتفاق می‌افتد، نقد بر آن نیز بالطبع به همان صورت یکپارچه، در نشریه‌ای واحد و در یک شماره‌ی آن به چاپ می‌رسد. خلاف این قاعده، و به ویژه در این مورد مشخص، دلایل استثنایی و مشکوکی باید وجود داشته باشد.

با خود فکر کردم حالا که تا اینجا به دنبال ماجرا کشیده شده‌ام، پس بگذار آن را به اتمام برسانم. قبل از هر چیز لازم دیدم که به آقای شهرام تلفن کنم. اگر چه پس از بی‌پاسخ گذاشتن پیغام تلفنی من پس از سه هفته، او را واقعاً شایسته نمی‌دیدم که طرف گفت‌وگوی من قرار گیرد، اما با خود گفتم بگذار دلایل این کار را از دهان خود او بشنوم. به او تلفن کردم. مثل آخرین باری که به او تلفن کرده بودم، پس از آن که مطمئن شد که چه کسی پشت خط است، این بار، خود را معرفی کرد. به او گفتم که روزنامه‌تان را دیدم و مطلب خودم را هم دیدم. می‌خواستم برایش توضیح بدهم که من تا حدودی با این روش‌ها آشنا هستم، با صفحه‌بندی روزنامه و مجله بیگانه نیستم، در ایران مجله منتشر کرده‌ام، حروف چینی کتاب و روزنامه کرده‌ام، مصحح روزنامه و کتاب بوده‌ام، در انتشار روزنامه همکار سردبیر بوده‌ام، ده سال دبیر

یک انتشاراتی بوده‌ام، بنابراین می‌توانم بفهمم که شما چه کرده‌اید و مطلب مرا چگونه و چرا مثله کرده‌اید. هنوز توضیحات من تمام نشده بود که ناگهان واکنشی از آقای شهرام همایون دیدم که قبلاً هرگز نمی‌توانستم از ایشان چنین تصویری داشته باشم. (اگرچه من هنوز با ایشان ملاقات نکرده بودم و تنها ارتباط ما همان چند گفت‌وگوی تلفنی بود.) برای چند دقیقه ایشان چهره‌ای از خود نشان دادند که من گمان می‌کنم چهره‌ی واقعی ایشان است که به علت روشن شدن دست‌شان، کنترل خود را از دست دادند و با یک واکنش عصبی و ناگهانی آن صورتک ساختگی و کاذب از روی چهره‌شان پس رفت. شروع کردند به جنجال‌بازی و هوجبگری. با لحنی عصبی فریاد می‌زدند که: این حرف‌ها چیه که شما می‌زنید. کدام توطئه، کدام کودتا. برای چه دسیسه کرده باشم... و خزعبلاتی بیمارگونه از این قبیل که معلوم نبود از کدام چنته‌شان در می‌آورند. چون من یک کلمه از آنها را نه گفته بودم و نه عاقلانه می‌دیدم که در اولین جملات و در آغاز صحبت‌هایم بگویم. وضعیت ایشان بی‌شباهت به وضعیت «چوب و گربه دزده» نبود. کوشش کردم او را آرام کنم. مرتب به او می‌گفتم: اجازه بدهید، اجازه بدهید من حرفم را تمام کنم. من این چیزهایی را که شما می‌گویید، نگفتم. من دارم توضیح می‌دهم که این شیوه‌ی روزنامه‌نگاری، این شیوه‌ی صفحه‌بندی، این روش مثله کردن یک مطلب را من می‌شناسم. بعد، ایشان که کمی آرام شده بودند، گفتند: جا نبود تمام مطلب را یکجا بگذاریم. و حرف‌هایی که خود را از هرگونه خطایی مبرا کند. به ایشان گفتم: گوش کنید، حالا من برای چاپ مطلبم یک شرط می‌گذارم. یا تمام مطلب را یکجا، از ابتدا تا آخر، در یک شماره چاپ می‌کنید، یا از همین جا چاپ آن را قطع می‌کنید. و این حرف گویی مثل کلام نجات‌بخشی او را از دامی که در آن گرفتار شده بود وارهاوند و بی‌لحظه‌ای مکث پذیرفت: اشکالی ندارد. البته من توضیح می‌دهم که چرا دنباله‌ی این نقد چاپ نمی‌شود، و حرف‌های شما را هم نقل می‌کنم. من از ایشان خواستم: امیدوارم

که حرف‌های مرا تحریف نکنید. آنچه را که گفته‌ام نقل کنید. و بعد خواستم که یک بار حرف‌های مرا تکرار کنند تا دقیقاً همان باشد که من گفته‌ام. و به این ترتیب مکالمه‌ی تلفنی من با ایشان تمام شد و امیدوارم که واقعاً این ماجرای آلوده و کثیفِ مطبوعاتی نیز در همین جا خاتمه پیدا کند و آقای شهرام همایون، عامل این آلودگی، در توضیحات خود و در هیچ محفل خصوصی و عمومی، چیزی خلاف واقع و حقیقت درباره‌ی این ماجرا نگویند و ننویسند تا مرا ناگزیر به پاسخ و تکذیب کنند. چون در آن صورت من بالحنی که شایسته‌ی ایشان است او را مخاطب قرار خواهم داد.

و حرف آخر:

بین مورد اول (آقای دیلمقانی) و مورد دوم (آقای همایون)، با توجه به تفاوت جدی شخصیت‌ها، شباهت‌هایی وجود دارد که بد نیست به آن اشاره کنم. مهم‌ترین شباهت، حذف است. آقای همایون در همین پاره‌ی کوچکی که از نقد من چاپ کردند، کلمه‌ی «بُنجل» را، که من به طور عام به تئاترهای ایرانی لُس آنجلس اطلاق کرده بودم، حذف کرده‌اند. یعنی دقیقاً همان کلمه‌ای که آقای دیلمقانی می‌خواستند حذف کنند. این امر یک تصادف نیست. این نوعی بینش است. این نوعی تربیت است. این نوعی فرهنگ است. فرهنگ سانسور، فرهنگ حذف. در این مورد، یعنی در شکل ادبی، مثل همه‌ی موارد دیگر، فرهنگ حذف، حذف نکته، کلمه، اشاره، کنایه، تشبیه، جمله یا یک اثر ادبی به طور کامل، ناشی از عدم تحمّل سلیقه یا اندیشه‌ای متفاوت است. این امر می‌تواند از چیزهای مختلفی ناشی شود و خود را به اشکال گوناگونی نشان دهد. به نظر من، اما، از هرچه ناشی شده باشد، نهایتاً به این مسأله‌ی ریشه‌ای برمی‌گردد که این فرد مفروض خود را صاحب‌نظرتر، داناتر، آگاه‌تر، محق‌تر و به طور خلاصه برتری‌پندار و اندیشه و تفکرات خود را والا می‌داند. این فرهنگ با مفاهیم آزادی و دموکراسی آشنا نیست و این مفاهیم را بر نمی‌تابد. فرد حامل این فرهنگ، آزادی را شرایطی می‌شناسد که



تنها برای او فراهم آمده باشد. چنین فردی، هنگامی که در ساختار اجتماعی معینی - فرق نمی‌کند در چه مرتبه و درجه‌ای و در چه نظام اجتماعی - قرار گرفت، آنگاه به کمک اقتدار همان مرتبه‌ی اجتماعی و به مدد وسایل و ابزاری که در اختیار دارد، با اطمینان و قاطعیتی بیشتر یا کمتر - بستگی به میزان اقتدار او و کارآیی وسایل و ابزار او دارد - کوشش می‌کند تا اراده‌ی خود را تحمیل کند و نظر خود را تحقق بخشد. برای این کار طبیعی است که باید موانع را از سرِ راه بردارد. چون او تنها همین طریق را می‌شناسد. این فرد، یک جا در نقش «سردبیر» یک نشریه جلوه می‌کند، یک جا در لباس پلیس، یک جا مأمور سانسور، یک جا مسئول حزبی، یک جا شکنجه‌گر، یک جا فرمانروا، یک رهبر، یک قدرت فائقه. اما، در تمام این نقش‌ها یک چیز مشترک و یک روش واحد وجود دارد: برنتافتن هر آن چیزی که این فرد بدان معتقد نیست یا نمی‌پسندد یا دوست ندارد، مصلحت نمی‌داند یا مغایر با سیاست می‌داند. و سپس، حذف آن چیزی که این فرد بدان معتقد نیست یا نمی‌پسندد یا دوست ندارد، مصلحت نمی‌داند یا مغایر سیاست می‌داند، ضرورتی مطلق پیدا می‌کند. برای حذف هر چیزی هم مسلماً همیشه دلایلی هست. اما همیشه «چیزها» نیستند که باید حذف شوند. می‌خواهم بگویم که کمتر و کمتر «چیزها» هستند که حذف می‌شوند و بیشتر و بیشتر آدم‌ها هستند که حذف می‌شوند. حذف آدم‌ها، اما، از حذف «چیزها» آغاز می‌شود. امروز یک «سردبیر»، یک روزنامه‌بنویس، کلمه‌ها را حذف می‌کند، اما همین روزنامه‌بنویس با حذف موانع، هنگامی که از مراتب اجتماعی صعود کرد، می‌تواند آدم‌ها را نیز حذف کند. چون کلمه به خودی خود گفته یا نوشته نمی‌شود. کلمه را کسی، یعنی آدمی، یعنی یک انسان، می‌گوید یا می‌نویسد. اگر کلمه با موافقت گوینده‌اش حذف نشد، شیوه‌ها و تمهیدات دیگری پیش کشیده می‌شود. همین است که تهدید، زندان، شکنجه، اعدام و کشتار با دلایل و توجیهاتی صورت قانون پیدا می‌کنند؛ و قانون نیز مثل احکام دینی

حرمت و تقدّس می‌یابند و لازم‌الاجرا می‌گردند. و به تدریج حذف این یا آن کلمه، خمیر کردن این یا آن کتاب، محکوم کردن این یا آن فرد، ربودن و خفه کردن این نویسنده یا آن محقق برای بسیاری صورت عادی و پذیرفته‌شده به خود می‌گیرد. از همین روست که فتوای خمینی به کشتن سلمان رشدی همچنان به قوت خود باقی می‌ماند و سلب بدیهی‌ترین حقوق یک انسان، یعنی گذراندن یک زندگی عادی مانند همه‌ی انسان‌های دیگر، و به ناگزیر مخفی زندگی کردن، مخفی سفر کردن، با محافظ و مراقب تردد داشتن، برای جهان و جهانیان تبدیل به امری عادی و روزمره می‌شود.

من از عادی شدن این امور هراس دارم، و از همین روست که در برابر حذف اولین کلمه می‌ایستم و از کلمه دفاع می‌کنم.

## پروانه‌ای در مشت

### «گاف» کوچک

متن چاپی نمایشنامه‌ی «پروانه‌ای در مشت» نوشته‌ی ایرج جنتی عطایی را در دست دارم و اینجا و آنجا، متن را مرور می‌کنم. آنچه در متن است، در پاره‌ای از جاها، با آنچه در اجرا دیدم تفاوت‌هایی دارد. اما، در اینجا، من در پی نشان کردن این تفاوت‌ها نیستم. هر متن نمایشی می‌تواند به دلایلی با اجرای آن تفاوت، و گاه حتا تفاوت‌هایی چشمگیر و جدی داشته باشد. حرف من بیشتر درباره‌ی اجرای نمایشی است که دیده‌ام: «پروانه‌ای در مشت»، اجرای اول، سیزدهم اوت ۱۹۹۵، ساعت «پنج» بعد از ظهر، University of Judaism.

طبق روال معمول و -متأسفانه- پذیرفته‌شده‌ی برنامه‌های ایرانیان، درهای سالن با تأخیر باز شد و در حالی که تماشاگران از حال ورودی به سالن تناتر وارد می‌شدند، ناگهان از بلندگو، آوای بسیار بلند موسیقی ایرانی به همراه صدای زنی که ترانه‌ای را می‌خواند، شنیده شد. صدا تقریباً بلافاصله کمی پائین آمد و دیگر گوش را نمی‌آزد. اما، موسیقی و شیوه‌ی خواندن مرا

به سی تاچهل سال پیش عقب راند. ناگهان احساس کردم که در یکی از کافه‌های زیرزمینی یا تئاترهای لاله‌زار هستم و خواننده‌ی زن با گروه نوازندگان عرق‌ریزان تلاش می‌کنند که در آن بلبشو و رفت و آمد و دود و دم و همه‌می مشتریان مست و شنگول، توجه آنان را جلب کرده و سرگرم‌شان کنند. ابتدا یکه خوردم، ولی بعد با خود گفتم: کوشش کن دلیل استفاده از این نوع موسیقی و ترانه را درک کنی. مگرتو، برخلاف تجربه‌ی تلخی که از نمایش‌های ایرانی لُس آنجلس داری، این بار با امید و خوش بینی به این نمایش نیامده‌ای؟ مگر با خود نگفتی که پس از نزدیک به چهار سال پشت کردن به بُنجل‌های ایرانی لُس آنجلس که به نام تئاتر به مردم قالب می‌شود، این باریک تئاتر جدی روی صحنه می‌رود که قصد کرده‌ای به دیدن آن بروی؟ پس حتماً این نوع موسیقی و این شیوه‌ی خواندن دلیلی جدی دارد... و به راستی، با حالتی پذیرنده خود را آماده‌ی دیدن یک تئاتر کردم.

به همراه تماشاگران وارد سالن شدم، جای خود را یافتم و نشستم. روی صحنه مردی با جامه‌ای سرخ‌رنگ و تور بلندی بر تن (باز سرخ‌رنگ)، نقابی بر چشم‌ها، بلندگویی در دست، با حرکاتی مردد و بلا تکلیف که گاه به پس گاه به پیش، گاه به چپ گاه به راست، می‌رفت، کوشش می‌کرد «نشان» دهد که می‌خواند. تناقض میان هیأت او و صدایی که پخش می‌شد به خوبی فاش بود، و این البته آگاهانه بود. در متن، او «زن-مرد» خوانده شده، اما در اینجا این مرد تنها موهایی بلند و آن جامه‌ی — شاید بتوان گفت — زنانه‌ی نسبتاً بلندی که به تن داشت، احتمالاً نشانی از نیمه‌ی زن بودن او بود. بیش از این هیچ چیز دیگری که تماشاگر را دچار این توهم سازد که این جوان «زن-مرد»ی است، یا بیشتر، که او واقعاً هم زن و هم مرد است، در او دیده نمی‌شد. و صدای زن که می‌خواند و موسیقی زمینه‌ی صدا — به ویژه تضاد آشکار حضور زنده‌ی جوان بر صحنه با موسیقی و ترانه — همچنان گوش را و احساس را می‌خراشید و می‌آزرد.

دو مرد جوان از دو سوبه طرف خواننده‌ی سرخ‌پوش می‌آیند و حالت تهاجم دارند؛ بسیار ناشیانه. خواننده‌ی سرخ‌پوش - او نیز ناشیانه - دوری می‌جوید، و هر سه برای لحظاتی از صحنه بیرون می‌روند. موسیقی و صدا همچنان ادامه دارد. خواننده‌ی سرخ‌پوش دوباره به صحنه برمی‌گردد و باز با همان وضعیت و حالت قبلی به «نمایش» - یا تظاهر - خواندن ادامه می‌دهد. پس از گنجی اولیه از این صحنه‌ی آشفته، اکنون دریافته‌ام که در واقع نمایش شروع شده است. با خود گفتم حتماً از این فرم آغاز نمایش قصد معینی در کار است، پس باید منتظر ماند تا نمایش پیش برود.

این همه واقعاً در یک آشفتنگی دو سویه‌ی صحنه و سالن صورت می‌گرفت. تماشاگران همچنان به سالن وارد می‌شدند و به دنبال جای خود می‌گشتند، آشنایان با هم سلام و احوالپرسی می‌کردند، خوش ویش می‌کردند، روبوسی می‌کردند؛ و روی صحنه گهگاه رفت‌وآمدهایی شتابزده و حرکتی نامفهوم و غیرعادی انجام می‌شد. به نظر می‌رسید که به علت اجرای اول هنوز همه چیز به خوبی آماده نیست و شتابی در کار است تا آماده‌ی اجرا شوند. بالاخره، نور سالن به تدریج تا تاریکی کامل فرو نشست. صحنه نیز. سپس، صحنه به آرامی، و با تردید، از نوری تیره و خفه پوشیده شد و پیش‌پرده آغاز گردید: برسکوی گردی وسط صحنه، رستم و اسفندیار - به ظاهر با جامه‌ها و آرایش باستانی - نمایان می‌شوند.

در همان سخنان اول که میان رستم و اسفندیار ردوبدل می‌شود، ما (تماشاگران) متوجه می‌شویم که اسفندیار برای بردن رستم به نزد فرمانروا (گشتاسب)، به اینجا آمده است. اما او می‌خواهد رستم را خوار، تسلیم و فروافتاده نزد فرمانروا ببرد. اسفندیار با تفرعن و عتاب با رستم سخن می‌گوید. اما رستم فروتنانه و بازبانی پدران می‌کوشد که جایگاه خود و شأن و اخلاق پهلوانی را به اسفندیار یادآور شود و تلویحاً از او می‌خواهد به رسمی که شایسته‌ی رستم است، «شانه‌به‌شانه» ی او به ایران بازگردد. ولی اسفندیار

جری‌تر، با او از سرستیز سخن می‌راند. به رستم نهیب می‌زند: «یا بند یا مرگ...»<sup>۱</sup> سرانجام رستم، علیرغم ندای قلب خویش، دست به تیرگزن می‌برد و پیش از رها کردن تیراز خداوندگار خویش طلبِ بخشایش می‌کند؛ و به ناگهان تراژدی، با بال‌های سنگین و سیاه خود، فرود می‌آید.

جوهر نمایشنامه‌ای که قرار است پس از این ما شاهد آن باشیم، در همین پیش‌پرده‌ی رستم و اسفندیار نهفته است. اما، پیش از آن که از این پیش‌تربوم و به خود نمایشنامه‌پردازم، لازم است چند نکته را همین جا بگویم. یک: پیش‌پرده‌ی اول، یعنی صحنه‌ی خواننده‌ی «زن-مرد». راستش من نتوانستم دریابم که چه عاملی این پیش‌پرده را با کل نمایشنامه ارتباط می‌دهد. آیا عاملی بیرونی علت این ارتباط است یا عاملی درونی؟ به زبان دیگر آیا کل ساختار نمایشنامه وجود این پیش‌پرده را الزام‌آور می‌سازد یا نکته و معنایی در بطن پیش‌پرده‌ی اول وجود دارد که موجب ارتباط آن با نمایش و داستان آن است؟ این پیش‌پرده از نظر ساخت، آشکارا از نمایشنامه‌ی اصلی، و به‌ویژه از پیش‌پرده‌ی دوم (رستم و اسفندیار) منتزع و جداست. از نظر محتوا، یا حرف و معنایی که احتمالاً در خود دارد، نیز، با نمایشنامه ربط پیدا نمی‌کند. البته می‌توان ادعا کرد که این پیش‌پرده، پیش‌پرده‌ی اول، کنایه‌ای است از وضعیت شخصیت اصلی نمایشنامه (پایا)، و از طریق او، نقبی بزند به وضعیت هنرمند ایرانی در جمهوری اسلامی ایران. اگر نگوییم این مانند لقمه را دور سرچراندن است، باید گفت که این راهی است بس دراز. تازه اگر این فرض را هم بپذیریم، پس، دو: تکلیف پیش‌پرده‌ی دوم (رستم و اسفندیار) چه می‌شود؟ زیرا، به نظر می‌رسد که پیش‌پرده‌ی دوم، ظاهراً قصد دارد مستقیماً به قلب داستان خود نمایشنامه نشانه بگیرد. یعنی می‌خواهد موضوع برادرکشی، فرزندکشی یا پدرکشی را ترسیم کند و آن را تعمیم تاریخی

۱. «پروانه‌ای در مشت»، ایرج جتی عطایی، صفحه‌ی ۸. نشر کتاب، لُس آنجلس، کالیفرنیا، اوت ۱۹۹۵.

— و در اینجا تعمیم تقویمی — بدهد.

اما سؤال من این است که این پیش‌پرده تا چه میزان در تبلور و تجسم حرف یا پیام نمایشنامه کمک بوده است؟ سؤالی که هیچ‌یک از پیش‌پرده‌ها به آن پاسخ نمی‌دهند. زیرا مهم‌ترین اشکال این پیش‌پرده‌ها جدا بودن مطلق آنها از بقیه‌ی نمایش است. حتا پیش‌پرده‌ی دوم، با وجود آن که در مقایسه با پیش‌پرده‌ی اول به موضوع نمایشنامه نزدیک‌تر است، اما عواملی مثل زبان، لباس، طراحی صحنه، شخصیت‌ها و زمان موجب شده که از نمایش اصلی هرچه جداتر و دورتر بماند. تنها عاملی که احتمالاً می‌توانست فقط پیش‌پرده‌ی دوم را با نمایش اصلی ارتباط دهد، عامل بازیگران است، که از آن در ساخت و بافت نمایشنامه استفاده نشده است، و به ناگزیر چنین تصور می‌شود که به خاطر صرفه‌جویی در تعداد بازیگران، در این پیش‌پرده نیز از همان بازیگران نمایش استفاده شده است. حتا اگر نقش‌های رستم و اسفندیار را دو بازیگر دیگر بازی می‌کردند، باز هیچ تفاوتی نمی‌کرد. نکته‌ی دیگر درباره‌ی پیش‌پرده‌ی دوم آن که، به عنوان صحنه‌ای مستقل، صحنه‌ای است با ارزش‌های دراماتیک قوی، که به دلایلی که بعداً خواهم گفت، متأسفانه در این اجرا تمام این ارزش‌ها از دست رفته است.

سه: پس از پیش‌پرده‌ی دوم صحنه‌ای است که نمی‌دانم چه عنوانی می‌توان برای آن تراشید. صحنه‌ای که میان پیش‌پرده و نمایش اصلی است؛ در تاریکی کامل، در حالی که نور سفید تندی به سرعت و مرتباً خاموش و روشن می‌شود، مردی (سیا، که بعداً او را در نمایش اصلی می‌بینیم)، با کاردی برهنه هوا را می‌شکافد و نشان می‌دهد که ضرباتی وارد می‌آورد. بعداً که ما او را در سیمای پسر پایا می‌بینیم، درمی‌یابیم که این صحنه هیچ بار ارزشی تئاتری به نمایش نیفزوده است. مثل آن است که یک چیز را چند بار توضیح دهید، اما با زبان‌های مختلف. مثل جویدن لقمه‌ای و گذاشتن در دهان دیگری! از این که بگذریم، به نظر می‌رسد که کارگردان متوجه نبوده که نمایش

قصد ندارد ماهیت این شخصیت را در همان آغاز نمایش برملا سازد. ساخت نمایشنامه به ظاهر قصد دارد که تماشاگر از کشف این موضوع که جوان، پسر پایا (نمایشنامه‌نویس) است، یکه بخورد. پایان پرده‌ی اول، که با گشودن این راز، پرده بسته می‌شود، جوان (سیا) از پایا می‌پرسد: «تویه پسرنداری؟ به اسم سهراب؟ به اسم من!»<sup>۱</sup> در آغاز نمایش هم سیا به عنوان جوانی علاقمند به نمایشنامه‌نویسی، و به ویژه علاقمند به پایا، برای گرفتن کمک از او در به پایان رساندن نمایشنامه‌اش به ملاقات او آمده است. شاید بتوان گفت که کارگردان در اینجا، به علت شیفتگی شخصی به این صحنه‌ی کوتاه میانی، یک «گاف» کوچک کرده است!

### «گاف» بزرگ!

و اما نمایش اصلی، به نظر من می‌توانست به تنهایی، بی آن که هیچ وزنی از آن کم شود و بی آن که تماشاگر را گیج و آشفته سازد، اجرا شود و به تماشاگر نیز کمک کند تا روی داستان اصلی متمرکز گردد.

مرد نمایشنامه‌نویسی (پایا) به علت مخالفت با جمهوری اسلامی ایران و سردمداران آن، ناگزیر به فرار از ایران شده، زن و فرزندش را در آنجا رها کرده و اکنون در خارج از ایران، «جایی در غربت پهناور تبعید»<sup>۲</sup>، اقامت دارد. جوانی به نام سیا، طبق قرار قبلی، به ملاقات مرد نمایشنامه‌نویس می‌آید تا به کمک او طرحی را که برای یک «بازی» (منظور نمایشنامه است) دارد، تمام کند. در طرح «بازی»، قهرمان «یه مردِ جوونِ پدر گم کرده است که شاهد انقلاب عظیم میشه. می‌بینه که یه اَمّتِ گرسنه و آواره‌ی خدا، انقلاب می‌کنه و دستگاه کفو و ظلم یه طاغوت رو با همه‌ی قدرتش سرنگون می‌کنه»<sup>۳</sup> پسر

۱. همان، ص. ۲۵.

۲. همان، ص. ۱.

۳. همان، ص. ۲۲.

با «جا افتادن انقلاب»<sup>۱</sup> رشد می‌کند، و «دیگه اون پسر بچه‌ی بی‌پدر نیست. حالا دیگه استخوون می‌ترکونه و پشت لبش سبز میشه.»<sup>۲</sup> پس از آغاز جنگ به مدت شش سال در «جبهه‌ی حق علیه باطل جون می‌کنه.»<sup>۳</sup> بالاخره او تبدیل به یک حزب‌اللهی ایده‌آل جمهوری اسلامی می‌شود.

در جریان گفت‌وگوها، بحث وجدل‌ها، زخم‌زبان‌ها، نیش‌وکنایه‌ها و متلک‌ها و گنده‌بارهم‌کردن‌ها، معلوم می‌شود که مرد جوان همان فرزند «پدر گم‌کرده»<sup>۴</sup>ی نویسنده است و مرد جوان امروز، پس از سال‌ها، آمده تا پدرش را به ایران برگرداند یا بکشد. از طرف دیگر، در طول نمایش، ما متوجه می‌شویم که این مرد جوان ضمناً یکی از مأموران تعلیم دیده‌ی ترورهای دولتی از طرف جمهوری اسلامی ایران است. اما این بار جمهوری اسلامی نیست که به او مأموریت این ترور را داده، بلکه همان‌طور که مرد جوان خود می‌گوید: «من مأمور خودمم و فرستاده‌ی خودم.»<sup>۴</sup> پدر از رفتن به ایران سرباز می‌زند و در لحظه‌ای که مرد جوان کاردی در دست دارد، پدر که به ظاهر «شهادت» را پذیرفته، دست پسرش را می‌گیرد و کارد را در پهلوی خود فرو می‌کند. او می‌میرد، و مرد جوان که ظاهراً نمی‌خواسته «بازی» اش به این شکل پایان یابد، و همیشه از این رنج می‌برده که پدرش در زندگی «بازی» کرده، این بار نیز می‌بیند بازی را باخته و با احساسی از غبن می‌گوید: «آخرش باز هم تو... فکر کردی... راه آسون برنده شدن اینه لامصب؟»<sup>۵</sup> و مرد جوان با احساس شکست و درماندگی، آخرین اثر پدرش را از روی میز برمی‌دارد و با نگاه تأثرانگیزی به جنازه‌ی پدر، از صحنه خارج می‌شود. پس از مکثی بلند، به میزانی که تماشاگر فریب خورده باشد، مرد نمایشنامه‌نویس، پایا، بلند می‌شود، می‌خندد و به

۱. همان، ص. ۲۲.

۲. همان، ص. ۲۳.

۳. همان، ص. ۲۴.

۴. همان، ص. ۸۳.

۵. همان، ص. ۹۳.



جهتی که پسرش خارج شده نگاهی می‌اندازد (در اجرایی که من دیدم، مرد جوان از سمت چپ خارج شد و مرد نمایشنامه‌نویس به سمت راست نگاه کرد!)، و بعد با بازی با کارد، نشان می‌دهد که کارد از نوع کاردهای نمایشی است که تیغ‌های آن در دسته‌اش فرو می‌رود. و به این ترتیب نمایش (یا در حقیقت «بازی») تمام می‌شود.

باید اعتراف کنم که تا کنون هیچ نمایش دیگری مانند «پروانه‌ای در مشت» مرادچار مشکل نکرده است. دلایل بسیار است. اولین و مهم‌ترین دلیل آن آشفتگی، چندگانگی و نامشخص بودن ساختمان نمایشنامه، حرکت دراماتیک، طرح داستانی، پلات و زبان نمایشنامه است. اینها جنبه‌هایی از تئاتر و نمایشنامه‌نویسی است که کلیات آن در سال اول و دوم همان دانشکده‌ی بی‌مایه‌ی هنرهای دراماتیک ورشته‌ی تئاتر دانشکده‌ی هنرهای زیبا آموزش داده می‌شد، و من اطمینان دارم که آقای ایرج جنتی عطایی این آموزش‌ها را به خوبی فرا گرفته‌اند؛ اگر چه ممکن است قبول نداشته باشند و آنها را کهنه و فرسوده بدانند - که من هم با این نظر موافقم. اما، دانستن و به کار بستن این قوانین، لازمه‌اش برخوردار بودن از قدرت و دانش نمایشنامه‌نویسی مدرن است و آفریدن نمایشنامه‌ای است که از انسجام ساختار و زبان و شخصیت‌پردازی قابل قبولی بهره‌مند باشد.

نمایشنامه‌ی «پروانه‌ای در مشت» تیم‌های مختلف، داستان‌های متفاوت، ساختمان چنددست، زبان چندگونه و فرم اجرای ناهمگونی دارد. هیچ اثر نمایشی واحدی وجود ندارد که چند تیم و چند موضوع و داستان مختلف را خواسته باشد در ساختارهای متفاوت و سبک‌های اجرای گوناگون به تصویر بکشد، بدون آن که دلیل یا ارتباط چندگونگی در همان نمایش معین روشن شده باشد. از یونان باستان تا امروز - هم اکنون و همین جا. در هنر قوانینی وجود دارد که از دینامیسم و سرشت قوانین طبیعت و جامعه سرچشمه می‌گیرد که حتا در نوآورانه‌ترین آثار، حتا در آثار فرمالیستی، از آنها

گریزی نیست. درک این قوانین اکیداً وابسته به درک زندگی اجتماعی، هویت انسان و پیچیدگی های او، طبیعت و پدیده های دیگر جهان و حیات است. و به همین گونه است درک ما از انواع هنرها.

نمایشنامه ی «پروانه ای در مشت»، بی خبر از گنجینه ی تجارب نمایشنامه نویسی، گویی از قطعات، اجزاء، تکه ها و وصله هایی سرهم شده اند که در سرتاسر نمایش، نمی توان برای آنها توضیحی یافت. هیچ یک از پیش پرده ها و آن قطعه ی کوتاه قبل از نمایش اصلی، نه با خود نمایش پیوندی دارند و نه با یکدیگر. از آن گذشته، در اجرا نیز هیچ تکنیک یا شگردی به کار گرفته نشده تا این صحنه های جدا از هم را در هم بتند، و یا حتا با استفاده از المانی، شیئی، عنصری، چیزی، تا لااقل از لحاظ ظاهری این پیوند و ارتباط برقرار گردد. به ویژه آن که هریک از این صحنه ها حرفی مستقل و طراحی و لباس و زبانی متفاوت از یکدیگر دارند. جز صحنه ی رستم و اسفندیار که از نظر تم با نمایش ارتباط دارد. البته باید گفت که هیچ یک از این تفاوت ها، به خودی خود، اشکال نیست، اشکال آنجاست که عنصر ارتباط این صحنه ها با یکدیگر، عنصری - احتمالاً - ذهنی است. عنصری عینی یا در واقع عنصری نمایشی نیستند. برای آن که منظورم را روشن تر گفته باشم، مثال می آورم. در اغلب نمایشنامه های برتولت برشت، ما با تفاوت سبک اجرا، زبان، سبک بازی و حتا پرش زمانی مواجه می شویم. اما، همه ی این تفاوت ها اولاً در ساختمان نمایش واحدی صورت می گیرد، و ثانیاً این گونه گونی ها به مثابه ابزارهای اساسی شیوه ی فاصله گذاری در کار اوست. برشت با تغییر در سبک اجرا، با استفاده از سیاق متفاوت زبان، و یا با استفاده از هر شگرد خلاقه ی دیگری در آثار خود، قصد دارد که با فاصله گذاری، یعنی با عدم تجانس یا بیگانه سازی، هدف و منظور خود را مشخص تر و برجسته تر به نمایش بگذارد. اما در نمایشنامه ی «پروانه ای در مشت» چنین منظوری دیده نمی شود و یا نمایش داده نشده است. به همین دلیل، این

صحنه‌های متفاوت، مجزا و مستقل از یکدیگر باقی می‌مانند و هیچ عنصر تئاتری و نمایشی میان آنها ارتباط لازم را برقرار نمی‌کند. همین است که اکثریت تماشاگران یا از کنار پیش‌پرده‌ها بی‌تفاوت می‌گذرند و یا بکلی آنها را فراموش می‌کنند. تنها خود نمایش اصلی، یعنی داستان آقای پایا و فرزندش سیا در یاد و ذهن تماشاگر باقی می‌ماند. تماشاگران عموماً این پیش‌پرده‌ها و میان‌پرده را صحنه‌هایی زائد و «بی‌موضوع» تلقی می‌کنند. در مورد پیش‌پرده‌ی اول باید بگویم که من واقعاً نتوانستم ارتباطی، حتا بدون منطق، میان آن و نمایش اصلی ببینم. حال آن که برای پیش‌پرده‌ی دوم (رستم و اسفندیار) حداقل می‌توان دلایلی - و نه ارتباطی - تراشید. می‌توان فهمید که نویسنده قصد داشته با این پیش‌پرده یک گستره‌ی تاریخی، «یه بعد اسطوره‌ای هم» به نمایش خود بدهد. این قصد نویسنده را در یکی - دو تلاش ناموفق در خود نمایشنامه می‌توان دید. آنجا که پایا، سیا و طرح داستان او را دست می‌اندازد و می‌گوید: «عالی شد. حالا بازی سرکار، بی‌چک وچونه، و مجانی، یه بعد اسطوره‌ای هم پیدا کرد.»<sup>۱</sup> یا در جای دیگر که باز پایا می‌گوید: «امانم بده به وصیتی برای پسر. امانم بده پسرگشتاسب.»<sup>۲</sup>

برای آن که یک اثر هنری «بعد اسطوره‌ای» پیدا کند و یا از عناصر اسطوره در آن استفاده شود، این کار باید از بنیان شکل‌گیری و آفرینش اثر آغاز شود. ساختمان، بافت، تصویرها، زبان و هر عنصر دیگر اثر هنری باید شکل ویژه و مناسب اسطوره‌ای خود را پیدا کند. به طور مثال می‌توان به ده‌ها نمایشنامه، مانند «مگس‌ها»، «زنان تروا»، «آنتیگون»، «میدآ»، «افسانه‌ی سیزیف»، «کالیگوا» و... اشاره کرد که با استفاده از اساطیر یونانی، اما در مضامین امروزی، توسط بسیاری از نویسندگان مانند ژان پل سارتر، ژان آنوی، آلبر کامو، و دیگران نوشته شده. با یکی، دو جمله در طول یک نمایش و

۱. همان، ص. ۲۹۰.

۲. همان، ص. ۵۰.

چند پیش‌پرده‌ی مستقل چند دقیقه‌ای نمی‌توان به یک نمایش امروزی، فضای اسطوره‌ای یا «بُعد اسطوره‌ای» بخشید. به این تعبیر، مجموعه‌ی نمایشنامه‌ی «پروانه‌ای در مشت» از لحاظ ساختمان، شکل، زبان و بافت اثری یک‌پارچه نیست و هریک از این صحنه‌ها برای خود، و به اعتبار خود و مستقل از داستان اصلی نمایش دارای ارزش هستند.

موضوع دیگر زبان نمایشنامه است. پیش‌پرده‌ی اول را من از همین جا نادیده می‌گیرم و درباره‌ی آن دیگر حرفی نمی‌زنم. اما پیش‌پرده‌ی دوم (رستم و اسفندیار)، به عنوان صحنه‌ای مستقل، از ظرفیت دراماتیک غنی‌ای برخوردار است، آن قدر که می‌توان آن را حتا بلندتر از آنچه هست گسترش داد. به‌ویژه تخیل نویسنده، این صحنه را به سطحی عالی از نظر دراماتیک بالا برده است. آنجا که رستم، در آن لحظات پایانی از خود بی‌خود شدن، اسفندیار را با فرزندش سهراب به اشتباه می‌گیرد، و همین‌طور اسفندیار در آخرین دمی که فرو می‌دهد، رستم را با پدر خویش اشتباه می‌گیرد، به ناگهان کشتن برادر به دست برادر، فرزند به دست پدر و پدر به دست فرزند در ذهن آدمی به دَوّار می‌افتد، دَوّاری در سیاهی سیال مرگ. همان‌گونه که بر قهرمانان صحنه می‌گذرد. مرگ و سایه‌ی سنگین مرگ همه چیز را تیره می‌کند و این دو پهلوان، درست در آن دم که همه چیز دارد از دست می‌شود، گویی وجدان خفته‌شان بیدار می‌شود، یا ناآگاه‌شان در یک لحظه‌ی جهنده، تنها یک لحظه، جرقه‌ای می‌زند و پیوند و خویشی‌شان را درمی‌یابند و کلمات همچون سرب بر لب‌هاشان سنگینی می‌کند. اما افسوس که دیگر دیر شده است. آنها در بستر خون خویش غرقه هستند. این لحظه که اوج فاجعه را باز می‌نماید، متأسفانه در اندام، حرکت، کلام و احساس بازیگران می‌میرد و حتا سایه‌ای کم‌رنگ از آنچه نویسنده خواسته به تصویر کشد، بر صحنه مجسم نمی‌شود. یل‌هایی همچون رستم و اسفندیار که تجسم سترگی و قهرمانی در تخیل فرد ایرانی هستند، در اینجا به افرادی زبون تبدیل شده‌اند، و کلام که وزن و حجمی حماسی دارد، به کلماتی سبک و بی‌مغز مبدل گشته که تنها در سطح

می لغزد و هیچ اثری در روح آدمی نمی‌گذارد. به ویژه در سایه-روشن پس از تاریکی که «رستم و اسفندیار در حال مرگ‌اند»، صحنه‌ای که این دو پهلوان پس از ستیز با یکدیگر اکنون با مرگ است که می‌ستیزند و مرگ همچون شبح چنگ بر خفتان آنها انداخته و جهان را بر آنها تیره کرده، از خود بی‌خود می‌شوند و باز برای لحظه‌ای به خود می‌آیند، آن کلماتی که میان‌شان رد و بدل می‌شود، در دست بازیگران به مضحکه‌ای بی‌حال، بی‌رمق و بی‌اثر سقوط می‌کند. من حتا شک دارم که بازیگران، از لحاظ حسی و عاطفی، عمیقاً به روح این صحنه دست یافته باشند. و وقتی صحنه دوباره تاریک می‌شود، آدم از خود می‌پرسد: خب، که چی؟ منظور؟

ای کاش یکدستی، وزن و قدرت زبان این صحنه می‌توانست در نمایش اصلی نیز ادامه پیدا کند. نه با همین سیاق البته، که سیاق یک زبان عادی و روزمره؛ سیاقی که لازمه‌ی شخصیت‌های آن، پایا و سیاه است. اما، متأسفانه زبان در نمایشنامه‌ی اصلی بیشترین لطامت را به نمایش وارد آورده و آنچه را که می‌توانست قابل شنیدن کند، به یک زبان تصنعی و بازی با کلام تبدیل کرده است.

زبان یکی از وجوه اساسی نمایشنامه‌نویسی است. اهمیت زبان به ویژه در رابطه با شخصیت‌های یک نمایشنامه خود را نشان می‌دهد. همان‌طور که می‌دانیم، آدم‌ها به علت جایگاه و پایگاه اجتماعی خود، فرهنگ معینی دارند و به همین دلیل زبان معینی را به کار می‌برند. مجموعه‌ی واژه‌ها و اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها و... که افراد در اختیار دارند و از آنها برای بیان اندیشه، احساسات، نیازها و حالات گوناگون خود در وضعیت‌های متفاوت، و توصیف و توضیح چیزها استفاده می‌کنند، معرف شخصیت و خصوصیات آنها است. این امری بسیار بدیهی است. اما، همین امر بدیهی و روشن، هنگامی که یک نمایشنامه‌نویس می‌خواهد آن را در عمل به کار بگیرد، دشواری‌هایش آشکار

می‌شود. به همین دلیل است که در اکثر نمایشنامه‌های ایرانی، اگر دقت لازم انجام گیرد، همه‌ی آدم‌ها تقریباً مثل هم حرف می‌زنند. همه از یک سیاق زبان، از یک رشته اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها و متل‌ها استفاده می‌کنند. تفاوت شخصیت‌ها، به‌ویژه در گفتار، و عموماً در رفتار و منش آنها مشاهده نمی‌شود؛ تفاوت شخصیت‌ها بیشتر «توضیح» داده می‌شود؛ یا از طریق خودشان و یا از طریق شخصیت‌های دیگر. آری، اهمیت زبان در دشواری به کار گرفتن آن است که مشاهده می‌شود. بنابراین، اگر زبان در نمایشنامه یکی از عناصری باشد که از طریق آن می‌توان به شناخت شخصیت‌ها دست یافت، در اینجا زبان، به علت چندگونگی سیاق آن و همچنین به دلیل تصنع، ساختگی و بی‌ریشگی آن، به صورت یک عامل مزاحم و گمراه‌کننده بر سر راه شناخت شخصیت‌ها عمل می‌کند. به‌ویژه زبان پایا که طیف گسترده و ابعاد متضادی از زبان کوچه‌بازاری و لومپنی گرفته تا زبانی گهگاه فاخر، از او شخصیتی تصویری می‌کند که به هر کسی می‌تواند شبیه باشد الا یک نویسنده. پایا — آن‌طور که آقای جنتی عطایی قصد دارد او را معرفی کند، نه آن‌طور که از طریق گفتار، رفتار و منش او می‌توان شناخت — نمایشنامه‌نویسی است مترقی، آزادی‌خواه، آرمان‌گرا و مبارز. نمایشنامه‌نویسی که به قول خودش: «فقط داشتن نوشته‌های من زندونی داره‌وای به حال خوندنشون!»<sup>۱</sup> اما، نویسنده‌ای که نه تنها به لحاظ ارزش هنری کارهایش، بلکه همچنین به علت اهمیت سیاسی شخصیت و آثارش به درجه‌ای رسیده که رژیم تصمیم به معدوم کردن او گرفته، در اینجا عموماً مانند داش‌مشدی‌های جنوب شهر تهران، کسبه، دلال‌ها و کارچاق‌کن‌ها، خلاصه‌مانند یک لومپن میدان‌تره‌بار فروش‌ها حرف می‌زند. این عبارات و جملات برخی از درفشانی‌های پایا است: «می‌می زنی پسر جان؟»<sup>۲</sup>، «...می‌گم، زنگ بزنم دوتا از اون درشتاش

۱. همان، ص. ۱۵.

۲. همان، ص. ۱۸.

[منظور پیتزاست] سواکنن بیارن به نیش بکشیم»<sup>۱</sup>، «به مجرد اینکه از توی زحِم مبارک مادرِ مکرمه سِرَتِ رو می‌کشن بیرون و...»<sup>۲</sup>، «تا اون لحظه‌ای که رییق رحمت رو نوش جان می‌کنی و...»<sup>۳</sup>، «مخلص به حضرات گنده‌تر و محکم‌تر و کله‌پوک‌تر از سرکار گفته‌ام: زکی! گفته‌ام: مالیدی! وای بحال انچوچکی مثل تو!»<sup>۴</sup>، «البته که گفتمی... اما خوب گُه خوردی که گفتمی! جعلق خودپرست چاقوکش! مرتیکه، هن و هن راه افتاده اومده، بعد از این همه سال دوری، به مزخرف‌گویی و تهدید. فوقش حضرت قلدچماق سرکار هم یه گلوله در می‌کنی به این ورلگن خاصره‌ام!»<sup>۵</sup>... می‌توان ده‌ها مثال دیگر آورد، اما، حقیقت این است که سراسر نمایشنامه با این زبان و با این فرهنگ آرایش یافته است. حالا سؤال این است: فردی که این چنین حرف می‌زند چگونه ممکن است نمایشنامه‌نویسی باشد که حتا داشتن نمایشنامه‌هایش زندانی داشته باشد و جمهوری اسلامی قصد داشته باشد - گیرم که در اینجا پسرش با انگیزه‌ی فردی - او را به عنوان دشمن سرسخت و خطرناک - گیرم که پسرش به انگیزه‌ی ایمان - از میان بردارد؟ می‌توان تصور کرد که آقای پایا ماندنی در بطن فقر و در محله‌های جنوب شهر تهران رشد کرده و این فرهنگ و زبان را می‌شناسد، یا حتا هنوز با خود حمل می‌کند - که من در این نکته‌ی آخر حرف دارم. کسی که توانسته از میان چنین مردمی و از دل محلات انبوه و فقرزده به چنین مرحله‌ای ارتقاء یابد، منطقاً باید از هر نظر دچار تحوّل جدی و اساسی شده باشد. یعنی شخصیت و تمام وجوه دیگر شخصیت او، مثل گفتار، رفتار و منش او، به طور خلاصه فرهنگ او دچار تحول شده باشد. او دیگر آن فردی نیست که احتمالاً در کودکی یا نوجوانی بوده است. او دیگر حتا

۱. همان، ص. ۲۸.

۲. همان، ص. ۴۵.

۳. همان، صص. ۴۵-۴۶.

۴. همان، ص. ۷۲.

۵. همان، صص. ۸۲-۸۳.

شبهه آدم‌های هم طبقه‌ی خود نیز نیست. اگر این تحوّل با همه‌ی ابعادش رخ نداده باشد، از قاعده و قانون عام و جاری خارج است. آن وقت باید یک استثناء را تصویر کرد. اما، ما در اینجا با چنین استثنائی روبه‌رو نیستیم. البته باید همین‌جا خاطر نشان کنم که اگر این فرض را، که پایا از میان توده‌ی مردم فقیر سربرآورده و تحوّل پیدا کرده است، بپذیریم، خود یک استثناء است. اشتباه نشود، آنجا که من از قاعده و قانون عام و جاری سخن می‌گویم، منظورم مصداق این قانون در تحوّل عام شخصیت یک فرد معین در جامعه است. قصد من در اینجا بیشتر تأکید بر جنبه‌ی فرهنگی شخصیت پایا است که از طریق زبان و گفتارش فردی را به نمایش می‌گذارد که لومپن‌ها را مجسم می‌سازد. افرادی بدون هیچ‌گونه پیوند طبقاتی، بدون پرنسپ‌های سیاسی، اجتماعی، بدون پایه و پایگاه اقتصادی معین، بی‌ریشه، پیرو منافع روز خود، باری به هر جهت و بی‌بندوبار نسبت به اصول اخلاقی. چنین فردی اتفاقاً بسیار نزدیک به فرهنگی است که جمهوری اسلامی مروج آن است، متعلق به آن است و همان‌طور که شاهدیم اکثریت قاطع طرفداران، مدافعان و حتا مقامات و مسئولان جمهوری اسلامی، اساساً از این اقدار هستند. بنابراین، وقتی شخصیتی نوشته می‌شود که قبل از هر چیز مخالف سرسخت جمهوری اسلامی معرفی می‌شود، باید این مخالفت و تعارض در تمام وجوه شخصیت او، همچنین و به ویژه در وجه فرهنگی شخصیت او دیده شود. حال آن که نمایش از او تصویر مردی دائم‌الخمر ارایه می‌دهد، و تماشاگر ناگزیر حقانیت گفته‌های پسرش سیا را تأیید می‌کند، آنجا که تصویرهای کابوس‌وار خود را از پدرش چنین ترسیم می‌کند: «عکس یه بعد از ظهر، توی یه میدونچه، عکس یه جمعیت به دور یه تخت‌خواب، عکس یه آقای روحانی، عکس دستای "همین جناب خوش‌تیپ" [پایا] توی دستبند و عکس تازیانه رو پشت لختش. نه یه دفه، ده دفه، بیست دفه، سی دفه، چهل دفه...»<sup>۱</sup> من



سؤال می‌کنم: جمهوری اسلامی ایران چه کسانی را در معایرو در ملاء عام شلاق می‌زند و ضرب و شتم می‌کند؟

پایا، جزدرد چند مورد انگشت شمار، عموماً با نوعی خوشمزگی، شوخی و لودگی، آن هم از نوع نازل آن، حرف می‌زند. نوعی سیاق عوامانه که با پراندن متلک، مزه انداختن، لغزخوانی، خیط‌کردن و باصطلاح لومپن‌ها با «خوش مشربی» همراه است. در عین حال نویسنده برخی جاها خواسته توانایی خود را در نوع دیگر زبان نیز نشان دهد. در این موارد کلام بیشتر به نوعی آکروباسی لوس می‌ماند تا واقعاً یک زبان سالم، طبیعی و قلم‌آزمایی یک نویسنده برای رساندن منظوری معین یا رنگ‌آمیزی بیانی با مقصود. مثل این چند نمونه: «فکر می‌کنم که قرص‌های وامونده‌ی زخم وامونده‌ی معدده‌ی وامونده مو کدوم درک وامونده گذاشتم؟»<sup>۱</sup> این نوع زبان حتا خودشیرینی هم نیست، این یک لوندی لوس و بی‌مزه است. یا این جمله: «بعدهش اونقدر درگیر بازی وقت‌گذرونی دفاع از ارزش‌های این بازی بی‌ارزش می‌شد که اصل ماجرا از یادش میره.»<sup>۲</sup> گاهی خیلی باصطلاح ادبی و شاعرانه می‌شود: «هیچ وقت به مرگ فکر کرده‌ای؟ به ترس؟ یعنی واقعاً به این دو ذات‌مکنده‌ی همزاد؟»<sup>۳</sup> (تأکید از من است.) و شگردهایی از این دست...

در مورد سیا نیز زبان از یکدستی و اصالت برخوردار نیست. کاملاً پیداست که نویسنده ساده‌ترین و سهل‌ترین شیوه را به کار گرفته تا از او یک حزب‌الهی بسازد. تصنع و ساختگی بودن زبان او از همان جملات آغازین آشکار است. آنقدر واضح که نه تنها این باور که او یک حزب‌الهی است در تماشاگر ایجاد نمی‌شود، بلکه بسیاری از مواقع شخصیت قلبی او جلوه‌گر می‌شود، و این فقط به دلیل به کار گرفتن زبان یک حزب‌الهی قلبی است.

۱. همان، ص. ۳۰.

۲. همان، ص. ۴۵.

۳. همان، ص. ۴۴.

تماشاگر به عنوان یک طرف این رابطه‌ی نابرابر، با حالتی تسلیم و منفعل قبول می‌کند که او یک حزب الهی است، زیرا طرح نمایش فرض را بر این گذاشته که او یک حزب الهی است. چیزی مانند آفرینش خلاق یک شخصیت که در تماشاگر باور به وجود آورد، در این رابطه نیست.

درباره‌ی زبان نمایشنامه می‌توان بیش از این و دقیق‌تر از این سخن گفت، اما کار این نوشته فقط پرداختن به زبان نمایشنامه نیست. برای این منظور باید اختصاصاً مطلبی درباره‌ی زبان نمایشنامه نوشت تا نشان داده شود که شخصیت‌ها برپایه‌ی هیچ شناخت طبقاتی، اجتماعی و روانی آنها نوشته نشده‌اند، و به همین دلیل است که روی صحنه به شدت قلبی به نظر می‌آیند.

من به درستی نمی‌دانم چه عوامل جاذبه و شیفتگی‌هایی نویسنده را ملزم به نوشتن این نمایشنامه کرده است. تنها می‌توان در این باره حدس‌هایی زد. چه بسا موضوع نمایشنامه، مثل هراثردبی و هنری دیگر، مهم‌ترین عاملی بوده که ایرج جنتی عطایی را به خود مشغول داشته و سرانجام او را وادار به نوشتن آن کرده است. باید گفت که موضوع نمایشنامه، البته، موضوع بسیار مهمی است و می‌تواند توجه تماشاگر ایرانی را به خود جلب کند. اما، انتخاب یک موضوع تنها با رعایت همه‌ی اصول زیبایی‌شناسی و تکنیکی یک کار خلاق هنری می‌تواند تبلور پیدا کند. می‌توان حدس زد که نویسنده با خود اندیشیده که این موضوع برای آن که کشش لازم را داشته باشد، باید در وهله‌ی اول میان دو عنصر مخالف، دو عنصر متضاد و آنتی‌ناپذیر اتفاق بیفتد. تأملاتی مثلاً از این دست:

دو عنصر مخالف آشنا، یکی روشنفکر و نویسنده‌ای مبارز، جان‌به‌دربرده از جهنم جمهوری اسلامی ایران، و دیگری یک مأمور تربیت شده برای ترورهای داخل و خارج کشور، یک حزب الهی صادق، جدی و مؤمن، یعنی یک آدمکش قسی‌القلب. عنصر کشش و کشمکش از همان ابتدا، مثل یک

بمب ساعتی در وجود و حضور این دو شخصیت تعبیه شده است. این نبض تپنده‌ی درام، این ضرباهنگ درونی، خودبه‌خود یک تنش صحنه‌ای به وجود می‌آورد. همین عامل را اگر بتوان هر دم تقویت کرد و تا پایان، تا لحظه‌ی «اتفاق» پیش برد، نمایش نجات یافته است. حالا، اگر با یک عامل اضافی این تنش را بتوان شدت بخشید، آن وقت دیگر نور علی نور است. این عامل اضافی هم می‌تواند رابطه و پیوند این دو آدم باشد، این که این دو دشمن آشتی ناپذیر، پدر و فرزند باشند. در این صورت، نمایشنامه ناگهان از سطح یک نمایش عادی به سطح یک تراژدی جهش پیدا می‌کند! خب، پدر و فرزند... پدر و پسر... راستی رستم و سهراب هم پدر و پسر بودند. عجیب است! عجب تصادفی! اما، نه. به نظر می‌رسد که همچین هم تصادف نیست. با این دو شخصیت این نمایش می‌تواند چه ابعادی به خود بگیرد! یک تراژدی در سرتاسر تاریخ که مرتباً تکرار شده است. حیرتا! چه اسطوره‌ی تلخی... یافتیم!

آنچه که برای ما تماشاگران به نمایش گذاشته شد، می‌تواند حدوداً از مسیر یک چنین اندیشه‌ها و تصوراتی گذر کرده باشد. البته می‌توان این موضوع را چندان جدی نگرفت، اما آنچه که جدی است، عواملی است که در این نمایشنامه به کار گرفته شده، منتها ترکیب آنها در قالب یک نمایشنامه، متأسفانه، با عدم موفقیت روبه‌رو گشته است. زیرا، برخلاف آنچه که فرض شد، تنش میان این دو شخصیت متضاد و مخالف یکدیگر، بسیار ضعیف و بی‌رمق بود. نمایش در مجموع یک سیر حرکت عادی دارد و تقریباً بدون کشمکش و اوج دراماتیک، و یا در برخی جاها با کشمکش‌هایی ضعیف و گذرا، پیش می‌رود. باز می‌توان حدس زد که همان عامل تنش و کشمکش میان دو شخصیت نمایشنامه ایجاب می‌کرده که هر دو شخصیت با قدرت برابر و کامل در برابر هم بایستند، زیرا تنها در این صورت است که تنش و کشمکش خلق می‌شود. اما، نویسنده متوجه نشده که شخصیتِ سیا، مؤمن

به جمهوری اسلامی، نسبت به پایا، مخالف با جمهوری اسلامی، منطقی‌تر، معقول‌تر و در نتیجه حق به جانب تراز آب درآمده. زیرا آنچه او ادعا می‌کند، چه با او موافق باشیم چه نه، منطق دارد. اگر پایا را مرتباً به خاطر نوشیدن مشروب سرزنش می‌کند، دروغ نیست. پایا در سرتاسر نمایش، درست مانند الکی‌ها مشروب می‌نوشد، سیگار می‌کشد و لُغز می‌خواند. پایا اساساً شخصیتی نجسب است. آدمی است پُرمدها. آدمی است کلک. در طول ملاقاتش با پسرش، چندین بار به او کلک می‌زند. یکی از دلگیری‌ها و رنجش‌های عمیق و کهنه‌ی پسر، کلک‌ها و حقه‌هایی است که پدرش در سرتاسر زندگی زده و به همین دلیل او را سرزنش می‌کند. او در طول نمایش، چندین بار به اشکال مختلف می‌خواهد به پایا (پدرش) بفهماند که حنایش پیش او رنگ ندارد. سیا، اساساً به پایا باور ندارد و او را آدمی نادرست، خطاکار، دروغگو، حقه‌باز و کلک می‌داند. «تنها چیز واقعی، بوی نجس مشروب آمیخته به بوی گند سیگار و بوی متعفن ادوکلن فرنگی»<sup>۱</sup> است که از پدرش می‌شناسد. پایا در برابر تمام این اتهامات، هیچ پاسخ قانع‌کننده‌ای ندارد. برعکس، «بازی»‌ها و حقه‌های پایا، کاملاً آشکار و بسیار برجسته نمایش داده شده‌اند. به طور مثال آنجا که می‌خواهد شمشیر را از سیا بگیرد و ناگهان، به نحوی که سیا را متوحش و دستپاچه سازد، وانمود می‌کند که دستش برید و یک صحنه‌ی کامل مرگ ناشی از زهرآلود بودن شمشیر را «بازی» می‌کند، و وقتی که سیا کاملاً باور کرده که پایا در حال مرگ است، «باخته‌ای ترساننده به عقب و امی جهد، سیا بُهت زده بر جای می‌ماند»<sup>۲</sup> و پایا با لودگی می‌گوید: «به این می‌گن کلکِ نمایشی».<sup>۳</sup>

قضیه‌ی «بازی» درآوردن پایا، اساساً، مثل یک «موتیو» در سراسر

۱. همان، ص. ۶۴.

۲. همان، ص. ۴۳.

۳. همان، ص. ۴۳.

نمایش جا به جا خود را می‌نمایاند. سیا، در آغاز با طرح یک «بازی» وارد می‌شود. روی کلمه‌ی «بازی» به عمد و به نحو بسیار اغراق‌آمیزی، بازی می‌شود. سیا می‌توانست به راحتی و به سادگی بگوید که طرح یک «نمایش» یا «نمایشنامه» دارد. اما نویسنده به جای کلمه‌ی «نمایش» یا «نمایشنامه»، آگاهانه کلمه‌ی «بازی» را انتخاب کرده است. و نمایش با «بازی»، یعنی با کلک پایا نیز تمام می‌شود. وقتی سیا از صحنه خارج می‌شود، پایا که به ظاهر کشته شده است بلند می‌شود، و در حالی که می‌خندد - که معلوم نیست به ریش سیا می‌خندد یا به ریش تماشاگرانی که نزدیک به دو ساعت مچل یک «بازی» ناشیانه بوده‌اند - به جهتی که سیا از صحنه خارج شده، نگاه می‌کند. معلوم نیست نویسنده واقعاً چه می‌خواهد بگوید. گاه فکرمی‌کنم که خود نویسنده سرگیجه گرفته و به درستی نمی‌داند که چه چیزی را هدف گرفته و چه می‌خواهد بگوید. نمایش روی «بازی» بنا می‌شود، در حین «بازی» ساخته می‌شود، و با یک «بازی» ناشیانه سقوط می‌کند.

و چنین است که نویسنده خود به راهی کشیده می‌شود که تمام رشته‌هایش تبدیل به پنبه می‌شود. یعنی به علت «بازی» بیش از اندازه با نمایش خود، نتیجه‌ای فاحش و اسف‌انگیز به بار می‌آورد.

چند روز پس از دیدن نمایش، به دوستی برخورد کردم که او هم نمایش را دیده بود. درباره‌ی نمایش صحبت به میان آمد. او حرفی زد که من تا آن روز تردید کرده بودم با آن صراحت و روشنی ابراز کنم. گفت: «اگر جمهوری اسلامی ایران یک مسابقه‌ی نمایشنامه‌نویسی برای تبرئه‌ی ترورهایش ترتیب داده بود، این نمایشنامه [پروانه‌ای در مشت] برنده‌ی جایزه‌ی اول شده بود!» این یک نتیجه‌گیری مستقیم، روشن و بدون حب و بغض بود. و باید گفت بسیار اسف‌بار است. من تصور نمی‌کنم که ایرج جنتی عطایی قصد داشته که نمایشنامه‌ای با این نتیجه‌گیری بنویسد. من این را به حساب ارزیابی نادرست او از کار خود در گیرودار پیچیدگی‌های جریان نوشتن این نمایشنامه

می‌دانم. اما، وضعیت سیا در صحنه‌ی پایانی را نمی‌توان به حساب برآورد غلط و یا ناشی از اشتباه دانست. در این صحنه، پیش از آن که سیا از صحنه خارج شود، نویسنده لحظات و دقایقی خلق کرده که بی‌تردید می‌دانسته تماشاگر را تحت تأثیر قرار خواهد داد، و اساساً به همین دلیل نیز این صحنه را چنین نوشته است. چون می‌خواسته که حمایت عاطفی تماشاگر را به طور کلی، و نسبت به سیا همچنین، برانگیزد. من این قسمت از توضیحات نمایشنامه را، که در اجرا نیز عیناً از روی آن عمل شد، می‌آورم تا مقصودم روشن‌تر شود: «آقای پایا می‌میرد. سیا آشکارا مردد و خودگم کرده است. بسمت در خروجی شتاب می‌کند، می‌ایستد، برمی‌گردد، نمایشنامه «ترانه سکوت» را برمی‌دارد. به جنازه پدرش نزدیک می‌شود. واپسین نگاه خود را به چهره او می‌گستراند، قطره اشکی فرو در می‌غلطد، صدای ماشین تحریری که به سرعت تایپ می‌کند، به همراه موسیقی، به گوش می‌رسد و اوج می‌گیرد. سیا بیرون می‌رود...»<sup>۱</sup>

اگر توجه شود، نویسنده خواسته است از همه‌ی عوامل خلق یک صحنه‌ی احساساتی، مثل تردید سیا در رفتن یا ماندن، ایست، سکوت، برگشتن، برداشتن آخرین اثر پدر، آخرین نگاه به پدر، تأثر، اشک، و بالاخره موسیقی و اوج موسیقی، استفاده کند تا مبادا برحسب تصادف یا اشتباه یکی از تماشاگران نسبت به سیا نفرت، خشم یا حتا بی‌تفاوتی نشان دهد. و این یک گاف بزرگ است! همین است که آن دوست به چنان نتیجه‌ی اسف‌باری می‌رسد.

من به آقای ایرج جنتی عطایی توصیه می‌کنم یک بار دیگر داستان‌های «رستم و سهراب» و «رستم و اسفندیار» را بخوانند و سعی کنند تفاوت‌های بنیادی میان آن شخصیت‌ها و موقعیت‌های آنان را با داستان پایا و سیا، کشف کنند.

تصور من این است که این نمایش یک اشتباه، یک لغزش ناخواسته‌ی هنری از طرف ایرج جنتی عطایی است. حال چه می‌خواهد با این نمایشنامه بکند، نهایتاً به خود او مربوط است. شاید بتوان این نمایشنامه را با این نتیجه‌گیری تمام کرد که هردوی این شخصیت‌ها، پایا و سیا هردو، قربانیان جمهوری اسلامی هستند. اما برای این کار، از ابتدا باید همه چیز در هم ریخته شده و دگرگون گردد. در واقع، نوشتن یک نمایشنامه‌ی جدید، اما با همین شخصیت‌ها.

با توجه به سابقه‌ای که او تا کنون از خود باقی گذاشته، انتظار می‌رود که اشکالات آن را برطرف سازد و با نیرویی تازه، نمایشی درخور سابقه‌ی خود — و نه یک «بازی» — به صحنه بیاورند.

Notes on Iranian

# Theatre in Exile

Nasser Rahmaniġjad

