دستی از دور...

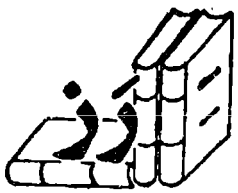
« مقالات »

اکبر رادی

دستی از دور...

« مقالات »

اکبر رادی



دستی ازدور ...
چاپ اول ، ۲۵۳۶
چاپ دوم ،
انتشارات رز :
تهران، خیابان شاهرضا، روبروی دانشگاه، اول‌خیابان دانشگاه
کلیه حقوق برای ناشر محفوظ است
چاپ ، آشنا
تهران ، ایران

می خوانید

- و نکته‌ای در آغاز ... ۵
- روضه خوانی «برای مترسك‌ها درشب» و «عروسکها» ۹
- شبی درمجلس پهلوان اکبر ۲۳
- شکست «روزنه‌ی آبی» ازدیدگاه من ۴۱
- گفت وگوئی درباره‌ی تآتر ۵۷
- در «ویشی» چه خبراست؟ ۹۱
- حسن‌کچل وغرفه‌ی بهشت ۱۲۵
- باران، گپ ویك فنجان چای ۱۴۹

و نکته‌ای در آغاز...

دوست، ای گرامی!

دفتری که اینک پیش روی توست ، مجموعه‌ی پراکنده‌ای است ـ همچو اصله‌های تُنُک نهالی ـ که این راقم هر به چندگاه درخاك ناگیر این حوالی نشانده است وگریخته . فرض خشکه نقدی یاالتماس ، بانی یالك ولکی عقب‌سر نعشی . به این‌قصدکه نقاب‌کذائی هنررا که پشتش مخفی مانده‌ایم ، ازچهره بردارم ورویاروی تکلیفم را با برخی مسائل روشن‌کنم واینکه‌بدانم‌مثلاکجا ایستاده‌ام . واین البته‌می‌د ی که‌مستلزم صفائی وهمتی است . چراکه در نقدقلم روست ، حساب ها دقیق است ، سیمای‌هرکس روشن است ، نت. وجائی‌برای‌کلك وماهی‌مسلکی‌نیست. کاری‌که نه‌ازروی الزام درآثارمان‌می‌کنیم،که یعنی‌رمزوابهام. سوالی هم اگر دراین‌باب پیش ما گذاشتند وخرمان را چسبیدند ، کلی‌قمیش می‌آئیم وهمینکه دیدیم بیخ پیداکرد ، بایك « رفیق، نفهمیدی! » قال

قضیه‌را می‌کنیم وازچنگ‌شان می‌سریم. امادرحوزه‌ی نقدهرجمله شعاع نور افکنی است که گوشه‌ای از ترا معلوم می‌کند و در کل معنـای محکمی از تو می‌دهد، تادرپرتوش ترا محك بزنیم و ببینیم درمثل باکه طرفیم .

من‌اما اگرتن به‌پیسی‌چاپ‌دیگری‌ازاین پراکنده می‌دهم، نه‌ازآن روست‌که این اوراق را فرامین وحی پنداشته‌ام ، یا منطق معلم اول، یا مفری برای فیس وبادوگنده‌گوزی، یاکه واحد یموتی روی‌فرق رهروی این‌خاك تاکه نجنبیده نعش بخوابد .گفتم‌خشکه نقد. بسیارخوب ! پس بیافزایم‌که این‌کاتب‌دهانش البته برای نقد می‌چایدکه نقد ناب رابرج رفیعی‌است ه مچومناره‌ای، تابرنوك‌آن بایستی وبانگ اناالحق برداری، عین بانگ اذانی برای خلق . ومن‌که این میان یك بابائی هستم عینهو همه، سخت‌گرفتار تنگ نظری‌ها ونازك دلی‌هایم، نیز بسته به خبطها و پیشداوری هایم ، بدیهی است من به قله‌ی سترگ نقد ـ که‌گلدسته‌ی حق است ـ راهی نمی‌برم . حرف و حدیث دیگران نیز به ما مربوطی نیست . که در این قلمرو کاره‌ای نیستیم و همچو اهالی بخیه بضاعتی نداریم وادعائی درجائی‌مان ورم نکرده است . زیراکه نه ازمرده ریگ نیاکان دگنگی ساخته‌ایم تا بی‌هوا پس‌کله‌ی این وآن بکوبیم ، نه این حرف‌هاسرپلی است برای لفت ولیسی ، نه وجه المصالحه‌ای برای روز مبادا و نه نرخی میان دعوائی . و نیز با کباده کشان و مالك الرقابان، پس وپناه جامکی«فدا» نکرده‌ایم که بعد به‌کفاره‌اش قلم بدوانیم . خرده

برده‌ای‌هم درمیانه نبوده است تاجلوجلوقلم‌را تیزکنیم‌که : «ناکس ! بیا، متاعت را ـ که نمی‌دانم چیست ـ به میدان بیار ، تا دمارت‌کنم ! » و تو می‌دانی‌که این‌ها غالباً زمینه‌ی نقد است دراین دیار . وتو می‌دانی که همچو منتقدی تماشاگر ولنگاری است نشسته در کنار ، که هیچگاه تن به رنج روح نداده و زیر چرخ مضایق له نشده . و لاجرم یائسه‌ی بزك‌کرده‌ای است انباشته از کلیشه‌ها . و همین تیرگی درون است که دم اورا اغلب‌سرد می‌کند ، گستاخ و زهردار. و ما البته منتقد نیستیم . قداره‌هم نبسته‌ایم . یك بابائی هستیم افتاده‌حال. برای خودمان می‌رویم ومی‌آئیم وبه‌هرسوراخی سرك می‌کشیم وضمناً تفاوت میان دروخزف‌را می‌دانیم . دغلی وبی‌فرهنگی وپدر سوختگی ازجا درمان می‌کند وحق وهنر و صفای بی‌تقلب گل از گل‌مان می‌شکوفاند . حرفکی‌هم داشتـه باشیم ، لرانه می‌زنیم ونمی‌گذاریم روی دل‌مان آماس‌کند ، همین‌ما بقی هم بما مربوطی‌نیست .

بنا براین مجموعه‌ی حاضر را همان ، بانگی بیانگار از بیرون گود . آهنگی زلال ازنی‌کوچکی‌که نرم وگاه پر خروش نواخته ، یـا فریادی ازحلقومی‌که هنوز ملتهب است. اما در همه حال خواسته است که حرمت کند . حتا آن‌جاکه تیز رفته است . با این همه می‌دانم که این‌ها همه معلم بازی وبکن‌نکن است. یا تظاهری است ازهیجان‌طفلی که‌درحاشیه‌ی بازی نشسته. گاهی جیغ‌کشان ازسرشادی .گاه نیزعبوس وافروخته. و می‌دانم که اصل همان بازی است . همان که توی گود در

جریان است. همان‌که در قالب نمایش و قصه وشعر وغیره عرضه‌می‌شود. که سندحق و باطل است ووعده‌ی فرج است. تبلوری است ازاین ظلمات سهمگین‌که زمین نرم نرمك درپشت‌آن محاق کرده است ، به این امید که شاید در روزگاران دیگر سرازچاك این محاق بیرون‌کند و از صفا ونیکی وپاکی بدرخشد... ولی به هر تقدیر، هرچه‌هست ، سازی است که‌یك زمان‌کوك‌کرده‌ام . هسته‌ای است مانده بیخ ریشه‌ام. که بازدستی است چاشنی ازدور. که ما همه‌این‌جا علامه‌ی دهریم وعقاب تیزچشمیم. اماآن تو همچوخوك تیرخورده‌ای زبون ، یا به عینه مرداری بویناك .

و درپایان اگر جسارت این‌چاپ را به‌خود بسته‌ام ، تنها به این یك‌دلیل بوده‌است‌که درلابه‌لای این‌سطور نفس‌حقی دیده‌ام وصداقتی. که جدااززمان وموضوع بحث شاید به تورقی بیارزد . واگرغرغری‌است ، یااعتراضی ، یادست مریزادی و یا فسناله‌ای برای یك شهید ، در عوض چهره‌ی بی‌نقاب من نیزهست . پس رفیق، ای‌گرامی، ای‌که دراین دفتر بامن‌به‌خلوت نشسته‌ای ، دراین‌لحظه‌ی پاك پیوند، من‌این تصویرصاف‌را به توعرضه‌می‌کنم تا مرورش‌کنی وبامهربانی مرورش‌کنی .

تهران — بهمن ۵۱

روضه خوانی برای «مترسك ها درشب» و «عروسك ها»

«مترسکها درشب» نوشته‌ی آقای بیضائی، کابوسی است که به شیوه‌ی فرنگی و بـا استفاده از تکنیك صحنه: بازی نور، کوبیدن تشت، سکوت وآنگاه صدای یك‌گلوله، زمان فاجعه را در می‌نوردد و سپس محاکمه با تحلیل سبکی‌آغاز می‌شود. اما گره فاجعه درچیست؟ دست بی گناهی ماشه را چکانده و زنـدگی انسانی را بریده است. حسینعلی،قهرمان نیم بند وپاسبان منطقه‌ی‌مشکوك شالیزار، دریك نیمه شب تابستان، در رؤیای دورمعشوقه، چشم برهم‌گذاشته و: «یهوچیزی دیدم. یه سیاهی داشت تکون می خورد. من این سیاهی رو دیدم، یه گراز بود.» ص ۱۹ ـ ودرگرگ ومیش بامداد، برادرمعشوقه‌را به‌جای گراز باگلوله می‌زند.

در لحظه‌های استثنائی و برجسته‌ای کـه زندگی مردمان این نمایشنامه را در میان گرفته، حکومت جبر و تصادف بیداد می‌کند. ظاهراً، فراورده‌های صحنه رك وصریحند وواقعه بایك رئالیسم‌تند اجرا

می‌شود . طوری‌که برای دریافت مطلب، باید از مشاهده‌ی مستقیم مدد گرفت، درحالیکه تخیل خوابیده است . فقط گاه‌گاه از تصاویر صوتی برای برانگیختن تخیل و تحریك احساس و در نتیجه انتقال سریع صحنه استفاده شده . با این همه به نظر می‌رسد رمز رقیقی در فعلیت حادثه وعناصر کشمش موجود است : «دوساله جلوی من یه‌گراز یاخیال یه‌گراز وایساده، تو این فکرم‌که ماها فقط یه مترسك بودیم.» ص۱۹ـ دراینجا ، باآدم‌های وق زده وبی اراده‌ای روبرو هستیم‌که نه تنهاقدرت نبرد با سرنوشت خودشان را ندارند ، بلکه حتا یارای آن را ندارند که از چنگ آن بگریزند . و این همان قوای رهبر کوری است که درتراژدی های باستان توسط ارباب انواع برانسان‌حکم می‌رانده‌است .

حسینعلی، بعد از چنین جنایت تقدیری نابخودی ، با وظیفه‌ای سنگین پابه صحنه می‌گذارد و بارنگ و روی تاسیده و حرکات غیر عادی، در همان گفتارهای نخستین خودش را لو می‌دهد . وی بی‌آنکه آلوده شده باشد ، قاتل قلمداد شده است . یعنی فتوای ده بر این است. بی‌گناهی او مد نظر نیست . عمده نفس فعلی است‌که از او سرزده‌است. و محاصره‌ی چند جانبه‌ی‌چنین اتهام غیرانسانی است‌که برای یك‌لحظه هم شده ، به وجدان زخمگین او مجال تجلی نمی دهد تا به یك دلیل مرسوم روانی‌گرهی بازکند و فاجعه را پیش براند. او فقط قادر است با حقارت هرچه بیشتر، در برابر نیشخند تقدیر زانو بزند ، در حالیکه کاملا شاعر وآگاه بر بی‌گناهی خویش است . وآنجاکه می‌خواهد نعش

گندیده‌ی غربت و بیگانگی انسان را برانگیزد ـ هرچندکه در روال او نیست ـ چنین معنائی اراده شده است : « حتا تو که پدر منی ، حتا توام باور نکردی ... مثل یه غریبه ... » ص ۳۰ ـ حسینعلی می‌کوشد برای دائی قهوه‌چی خود ثابت‌کندکه معصوم است و دراین ماجرا به‌کلی بی اختیار بوده . اما مدارکی هست که علی رغم او بر جنـایتش صحه می‌گذارد . وآن ،تفنگ حسن‌موسای حسینعلی‌است‌که لحظه‌ی‌ارتکاب، بر اثر یك خلجان روانی ، در محل واقعه‌جا گذاشته . تفنگی‌که همه‌ی ده‌آن را بنام اومی‌شناسند . همین، کارراخراب‌کرده وریش به‌دست‌داده. خاصه اینکه میان خانواده‌های قاتل و مقتول ، برسرآب وملك‌اختلاف ده سالـه‌ای وجود دارد . مضافاً اینکه حسینعلی یك روز جلوی جمع قسم خورده بوده‌که نورالله [مقتول] را خواهدکشت . واین ها مدارك سمعی و بصری دست اولی است‌که پرونده‌ی این قتل را تکمیل می‌کند . اما حسینعلی یك‌چندبرگه‌ی‌ضعیف دفاعی مبنی بر بی‌گناهی خوددارد : عشقی‌که به زری، خواهر نورالله ، داشته ونیز اینکه به خاطر چنیـن عشقی پدرش را مجبور کرده بوده که از حق خودش بر سر آب و ملك بگذرد . و: « من‌نمی‌خواستم‌نورالله روبکشم . من قراربود واسش یه‌گاو برفسم.» ص ۱۸ ـ اما نعره‌ی او از ته چاه است . در گوشها نمی‌پیچد . در اینجا ، اگر چه‌روابط فرعی افراد محفوظ مانده و حتا از کیفیـت محیط و ترکیب عناصر صحنه ، با انضباط دقیق دراماتیك زمینه سازی شده، باز نمایشنامه شکل ناقص و کلاسیك خود را حفظ کرده و ثقل

محوری دارد . وگرچه ، به مفهوم ویژه، قهرمان نمایشنامه نورالله است که بیرون صحنه زندگی را از دست داده و اکنون یاد او ، وجود ثانی اوست که بر صحنه سایه انداخته و داستان را پیش می‌برد ، اما هسته‌ی مرکزی ماجرا حسینعلی است که قبل از آنکه روی صحنه نقش بازی کند ، پرپر می‌زند . او سنگینی مسوولیت خود را احساس می‌کند و می‌داند که یکی از مشکل‌ترین و مردافکن ترین نقش‌های دراماتیک را به عهده‌ی او گذارده‌اند . اما چه کند که زانوانش می‌لرزد . او در این خاك نه بینشی نافذ در زیروبم دقایق روان انسان و نه دست کم الگوئی شفاف از نیاکان داشته . این است که رفتار به سر گیجه می ماند . گفتار زاینده نیست و بحران صحنه ـ با وجود عوامل تقویتی ـ القاء نمی‌شود .

در تاریخ تأتر، تنها شکسپیر بود که نقاشی سیمای جنایت را به حد مینیاتور رسانید و تك‌خالی بنام « مکبث » به زمین زد. آنهم ـ گذشته از همه‌ی آن چیزهای دیگر ـ دلیل تاریخی داشت . و اینکه ادبیات دوره‌ی الیزابت به حد اشباع از تآتر جنایی یونان باستان بر خوردار بود . به انضمام سنتی که داشت وگرایشی به فردیت و شور قهرمانی . ولی امروز ، با ارزش‌های مسخ شده ماچه داریم ؟ میراث ☆ نبوده‌ی ما کجاست ؟ « جعفرخان از فرنگ برگشته » ؟ « مازیار » ؟

---

* بعضی تکه‌های فردوسی و نظامی را کنار بگذاریم که غبار قرن حائل است.

«توپ لاستیکی» ...؟

درچنین شرایط منجمدی‌است که حسینعلی روی‌صحنه مانده،اصلا روی صحنه مانده .هاملت مآبانه مرددست و نمی‌داند خودش را چطور ضبط‌کند. گاه، آگاهی و نظارت، برجوهراحساس اوسایه می‌زند وصحنه را به قانون بدل می‌کند . گاه ، از دستگاه خارج می شود و می‌خواهد صحبت کنده بکند : « من نمی‌خوام ازیاد همه برم . نمی خوام ردم گم بشه. » ص۲۱ ـ که خیلی‌هم جا نیفتاده و بی زمینه است و با برداشتی‌که از شخصیت او شده، نمی‌خواند. اما اگر تردیدی درمیان است که اشاره به‌آن‌شد ، نه به خاطر عمق و ابهام مسأله و منطق حادثه ، بلکه صرفاً برای این است‌که درحق او اهمال شده . دادرس می‌خواهد ، می‌خواهد خودش را نجات بدهد . اما یك‌قوه‌ی قادر رهبری برای اجرای‌عدالت صحنه نبوده . به‌این جهت ضعیف و بی‌مقدار جلوه می‌کند . هاشم آقا ، پدرش ، عقیده داردکه حسینعلی یك سالی‌ده را ترك‌کنند وبه‌این طریق سرپوشی روی این جنایت ناخواسته بگذارد : « بعدیه سال به کوری چشم همه‌شون بر می‌گردی . » ص ۲۵ ـ وظاهراً چنین عقیده‌ی سستی یا به تحمیل یا به تلقین پذیرفته می‌شود . ولی‌اگر مردم ده ، برگه هائی به اطمینان تفنگ حسن‌موسا و آن چیزهای دیگر دارند ، [دربرابر عشق دزدکی حسینعلی‌به خواهر مقتول‌که هرگاه اینقدردزدکی‌نمی‌بود، بازمستمسکی برای توجیه قضیه بود.] واگرشعور جمع ، درده متعصب وصمیمی جریحه‌دار شده ، یك سال لمحه‌ای است و هرگز قادر نیست روی این جنایت سرپوش بگذارد . واگرهم در پایان نمایشنامه ، آن

شوفر رهگذر ـ که مثل چاشنی ، مثل ژوکر ، جزء لاینفك اینگونه صحنه هاست ـ اینقدر از روی تعمد تأخیر نمی‌کرد ، نجات حسینعلی مایه‌ی نگرانی و باورنکردنی بود . زیرا ، ارزش سرنوشت سه گانه‌ای که در انتظاراوست ، برای ما هم ارز ویکسان است. این است که بعداز کشته شدنش، صدای بوق نجات کامیون ، این نوشداروی پس ازمرگ، آنطورکه سیر بی تناسب نمایشنامه طلبیده است ، تکان دهنده نیست . چرا؟ برای اینکه اگرهم نجات می‌یافت یا تسلیم می‌شد ، بازسرنوشتی معادل این یك‌داشت وآینده‌ی خوشی درانتظار او نبود .

وانگهی ، عملیات قهرمانی حسینعلی در پایان نمایشنامه کمی مبهم به‌نظر می‌رسد. حرکت بی‌خودانه و بی مقدمه‌ی انفعالی‌که البته‌در ابتدای‌ماجرا تحمل‌پذیر بود . اما اگرنه به‌سبب قوت واستحکام نتیجه، دست‌کم درطول ماجرا ، حالت انفعالی ذهن فروکش‌کرده وجای آن را قوای تجربی‌گرفته است . به‌این مناسبت، فرار او به‌سوی زری،همچون رعشه‌ای در ساختمان نمایشنامه جلوه می‌کند . موافق این دواصل‌پایان لغزیده است. پایان‌که عرصه‌ی هنرنمائی نویسنده است. از طرفی ، در تحول داستان نمایشنامه ، عامل مرکزی جدل سر به نیست شده . وتنها سایه‌ی پدر نورالله است‌که می‌تواند در جبهه‌ی خارجی صحنه سنگر بگیرد و اوج حقیقی تراژدی را بوجود بیاورد ، که آنهم خیلی ضعیف است . معارضه یك‌جانبه است .کند وبی‌کشش است. فقط عشق‌حسینعلی به زری ، اهرم ظریف وشکننده‌ای است که توانسته این معارضه‌ی یك

جانبه را سر پا نگاه دارد ، گه به خاطر همین ظرافت ؤشکنندگی نباید زیاد بآن تکیه‌کرد . باوجود این ، اگر این‌هم نبود، نمایشنامه به‌کلی پاشیده می‌شد.

اینجا ، شخصیت یکی ازافراد نمایشنامه مشکوك بنظر می‌رسد . یدالله . این سؤال پیش‌می‌آیدکه‌هرگاه اعلان خبرکشته شدن نورالله به او محول نشده بود، وجود مزاحمش باآن حرکات ساختگی چه ثمری داشت؟ هرچند غیز ازاین، معامله‌ی یونجه‌ای با راننده‌ی رهگذر دارد و بطور ضمنی وجود او را هم توجیه می‌کند ، باز ؟ یدالله ، دراین نمایشنامه تنهاکسی‌است‌که تلاش‌کرده «تیپ» به وجود بیاورد. شایداینهم برای‌آنکه بیش ازحد خود روی صحنه معلق‌مانده . شاید برای آنکه به‌جز اعلان چنین‌خبری ، وظیفه‌ی مهمی‌درطرح اصلی نمایشنامه برای او منظور نشده ومی‌خواهد خلاء چنین وظیفه‌ای را با نوشیدن دم به‌دم آب ازکاسه [واین به‌تنهائی نمی تواند احساس فصل را زنده‌کند ، اگر چنین قصدی درمیان بوده.] وجمله‌هائی ازاین قبیل : « خودت از من بهتر می‌دونی برادر من . » و « خود تو به کوچه علی چپ نزن برادر من. » ص ۱۳ـ پرکند . مخصوصاً وقوع یك‌قتل که‌گره داستان نمایشنامه است، آنهم در یك ده، باید آتمسفر فوق‌العاده‌ای را تضمین کند ، که حتا آدمی دلال‌باب چون او را تحت تأثیر بگیرد . به خصوص ، که با وجود خونسردی‌کمی اوسش می‌دانیم‌که روی صحنه جزیك نقش‌ندارد. وآن، خبرقتل نورالله است . و با این موقعیت البته تحمل‌اینکه یدالله

به محض ورود ، از خرکچی و صیفی وکامیون و بادگرم و فوزه‌ی پشمه صحبت‌کند ، دشوار است . واینکه: «راستی ، یه چیزی . خبردارین؟ [آب می‌خورد .] نورالله روکشتن.» ص۱۲ ـ در حالیکه می‌داند قاتل رو به روی او ایستاده . پرواضح است‌که اگر هم بی مقدمه دم از قتل می‌زد ، ضایعات دیگری به بار می‌آورد . یکی اینکه رشته‌ی ماجرا خیلی یك نواخت و در نتیجه احساس صحنـه خشك و مقاوم می‌شد . دیگر اینکه زمینه‌ی دیالوگ دست دومی از بین می‌رفت که طی آن شخصیت خارجی او و راننده معرفی می‌شود . ولی در حال حاضرچنین تعمدی را به هیچوجه‌ازناحیه‌ی یدالله نمی‌شود تفسیرکرد. خیلی‌ولنگ وباز است. اصلا پرداخت این صحنه برموازین روان‌شناسی تآترمنطبق نیست و نارسائی و وارفتگی آن ، هنگام اجرا و در وجـود بازیگر برجستگی بیشتری خواهد داشت . خاصه اینکه حسینعلی بلافاصله : [یکه می‌خورد و به شتاب بلند شده، می‌ایستد.] چرا ؟ آیا برای‌اینکه نمی‌دانسته مقتول نورالله بوده ؟که خود در صفحات بعد اقرار می‌کند : « رفتم جلو . اما این گراز نبود . نورالله بود . » ص ۱۹ ـ آیا انتظار نداشته ماجـرا به‌این زودی روی دایره بیفتد ؟ یا اینکه نمی‌خواسته فاجعه به اسم او تمام بشود؟ البته با جاگذاردن مدرکی به قوت تفنگ حسن موسای خودش ! مخلص کلام ، این حـرکت انگیزه‌ای ندارد و دیالوگ سالم نیست .

ولی زبان « مترسك‌ها در شب » رویهم باصیقل خاصی که دارد ،

روان وقابل اجراست . نیازی به‌پرداخت ثانوی نیست تا دردهن بگردد. ولی گاه ، در جانشانی کلمات شکسته و آرایش عبارات مقلوب افراط می‌شود . وهمین وسواس محسوس در آوردن حروف تعلیقی و زوائد گفتاری است که شکافی میان فضای داستان نمایشنامه ـ که باید دهی در حدود یك شالیزار بوده باشد، [مثلاحوالی گیلان یامازندران یااصفهان.]ـ و افراد صحنه بوجود می آورد . آدم ها ، با اینکه سعی می‌کنند فضای صحنه را دریابند ، باز احساس محیط نمی‌شود . زبان صحنه قبل از اینکه زبان فارسی بوده باشد ، زبان تهرانی است . زبان کوچه است : «اولش دیدم‌که حالت خوش نیست ، دستپاچه‌ای . گفتم چیزیته ؟ گفتی نه. دمرد حسابی، معلوم‌شد چه خبره دیگه ... » ص ۱۴ ـ در این نمایشنامه قدم به قدم صحبت مزرعه‌ی برنج و گراز و مایتعلق است . وگرچه مکان واقعه تصریح نشده ـ باز اگر حدت‌کنیم، از افراو آبیك و اصولا از حوالی تهران نمی‌توانیم جلوتر برویم . شاید «گراز» که با مفهوم‌کنائی خود مدار اندیشه‌ی نمایشنامه بوده ، برای اینکه در یك قالب هنری عرضه بشود ، وجودشالیزار را ـ بدون شناسائی همه‌طرفه‌ی موضعی ـ ایجاب می‌کرده . مخصوصاً که اگر نگوئیم در همه‌ی نقاط روستانشین ایران ، لااقل درنواحی برنج‌کار ، برای برداشتن جنازه‌سنج نمی‌زنند . البته ذکر این نکته نمی‌تواند در صداقت نمایشنامه خدشه واردکند.چراکه نویسنده ، محقق یاجامعه شناش یا فیلمبردار نیست تا اثری مستند وکلاسیك به‌وجودبیاورد . [هرچند لازم‌است برای‌ترکیب

موادی‌اولیه‌ی ذهن، دیدتحقیقی وجامعه شناسی‌وفیلمبرداری ویك دانش کلی‌ازدیگر علوم‌نظری داشته‌باشد.] واصولا ناتورالیسم محض،انحطاط هنر به سوی یك مشاهده‌ی علمی است . زیرا که واقعیات به فراخـور ساختمان منطقی وروانی هنرمند ، ازصافی ذهن می‌گذرند و به‌مدرکات حسی بدل می‌شوند. واین همان مواد مجرد خام است‌که به‌صورت‌بازتاب شکسته‌ی وقایع از اندیشه‌ی هنرمند می‌تراود . و شك نیست که زدن سنج ـ هنگام بردن جنازه‌ی نورالله ـ تنها به‌خاطر نمودن فلکلورمحل واقعه نبوده . چراکه این، درخور یك مونوگرافی روستائی است تایك نمایشنامه . بلکه‌بیشتر یك جورقلقلك عاطفی بوده‌است وتردستی‌وتزئین.

●

اما «عروسك‌ها» یك‌ضربان فلسفی‌خفیف است درمایه‌های‌تمثیل . یك«پرسپکتیو»انتزاعی‌است به‌درون‌لحظه‌های‌گمشده . قهرمان قرن‌های دور، از جست‌وجوی جایگاه مفقود ، پای‌آبله وسرگران بازگشته و در یك فضای‌خالی وباز، ودر یك «چهارچوبه»ی اتفاقی،ازاعماق ویران‌خود حدیث نفس می‌کند . زمان او زمان افراسیاب واگمنت ، دیار او دیار اساطیر وسرود او حماسه نیست . این زمان حماسه شکسته است. این زمان‌قهرمان مرده است . اگرچه رئالیسم در «عروسك‌ها» اجرانمی‌شود، برفضای‌آن حکومت می‌کند . درفضای تب‌آلود «عروسك‌ها» ، واقعیت مجروح ، ازپشت منشور رنگینی به‌ما خیره شده است. نمایش‌عروسکی، به‌علت فقدان میمیك والقاء حالت ، ناگزیرقلمروی محصوری در صحنه

دارد و به جبران این تنگدستی از ابعاد عینی وملموس صحنه گریخته و به‌دستگاه‌تمثیل یا نوعی «سوررئالیسم» شاعرانه‌پناه‌برده، تا به‌یاری‌قالب های دینامیك موضوعی حصار تخیل ما را فروریزد وپایگاهی برفراز قرار ـ دادها بسازد. در «عروسك‌ها» نیز چنین تلاشی به‌چشم می‌خورد.

«عروسك‌ها» استعاره‌ای عریان از نبردهای نژاد آدمی‌است درراه عشق و ایمان‌که سرانجام مغلوب می‌شود. هشدار است: تازیانه‌ای‌است برگرده‌ی آن کسان که در زندگی هدفی جز تماشاگری نداشته‌اند. مردمی که به خیمه شب بازی «عروسك‌ها» آمده‌اند تا مرگ غم‌انگیز پهلوان را تماشاکنند. پهلوان‌کیست؟ وی مرد تلخکامی است‌که‌سال‌ها و بلکه قرن‌ها با دیو بدی‌ها وپستی‌ها جنگیده، زمانی اسباب شادمانی مردم بیرون‌گود را فراهم‌آورده وگاهی آن‌ها را ازهراس رهانیده است. و اکنون با اندوهی عمیق وقلبی فشرده، شاهد سقوط شوکت خویش است. پهلوان مرد کار آمدی است. درهای بسته‌ی بی‌شماری‌گشوده، پیکارهاکرده و از فرازافتخارات‌کوچك انسانی‌گذشته است. ولی‌تاریخ خاك‌پهلوانان را از نیکی سرشته و ناگزیر، پیکار آنان جز در راه استقرار احکام عالی بشری نبوده. و پهلوان «عروسکها» نیز ازکلیه‌ی این نبردها روسپید بازگشته است. اما به‌ناگاه یك چیز دردناك، یك خوره‌ی آرام، در سکون عاطفی اوراه زده و او را از رهروی بازداشته. انگیزه‌ی این واخوردگی و تزلزل‌ایمان، یك‌آگاهی عمیق است‌واینکه تا کنون جز ابلهی نبوده که بر قله‌ی شوکت سینه‌اش را سپر بلاهای آن

مردمان بیرون گردکرده ، در حالیکه تنهاترین و بیچاره ترین مردمان بوده است . واینجاست‌که خستگی وبیهودگی تلاش اجداد ـ که سالیان در یك‌جای تن او ریشه داشته ـ همسان‌گیاهی خودرو، در اعماق‌روان تاریك او مجال رشد می‌یابد و او را ازپا در می‌آورد . او می‌داند که معادله‌ی نبرد انسان همیشه یك‌جانبه بوده وهمواره ظلمت دست یافته‌و خوب‌ها ، این قربانیان خوش نژاد ، به مسلخ رفته‌اند . و به‌دنبال این نظاره‌ی دردناك برجست وجوها و دوندگی‌های عبث است که بـه قهـر می‌سراید : «زیراندازم زمین بوده ، رواندازم‌آسمون . هی‌زدم به دشت بی‌امون . هی رفتم ونرسیدم . هی رسیدم ونفهمیدم . هی‌گفتم اون دورا یه کوهه ، پای کوه یه چشمه ، پای چشمه یه سبزه . بود ، اما خالـی بود . » ص ۸ ـ او دیگر باوری بـه هلهله‌ی مردم ندارد و دیگر نمی‌خواهد ، در پهنه‌ی نبردها، در راه امنیت سرزمین، همچون‌گلادیاـ تورهای رومی از جسم وجان خود مایه بگذارد ، تا آن مردمان وجـد وسرورکنند : «من دیگه نمی‌تونم تماشاچیان‌روسرگرم بکنم.» ص ۶ ـ درصورتیکه می‌داند در واپسین نبرد ، خون زیبایش به زمین خواهد ریخت، در سرزمینی‌که خدایش از قلب‌های یخین گریخته و دریغ، که شرافت وایمان وبشریتـ این اشیاء عتیق موزه‌های اخلاقـ کلمات‌ساقط ولوس و احمقانه‌ای است .

مرشد نمایش ، هرچند « ازراه خوشحالی مردم نان می‌خورد.» با برگردان های زیر کانه‌ای این قلب‌های یخین را به افسانه‌ی حیـات

قهرمان معطوف می‌کند و عدول و کناره گیری او را یك جور عشوه‌ی نمکین جلوه می‌دهد و تماشاچیان هم به حساب نقش او می‌گذارند. بیان این نمایش عروسکی به تناسب معنی، دارای قالبی آهنگین و گاه مقفی است. جمله‌ها وعبارات، خاصه درگفتار پهلوان، رقت شعری دارد. لطیف وعمیق است. درسیر تدریجی نمایش مضمون مضاعفی نیز آشکار می‌شود: پهلوان که از پیکار بادیو دنیای خارج سر خورده و بنیه‌ای در خود نمی‌بیند، اکنون بر سرآن است که چرك روح و دیو درون خودش را نابود کند. چرکی‌که درون همه‌ی انسان‌ها، حتاخود پهلوان را تباه‌کرده‌است. پس‌درپایان، به‌عنوان استغفار باید بادیودرون جنگید و اورا مغلوب‌کرد. این‌جاست‌که پهلوان، صوفیانه درکمین نفس نشسته تاپیش ازشهادت تطهیر شده‌باشد. چه، سرانجام درجدال آخرین شهید می‌شود. درحالی‌که دو نوخاسته و یك‌سیاه درعزای او نشسته‌اند. در واقع، این تنهاسیاه‌ـ ندیم‌ده‌ساله پهلوان‌ـ است‌که درعزای‌او به‌حقیقت اشك می‌ریزد. سیاه، این مسخره‌ی دیار. چراکه، یکی ازدو خسته‌گان به همین‌زودی سودای پهلوانی دارد وشمشیر سنگین پهلوان را به‌دوش گرفته تا بیرق اورا افراشته نگاه‌دارد. اما سیاه، که همواره دلقك شهر بوده وجز یك‌مشت خنده‌ی خونین‌چیزی‌نبوده است، درسوگ سرورخود چه بایدبکند؟

مرشد :ـ و توهم حتماً باید بخندی.

سیاه : ـ چرا؟

مرشد:ـ چون تو مسخره‌ی این شهری، به سیاهی .

سیاه:ـ من نمیخوام سیاه باشم . ص۲۲ .

ولی باش! زیراکه عصر ما به‌تعبیر دوپهلوی کلمه عصر سیاه‌است. وای‌کاش می‌توانستی به جای‌آن اولی ، شمشیرآخته‌ی‌پهلوان را به دوش بگیری و بیرق اورا افراشته نگاه‌داری . ای کاش آن‌ها ترا هم به‌بازی می‌گرفتند. این‌عادلانه‌تر بود .

اسفند ۱۳۴۱

شبی در مجلس پهلوان اکبر

قبلا بگویم ، نمایشنامه‌ی «پهلوان اکبر می‌میرد» ، خاصه از جهت انتخاب دیدور دیف بیان، گامی است از درون «عروسك‌ها» یا « غروب در دیاری غریب». اما نه به‌ظرافت و یك پارچگی آن‌ها و نه با پوسته‌ای آنچنان شکیل .

استخوان بندی نمایشنامه همچنان ترکیب مبهمی از واقعیت و مجاز است. یعنی آدم‌ها ، اشیاء ، مکان وزمان ، نه تنها به مفهوم عینی خودشان استعمال نمی‌شوند، بلکه معنائی صریح‌تر وزنده‌تر در ذهنیت خوددارند. از آن جمله‌اند : ایلیات [مکان] ، یلدا [زمان] ، سیاه‌پوش [انسان] ، شیرسنگی [شیئی] ـ که هریك درعین حال که شخصیت تصادفی خود را داراست، چون همراه بامکث‌ها، تکیه‌ها وسانداکت‌ها به‌کارگرفته می‌شود ، جذبه‌ای واقع‌گریزانه در ذهن بیننده برمی‌انگیزد و او را به جهانی از تداعی تخدیرکننده پرتاب می‌کند . برای اینکه بتوانیم بازتر صحبت کنیم ، بهتر است از پیکره‌ی داستان طرحی

بریزیم .

خط سیر نمایشنامه دز نفس امر بـه‌کهنگی خلقت آدم است . مردی است‌که به عشق‌روئی اززادگاه خود ایلیات طرد می‌شود. [چون آدم‌که‌گندم خورد و از بهشت خدا رانده شد .] در راه به کاروان دزد زده‌ای مدد می‌رساند . با پهلوان پیر ، اسدبدلکار آشنا می‌شود و توسط او به‌گود می‌رود . چنانکه بعد از دوازده سال در سراسرایران وهند و عراق شهرتی به هم می‌زند ... تااینکه درطولانی‌ترین شب ، یعنی شب یلدا داستان نمایشنامه‌آغازمی‌شود . پرده‌ی اول به روی یك سقاخانه و یك دکان می‌فروشی کنار می‌رود . ـ که باطنزی نیش غولی مقابل هم نشسته‌اند . پیرزنی دم سقاخانه ضجه می‌زند . وپهلوان اکبر یلانه وارد می‌شود .

در برخورد میان این دو مسأله‌ای پیش می‌آید : اینکه پیر زن مادر حیدر، پهلوان نورس شهر است ، که قرار است فردا با اکبر کشتی بگیرد. وی عاشق دخترخان شده و خان با او شرط‌گذاشته که تنها در صورتی دخترش را به او خواهد داد که پشت پهلوان اکبر را به خاك برساند . پیرزن بی‌آنکه اکبر را بشناسد می‌رود . اکبر می‌ماند ، با جام می ومغزی که آلوده شده است . پرده‌های بعد ، شرح یك سلسله برخوردها وکشمکش‌های درونی است،تا اینکه اکبر به‌نفع‌پهلوان‌حیدر کنار می‌رود...

این‌کلیت ماجراست،که بایك رشته منولوك های مخل و مداوم ،

براساس قواعد کلاسیك ارائه می‌شود. ازجهتی ، اگر بخواهیم به مفاهیم دریافتی خودمان وسعتی بدهیم ، شاید «پهلوان اکبر می‌میرد.» زاویه‌ای است که فاجعه‌ی زندگانی حضرت آدم را دید می‌زند . زیرا که این نمایشنامه گزاره‌ای ساده از زندگی یك قهرمان نیست . بلکه انحراف دل‌انگیزی است از رئالیسم خرده پای تاریخی بسوی نوعی عرفان بافی شاعرانه . اینجاست که نمایشنامه می‌خواهد رسالت کند. و این بـه قید شرط پذیرفتنی است. به اعتقاد من هنر ضبط وقایع نیست. به‌کارگرفتن کلیه‌ی مفاهیم ذهنی یك انسان به‌صورت‌عام است دراستحاله‌ای محض . آنچنانکه زندگی نوینی از درون‌آن جاری شود . این‌جالب‌ترین تلاش نمایشنامه بودکه به هر تقدیر فرجام نیافت .

سیاه‌پوش زائیده‌ی این نیاز است که بعد، از او یاد خواهم کرد . اما نمایشنامه بیش از هر چیز به روی تاریخ انگشت می‌گذارد . با نشانه‌های فراوانی که به دست می‌دهد و تاکیدی که برجبر وقایع دارد . تاریخ پیش از آنکه تکراری از یك مشت وقایع مشابه و مبتذل باشد ، یك فاجعه‌ی مسلم است. غرش شیرسنگی درپایان‌پرده‌ی چهارم،عاجزانه مؤید این معناست .

ابعاد وقایع بدون تردید تاریخ بیست و پنج قرنـه‌ی ما را در بر می‌گیرد . بی‌آنکه رابطه‌ها مشخص بشود . وبین اجزاء وحدت‌همه جانبه‌ای استوار باشد . تاریخ را عجولانه فشرده کرده‌ای و به صورت کپسولی درمتن تپانده‌ای.چنانکه ، هرگاه این علامت‌ها وبرگردان‌های

بی حساب را حذف کنیم ، فرم تجزیه می‌شود . از شیر سنگی بگیر تا آن جمله‌ی بی‌معنای می فروش : «این سقاخونه یه وقتی آتشگاه بوده . » و از این قبیل . که افاده‌ی هیچگونه معنای مستقیم و غیر مستقیمی نمی‌کند. و اگرهم بخواهد مرا نسبت به سقاخانه خیالاتی بکند ، باید بگویم که کلی آبکی است و از نظر تصویر سازی فاقد هرگونه برد ذهنی .

غرض این است که «بیضائی» کمتر سر به‌سر مصالح کار خودش بگذارد. به‌اسم آنکه برای آن‌ها مفاهیمی گنده‌تر ازقلمروی صحنه بتراشد . باید بدانی که مته به‌خشخاش گذاشتن برای جزئیات ، اغلب قضیه را به یك جور سمبولیسم زورکی می‌کشاند . بگذارگاهی تصاویر در عینیت محقر و بی‌آلایش خودشان زندگی کنند . این لطمه‌ای‌هم به‌پیوند اجزاء کارتو نمی‌زند . برعکس ، برخی‌اوقات لازم است برای ایجاد یك فعلیت‌مکانی یا یك تداعی تصویری اشیاء مجرد از حیثیت تاریخی خودشان به کار گرفته شوند. همچون یك تکه رنگ ، یك طرح یا چند خط که به روی کاغذ بگذاری . ـ که اگرهیچگونه ارتباطی باصحنه نداشته باشند، دست‌کم دارای تأثیر نمایشی خودشان هستند . سقاخانه‌ی تو برای من یك « فون» بود . نه یك سقاخانه یا یك آتشگاه . برای اینکه مطلب واشکافی‌شود، نمونه‌ی دیگری‌می‌آورم. وقتی پرده‌ی اول بازمی‌شود، ما شاهد یك گذر متروك هستیم . باتاق شکسته و دکان‌های بسته . میان سقاخانه و دکان می فروشی یك‌شیرسنگی ـ که گویا پهلوانی زیر آن

خوابیده است. ـ ایستاده. این شیرسکانی است از برای ذهن که مختصات زمان را دریابد. بیانی منزه درقالب یك تصویر. **تصویر** . وباید بگویم که قدرت نمائی این نمایشنامه در خلق تصاویری است که بـه مجرد پیوند با اجزاء دیگر سقوط می‌کنند . در همین پرده، ورود دوگزمه ، آوای موسیقی شاد از درون می فروشی و ضجه‌ی پیرزن جلوی‌سقاخانه « افه » ی جالبی است که تنها درحوزه‌ی یك ترکیب قابل انتقال است . دربالا نمایشنامه را متهم به عرفان بافی کرده‌ام . و بهتر است توضیحی در این زمینه بدهم . حقیقت اینکه در « پهلوان اکبر می میرد » کلی مطلب خوابیده است . اما بگونه‌ی کپسول . از هر دست وهرجا . بی‌جایگاه و بی‌ربط . و عرفان بافی نمایشنامه یکی از این مسائل‌است که ظاهراً پربی ادعا نیست . زیرا نمایشنامه قبل از آنکه نفس عرفان را نشان بدهد ، بالفظ آن بازی کرده است . و در این زمینه آنچنان افراط شده است که برای خواننده یا تماشاگر این سوء تفاهم پیش ـ آمده که نکند پهلوان پیش از ورود به صحنه یك قلنبه عرفان توی معده‌ی خودش قورت داده باشد ، تا هرجاکه خودش راگیر بیاورد ، به نشخوارآن بپردازد. نمونه‌می‌خواهی؟منولوك‌های حفره‌پرکن آلاشکسپیر ، یعنی بدون اغراق‌نصف‌کتاب. البته می‌توان این تك سرائی‌های‌ملال‌آور و مغشوش را به شخصیت بی تعادل و تجزیه شده‌ی اکبر احاله کرد ـ که در دنباله‌ی این سخن بـه آن نیز اشاره می‌شود ـ امـا کفایت نمی‌کند .

باری، اکنون اجازه می‌خواهم که «واژه بازی» را به این عرفان بافی اضافه‌کنم . ردیف‌کردن یك‌مقدار کلمات لطیف وتراشیده بانثری مسجع و نچسب را از زبـان این وآن چگونه توجیه میکنی ؟ «اینجا شکنجه بود ... خورشید کوره بود، ماه نعلی برای داغ ... تو فـریاد نکشیدی ، نه زیرداغ نه زیرشلاق. » زبانی حماسی اما تبلور نیافته . این چند جمله مستوره‌ی مشتی منولوك است‌که اینجا وآنجادرسرتاسر نمایشنامه‌ات آویخته‌ای . گاهی گفتار به یك مشت جمله های قشنگ مبدل می‌شوند که نه تنها اثری میرنده و آنی دارند ، بلکه هیچگـونه ارتباط ذهنی میان‌آن‌هاموجود نیست . به عبارت دیگر، اشخاص قبل‌از آنکه چهره باشند ، واژه‌اند . واژه‌هائی‌که باهیچ تمهیدی نمی‌توان به درون‌آن‌ها نفوذکرد . به همین مناسبت، اکبر، خاصه‌ازپرده‌ی سوم ، به صورت یك‌دهان‌گشاد درمی‌آید تا افکار نویسنده را جار بزند ... بسیار خوب، از این‌بحث دورشویم .

من «اکبر»را یك پسیکوپات شناخته‌ام . او دارای‌دوصورت است. یکی صورتی‌که باآن زندگی می‌کند، شراب می‌نوشد ، عشق می‌ورزد و به‌احتیاجات انسانی خود می‌پردازد . دیگری‌صورتی‌که توسط‌آن‌به‌سوی سرنوشت رانده می‌شود . سرنوشتی‌که سقوط مطلق است . من به نام‌یك تماشاگر ، خوش دارم که سیاه پوش را صورت دوم اکـبر تعبیر کنم . معارضه‌ی این‌دو صورت است که گاهی نقطه‌های درخشانی را در تـك سرائی‌های«پهلوان‌اکبر»پدید می‌آورد،ولی«اکبر»هیچیك‌ازاین‌دوصورت

محض نیست . برزخی‌است میان‌این‌دوصورت . دراینجا باردیگروسعتی به میدان دریافت خودمان می‌دهیم وازدیدگاهی کاملا فلسفی براین‌وجود دوگانه می‌نگریم .

انسان یك تبعیدی سرگردان است که روزگاری در حقارت و معدومیت خویش خوش بود . ولی آنگاه که اسیر غرائز خود شد ، دریچه‌ای از وحشت و اضطراب به روی خود گشود . « پهلوان اکبر می‌میرد» به این اعتبار یك پسیکودرام است . بانوعی تأثیر نمایشی از اینگونه تلقی‌وجودآدمی ، درحصار عوارض بیرونی. ولی قطعاً نویسنده آنقدر هوشیاراست‌که می‌داند تنها وقتی به تصویب می‌رسدکه نیازدرونی او بافشار بیرونی جامعه مطابقت‌کند . و به‌این اعتبار است‌که‌نمایشنامه می‌خواهد ازحصار مسائل روانی به‌بیرون تراوش‌کند وزمان ومکان را دربر بگیرد .

بحث را ادامه می‌دهیم : قبلا اشاره‌ای به صورت دوم شد . یعنی سیاه‌پوش . به اعتقاد من لکنتی دربیان نمایشی اووجود دارد . ازاین‌رو شایسته است‌که در مواجهه با او تفاهم بیشتری نشان بدهیم . در مقابل سیاه‌پوش بی‌درنگ باید مکث‌کرد. زیراکه او سمبولی است همه‌جانبه. و ماهر بارکه اورا بازاویه‌ی دیگری نگاه‌کنیم ، درواقع « تم » را مسخ کرده‌ایم . می‌توان سیاه پوش‌رانیروی مجهولی تصورکردکه درنهاد«اکبر» نهفته شده است. می‌توان اورا مظهر مرگ‌دانست‌که درلحظه‌های حساب شده عودمی‌کند. می‌توان اوراکنایه‌ی مهیبی ازخوی جامعه تعبیرکردکه

همچون رود نیرومندی در سیلان است تا فردیت را درمسیر خود حل و نابودکند . میتوان نیز سیاه‌پوش‌را خویشتن خویش «اکبر» یا یك ضدقهرمان تلقی کرد. چنانکه درپرده‌ی اول ، «اکبر» به‌جای چهره‌ی خود سیاه‌پوش را توی آینه می‌بیند .

اما سیاه پوشی که من دیده‌ام مظهرهیچ بود . اوخمیری رام‌وخوش دست بود که پرداخت شایسته‌ای نشد . به این‌جهت حضورش به مثابه شدت وهیجان است که فقط صحنه را تقویت می‌کند وتحرکی بی‌دوام به رخوت آن می‌دهد . زیراکه سیاه پوش در بیشترین لحظه‌های خود به عنوان یك ضربان حسی، تجسمی‌از عوالم متلاطم قهرمان‌است که تنهادر دقایق محتوم وحساب شده برای او قابل لمس می‌شود .

وما نیز هنگامی به‌صحت وحقانیت وجودسیاه‌پوش صحه‌میگذاریم که از دریچه‌ی نفسانیات «اکبر» شاهد حضور او بشویم . و قدرت تعبیر شاعرانه دراستعمال این سمبول قوی‌نیزدر بیان فردی‌آن است . به‌اعتقاد من ، وظیفه‌ی‌نویسنده [درانتخاب این‌کلمه‌لازم‌است کمی‌احتیاط کنیم.] صرف‌نظر ازکلی چیز های دیگر ، تجسس در رابطه هاست . با چنین معیاری ، سیاه‌پوش نه‌تنها دستخوش تضادوتزلزل‌می‌شود ، بلکه ریتم‌القائی خودرا ازدست می‌دهد . پایان پرده‌ی دوم نمونه‌ی‌جالبی‌است . آنجاکه پهلوان پیر نیز همراه‌ما و «اکبر» حضور سیاه‌پوش را در می‌یابد . واو را از اوج یك‌کنایه‌ی لطیف وهراس انگیز به‌عینیتی سطحی پرتاب‌می‌کند. از این به‌بعد ، سیاه‌پوش یك‌لولوی سر خرمن است که برای سرگیجه‌ی

ما به صحنه رانده می‌شود . او نمی‌تواند دراین فانتزی غریب برای من همچون یك کلت یا یك حلقه‌ی طناب حامل وحشت باشد . چرا که قبل از آن خود وحشت است .

گرچه تفاوتی هست میان عکس‌العمل «اکبر» و پهلوان پیر در برابر سیاه‌پوش . به‌این معنی که پهلوان پیر سیاه‌پوش را چون رهگذری/نگریسته است . درحالیکه «اکبر» در تمامی لحظه‌ها اورا حس می‌کند . وثقل وجود سیاه‌پوش بیشترین فشار را بردوش «اکبر» وارد می‌سازد . حال که به‌اینجا رسیدیم ، من میتوانم اورا به‌عنوان یك مصیبت بی‌چهره ، یا یك عامل مخرب تبرئه کنم . که برهمه یکسان وارد میشود ، ولی به‌یکسان اثر نمیگذارد. اما اگر استدلال اخیر را در برائت سیاه‌پوش بپذیریم ، ضایعه‌ی دیگری به‌بار می‌آید . وآن ناشی ازجمله‌ی عرفان آلود خود «اکبر» است در پرده‌ی چهارم که می‌گوید : «اون خودمن بود . » گذشته ازاینکه رئالیسم این صحنه بسیار سطحی وبچگانه است ، تضادی هم با نحوه‌ی استدلال بالا دارد . به‌این ترتیب ، ما نمی‌توانیم هیچگونه تفاهمی باسیاه‌پوش داشته باشیم . حتا توجیه نامه‌ای که به سینه‌ی او الصاق کرده بودیم ، فوراً باطل می‌شود .

من اگر روی این سیاه پوش کمی مکث کرده ام ، برای آن است که وزنه‌ی نمایشنامه‌ی توهمین است که می‌لنگد . مثالی می‌زنم وازاین بحث دور می‌شوم . در «هملت» ، ما شاهد یك روح هستیم که درواقع شالوده‌ی

نمایشنامه‌را تشکیل می‌دهد. و نیز دیده ایم که این روح علاوه بر «هملت»، بر «هوراشیو» و آن دیگران نیز ظهور کرده است. بسیار خوب، اگر نظر به‌این قضیه داشته‌ای، لازم است یك مطلب را برایت روشن کنم. وآن این‌است که روح در آن‌عصر، یعنی قرن هفده‌ی اروپا، یك جوهر مجرد از تراوشات نفسانی نیست، بلکه پدیده‌ای است که قابلیت تعمیم دارد. و نیز برای وجدان جمع تکه‌ی آشنا ولذیذی است. مقصودم ازاین حرف آن است که به اعماق تاریخ هم که بگریزی، تابع شرایط اقلیم خود ـ اعم از زمان ومکان وغیره ـ هستی. موهم لای درزش نیست. اما نه‌اینکه بگوئی با معیارهای ارسطوئی اثرت را محك می‌زنم. نه. مسأله این است که درعلامت بازی یعنی همان سمبولیسم، ما می‌توانیم سستی‌های خودمان را زیرسرپوش ابهام بگذاریم ورد بشویم، که‌گاهی عین‌لطف‌است. اما وقتی به‌عرصه‌ی رئالیسم رسیدی، چون روابط اشیاء وآدم‌هاصریح و روست، کمترین لغزشی را هج می‌گیرند. بسیارخوب، ادامه می‌دهیم. با اینهمه، سیاه‌پوش درپرده‌ی چهارم بسیارخوش نشسته است: آنجاکه می‌خواهی‌ازمسیرماجرا منحرف بشوی وازقالب‌داستان‌سلب واقعیت کنی. سیاه‌پوش قداره را درپشت «اکبر»فرو برده است. این‌قله‌ی درام وضربت سمبولیسم توست که قطع نظر از صحنه های پیشین مؤثر ارائه شده است. کمی پیش‌تر بحث در ابهام بود. ابهامی ناخواسته که

به احتمال قوی در کار توراه زده است . در پرده‌ی اول ، مادر پهلوان‌ـ حیدر به«اکبر» می‌گوید :

« پسر اولم‌اگه‌بود، الان به‌بلندی و بالای شما بود ... گم‌شدآقا ، توراه ، توقافله ... خیلی‌پیش‌آقا ... توسال‌قحطی ، یه‌روزشرجی‌آقا...» ودرمنولوگ پرده‌ی چهارم «اکبر»چنین چیزی هست : « یه‌روز دیگه ، یه وقت دیگه ... شاید یه روز شرجی بود ، شاید تو سال قحطی ، باز هم تو از قافله جدا مونده بودی . . . » علاوه بر این ، در متن اشارات فراوانی وجود دارد که پیر زن مادر«اکبر» نیز هست کـه توی راه ، میان قافله‌گم شده است . به این حساب «اکبر» و«حیدر» برادرند . اما این نکته ، جز باچنداشاره به‌هیچ صورتی تعقیب نمی‌شود . چنانکه تا پایان ، این توهم در ذهن خواننده یا تماشاگر باقی خواهد ماند که : « آیا حیدر واکبر برادر بودند ؟ » بدیهی است‌که سهل ترین تعبیراین مسأله ، که بی فایده رها شده ، این است‌که قهرمانان در اصل‌از نـژاد خالصی هستند که بدون رابطه‌ی خونی ، نسب نامه‌ی واحدی دارنـد . اما اگر چنین‌تعبیری‌مقصود بوده‌باشد ، نمایشنامه لطمه‌ی شدیدی‌خواهد دید . زیراکه این ابهام عامل انحرافی مؤثری است که ذهن را بکلی خسته می‌کند .

نکته‌ی دیگری که در این‌نمایشنامه دیده ام ، شخصیت «پهلوان حیدر»است . او در ظاهر جوانی است نورسیده که ادعای مبارزه بااکبر را دارد . اینجا نکته‌ای هست . مطابق متن«حیدر» بیشترازراه اضطرار

به نبرد با «اکبر» بر خاسته است تا از راه قلدری و گردنکشی . چنانکه خود اودر پرده‌ی دوم می‌گوید: « اکه حکم روزگار نبود، شاید ماهیچوقت باهم درنمی‌افتادیم. » اما برخورد «حیدر» با «اکبر» به‌کلی‌ازاین‌معنی‌پرت است و ماورا بیشتر قلدر می‌بینیم تا مضطر. میخواهم بدانم آنهمه‌متلك ولافزنی ودهن دریدگی از جانب حیدر عاشق پیشه چه معنائی‌می‌دهد ؟ **شاید** اومثل اکبر یك‌پهلوان واجد شرایط نیست واز این رهگذراست است‌که این چنین وحشی وتند وتیز تصویر شده است . **شاید** میخواسته است‌احساسات«اکبر»رامجروح‌کند. کسی‌چه‌می‌داند، **شاید** هم می‌خواسته با تحویل یك سلسله رجز خوانی برترس خود غلبه کند . گمان می‌کنم یکی از این سه «شاید» انگیزه‌ی حرکت غیر منطقی اودر مسیر داستان باشد . اما هریك از این سه «شاید» حفره‌ای‌در درون خوددارد‌که منجر به درهم‌شکستگی‌این چهره می‌شود ، من به‌تعمد زاویه ای همه جانبه برای «حیدر» انتخاب‌کرده‌ام تا ناکامی‌برداشت صریح‌تر نموده شود . سه پاسخ برای‌سه «شاید» بالاوجوددارد . پاسخ **شایداول** درمتن نهفته‌است. حیدر به‌هر تعبیراز‌نژاد اکبر است. وتزی‌که درپایان ارائه‌می‌شود، به‌طور ضمنی اورا جانشین بلافصل«اکبر»معرفی می‌کند . باغرش‌شیرسنگی‌اکبر می‌میرد . وحیدر قطب‌گود میشود ، تا با سرنوشتی مشابه فاجعه‌ی حیات یك قهرمان تکرار شود وسرانجام شیرسنگی دیگری بغرد . «اکبر»در تصریح این نظر میگوید :

« پهلوون تازه‌ای به میدون اومده . » پاسخ **شایددوم** آسان تر است. به‌این معنی‌که‌برای‌کشتی‌خواستن ازیك‌پهلوان نیازی‌به‌جریحه‌دار

کردن مقدسات اونیست . و به‌هرجهت باید فرقی گذاشت میان یك کشتی ویك دوئل ! اما پاسخ **شایدسوم** که احتمالا نزدیك تر به سیمای ذهنی حیدراست. چیزی که هست مادرهیچیك از لحظه‌ها قرینه‌ای نمی بینیم که بر ترس حیدر دلالت کند . [وآوازه‌ی پهلوانی «اکبر» به‌تنهائی کافی نیست.] و به‌این ترتیب استمداد از یك عنصر روان شناسی ، یعنی «شجاعت کاذب» بلااثر می‌ماند . نتیجه اینکه فرض برهریك از موارد بالاهم که باشد ، شخصیت حیدر صحیح نیست .

نکته‌ی دیگر ، سکته‌ای است که بر نمایشنامه وارد شده وتحرك عینی آن را فلج کرده است . غرض دور وتکرار ناخوشی است درمعرفی «اکبر». بی‌آنکه مبالغه‌کرده باشم ، ثلث نمایشنامه به‌معرفی شخصیت اکبر برگذارمی‌شود . از زبان خود اوگرفته تا مادر وحیدر و می‌فروش واسد بدلکار وگزمه‌ها . گوئی افراد با بندکردن به اومی‌خواهند خلاء بافت را پرکنند . یاکه نویسنده‌مصراست بگوید : «تماشاگرعزیز ! باورکن، اکبرپهلوان عدیم النظیری است . » در این‌مقام پرده‌ی سوم سخت آزار دهنده است . آنجاکه می‌فروش بدون هیچ‌گونه مقدمه ای یك چشمه‌ی دیگراز بزرگواری های «اکبر» را رومی‌کند . آنهم برای‌خود«اکبر» . اینکه‌هفته‌ی‌گذشته‌اکبر به جای اسب مردی که‌مرده‌بود ، درغصارخانه‌اش کار می‌کرده . طوریکه‌آن مرد توانسته باپول‌بیکاری وی اسب‌دیگری بخرد و ازاین‌حرف‌ها ...

اما یکی ازمهمترین نکاتی که می توان به‌روی آن انگشت گذارد، خشکی و تصنعی است که نمایشنامه ازحیث طبیعت وقایع گرفتار آن است. برای نمونه پرده‌ی چهارم‌را می‌گیرم . این پرده مرکب از چهارمجلس است . [کوررا به‌تعمد نمی‌بینم .] مجلس اول بازی نامربوط دوگزمه است که به هیچ مجوزی نمیتوان صحنه‌ی آن دورا با صحنه های دیگر این‌پرده پیوندزد. می‌آیندو بدون هیچگونه رودربایستی به‌مدت ده دقیقه خزعبلاتی تحویل‌می‌دهندومی‌روند، درحالیکه‌ما انگشت به‌دهان‌می‌مانیم، که این‌خلط مطلب یعنی‌چه ؟ درست مثل تخته حوض. که‌حامل یك‌انتقاد قلابی اجتماعی‌است . گزمه‌ی دوم ضمن‌شمردن پول‌ها می‌گوید: « دهه ، چرا اینقدر کم ؟ » و گزمه‌ی اول پاسخ میدهد : « دزده آشنا در اومد نصف کردیم . » و دو صفحه‌ی بعد ، گزمه‌ی اول اعتراف میکند : «پیش از گزمه بودن جیب بر بودم . » وگزمه‌ی دوم می فرماید : «من بعد از گزمه شدن جیب برشدم . » و هم این گزمه‌ها هستند کـه باخام ترین و خشن‌ترین‌اسلوب های نمایشی انگشتر «اکبر» را ـ بعد ازمرگ اوـ از انگشتش بیرون می آورند و جیب هایش را می گردند . واضح این است که ما نمی‌توانیم ، خاصه درهنرهای نمایشی ، از لحاظ اصل‌استتیك دریچه‌ی تأثرات را به روی هرمحرکی بازبگذاریم . صحنه‌هائی از این دست تنها درصورتی منتقل وجذب میشوند که بـالحنی به‌ظرافت یـك کنایه شکل بگیرند . وانگهی،این مجلس‌از نظر تسلسل تصاویرهم فاقد روانی و زیبائی است . زیراکه این خشونت ودلقکی بلافاصله جای‌خود

را به یك منولوگ شعرگونه می‌دهد . ومحتوای این منولوگ چیست ؟ سمفونی ایرانی ، یعنی عزای شاعرانه برگذشته‌ی از دست رفته. در این تك سرائی، «پهلوان اکبر»فلاش بکی به درون یاد بود می‌زند. به درون ایلیات. و این بهشت موعود چگونه جائی است؟ گردن خود اکبر که می‌گوید : « جای شلاقاشون هنوز روپشتم هست . » و « **آنجا** شکنجه بود . » از این‌قرار او خواستار بهشتی است که در آن روابط بر اساس شکنجه است. به این حساب، « نیز متکی به قراین دیگراست‌که‌می‌توان دو قضاوت‌کلی‌کرد . یا منطق نمایشنامه دچارضد ونقیض شده است، یا اینکه «اکبر» یك مازوشیست است. ولی من‌که اجرای نمایشنامه را با تطبیق به اصل نمایشنامه یعنی چاپ شده‌ی آن ارزیابی می‌کنم ، معتقد به اینم‌که «بیضائی»می‌تواند ازخودش‌دفاع‌کند. زیراکه درجریان‌اجرای یك نمایشنامه ما بادست ناپیدای دیگری نیز روبرو هستیم‌که قادر است بادستکاری مختصر یك‌کلمه اثرت را به‌کلی ازمعنی‌ساقط‌کند. چنانکه جمله‌ی اجرائی درمتن چنین است : « **اینجا** شکنجه بود. » مقصود ، یك نظام اداری درست است‌که ازاعضای خود حمایت می‌کند و سمینار حقوق نویسنده تشکیل می‌دهد، اما شاخص خطرناك دیگری‌هم دارد . وآن ازاله‌ی رنگ وبوی‌توست . مگرآنکه‌درحمایت‌این نظام متسلط به اعماق‌انعکاس‌ها بگریزی و خنجررادر قفا فروکنی ... مجلس سوم‌ورود سپاه پوش است‌که‌برای‌اجرای‌حکم‌آمده است. که‌از شکیل‌ترین قطعه‌های نمایشنامه است . و مجلس چهارم یك دیالوگ سست و بی‌اساس میان

حیدر پهلوان و اکبر زخم‌خورده . «حیدر» که تنها به‌شرط خاك کردن «اکبر» به وصل معشوق می‌رسد، بادریافت بازوبند پهلوانی ناگاه پیش هیکل زخمین «اکبر» به‌زانو می‌افتد . به‌این ترتیب «اکبر» از نبرد روسپید جسته است . در حالیکه این خواست حیدر نبود . باآنهمه رجز خوانی و آرزوی وصل. گذشته از این‌ها ، در تقطیع این‌پرده به‌چهار بخش رعایت اصل هماهنگی وارتباط فضا نشده است . درصورتیکه پرده‌های دیگر، خاصه پرده‌ی اول ازاین‌حیث انعطاف بیشتری‌دارند .

خلاصه می‌کنم . اگر بخواهیم به عنوان یك منتقد حرفه‌ای نمایشنامه راارزیابی کنیم، لازم‌است پوزخندنمکینی گوشه‌ی‌لب بگذاریم وجویده جویده بگوئیم: «پهلوان اکبر؟ چیزی نبود . مقداری جست و خیزودنبك وورزش، یکی‌دوساندافکت محرك، کلی‌لباس‌ومستی وتزئین ونوحه سرائی وتزریق یك‌مشت داروی مقوی ازقبیل نوربازی. » امامن که ازکلی بافی‌آقایان سخت‌گریزانم، نه ازسر احتیاط ، بلکه به‌نام‌یك فرد «اهل‌درد» دراین اوضاع نابسامان «پهلوان‌اکبر می‌میرد» را نقطه‌ی عطفی دیده‌ام .

اکنون‌که به پایان نزدیك می‌شویم، برازنده است‌که اجرمجریان نیز محفوظ بماند. ازاین‌روکتاب را می‌بندیم وگذری به تالار «بیست و پنج شهریور»می‌کنیم. بی شك ، **جوانمرد** در به‌ثمر رساندن نمایشنامه تلاش پی‌گیری از خودنشان داده است. دراین راه آیا موفق بوده است یا نه، چه اهمیتی دارد؟ مهم ایمانی است‌که دراو نسبت به تآتر ملی

دیده‌ام ، وقتی می‌گوئیم تآتر ملی ، این مجموعه‌ی همه‌ی جناح های نمایشی است که درچهارچوب اساطیر یك اقلیم‌گام بر می‌دارند. وهرگاه عوامل سازنده‌ی زمان‌را بر این اساطیر بیفزائیم ، آنگاه جناح ها در جایگاه خود مستقرمی‌شوند . ولی‌گویا درتآترملی، ما بیشترازیك‌جناح نداشته‌ایم . باری، « جوانمرد » در پوست «اکبر» درست‌گنجیده است . روی صحنه ، باچهره رقص می‌کند و بانگاه زندگی . اما به عنوان یك کارگردان،کارش استهلاك فراوان دارد. مثل تکاندن‌کلیه‌ی فنون ورزش باستانی‌درمتن . [رقص ناب‌او درسطح دیگری بود.] ولواینکه«اکبر» در حال مستی باقداره‌کباده بگیرد . و با آمیختن موسیقی ایرانی بانی و ضرب وتاربه صحنه،که‌گاهی‌صحنه‌رابه‌مجلس حال‌وسماع مبدل می‌کند. باوجود این «جوانمرد» سهم بزرگی‌در موفقیت نسبی‌این نمایشنامه‌داشته است. تنظیم نور ــ می‌توان‌گفت ــ در این‌نمایشنامه‌کم نظیربود. با این راهم‌آهسته‌ازمن داشته باش‌که تآترتحویل یك سلسله‌عربده‌های‌هیستریك نیست برای‌کشیدن اعصاب... بگذریم .

نصرت پرتوی دخترخان رابی‌غل‌وغش‌وخیلی رقیق تصویرکرده است. **چهره‌آزاد** در پیشگاه سقاخانه به‌تمام معنا یك مادر بود . جز آنکه جیغ‌های اوگاهی مخل می‌نمود . **بخشی** به پهلوان حیدر درست نیفتاده بود. هول‌بودودست وپای‌خودش‌را بی‌جهت‌رهامی‌کرد. بایددانست که میان بازیگر وبازی فاصله‌ای‌هست به‌سرعت یك‌لحظه . وآن لحظه آگاهی بازیگر است برآنچه می‌کند. که به‌کمترین تخطی اگراین‌فاصله

را زیادکند، دیگر نقش نیست، نعش است. واگر کم کند وفریفته ولاشعور به‌درون نقش فرو برود، کار یکا تورشده است. و «بخشی» در بیشترین لحظه‌های خود این‌چنین بوده است. شاید نقص کار او ناشی ازمتد کلاسیك کارگردان بوده باشد که می‌خواهد ازهنر پیشه موم بسازد. ومن اثر نامطلوب این استبداد را روی نرمش نداشته‌ی این‌جوان دیده‌ام. دیگران: **فیروز** در نقش پهلوان اسد خوب می‌لنگیدو بیانی‌رسا وآنچنانی‌داشت. **کسبیان** درقالب می فروش چابك و نرم‌بود. **فنی‌زاده** و **خیاط باشی** در جلد دو گزمه البته دودلقك مجسم‌بودند. وسیاه‌پوش... به‌هر تقدیر، این‌گام‌اول است.

دی۱۳۴۴

شکست «روزنه‌ی آبی» ازدیدگاه من

آقا !

از من خواسته بودید چیزکی قلمی‌کنم برای « گزارش تآتر » ، با زمینه‌ای در این حدود : « اجرای «روزنه‌ی آبی» را چگونه توجیه می‌کنید ؟ » می‌توان پاسخ این سئوال را در یك جمله خلاصه کرد : اینکه هرگاه اثری نتواند خودش را توجیه کند ، هرگونه کوششی در حاشیه بی فایده است . ولی‌این پاسخ بی برکتی است . درحالیکه طرح چنین سوالی ، بحثی را ـ هر چند به اختصار ـ طلب می‌کند که من تا کنون به دفعات ازآن طفره رفته‌ام . ولی اکنون ـ به دلائلی‌که بماند ـ درتعهدخود می‌دانم‌که صریح باشم وانگشت به روی جزئیات بگذارم. پس سعی خواهم‌کردکه درحد، راهی بگشایم به سوی افسانه‌ی فراموش شده‌ای‌که اجرای «روزنه‌ی‌آبی» باشد . ولی قبل‌ازهرچیز باید مسیرمان را دراین بحث مشخص‌کنیم . باید عادل بود همچو یك جلاد . و به هر

تدبیرتن به اعتراف داد . اعتراف به شکستی همه جانبه ... و با چنین نشستی اجازه بدهید شروع کنیم .

من امروزدر برابر دریچه‌ی دیگری ایستاده‌ام . وهم ازاین دریچه است که دنیای نفرین شده‌ی « روزنه‌ی آبی » را دید می‌زنم . و برای آنکه بتوانم تصویرروشنی‌ازآغازتا به‌انجام این نمایشنامه به‌دست بدهم، ناگزیرازانتخاب سه زاویه‌هستم :

۱ ـ متن.

۲ ـ اجرا .

۳ ـ فاصله‌ی زمانی میان تنظیم متن واجرا .

متن :

من « روزنه‌ی آبی»را درسال ۱۳۳۸ نوشتم . درسال ۳۹ «شاهین سرکیسیان» را دیدم . ۴۰ نمایشنامه زیروبالاشد . با حذف‌یکی دوآدم بازی ، به پیشنهاد او . ودر ۴۱ به چاپ رسید . می‌خواهم توجه کنید . اگرمن شما را حواله به اعداد می دهم ، نه به قصد جهت یابی ، بلکه برای‌آن است‌که این اعداد همان‌کلید طلائی طلسم ناگشوده‌ای است که هفت سال روی دست ماند و عاقبت به طرزی که دیدید به صحنه رفت . دراینجا میخواهم با رجعت به دور،سیمای نمایشنامه ونویسنده‌ی آنرادر زمان خودش پیش‌روی‌تان بگذارم . زمانی‌که تآتراگرهم بود،تفنن بود. و شقه‌ای از هنرهای قشنگ . و یاد آور ادبیات انگلی نشسته برخیك پوسیده‌ی اشرافیت . زمانی‌که ما ازمرده ریگ تآترملی تنها یك « بلبل

سرگشته» را داشتیم . والبته « محلل » و « مرده خورها » هم دردی را دوا نبود. می بینیم که تخمه‌ی تآتر ملی هنوز نشانده نشده بود ، سهل است، تآتر به معنای عام هنوز پروپایه‌ای نداشت . با این شرائط من نمایشنامه‌ای نوشتم که امروز برای من جز « اتود » ی نیست .

در آن زمان من فقط بیست سال داشتم . باشد . این به خودی خود چه اهمیتی دارد ؟ درحالیکه من بیشتر روی عوارض این جوانی است که می‌خواهم تکیه کنم . به این معنی که چشم انداز من از تآتر چند کتاب، سه چهار اجرا ومقداری زندگی بود . و قطعاً ضایعات بعدی را ناشی از چنین شرائطی باید دانست . من در اینجا تا حد امکان از خرافه های روشنفکرانه کناره خواهم گرفت . چرا که سهل میتوان با سفسطه بازی حقیقت را نقض کرد. و هرعاملی که حقیقت را نقض کند،خرافه‌ای بیش نیست . نه ، من به سرعت نکته هائی بر این نمایشنامه واردخواهم ساخت که دست کم تکلیف خودم را در برابر سؤال شما روشن کرده باشم .

درجا بگویم که « روزنه‌ی آبی » امروز برای من دارای بیشترین کلمات و بدترین ریتم است . و زبانش در صحنه غریب . اما نه به این دلیل که به زبان کتاب نوشته شده . نه ، اتفاقاً خوانده بودم جائی که زبان کتابت را برای نمایشنامه ایراد گرفته بودند . که البته سخن باطلی است . بلکه به این جهت که زبانش سنگین و نگنج وغیرطبیعی است . اینکه میگویم غیرطبیعی ، تنها از دیدگاه صحنه‌است . شاید برای آنکه با دانش اندکی که داشتم ، مرزی نمی شناختم بین مکالمه‌ی یك داستان

و یك نمایشنامه . و نیز نمی‌دانستم که نمایشنامه در مکالمه است که گسترش می‌یابد و میدان ماجرا در «حال» است که وسعت . در حالیکه زبان نمایشنامه زبانی است مختص به‌خود و برکنار از اقلیم شعر و نثر. این‌است که دیالوگ بدمی‌نشیند. صمیمی نیست. وزبان حدیث وفسنناله است. از این‌که بگذریم ، موضوع است، که ازلحاظ وحدت در مراحل سه‌گانه‌ی خود به‌شدت لطمه دیده است . به خصوص در فاصله‌ی پرده‌ی دوم وسوم ـ که از «خط» به‌کلی منحرف می‌شود . ودرحالیکه ماجرا در یك مکالمه‌ی موزیکال ولی غیرصحنه‌ای ادامه دارد، عامل اصلی‌جناح مخالف، یعنی «پیله‌آقا»صحنه را ترك می‌کند . وناگهان نمایشنامه‌علت وجودی‌خود را ازدست می‌دهد . و درمیدان تنگی به‌بن بست می‌رسد ، که عرصه‌ی حرف‌های‌گنده ودهان پرکن است . [کلماتی‌که باچه خون دلی روی‌آنها کارکرده بودم.] مخصوصاً اینجاست‌که دیالوگ مانند شط مخربی جاری است . و بی آنکه بستر محکمی داشته باشد ، در پهنه‌ی سنگلاخ‌های سانتی مانتال هرز می‌رود . به عبارت دیگر، موضوع هرم خاص خودرا دارا نیست. بلکه به اجزاء پراکنده‌ای تقسیم شده که تا پایان‌پخش‌مانده است .

اضافه کنم‌که برخی‌معتقدند «روزنه‌آبی» تنها باپرده‌ی سوم است که می‌تواند خودش را تبرئه کند . در پاسخ این کسان باید گفت : در پرده‌ی سوم، خاصه درجبهه‌ی جوان ، افراد یك حرف می‌زنند . آنهم زنج و مویه‌ی نویسنده‌ای‌است «عاصی» ونق‌ونقو. بارشد سرطانی‌عقده‌ها.

و با رگه هائی از خشونت که در آن دویده است . این هم نیست مگر اثر سیستم‌های انتقالی ارزش‌ها، که رفقای ما را سخت کلافه کرده است . این است که می‌بینیم آنها باشهامتی توخالی و باد و بروتی روشنفکرانه می‌روند . اما روی‌مو . و بی‌آنکه ازصافی سنت‌ها وملاك ها بگذرند . به‌همین مناسبت راهی که انتخاب کرده‌اند فاقد یك تأکید منطقی است . باز به همین مناسبت حوزه‌ی عمل آنها باتلاقی است که دوربتوان‌چیزی را به‌روی‌آن بناکرد . حتا یك اخلاق ضدانسانی را ، که‌آن‌ها با چنان هیجانی پای منبرش سینه می‌زنند... بماند .

در مبالغه بازی نیز گاهی افراط و تفریط می‌شود . درشت‌نمائی جای‌جای به‌حدی است ،که مثل یك‌کابوس در سراسر نمایشنامه سایه انداخته. وگه‌گاه آدم‌ها را درخود حل‌کرده است . افراد ، به خصوص «پیله آقا» به صورت‌کاریکاتوری عظیم ولی بی اس وقس‌ارائه می‌شوند . و من این نقیصه را به‌میزان قابل ملاحظه‌ای در «افول» تعدیل‌کرده‌ام . اما خسران این مبالغه بازی پیش ازآنکه درنفس امر باشد، درآن است که نمایشنامه دربیشترین لحظه‌های خودآشفته ازشدت و خشونتی است که‌آدم ها را به ورطه‌ی اشیاءکشانده است . این‌کسان، نه‌باجزر ومدی دینامیك، بلکه بالفاظی وگنده پرانی می‌خواهند تیپ‌بگیرند. این‌است که نمایشنامه جسمیت خود را از دست داده است. بگذریم که تیپ‌ها اغلب به‌هم می‌خورند... بسیار خوب. بعد ازهمه‌ی این‌حرفها پایان، که باتمهیدی غافلگیرکننده تنظیم شده است ، و این به ظاهر دارای یك

قاطعیت نمایشی است . اما از لحاظ ساختمان فاقد یك شیب کلاسیك است. هرچند «احمد شاملو» ـ اگر یادم مانده باشد ـ همانوقت این نکته را درست حسن نمایشنامه می‌شمرد و معتقد بود که نمایشنامه در یك آغاز است که پایان یافته ، ولی باوجود این ، من تنها در تریلوژی گونه‌ی «محاق» ، «مسافران» و«مرگ در پائیز» بود که ناخودآگاه به این شیب کلاسیك دست یافته‌ام ....

باری، ازاین‌همه چه نتیجه‌ای‌حاصل می‌شود ؟ اینکه نویسنده‌ای «فرزند ارشد»ش را ازدم تیغ گذرانده است؟ اگرچنین‌است، پس عادلانه است. اما ازطرف شما یك نکته می‌ماند . و آن اینکه درست است که «روزنه‌ی‌آبی» درسال۳۸ نوشته شد، ولی‌این‌حاوی مصونیتی برای‌نویسنده نیست. چراکه متن، در سال ۴۵ به‌صحنه رفت . و این به تلویح چنان است‌که من برتمایل خود صحه‌گذاشته‌ام . نکته‌ی هوشمندانه‌ای است ، که جوابش یك مقدار برگردان می‌کند به زاویه‌ی دوم . یعنی اجرا ،که هنوز به‌اش ورود نکرده‌ام . اما نه ! من هنوز گوشه‌های بکری در این نمایشنامه می‌بینم. چراکه «روزنه‌آبی» یك سره از محتوای زمان خود خالی نیست. زمان ماجرا تقریباً مصادف بازمان روشنفکران واخورده‌ی دهغی است‌که پای دیوارها لمیده و زلتك می‌زدند. و افـراد به تقریب همان‌ها. انوش‌به تمسك یك دل خوشکنك‌که همان‌سرسپردن به‌خانواده و نوعی درلاك رفتن است، می‌خواهدگره‌کور حیات خود را بگشاید . و من در اینجا نظرآن شهید را رد می‌کنم‌که نوشت : «وقتی انوش با آن

همه حماسه به یك کودك می‌اندیشد، سقوط می‌کند.» سقوط چیست ؟ او ازهمان آغاز فرد ساقطی است. ناتوان ازکار سازندگی ودر تکاپوی یك پناهگاه... ازاوکه بگذریم، «همایون» است بامشربی نی‌می‌لیستی . و انباشته از اسنوبیسم مسلط زمانه . با این برش ، او درست قطب مخالف انوش است. خود را وابسته به‌جائی وچیزی نمی‌بیند. خانواده‌ای‌ندارد. ونیز دل خوشکنکی . این است‌که عکس‌العمل او در نوع انتخاب فرق می‌کند . وباآنکه از نظر شرایط اجتماعی آدمی است درسطح «انوش»، موجودی بی‌ریشه وکنده‌اززمین‌است .... اما«احسان»را نمی‌توان‌دراین حدودارزیابی‌کرد . زیراکه نطفه‌ای است مشروع ازتلاقی‌این دونهایت: انوش وهمایون . بااین‌حال او فقط خودش است. کمی از این وکمی از آن را چاشنی خمیره‌ی‌خودکرده است وجهان سومی به وجودآورده. و اگر هیجان نمایشنامه از وجوداوست‌که تراوش می‌کند ، برای‌آن است که این جهان باهمه‌ی‌کینه ونفرتش جهانی است سالم و اصیل وبارور . چون احسان از آن دوتای دیگر تازه نفس‌تراست ومثل‌آن‌ها استعدادها وقابلیت های خودرا در حزب‌تباه نکرده است. وبهمین مناسبت دراعماق خوددارای یك شعورانقلابی است . ووجه شبه‌آنها، به اعتقاد من‌اینکه این هرسه دمل‌هائی هستند روئیده بر پیکر خانواده‌ای‌که در آستانه اضمحلال‌است... بسیارخوب، درزبگیریم وتأملی‌هم‌جلوی**زاویه‌ی‌دوم** بکنیم .

اجرا:

بی درنگ باید «سرکیسیان» را به‌یادآورد . من اورا ازسال ۳۹ می‌شناسم. به معرفی «احمد شاملو». از این‌قرارکه نمایشنامه‌ای نوشته بودم وداده بودم به«شاملو»ـکه درآن زمان با «نیرمحمدی» درفردوسی قطع بزرگ‌کار می‌کرد. و در آن بلوای نهضت تآتر گوشتکوبی البته نمایشنامه‌ی من نظرگیرشده بود. این بودکه «شاملو» پیشنهادکردچطور است این را بدهیم دست یك‌کارگردان ؟ قبول کردم و بعد آشنائی با «سرکیسیان» . اودرکل پذیرفته بود. البته مکث‌هائی روی متن‌داشت ، که چندتایش را وارد دانسته بودم . مثل حذف یکی ازآدمها . وچند ـ تایش را هم نه. ولی چیزی که او را گرفته بود ، فضای خاص نمایشنامه بود. مثل اینکه توی این فضا دنبال یك نوع پیوند عاطفی می‌گشت که آن غم غربت را چاره کند . آخراو بچه‌ی یك دانه‌ای بود از مادری بلغاری و پدری آذربایجانی . وخودش تقریباً بزرگ شده‌ی پاریس . و حالاهم یك پسرپیر . بعدها فهمیدم که دوران بچگی را درناز و تنعم گذرانده و ازیك زندگی نسبتاً مرفه برخوردار بوده است. این‌جابودکه پی‌بردم او باهمه‌ی ایمانی‌که در زندگی به‌کار خودش داشت، چرا تااین حد نامطمئن ، تکیده ازاعتماد به‌نفس و همچو ساقه‌ی موی بی‌داربستی خمیده برزمین است ؟ وچرا به‌هرکه از گرد راه می‌رسد ، می‌خواهد خودش را این چنین‌کودکانه بیاویزد ؟ با وجود این، من کمتر کسی را مثل او دیده‌ام . او به چشم اهل نظر تحسمی از دنیای باشکوه تآتر بود ، که آرام مثل کنده می‌سوخت و به حلقه‌ی اطراف حرارت

می‌بخشید .

او درآنوقت روی « کسب‌وکارخانم وارن » کار می‌کرد . «دکتر طوسی حائری» و«فروغ فرخزاد» و عده‌ی دیگری‌که یادم نمانده‌است ، هفته‌ای سه شب برای ریتسیون در منزل اوجمع می‌شدند. و قراربراین شده بودکه بعدازپیس «شاو»نمایشنامه‌ی من‌توسط همین‌گروه‌اجرا بشود. اما بازیگران تنگ حوصله بودند و«سرکیسیان» وسواسی وبدقلق بود . از طرفی ، نه بودجه‌ای بود نه سالنی و نه پشتوانه‌ای و حمایتی . چرا که آن پیرمرد نه حساب‌دان بودکه تآتر را به مثابه پلکانی بنگرد و نه آداب قرینه سازی و دست مالی می‌دانست،که جاده‌اش را باهر وقاحتی تخت بکند . ووای به حال توی‌کارگردان‌که از بازیگرت سلب اعتماد کنی... این بودکه‌گروه به سرعت پاشیده شد . و«شاهین» به‌کنجی‌خزید و بست نشست . بعدازیك دوره‌ی‌کوتاه نمایشنامه‌ی «شاو» رانیمه‌کاره‌ول کرد و برنامه‌ی تازه‌ای ریخت. وآن اجرای «روزنه‌ی آبی» بود. و این آغاز مصیبت . برای اجرای یك نمایشنامه قبل از هرچیز جواز عبوراز دستگاه‌نظارت‌لازم است . و«روزنه‌ی آبی» درپیچ سانسورسرنگون شد . در اینجا اجازه بدهید یادداشت‌کوچکی را ارائه بکنم،که شاید سهم کوچکی درکشف یك حقیقت داشته باشد. این یادداشت مربوط می‌شود به‌گفت وگوی «سرکیسیان» ومن‌که بلافاصله بعد از رفتن او درحاشیه‌ی چیزی نوشته‌ام. تابستان‌گذشته، یك روزعصر بودکه آمد سراغ‌من. مدتی نشست ـ بی‌حرف وحرکت، فقط سیگاری‌خواست .

من ـ خوب..؟ ازگود زنبورك‌خانه چه‌خبر؟

سرکیسیان ـ ازآنجا می‌آیم .

من ـ بالاخره جواز صادر شد؟

سرکیسیان ـ نه... گفتند توصلاحیت نداری. (می‌خندد و اشك درچشم‌هایش فرمی‌خورد.)

من ـ شاهین... این قیافه‌چیست ساختی؟

سرکیسیان ـ من ، من صلاحیت ندارم ! منی که همه‌ی آن‌ها را دورمیز خودم تربیت‌کردم .

من ـ اول این شربت‌را بخورکمی‌خنك بشوی. تومی‌دانی‌که... برای‌آن‌هاصلاحیت مطرح نیست. بلکه این مطرح است‌که تالار به هر صورت یك موندی‌برای‌خودش دست‌وپاکرده‌وآن‌ها به‌هرجان‌کندنی شده می‌خواهند این‌موندرا حفظ‌کنند. می‌دانی؟ این مطرح است... امااین راهم بگویم . توهم بی‌تقصیر نیستی .

سرکیسیان ـ من؟ چرا؟

من ـ آدم توی‌زندگی بایدکمی‌قالتاق باشد. می‌فهمی‌چه‌می‌گویم؟ یعنی زرنگ باشد...

سرکیسیان ـ نه،نه آقای‌رادی. من برای این کارساخته نشده‌ام، هیچوقت. به من بگوئید کار ، می‌کنم. از شش صبح تا دوازده شب‌کار میکنم؛ یك‌بند.من برای‌این‌کارساخته شده‌ام...تازه، باآن‌کارشکنی‌ها... آن‌ها گفتند پیس ضعف‌هائی دارد .

من ـ به‌نظر من حرف درستی زده‌اند .

سرکیسیان ـ (فریادمی‌کشد.) نه... این‌حرف‌را نزنید. مگرآن‌ها خودشان توی این‌ده‌سال چه‌کارکرده‌اند؟...

بله... حالاکه فکر می‌کنم، می‌بینم اگر آن مرگ ناگهانی پیش نیامده بود، « روزنه‌ی‌آبی » همچنان روی دست مانده بود . بـا مرگ «سرکیسیان» این طلسم‌گشوده شد. در روزهای‌آخر پاپی‌اش شده بودم‌که چطور است حالاکه پیس بعد ازچندسال به‌صحنه می‌رود، دستی به برو رویش بکشیم ؟ مثلا جمله‌ها زیبا ولی وحشی‌اند . بیائیم این ها را ـ بی‌آنکه قلب مفهوم بشود ـ ردیف کنیم تا در دهان بنشیند . به شدت مخالفت‌کرد . نه! هنرپیشه این جمله‌هارا حفظ‌کرده . ذهن اوراپریشان می‌کنیم . او درواقع ازقرو سربازیگر وحشت داشت: ولی شاهین ! این چندوچونش بر می‌گردد به‌تو. چراکه من به هرحال چند سالی از این مرحله دور شده‌ام . و می‌توانم پشت آن نایستم . درحالی که فعلا این آخرین کارتو و به صورتی اولین پیس وطنی است‌که داری رویش بخت آزمائی‌می‌کنی. یادت باشد. ما فقط‌کارگردانی را به رسمیت می‌شناسیم که دستش را بافرهنگ خودمان روکند، که برای ما محکی و معیاری است . هر گونه بهانه‌ای هم برای طفـره زدن احمقانه است . تو که حسابگر نیستی، پس‌امکان بده. ولی او درپاسخ بجای هرچیزمی‌رنجید. می‌رنجیدکه چرا من باچنین یأسی به نمایشنامه‌ی خودم چشم دوخته‌ام که اوباچنان هیجان وامید وایمانی‌رویش وقت می‌گذاشت . بایددانست

که اویکی از سرسپردگان «استانیسلاوسکی» بود . واصولا به مناسبت تسلطی‌که به زبان روسی داشت ، علاقه‌ی فراوانی به تآتر روس ابـراز می‌کرد. وشکست نهائی، شاید ریشه‌هائی در این دلباختگی داشت . او موافق میزانسن هائی‌که از «استانیسلاوسکی» روی نمایشنامه های مثلا «چخوف» دیده‌بود، می‌خواست همچوطرحی راروی «روزنه‌ی‌آبی» پیاده کند. و البته این‌ـ هم ازلحاظ متن وهم از نظر شرائط زمان و مکان فرق می‌کرد. «چخوف» درنمایشنامه‌های معدودخود نوعی تآتر وصفی را تجربه می‌کند. خوردکردن مسائل جاری و تقسیم‌آنها به اجزاء سازمان یافته. و ازآن‌همه، پرداخت مینیاتوری ظریف بانقش‌های برجسته‌ای‌از عشق‌ها، ناکامی‌ها وحقارت‌های خرد زندگی ، در مه ملایمی از طنز که بیشتر شعر است. اما « روزنه‌ی‌آبی » نمایشنامه‌ای بود موضوعی . و نه حساب‌شده. شاهین! آیا «استانیسلاوسکی» مثلا روی «هملت» هم چنین آهنگی به‌کارمی‌گرفت؟ تو « بهارهای ازدست رفته »ی واندنبرگ را هم که آهنگ دیگری دارد وسطح دیگری ، با همین طرح ها مهارکرده بودی. ظاهراً جوابی نداشت. اما من‌هم برای خودم روشی دارم و باید که اثرمن روی«روزنه‌ی‌آبی» بماند. همانطورکه روی «بهارهای‌ازدست رفته» ماند. باید نمایشنامه ازصافی ذهن من بگذرد تاقوام بگیرد . و ازهمین جاست‌که دوکارگردان، یك نمایشنامه‌را به دوگونه‌ی متفاوت و گاه متضاد می‌پرورانند. ولی شاهین! روشی‌که به روح نمایشنامه صدمه بزند برحق نیست . اگر نمایشنامه‌ای دردست دو کارگردان دو چهره‌ی

متناقض پیداکند، برای آن است که بی‌شك نقایصی بر کار یکی از آنان وارد است . چراکه کمال ، از هر نقطه‌ای که آغاز شود ، در نمای نهائی تنها به یك قله‌ی محتوم خواهدرسید . و به هرجهت چنین استدلالی اصل هماهنگی را نفی نمی‌کند . حتا بر اساس آن دو اجرای هوشمندانه از اثری واحد هرچند با دودید متنافر، در اصل دو روی یك سکه را نشان می‌دهد . تردید نیست که طبیعت هر نمایشی تکنیك خاص خود را می‌طلبد . ولی آیا طبیعتی که در « روزنه‌ی آبی » مطرح است همچو روشی را قبول می‌کند که هنرپیشه بیاید مثلا چهل دقیقه روی یك صندلی صاف بنشیند و وراجی کند ؟ کلافه می‌شد . از هرچه جست وخیز است بیزارم . این تآتر نیست، میشل زواگوست. بسیارخوب! حالاکه اینطور است، بیائیم مقداری از مکررات را ازمتن برداریم . دست‌کم این‌هست که پیس‌چابك می‌شود . وجسمیتی به هم می‌زند . واین کفاره‌ی همه‌ی آن سکون ها وجبران همه‌ی آن سن‌های ایستاده ونشسته، که گاه ـ والبته گاه ـ خیلی هم به جاست . نه، نه، به هیچ‌وجه ! من حتا روی یك نمه دست نمی‌برم . حتا اگر تشخیص بدهی که آن کلمه مخل است ؟ حتی اگر اینطور باشد . باید قبل از شروع کار می‌دیدم . شاهین ! مردان کار هرگز چنین «دگم» نبوده‌اندکه توهستی . و حال آنکه آگاهی به خطا خود الزامی برای ردآن است . پس پیشنهاد مرا قبول کن . آقای رادی، من ازشما اختیار تام گرفته‌ام همراه یك امضاء . خواهش می‌کنم در متن مداخله نکنید . پس به این حساب ما هنرپیشه های مجربی را لازم

داریم‌که لااقل حفره‌ها را پر کنند. باتسلطشان، وبا تجربه‌ای‌که دارند. می‌دانی‌که‌گاهی هفتاد درصد ازموفقیت پیسی را هنرپیشه تضمین‌می‌کند. ازکوره درمی‌رفت . و می‌دیدم که‌کف در دهانش جمع‌شده است . این آشغال‌ها به دردمن‌چه می‌خورند؟ من‌خمیر می‌خواهم نه یك تکه‌چوب. نه، نه . این‌ها روی‌صحنه به‌جای‌حرف‌زدن‌آروغ می‌زنند...

... و به این طریق بودکه ما اغلب به هم سرشاخ بند می‌کردیم و مدام می‌بریدیم و می‌دوختیم . تا اینکه مرگ بی امان از گرد راه رسید . و ابتکار عمل به دست «آربی آوانسیان» افتاد . که خود طراح دکور بود . و یکی از شاگردان « سرکیسیان» و تحصیل‌کرده‌ی سینما در انگلستان . ولی او به جهت تعهدی که داشت ، تنها گروه را نظارت می‌کرد، بی‌کمترین مداخله‌ای. و نتیجه همان،که به‌مدت‌چهارشب‌روی صحنه ماند .

فاصله‌ی زمانی میان تنظیم متن اجرا :

می‌خواهم‌که از این زاویه با اشاره‌ای‌کوتاه در بحث‌شرکت کنم . و در مورد عامل سومی در این شکست اضافه‌کنم‌که امروزگمان اینکه اثری درزمان‌ها زندگی‌کند و به مرورکشف‌شود، تصوری باطل وناشی‌از یك نوع«اگوئیسم» جنون‌آمیزاست . امروزروزهرج ومرج معیارهاست. این است که حق می‌دهم به آن شهیدان که تا نشانه به‌جاست، ماشه را بچکانند. زیرا چه‌کس قادر است «پز» جماعت فردا را در برابرکارهای ما باقاطعیت پیش بینی‌کند، مگر با چاشنی‌غلیظی از ساده‌لوحی؟ و این

درست ، اثری که استخوان داشته باشد ، هیچگاه شامل مرور زمان نخواهدشد . اما اینهم هست که هراثر هنری ارزشی ارائه می‌کند که وابسته‌ی محض به امر اجتماعی در جریان است . و درجهان حاضر امر اجتماعی، در مسیرخود به سرعت مسخ می‌شود وهمه ارزشهای وابسته‌را مثله می‌کند و جدا از نشانه های زمان . و چنین است که زمان متغیر همچو سیلابی خواهدرسید و بسیاری ازما و آثارمان را چون پرکاهی محوخواهدکرد .

۴ مردادماه ۱۳۴۶

گفت‌وگوئی درباره‌ی تآتر

مجلسی داشتیم با حضور جنابان محمد تقی صالح‌پور ، ابراهیم رهبر ومحمدرضا اصلانی ، دردومین جمعه‌ی اردیبهشت ـ ۴۷ . وگپی زدیم در همین حول و حوش که می آید . ولی از آن جاکه این فقیردربیان مقصودالکن‌است ، ونیزحرف وحدیث ـ وقتی پیاده شد ـ کلا مغشوش می‌نمود ، لذا نشستیم و به قصد ترتیب دستکی به بروروش زدیم . وحاصل همین شدکه پیش‌روی توست . و می‌بخشی اگربه‌خاطر ایجاد نظم در کلام ، شور وحال مجلس را زدودیم . که باری،غرض ازاین‌همه آنکه حرفی‌عنوان کرده باشیم... والسلام!

ـحالاکه‌قراراست‌درباره‌ی تآتر گپ بزنیم، چطوراست است ازخودتان شروع کنید؟ از کارهائی که تاکنون کرده‌اید.

رادی ـ وقتی «کار» های من نتوانند از خودشان بگویند ، پس خیلی‌مضحك است‌که ازمن بلندگوئی برای خودشان بسازند.

ـ بسیار خوب ، جوردیگری عنوان می‌کنیم. نظر شما راجع به‌تآتر معاصر ایران چیست؟

رادی ـ سوآل کلی است . با وجود این، هنوزکمی زود است ، که درباره‌ی تآتر معاصر نشستی جدی بکنیم . تآتر ما جنینی است که هنوز چشم وابرو نگرفته. درآینده امکان بیشتری خواهیم داشت .

ـ درهمین حدی که هست، خواهش می‌کنم چهره‌ی این تآتر را روشن کنید.

رادی ـ تآتر معمولا به‌چهار عنصر تجزیه می‌شود .که به ترتیب عبارتند از : نمایشنامه ، مجریان ، سالن، تماشاگر. این‌چهار عنصر در مجموع ارکان اصلی تآتر را تشکیل می‌دهند . و هرگاه یکی بلنگد ، خطر انحراف برای سه رکن دیگر ودر نتیجه برای تآتر هست : این‌ها خطوط کلی تآتر است که در سیستم‌های غربی سخت روی آنها تکیه می‌شود . و مآلا در همه‌ی کشورهائی که فرهنگ‌شان تابعی است ازمتغیر غرب ، این‌چهار عنصر کلاسیك به رسمیت شناخته شده است. اماچیزی که باید در این‌جا اضافه بشود، این است که هریك از این‌خطوط‌دارای یك ارزش‌نسبی است. واعتبار آنها بسته‌است به‌شرایط تاریخی‌واجتماعی جوامع و Culture شان به‌طوراعم.

ـ ممکن‌است کمی توضیح بدهید؟

رادی ـ وقتی «سارتر» می‌گوید : «عامه به اندازه‌ی نویسنده در نوشتن نمایشنامه شرکت می‌کنند»، باید درنظرداشته باشیم که تصوراواز

عامه ، مردمی است که ذهنی چالاك برای سنجش ، معیاری زنده برای ارزیابی و طبعی نقاد برای محاکمه دارند . مردمی که از پشت قرن ها سنت و تجربه صافی شده‌اند و حالا به حد نصابی از تربیت نمایشی رسیده‌اند. به عبارت دیگر، عقیده‌ی سارتردرمورد تماشاگر، نظری‌است ارزشی نه مطلق . چون فرض او بر عامه‌ای است ناظر وبی‌گذشت . و «عامه»ی او تماشاگری است محدود در چهارچوب جوامع توسعه یافته . حال‌آنکه‌دراین‌سمت‌زمین ـ به دلیل‌فقدان یك سنت پایداردراماتیك ـ ما باتماشاگری ضعیف وصبوررو بروئیم‌که فاقد حد اقل معیار برای درك و دریافت یك‌اثر نمایشی است.

ـ پس‌چه‌باید‌کرد؟

رادی ـ عطف به ضابطه‌ی تعهد، نویسنده مسؤول است‌که‌درکنار خلق وتولیددائم، به‌یاری‌گروه مجربه، ذهن بی‌شکل تماشاگرراپرداخت کند و«عامه»ای نیازمند وآگاه بیافریند. به این مناسبت ماحق نداریم تکیه بر فانتزی مردکوچه بکنیم و همچو رشوه‌ای به‌عامه‌بدهیم . زیرا که حاصل چیزی در ردیف « امیرارسلان » خواهد بود . هر چند این نمایش از نظرشکل بسیار وسوسه‌کننده بود . این جاست که رکن اول تآتر ، یعنی نمایشنامه ، بارکن چهارم ، یعنی تماشاگر رابطه‌ی مستقیم پیدا می‌کند و با انحطاط یکی دیگری به‌فسادکشیده می‌شود. روشن‌تر بگوئیم. نوشتن ، به روی موراه رفتن است . هر نویسنده‌ای از درون درگیر دونیروی جذاب ولی‌مخرب است. ازیك سو جذبه‌ی ژورنالیسم و

وسوسه‌ی پاسخ به تحسین عامه، و ازسوی دیگر میل به کاوش‌های پیچیده‌ی نفسانی که نقطه‌ی نظرخواص محسوب می‌شود. نویسنده باید پلی میان این دوقطب بسازد وعامه را به‌دنبال خود ازآن‌عبور بدهد.

ـ به این‌حساب، شما تماشاگررا دروجود نویسنده‌حل شده‌می‌دانید؟

رادی ـ در شرایط فعلی بله. و این خود بغرنج دیگری است برای تآتر نوپای ما. باید دانست که در حال حاضر تآتر یك فراورده‌ی روشنفکرانه است وقهراً در برابر نظام سرمایه‌داری و قراردادهای مسلط برجامعه وعرف در جریان عرض وجود می‌کند. و نیز به نام یك ستاد فلسفی ناظر بر اراده‌ی دولت است، که می‌خواهد از نظم موجودحمایت کند. از این‌قرار، نویسنده برمدار این تخریب ـ و خوش‌تر بگویم این بازآفرینی ـ باقدرت‌حاکمی درگیر است که اغلب به شکست او ختم می‌شود. برای‌همین‌است که نویسنده به‌عنوان‌مفری در برابر این «مضایق» گداری مشکوك به‌سمت تماشاگرمی‌زند. یعنی زبانی‌را برمی‌گزیند که آگنده از رمزولکنت است. پناهندگی به دستگاه تمثیل وبهره برداری ازیك جوکنائی، خودگویای این حقیقت است که او نتوانسته حرف‌های خودش را به صراحت بگوید. و فراموش نکنیم که فضای تمثیل تنهاقادر است نشان بدهد. و میزان القأ وتأثیرش نیز بسته به‌برد عوامل‌پلاستیك و سازنده‌ای است که نویسنده به‌کار می‌برد. دراین‌جا من صرفاً تکیه بر نمایشنامه‌هائی می‌کنم که محتوای اجتماعی وسیاسی‌دارند.

بنابراین ، شما تمثیل را لکنتی در زبان نمایشی می‌دانید؟ و معتقدیدکه درپناه بردن به تمثیل هدف دیگری جز نشان دادن نیست؟

رادی ـ البته... این‌هم هست‌که نشان دادن ، خود نوعی هشدار است، تذکر است، وگاه حتا تفسیراست در لفاف عوامل تجسمی . چیزی که هست ، اینگونه آثار از تحلیل وقایع مطلقاً عاجزند . چراکه بـا پرداختن به نشانه‌ها و علامات ، غالباً باقشری ازوقایع طرفند وبه دلیل فقدان خون لازم در تحلیل مناسبات و شناخت ریشه‌ها ، بـه ندرت توانسته‌اند ازغشأ پوسته به درون نفوذکنند. حال‌آنکه هرگاه تآثر را تبلوری از مناسبات انسانی تلقی‌کنیم ـ که هست ـ باید این پوسته را درید و به درون راه یافت . خاصه برای جماعتی تاتی کن و ساده و مشتاق ، نه‌گروهی به اصطلاح Elite که ذهن تنبل خود را ماوراً این حرف ها می‌دانند .

خیال می‌کنم این مربوط باشد به تاکتیک‌نویسنده. و احیاناً «پز»ی‌که به‌اثرخودش می‌دهد .

رادی ـ گرفتاری به‌همین‌جا ختم نمی‌شود . «مضایقی»که‌گفته‌ام، ضربت‌های دیگری هم به نمایشنامه‌هائی ازاین دست می‌زنند . آدم‌های اینگونه نمایشنامه‌ها اغلب نحیف ، بی‌خون و مترسك‌هائی هستند اسیر رفتارهای تیپیك و حساب شده ،که ازقبل‌کارنامه‌ی بازی خود رادردست دارند وبافرجام خودشان آشنایند؛ مهره‌های بی‌روحی‌که هریك‌نماینده

کسی یا چیزی است و فقط باید حرکت بکنند ، بی‌آنکه **ازدرون‌چیزی** مایه بگذارد. درحالیکه‌درتآتر، غایت مقصودپالایش روان **تاریك‌انسان** و دست یافتن به حدی از«کاراکتر» است: یك‌رشته خواست‌ها **وافعال‌که** میان دو قطب گذشته، یعنی زمینه‌های تربیتی فرد، وآینده، **یك‌حوزه‌ی** مغناطیسی نیرومند معلق است . بنابراین، مـا در تآتر باعنصر سازمان دهنده‌ی دیگری‌هم سروکار داریم‌که روانشناسی صحنه‌باشد . به نظارت این‌عنصر است‌که افراد روی صحنه راه‌می‌افتند ، رابطه ایجادمی‌کنند، درهم می‌تپند ، جهت‌یابی می‌کنند ، در مسیر خود دستخوش‌کشمکش‌ها ودگرگونی‌های‌فراوان می‌شوند وسرانجام اصل مسلم «تحول» رادرصحنه به‌ثمر می‌رسانند. اما نمایشنامه‌هائی‌که مفری درتمثیل می‌جویند ، بـه دلایلی‌که آورده‌ام، اغلب فاقد این‌جوهر نمایشی هستند.

ـ آیا راهی‌برای‌دفع ـ ودست‌کم تعدیل ـ این‌حقایق می‌شناسید؟

رادی ـ از نظر حقوقی تقریباً در همه‌جا نویسندگان‌گرفتارهمین مسائلند . و این البته تاحدی سازنده است. سازنده به اعتبار تم فشرده، شکل بسته ، خطوط سریع وریتم‌های تنداستعاری . واین همه مصالحی است لازم برای تمامیت و کمال یك اثر هنری. و تازه درسلطه‌ی همین فشارها ما به قدر کفایت روی صحنه میتینگ داده‌ایم و هرکدام به قدر وسع‌مان ضربت هائی نابخردانه برپیکرتآتر واردکرده‌ایم. اما درتفتیش ونظارت نیز نسبتی هست . من معتقد نیستم‌که به‌نام تشویق نویسندگان

و توسعه‌ی امور نمایشی ، جایزه‌های بیست وپنج هزارتومانی بگذاریم و هرسال نرخ جایزه را به طور مزایده بالاببریم و در همان حال عده‌ای را به نام معلم و استاد بـه مدرسه‌های تآتر بفرستیم تا منطق ارسطو را اشاعه بکنند و از قرون وسطا یك قدم به این سمت نگذارند . این به نعل و به میخ زدن است . جلب استعدادهاست ، مثل جذب مگس به لانه‌ی عنکبوت و عاقبت تفاله‌کردن و خشکاندن‌آن‌ها . من نمی‌خواهم تیغ اتهام برگلوی‌کسی یاهیأتی بگذارم . چون به‌هرتقدیر ، قصد خیر درمیان است،لابد . ولی این‌را هم بدانیم ، تآترمظهرمجسم حقایق‌زمانه است. تآترگوهر تابناك ولغزانی است‌که مشکل‌بتوان با جوائز نمك‌گیر وکنگره‌بازی و تشکیل کلاس‌های‌جفت‌وتاق ووارد‌کردن مستشاروهربی مهارش‌کرد. تآتر برفراز همه‌ی تبانی‌ها و توطئه‌ها، عین حقیقت است. وحقیقت‌را نمی‌توان به‌زیر نگین‌کشید .

—طرح جوائز بزرك گمان می‌کنم به منظورپیشرفت تآتربوده‌است. وگویا در همه‌جای دنیاچنین‌قاعده‌ای مرسوم‌باشد.

رادی ـ خلق یك‌اثر ممتاز و ربودن یك‌جایزه البته‌مانعةالجمع نیست . بله، چنین قاعده‌ای درهمه‌جا مرسوم است . منتها بامختصری تفاوت . باین معناکه دراین «همه‌جا» جایزه معین می‌شود برای بهترین اثر. و دراین‌جا اثرخلق می‌شود برای بهترین جایزه . عنایت می‌کنید که دراین «مختصرتفاوت» همه‌چیز وجود دارد. ازشرف‌تااستقلال.واضح

است که در پس این مناسبات ، رابطه‌ای از نوع دادوستد به‌چشم می‌خورد. نمک‌گیر شدن همین است و چهار میخ شدن همین . شك نیست نمایشنامه‌ای که تحت همچو شرایطی نوشته بشود ، اگرچه در جریان باشد ، هرگز قادر نیست جریانی به وجود بیاورد . چون اصیل نیست . چون سودای خودنمائی دارد . چون به‌دریوزگی افتاده. و بالاخره چون از دل برنخاسته که بردل بنشیند .

ـ شما خودتان چه راهی را پیشنهاد می‌کنید؟

رادی ـ باید لکنت را گرفت . باید امکان داد . امکان داد که نویسنده در حد لیاقت و عدالت فردی حقیقت را بنویسد، پرده بردارد و آگاه بسازد. نمونه بدهم: در غرب، دست‌کم قرنی است که دین ـ به‌عنوان یك نهاد اجتماعی ـ به‌صحنه کشیده شده است. و یك کشیش هم مانند سایر افراد جامعه محك خورده. تازه علیرغم نفوذ کلیسا در دولت. درحالی که نویسنده‌ی ما نمی‌تواند یك معمم را به نام یك انسان از درون اجتماع بیرون بکشد و شخصیت او را با همه‌ی جلوه‌های تراژیك تحلیل و بررسی کند. و ببیند ـ مثلا ـ چرا در این دوره‌ی جابه‌جائی این چنین از صدر سقوط کرده و در روستاها و حاشیه‌ی شهرها معتکف شده؟ و این خلاءغم انگیز را چگونه پر کرده‌اند؟ میان همه‌ی مسائل این هم‌مسأله‌ای است . ولی ما نمی‌توانیم همچو آدمی را به‌صحنه بیاوریم و ـ احیاناً ـ به‌نام یك نویسنده‌ی مسؤول مددی برسانیم . مگر آنکه نمایشنامه را بی‌صدا در ششصد نسخه منتشر کنیم که درطول پنج‌سال فروخته بشود. و این تنها یك

ـصحبت از نویسنده‌ی مسوول‌شد . می‌خواستم بدانم نویسنده‌ی مسوول چه‌کسی است؟

رادی ـ نویسنده‌ی مسؤول‌سیمای‌مشخصی‌ندارد. هرکسی‌می‌تواند باشد. چون مسوولیت امری است نسبی وقابل تفسیر.

ـشما خودتان مسؤولیت را چطور تفسیر می‌کنید ؟

رادی ـ به‌نظر من ، هرگاه نویسنده‌ای حرمت یك فنجان چای‌را روی یك میز دریابد ، بصورتی مسؤولیت خودش را اعلام کرده است . پس دیدن ـ ونه نگاه‌کردن ـ خود نوعی احساس تعهدکردن است . از این قرار یك هنرمند به‌اضافه‌ی یك «دید» قادر است به‌عالی‌ترین‌مراتب تعهد دست یابد ، بی‌آنکه قلم‌را مثل تفنگی روی‌کول بگیرد واین‌جا و آن‌جا مانور بدهد که بله ما هم اهل بخیه‌ایم . مسؤولیت طعمی است تفکیك ناپذیرو خوش،که با اثر خلق می‌شود وبااثر می‌میرد .

ـالبته مقصود من تعهد ، به معنـای اجتماعی کلمه است .

رادی ـ بدبختانه فرهنگ زنده‌ی ما یك «مول» است که به‌روی غرب جنبیده . به‌این معناکه هر تعبیر ، هرآئین و هر رابطه‌ای که در غرب ظهورکرد، سرضرب‌گرفتیم وزورتپان به ملت تشنه نوشاندیم. واین «تعهد» یکی ازضوابط بی‌ریشه‌ی این «مول» است‌که این‌روزها بدجوری تبلیغش می‌کنند. خاصه در مفهوم اجتماعی‌کلمه و در حد بازکردن یك

دکان. در محافل و در منابع انتشاراتی آن‌چنان فاحشه‌ای از آن ساخته‌اند که هرعنینی از گرد راه رسیده، خواسته است . . . . . شك نیست که در هرجامعه مسائل بی‌شماری برای نوشتن هست. اما در میان همه‌ی مسائل یك یا چند مسأله‌ی مسلط و بارز اجتماعی است که باید به آن‌ها پرداخت . و نویسنده‌ی مسؤول با شامه‌ای تیزتر ازشامه‌ی یك سگ ، موظف است که سراغ مسأله‌ی مسلط زمانه‌ی خود برود و آن را مثل طعمه‌ای دست نخورده ازمیان خاکروبه‌ی مسائل جداکند . به این ترتیب ، من تنها یك مسوولیت می‌شناسم . و آن مسوولیت قلم است. در ذات قلم ، هراسی از تلون، اسارت و رنگ باختگی هست که ضعیفان و فرصت طلبان را به‌سرعت بی‌اعتبار می‌کند . توضیح می‌دهم : امروز اگر شخص «اشتاین‌بك» مثل یك بت‌ازجایگاه خود سرنگون‌شده، به‌این دلیل است که دیگر دربرابر مسأله نیست ، بلکه پشت به‌آن داده است . به این دلیل است که سر به یك «ایسم» سپرده و مثل اسفنجی بر کرانه‌های سرمایه‌داری بادکرده است . پس طبیعی است که قصه‌ی سگ خود را بنویسد و دست بالا سخن گوی لاشعور سیستمی بشودکه ویتنام را قتلگاه و ویت‌کنگ را جلاد وحشی سربازان امریکائی خطاب می‌کند. فرقی نمی‌کند ، این سکه‌ی قلب روی دیگری هم دارد . من به‌عنوان‌مثال، «شولوخوف»،صدر هیأت نویسندگان‌اتحادجماهیرشوروی را می‌آورم . نویسنده‌ی آزاده‌ی « دن‌آرام » که امروز از او دگنگی ساخته‌اند، تا در محاکمات مسخره‌ی هنری ، برگرده‌ی شاعرانی چون

«برودسکی» فرود بیاورند . این‌سکه ـ با هردو رویش ـ اگرچه زمانی اصل بود ، امروز از سکه افتاده است . زیراکه این هردو نفر مسؤولیت قلم‌را به مسؤولیت مکتبی کشانده و روضه خوانان مسؤول نظامهای حاکمه‌ای شده‌اندکه خود به دوران رسیده‌ی‌آنند. این است‌که در نمای جهانی نویسندگان بی‌تعهد خوانده می‌شوند .

ـحالاکه صحبت‌روی رکن‌اول‌تآتر، یعنی‌نویسنده و نمایشنامه است ، بی‌مناسبت نیست اشاره‌ای هم بـه نمایشنامه‌های معاصر خودمان بکنید؛ به‌عبارت دیگر شما نمایشنامه نویسان ما رادرچه مرحله‌می‌بینید؟

رادی ـ وقتی پای بحث به این‌جا می‌کشد، باید خیلی دقیق‌بود، تا اگر نه برای همیشه ، دست‌کم برای مدتی بتوانیم پشت حرف هامان بایستیم . و من درحال‌حاضر همچو دقتی را در خودم سراغ‌ندارم.

ـوضع را بطورکلی‌چگونه می بینید ؟

رادی ـ به تقریب از سال ۴۰ عده‌ای جوان پیدا شده‌اند وگامی در این محدوده می‌زنند . بدیهی است درفعل و انفعالات میان‌نویسنده و فشارهای نامرئی سازمان‌های اجرائی ، مبلغی از قوای خلاقه‌ی این کسان به هرزمی‌رود وفرایند، آن چنانکه باید مطلوب نیست. وهرگاه موقعیت فرهنگی خودمان ، یعنی فقدان پشتوانه و سنت راهم بر این شرایط اضافه‌کنیم ، می بینیم‌که هریك ازاین افراد، درحد، مبدائی‌است برای یك تآتر . اما در نهایت حقیقتی است کـه این کسان قربانیان

نسل دیگری هستند که به جبر زمانه ازگرد راه می‌رسد. در دوکلمهٔ ، ما فقط زمین‌راآیش می‌کنیم تامستعدبارآوری نهال‌هائی بشودکه‌دیگران می‌کارند.

ـمی‌خواهید بگوئید اثر ارزنده‌ای در این زمینه به وجودنیامده؟

رادی ـ به قید مقداری‌گذشت چرا. ازسال ۴۰ به این‌سمت‌فاصله به‌فاصله تآتر ماجرقه‌هائی زده، بی‌آنکه این‌جرقه‌ها حتایك‌لحظه‌تبدیل به شعله‌ای مستمر وپی‌گیر بشود.

ـ گفتیدازسال ۴۰ ، آیاقبل ازآن ماتآترنداشته‌ایم؟

رادی ـ من تآتررا به اعتبار فرهنگ خودمان می‌شناسم. قبل از سال۴۰ ممکن‌است «نوپاز» ، «مستنطق» ، «ولپن» ، «اتللو» و « خانه‌ی‌ـ عروسك» اجرا شده باشد. و حتا ممکن است براساس رسالت تآتر، هر یك از این نمایش‌ها درگسترش دید ونحوه‌ی تلقی جماعت تماشاگرمؤثر بوده باشد، اما از لحاظ سیر تکاملی تآتر، این حتا خشتی نبوده است برای بنائی‌که همین حالا ـ درست یانادرست ـ پی‌ریزی می‌شود، بلکه جنبشی بوده است بریده بریده وبی‌امتداد. چراکه درآن‌وقت، رکن‌اول تآتر ، یعنی نمایشنامه‌ی ملی، هنوز ریشه نبسته بود. واگرهم بود، جز مقداری متن تعزیه ونمایشنامه‌های اخلاقی و اجتماعی و تاریخی،آن‌هم درسطح ملودرام چیزی‌نبود.

ـبا استناد به نظرشما،آیا برای پیشرفت تآترملی،

ـباید از اجرای نمایشنامه های خارجی خود داری کرد ؟

رادی ـ نه . اثبات‌شیئی نفی ما ادا نمی‌کند .درهنر«پان‌وطنیسم» بی معنی است . در این طرز فکر حتاکمی ارتجاع چاشنی شده است . «هملت» و«اشباح» و«کرگدن» یخچال بوش و تلویزیون گراندیک نیستند که به‌نام جهادملی ورودشان را تحریم‌کنیم ـ چنانکه به‌صورتی کرده‌ایم که اگر نکرده بودیم، گروه‌های به‌اصطلاح غیر ملی، این چنین‌آواره‌ی انجمن‌ها ومؤسسات وابسته‌ی فرهنگی نبودند. اگرجهان حاضر باجدول مرزهای‌اقتصادی تکه تکه شده‌است ، هنر نه‌تنهامرزی نمی‌شناسد، بلکه درجهت وحدت‌قلوب‌مرزشکنی‌هم می‌کند. پس‌خیلی‌هم عادلانه‌است، حالا که‌تآترملی به‌هرتقدیرافت و خیزی می‌کند ، درصورتیکه‌گروه‌کارآمدی پیدا بشود ، بیاورند ، نشان بدهند. دست‌کم این هست‌که ذوق جماعت را دریك سطح وسیع‌جهانی صیقل می‌دهند و معیارهای تازه‌ای ، ای‌یك قضاوت صحیح به‌وجود می‌آورند .

ـدراین بده و بستان‌های‌هنری‌آیاسهمی‌هم‌برای تأثیر قائلید؟

رادی ـ یعنی‌چه؟

ـمقصوداین است‌که اجرای‌نمایشنامه‌های خارجی ، می‌تواند تأثیر سازنده‌ای در نمایشنامه نویسان ما داشته‌باشد؟

رادی ـ قطعاً. گمان می‌کنم «ژید» است که‌گفته : «قدرت تأثیر پذیری هرقدر بیشتر باشد، دلیل برهوش واستعداد نویسنده است.» یـا چیزی در این حدود . این سخن درستی است . یکی از صفات بـدوی نویسنده این است‌که یك سلسله اشعه‌ی ادراکی حول وجود او دائم در گردش است . و مثل امواجی به روی عینیت اشیاء وجریان‌ها می‌لغزد و نوسان‌ها را ثبت می‌کند. به این‌طریق، مادرهمه حال قادریم از مجاری حواس ، تأثیراتی را به مرکز دستگاه تعقلی خودمان منتقل‌کنیم . این تأثیرات به مدد قوه‌ی تداعی به تدریج شکل می‌گیرند و به‌میدان فعال ذهن می‌آیند و به‌صورت نمودهای پلاستیك عرضه می‌شوند. هرنمایش ، هرکتاب وهربرخورد، اثری مخفی درناخودآگاه هنرمند می‌گذارد. این تأثیرات‌تحت یك مکانیزم‌ضبط‌کننده، در خلوتگاه ذهن آنقدر می‌مانند تا به وقت از صافی بگذرند ، دگردیسی بشوند و آنگاه به صورت یك واحد مستقل ریزش‌کنند. این، مراحل یك‌تأثیر سالم است .

ـشما خودتان تاچه حداین تأثیررا‌پذیرفته‌اید ؟

رادی ـ زیاد... بهتراست‌ازشخص من‌صحبت‌نکنیم و معیاررا‌کلی بگیریم .

ـ بسیارخوب، مراحل‌یك تأثیرسالم را مشخص‌کنید.

رادی ـ خواه وناخواه برهر نویسنده‌ای از دو طـریق تأثیراتی واردمی‌شود . یکی طریقه‌ی‌مستقیم، یعنی محیط باهمه‌زوائدش؛ ودیگر طریقه‌ی غیر مستقیم،که به‌وسیله‌ی رابطه‌هائی‌ازقبیل نمایش ،کتاب،فیلم

و غیره‌کارسازی می‌کند. معمولا در یك تأثیر خلاق طریقه‌ی مستقیم و غیرمستقیم برهم تطبیق‌می‌کند. به این معناکه‌آقای‌الف فرضاً ازیك‌محیط خشك و بری برخاسته ـ اگرچه بعدها جابجا شده ـ ولی همیشه غم‌غربت آن دشتهای خشك را به‌دوش می‌کشد. حالا اگراین‌آقا تحت تأثیر مثلا فیلمی به‌نام «لارنس‌عرب» ـ که برگرداننده‌ی‌حماسه‌ی بیابان‌است ـ دست به‌خلق‌اثری‌بزندکه‌انباشته‌از **Nostalegie** است،حکماً ازیك‌تأثیرسالم بارور شده است. زیراکه او در مراحل تأثیر، ازفیلم فاصله‌گرفته‌و تنها طبیعت مفقود خودرا بیان کرده‌است.

ـ می‌گویند شما دربرخی از نمایشنامه‌های‌خودتان از نویسنده‌ی روس، آنتون چخوف‌تأثیر گرفته‌اید. به‌نظر شما، این‌ادعا تاچه‌پایه درست‌است؟

رادی ـ نمی‌دانم. چیزی‌که هست، موقعیت آقای‌الف، در مورد من هم ـ مثل همه‌ی‌کسان دیگر ـ صادق است. من ازشمال، ازمنطقه‌ی باران وملال ورخوت واندوه‌آمده‌ام. وچخوف، مخصوصاً درنمایشنامه‌های بلند خود ـ که ریتم ملایم تری دارند ـ از این مواد نمایشی **Impression** های درخشانی می‌دهد. با همان‌ملال وکرختی واندوه. پس چخوف به نوعی‌طبیعت ابتدائی مرا بیدار می‌کند؛ آن محیط‌مفقود راکه به‌صورت یك‌نوستالژی درمن مانده است. این است که من زمانی در اطراف اوپرسه‌هائی زده‌ام... گذشته ازآن، تجربه‌ای است که‌دیگران کرده‌اند. ومابرای‌تسریع کارناچاریم ـ تأکیدمی‌کنم ـ ناچاریم یك‌مقدار

از این تجارب را بپذیریم .

ـ آیا تکنیك از «پشت‌شیشه‌ها» از همچو تجربه‌هائی توشه گرفته‌است؟

رادی ـ گمان می‌کنم مقصودتان فرمی بازی‌هائی است که من در فرم کرده‌ام . باید بگویم که من قبل از اینکه «وایلدر» و اقمار او را به‌درستی بشناسم ، «از پشت شیشه‌ها» را نوشته‌ام، و این شخصی‌ترین نمایشنامه‌های من است ، و درست به‌همین دلیل مشکل‌ترین آنها . مشکل که می‌گویم ، منظورم به تنظیم نمایشنامه است. چون کلی از قوای من صرف آن شد که نمایشنامه را از صورت بیان مسائل فردی بیرون بکشم و تعمیمی به آن بدهم. غرض، طی تحریر، این برای من مطرح بود، نه فرم که لباسی است به قامتی که می‌توان پوشاند و زرق و برق داد ؛ اما قناسی را با آن نمی‌توان رفع ورجوع کرد . با این همه من در معماری از «پشت‌شیشه‌ها» بیشتر به یکی از نمایش‌های عامیانه‌ی خودمان به نام «خاله‌رورو» نظر داشته‌ام تا به‌هرچیز دیگر.

ـ چه‌چیز این نمایش عامیانه شما را جلب کرده؟

رادی ـ آن کیفیت مجازی که بر فضای نمایش حاکم است . «خاله‌رورو» نمایش عامیانه‌ی زنانه‌ای است که طی آن زنی شکمش بالا می‌آید ـ ضمن بازی . و بی‌آنکه فصلی بیفتد . و همان جا بچه‌اش را دنیا می‌آورد . ملاحظه می‌کنید، در ده دقیقه تکلیفش را با زمانی به طول چند ماه روشن کرده‌است. نمایش البته فاقد جهت اجتماعی است و هدفی

جز انبساط خاطر ندارد. چیزی که هست، در همین‌حد، منطق کهنی را برهم زده و دررابطه‌ی خود بازمان بدعتی گذاشته است . بگذریم که این بدعت ریشه‌هائی در تعزیه دارد . دیدم از نظر شکل، قالبی را بکار گرفته که دارای ظرفیتی است. ظرفیت مسائل سنگین تر و بغرنج تر. و دیدم حیف است همچو ظرفیتی گمنام و بی‌مصرف بماند. نمایش ساده‌ای که اززور بی‌ادعائی حتا نام نویسنده رویش نیست ، ماجرائی به مدت نه ماه را در ده دقیقه فشرده کرده، آیا ما نمی‌توانیم مدتی مثلا به طول سی سال رادر دو ساعت کبسولش کنیم؟ به همین سادگی بود که دست به‌کار شدم. تروک‌ها وحقه‌بازی‌های دیگر بعدها خودشان آمدند. البته نه به‌قصدشیرین کاری، بلکه بالزام .

ـ اشاره به تأثیرات مستقیم و غیر مستقیم شد، وتطبیق آن‌ها . می‌پرسم آیا نمایشنامه نویس ما می‌تواندبدون درنظر گرفتن جمیع شرایط برای بیان مسائل، قالبی در محدوده‌ی تآتر **Absurde** انتخاب کند؟

رادی ـ نویسنده درانتخاب فرم و محتوا ـ هردو ـ مخیراست .

ـ ولی آیا بااین سنت نوپاکه داریم، تآتر پوچی می‌تواند نقطه‌ی آغازی باشد درهنر نمایش ما؟

رادی ـ من این شعبه از هنر نمایش را فعلا تجربه نکرده‌ام . بنابراین نظر قاطعی روی آن ندارم . مسلم اینکه تآتر هم مثل همه‌ی

پدیده‌های هنری و اجتماعی تابع اصل نسبیت است . چنانچه امروزدر کشورهای اروپای غربی بـه شکسپیر و داستایوسکی ارادت بیشتری می‌ورزند . و برعکس، در اروپای شرقی بالزاك و تولستوی را عزیزتر می‌دارند. دلیل روشن است : هماهنگی حرکت تاریخی ووجدان‌عمومی این جوامع با فضای آثار نویسندگان مزبور. تآتر هم از این‌قاعده برکنار نیست . تآتر «پوچی» که کرشمه‌ای از یك Individualisme هنری است ، به نوارسیده‌ی ممالك سرمایه‌داری‌است. وکشورهای جهان سوم ، جوامعی‌که گرفتار« حلقه‌ی ملعون» اند ، طبعاً قادر به درك و تحمل تآتر « پوچی » نیستند . چون تـآتر پوچی برای این اکثریت انبوه حلال مسأله‌ای نیست . و تنها منعکس کننده‌ی ملال زدگی و عصیان است . عصیـان برعلیه یك مدنیت پوك ـ که این جوامع هرگز در کشاکش آن نبوده‌اند .

ـ ازاین‌قرار ، می‌خواهید بطورضمنی بگوئید تآتر پوچی با حرکت تاریخی‌ما تطبیق نمی‌کند؟

رادی ـ بدیهی است، امروزما به‌زحمت می‌توانیم سراغ نویسنده‌ی اس‌وقس‌داری را بگیریم‌که‌ارتباط خودرا باجامعه وجریان‌های‌آن‌بریده باشد. تآتر پوچی‌که درغرب به صورت یك نیاز تجلی‌کرده است، برای ما عجالتهً یك‌تفنن‌است. یك تفنن محفلی. تآتری‌ضدبرهان وویران‌کننده‌ی هرگونه‌آئین و انضباط ، که درعین‌حال حامل نظم نوینی است. تآتری که تورات وار تکرار می‌کند : « مسأله به هر شکلی کهنه است . » و

نویسنده **باید نحوه‌ی** تلقی خود را عوض کند و از زاویه‌ای به نظاره‌ی **مسأله بایستد که** تاکنون کسی نایستاده بوده باشد . پس باید در حول **مسأله بطول** ۳۶۰ درجه گردش کنیم و یك جایگاه نو برای دیدزدن **بیابیم** . این‌تآتر برای ظهورخود درغرب دلایلی اقامه‌می‌کند. ازاین‌قبیل: قرن ما قرن ملال وغربت وعدم تفاهم و دست‌آخر انفجار کلمه و سنت است . کشف ماه، کیفرهای اقتصادی ملت‌ها، گسترش سرویس‌ها و وسائل ارتباطی، حمله‌ی اخبار سمعی و بصری و اینکه انسان غربی از دوپا به قلاب‌آویخته شده و ازدریچه‌ی حواس مرکب طبیعت ثانی اشیأراکابوس وارمی‌نگرد... این‌هاهمه دلائلی برای ظهورآئین پوچی‌اند. آئینی‌که‌به رغم غلبه‌ی فرم بر محتوا از فرهنگی بسیار وسیع توشه برداشته و در بطن‌خود حامل میراث پرباری ازاندوه غربت است. وتکنیکی را به‌کار می‌گیردکه برخلاف تصورعموم چندان خود نمایانه نیست. حرکات‌فاقد یك مدارمشخص است وماجرا ازمستدی موضوعی تآترناتورالیست خالی است . زیراکه نه‌زندگی، نه‌بریده‌ی آن ونه انعکاس مستقیمی ازآن را یدك می‌کشد ، بلکه هرچه هست ، رجعت است . رجعت به نهانی ترین زوایای یك روح مهجور وبهت زده‌که درغلظت‌و تاریکی مانده است .

ـ باوجوداین ، مادرایران تلاشهائی‌رادراین‌راه شاهد بوده‌ایم ... این‌تلاش‌ها تاچه‌حد موفق‌بوده است؟

رادی ـ درایران «فرسی»؛ وبعد یکی دوتن دیگر چندگامی در این قلمرو برداشته‌اند . و به‌عبارتی، تاحدودی به‌ادب ورفتار تآتر پوچی

نزدیك شده‌اند . اما صرف نظر از همه‌ی کم و کاست‌ها ، به‌مناسبت مساعد نبودن زمینه ـ به‌دلیلی که قبلا اشاره کرده‌ام ـ فعلا سردرلاك کرده‌اند . علت واکندگی شایدهم پز بیش از حد مستفرنگ حضرات بوده است. در حالی که موفق‌ترین نمایشنامه‌ی تیره‌ی پوچی ـ درهمان حد آزمون ـ «امیرارسلان» بود، منهای یك بار فلسفی . این عجیب است؟ ولی به نظر من «امیرارسلان» یك «تآتر پوچی لری» بود! و به همین مناسبت بسیار اصیل. بافراهم آوردن همه‌ی عوامل نمایشی، از تعزیه تا پرده‌داری و نقالی و بارگه‌هائی از دلقکی ، و پرداختن به Composition گرچه خنگ و زبان بریده ، گرچه لغزان در سطح. شاید به‌همین دلیل توانست برای تماشاگر ما نقطه‌ی عطف خطرناکی باشد ومدتها در تالار بیست و پنج‌شهریور خوش نشینی کند . چه برطبقه‌ی کارگر و کاسب خرده‌پا، چه بر ارواح گندیده‌ای که هنوز به صورت مدفوعی از اشرافیت قاجاری در گوشه و کنار این ملك می‌لولند.

ـ صحبت از تالار بیست و پنج شهریور شد، می‌خواستم بدانم حالا که به موازات نمایشنامه‌های ایرانی، اجرای نمایشنامه‌های خارجی را تجویز می‌کنند ، با توجه به اینکه رستم است و یك دست اسلحه ، آیا مفید می‌دانید که این نمایشنامه‌ها در تالار بیست و پنج‌شهریور اجرا بشود؟

رادی ـ به‌نام یك تآتر Populaire ـ درباره‌ی تالار بیست و پنج

شهریور، من نظر مشخصی نمی‌توانم بدهم . جز اینکه هرگاه این تالار دریك مجرای راستین کنترل نشود، به تدریج ازیك «تراست» پوست باز خواهدکردکه درآن مشتی واسطه وعمله‌ی بورژوازی به جای هر مجری و مدیری فعالیت می‌کنند . باورود آثارخارجی به‌این تالارشاید نیشتری به‌این دمل بخورد، شایدگروه‌های به اصطلاح غیرملی از این کولی‌گری دست بردارند . و شاید تالار از این رکود و بی مصرفی رها بشود. و این‌باز امتیازی است برای تآترما. البته یك‌راه حل نهائی نیست .

ـهمینطور است . چون در آن صورت بـاز هم این واسطه بازی ـ ودقیق بگوئیم ، دسته بندی ـ وجود خواهدداشت.

رادی ـ بله ، اصولا اصطکاك منافع ، دسته بندی را به وجود می‌آورد . و دسته‌بندی به هرجهت حرکت راکند می‌کند ـکه البته‌مهم نیست. دسته بندی از مختصات یك جامعه‌ی انسانی است . چرا که در همه‌جا هم سنخ‌ها همدیگر را پیدا می‌کنند و به‌دورهم جمع می‌شوند. واین‌خود مبنائی است برای دسته‌بندی . مهم این است‌که این دسته ـ بندی‌ها بایك روش عادلانه هدایت و رهبری بشود .

ـبرای‌پایان‌بخشیدن به این هرج ومرج، این روزها زمزمه‌هائی‌می‌شود. برخی ساختمان چند تماشاخانه‌ی خصوصی را درگوشه وکنارشهر پیشنهاد می‌کنند. با

رعایت اصل تقسیم کار ، به‌عقیده‌ی شما این یك‌راه حل نهائی است؟

رادی ـ راه‌حل نهائی در عوامل مستقیم و غیر مستقیم فراوانی نهفته است. وریشه‌های بسیاری از این‌عوامل را باید در زمان جست. ولی پنهان نباید کرد که تآتر ما به مناسبت همان نوپائی ـ که گفتیم ـ موجودی است ازاین‌جا مانده و ازآنجا رانده و بی‌خانمان. نه ازطرف سازمان‌های مسؤول به رسمیت شناخته شده ـ آن چنانکه در شأن آن است ـ ونه در ارتباط باعامه‌ی تماشاگر از یك موازنه‌ی‌کمی‌برخوردار است، تابا اتکاء براین عامه ، با سرمایه‌های خصوصی ادامه‌ی حیات بدهد، مگردرحد پست‌خودکه‌نمونه‌هائی ازآن را در«لاله‌زار» می‌بینیم. هرگاه همچو حدی از مناسبات متقابل بین‌تآتر پیشرو و تماشاگروجود داشته باشد ، می‌توانیم به یك تآتر پروفسیونل و درعین‌حال آزاد وخلاق امیدوارباشیم . تآتری با استغناء طبع‌که درخط مشی خود تنها بر غرور خود تکیه‌کند. تآتری‌که نویسنده‌اش مجبور نباشد برای تأمین حداقلی اززندگی، للهی بچه های مردم بشود وبارورترین لحظه‌های زندگی‌خود را ورقه تصحیح‌کند. و یا احیاناً به خاطر به‌چنگ آوردن میز حقیری قربانی هرم‌های اداری بشود. این‌راهم اضافه‌کنم‌که تآترهای خصوصی، مدیران خود را دربرابر مشکل دیگری قرار می‌دهند . و آن نحوه‌ی به‌کار انداختن سرمایه وراندمان حاصله ازآن است . صاحبان تآترهای خصوصی تنها به‌دلیل‌کسب‌می‌خواهند متاع خودرا باخواست عامه‌تطبیق

بدهند. و این عامه، همان مرد کوچه‌ی خودمان است ـ که با فرهنگی زنگ زده پا به تآتر می‌گذارد ، تا خستگی بگیرد و تکانی به اعصاب خواب‌رفته‌اش بدهد. او غالباً با استدلالی ازاین قبیل مسلح است: «آقا، من به حدکافی کارکرده‌ام و سروکله زده‌ام. گرفتاری وبدبختی و فکر و خیال دارم . حالاآمده‌ام‌کمی استراحت‌کنم. پس‌کابوس‌نشانم ندهید. یك چیزی، یك‌چیزی‌که تفریح‌کنم ، بخندم وزود بخوابم تا قسط های عقب مانده‌وحسادت‌های‌اداری وخانوادگی‌را فراموش‌کنم . بنابراین‌حوصله‌ی شنیدن وراجی را ندارم . فکر به‌درد من نمی‌خورد ومسائل جدی مرا وحشت می‌اندازد . » التفات‌می‌کنید؟ استدلال‌کوبنده‌ای است. مردکوچه اگرچه در بیان این واقعیت غم‌انگیز سر به‌تو و محافظه‌کار است ، امـا آن را مثل یك‌زخم در صورتش حمل می‌کند. و صاحبان تماشاخانه‌ها بافراست کاسبانه‌ای این زخم‌را می‌بینند. پس جراحت را التیام بدهیم . رقاصه‌ای از یك بنگاه شادمانی قربزنیم . ونیزخواننده‌ای دوره‌گرد را. وبه‌نام«آتش‌پاره‌ی‌لبنان» و«بلبل‌شرق» به‌صحنه بکشانیم.ودرآن‌میان‌اگر لازم بود، «چیزکی»هم‌به‌اتفاق چندنفرجابزنیم. حالامی‌خواهدآکروباسی باشد یاتآتر . و به‌این ترتیب قضیه‌ی حمار به صورتی در صحنه پیـاده می‌شود: رسیدن به مقصود ازکوتاه‌ترین فاصله . چراکه ازیك طرف‌وضع گیشه روبه‌راه‌تر است ـ ولو با بلیط دوتومانی ـ و از طرفی کنترل کار آسان‌تر. و به این طریق است‌که تآتر «دروازه» اگرچه به‌ظاهر منقرض می‌شود ، در حقیقت به « لالەزار » نقل مکان می‌کند . بنـا بر این

در این شرایط سرمایه‌های خصوصی نمی‌تواند معجزه‌ای برای تآتر بکند.

-پس بازهم همان افسانه‌ی قدیمی وحمایت دولت؟

رادی- بله. به اعتقادمن تنها حمایت دولت است - باهمه خطرات احتمالیش - که می تواند یك تآتر بالنسبه خوب را پی ریزی کند و آن‌را از لت‌وپارشدن زیردست وپای حریفان نیرومندی چون سینما و تلویزیون نجات بدهد. و این میسر نیست‌مگر ازطریق سرمایه گذاری در زمینه‌ی تأسیس سالن‌های نمایشی، پرورش وتأمین‌گروه‌های اجرائی و یك‌رشته تبلیغات سالم براساس معرفی وتوجیه تآتر درتهران وشهرستان‌ها. جنبش واقعی درتآترما زمانی ممکن‌است‌که عامه، به‌این پایگاه رفیع فرهنگی همچو مسجدی و مدرسه‌ای ایمان بیاورد. و به همین‌دلیل دولت مجاز نیست تنها درزمینه هائی سرمایه‌گذاری بکندکه بازده‌آن‌ها فوری و مستقیم است. مادر کنار مؤسسات نفتی و بانکی و صنعتی وبازرگانی - به‌خاطر ایجاد اخلاق و اندیشه‌های نو- به‌تأسیسات کوچك نمایشی ومنضمات‌آن نیز نیاز داریم، که بازده‌آن‌ها آئین‌وخرد انسانی است. گذشته ازاین، تشکیل یك سندیکای صنفی‌هم می‌تواند

تاحدودی به این فترت وهرج ومرج خاتمه بدهد. وقتی پرستاران ، مهندسان ، وحتا دلالان برای دفاع از حقوق صنفی، کانونی به ثبت رسانده‌اند، البته شرط حزم نیست که گروه‌های نمایشی این گونه در به‌در و پراکنده باشند.

ـ برگردیم به تنها تماشاخانه‌ی دولتی خودمان . از قرار معلوم تا کنون نمایشنامه‌ای از شما در تالار بیست‌وپنج‌شهریور اجرا نشده. آیا این دلیل کناره گیری شما نیست ؟

رادی ـ نه، در تآتر انزوا بی‌معنی است.

ـ در این صورت، آیا توطئه‌ای در کار است؟

رادی ـ حتا اگر فرض را بر توطئه بگذاریم ، کناره گیری خود نوعی شرکت در توطئه است . و من دلیلی برای کناره‌گیری نمی‌بینم .

ـ پس چرا تا به حال چیزی به‌این تالار نداده‌اید؟

رادی ـ این یك سؤال خصوصی است. شما می‌توانید فرض کنید تا کنون چیزی ننوشته‌ام که به درد این تالار بخورد.

ـ سؤال دیگر من این است: در به‌ثمر رساندن تآتر ملی سهم مجریان چیست؟

رادی ـ سهم مجریان قطعی است . و بر تارك این گروه باید کارگردان را گذاشت . عمل کارگردان در انتقال کلمات و حرکات به‌صحنه

دارای یك ارزش ترمیمی است. او بی آنکه جهت را منحرف کند، زدگی‌ها را ترمیم می‌کند و نمایشی در حدود قابلیت ذهنی خود ارائه می‌دهد. برای خودمن ـ در این دادوستد میان نویسنده و کارگردان ـ دست کم این دستگیرم شد که چگونه باید به استحاله‌ی پیس به نفع نمایش تن داد. البته این‌جا برهان خلفی هم پیش می‌آید. و آن اینکه کارگردان زبرکانه میل به نمایشنامه‌هائی می‌کند که از لحاظ شکل ارزان و فریبنده است. در این حال وی بی آنکه از قوای خلاقه‌ی خود استمداد کند، خود را پشت مضمون فعال و تیپ‌های رنگین نمایشنامه پنهان می‌کند؛ در حالی که می‌داند نمایشنامه با حداقل بضاعت به ثمر خواهد رسید. این‌جا، برعکس، این کارگردان است که زدگی‌های خود را پشت لایه‌های محکم و محفوظ نمایشنامه «رفو» می‌کند. برای چنین آدمی تنها موفقیت مطرح است، نه آن جذبه‌ی عمیق روحانی. و این آسان یابی است، پرهیز از خطر کردن است. و بالاتر، ترس از بازشدن مشت است که جزوه‌های مدرسه‌ی خودمان را روی آثار مطمئن و محك خورده‌ای از این دست خالی کنیم. و این البته خوب است. حتا لازم. اما برای یك عصر خوب تفنن. در این زمانه نوشتن قطره قطره گریستن است. و به صحنه بردن، پیوند این قطره ها. و از آن همه پرداخت یك منشور که رنگ‌های آن رنگ زمین و زمان ماست.

ـ از میان کارگردان‌های تآتر ملی کدام یك مورد احترام شماست؟

رادی ـ من کارگردان به‌خصوصی را در نظر ندارم . چون کارهای عرضه شده‌ی آن‌ها را به یک‌سان دنبال نکرده‌ام . به‌علاوه ، سؤوال بـر سلیقه‌ی شخصی من وارد است . بنابراین جواب ، جواب تعیین کننده‌ای نیست . آنچه مهم است ، درحال حاضر عده‌ای مستعد ـ بدیاخوب ـ دست درکار تآتر دارند. و من به همه‌ی آن‌ها احترام می‌گذارم . دست کم به پاس عرق ریزی‌ها و خاك خوردن هاشان ، که چیزی در ردیف شهادت است .

ـ اخیراً ازشماسه نمایشنامه‌ی تك‌پرده‌ای، به‌کارگردانی « عباس جوانمرد» درتلویزیون ملی دیده‌ایم . آیا از اجرای این نمایشنامه‌ها راضی‌هستید ؟

رادی ـ برخورد میان کارگردان و نویسنده امری احتراز ناپذیر است . این‌جا رضایت‌من ملاك نیست . چون هر نویسنده در کار صحنه یك ناراضی بالفطره است . و این به‌آن دلیل است که از تخیل تا واقعیت یك فاصله‌ی عظیم‌هست که صحنه به‌عنوان یك واسطه هرگز نتوانسته است آن‌را پر کند . نه با منطق عهد الیزابت نه باسیستم تآتر پوچی. واین ربطی به‌کارگردان ندارد. وظیفه‌من این است که کارگردانی برای نمایشنامه‌ام انتخاب‌کنم . ودیگر تمام . من بریده‌ام ، او خواهد دوخت. اگر برش خوب باشد، دوخت به‌هر صورت چیزی خواهد شد . پس هر گونه شهید نمائی و دبه وقرقری « مشتی‌خانم » بازی است . وما همه البته به نوعی گرفتار این حقارت روحی هستیم .

ـشما در ابتدای بحث تآتر را به‌چهـار رکن تقسیم کردید. ومادرباره‌ی همه‌ی این ارکان به قدرکفایت صحبت کرده‌ایم . حالا سؤوالی پیش می‌آید و آن این‌است: درساختمان‌این‌تآتر، آیارکن‌پنجمی‌هم‌به‌نام انتقادهست؟

رادی ـ نه .

ـدلیلی‌هم دارید؟

رادی ـ نقدتآتر به واسطه‌ی تماس باشعورعمومی ذاتاً عملی است بسیار ظریف ، حساس و خطرناك. که هرگاه ازهدف های انسانی خـود روبگرداند وگرفتارپیشداوری‌ها، عقده‌ها وائتلاف‌ها بشود ـ که می‌شود ـ تبدیل به‌چیزی شیطانی و تباه‌کننده خواهدشد. برای اجتناب از همچو مسخی که تجاوز به اصل حقیقت است، منتقد لازم است به دو خصیصه مجهز باشد : دانش‌وعدل. دانش حرفه‌ای برای جنباندن اعتمادخواننده، وعدالت هنری برای نظارت ورهبری آن . چرا که دانش فی‌نفسه آلتی است مخوف دردست منتقد ـ که اگر به‌نیروی عدل مهارنشود،جزویرانی و تخریب حاصلی نخواهدداشت . وکمتر ناقدی‌است‌که از این‌دوصفت توأمان برخوردارباشد. وبه‌این‌دلیل، منتقد ممکن‌است به‌نام‌یك‌میانجی نمایشنامه‌ای‌را موقتاً در بورس بگذارد، یا برعکس،از بورس خارج‌کند . اما درنهایت، این روح‌کلی جامعه است که محك می‌زند ، می‌پذیرد ویا طرد می‌کند. این است‌که می‌بینیم نمایشنامه‌ای در زمان حیات خود به

روی صحنه، از طرف ناقدان سخت استقبال شده است . اما همینکه از زمان خود دور شد، مثل سلطانی است که از تخت به زیر کشیده شده و به‌هیچ واصل شده باشد. برعکس، اثری‌که کلمه‌ای درباره‌ی آن نوشته نشده است. ولی همیشه هست و به‌طرزی با شکوه روی ذهن‌ها سنگینی می‌کند .

ـ البته غرض از رکن پنجم یك انتقاد سالم و بی‌طرف بود. انتقادی مجهز به‌عدل ودانش .

رادی ـ برفرض هم‌که نقد هنری را در شکل استثنائی و ایده‌آل خود در نظر بگیریم، این تنها یك «فلش راهنما» برای دیدارکنندگان است ، نه‌یك رکن سازنده . چون منتقد همیشه با اثری طرف است که نویسنده زمانی است آن‌را زمین‌گذاشته وکوچ‌کرده است. منتقدهیچگاه نمی‌تواند همدوش وپایاپای نویسنده گام بردارد. یا چهره درچهره با او سخن بگوید. نویسنده ماری است که هرزمان درمکانی لانه‌می‌گذارد وسپس جلدی می‌اندازد ودور می‌شود. حال‌آنکه منتقد در تعقیب‌پی‌گیر خود ازاین‌مار، تنها به‌جلد اودست‌یافته. به‌معنای‌ساده، نویسنده رهروی است همچون رودخانه‌ای که دمی در دشت ، دمی در کوهستان و زمانی در جاده‌های سنگلاخ آفتابی می شود ووضعی که در این مسیر به خود می‌گیرد، البته متغیر است. منتقد بحث درروابط، فنون و آدابی می‌کند که مثلا مختص فضای دشت است . درحالیکه نویسنده ، این رودخانه‌ی جاری، اکنون در جاده های سنگلاخ سینه خیز روان است . و بستری

که در خاك ساخته ونیز نوع درگیری وی با عوامل خارجی ، از لحاظ کم وکیف، متفاوت با فضای دشت‌است. پس‌در نسخه‌ای‌که منتقد پیچیده، آنیتی هست‌که این «آنیت» برای نویسنده جز «گذشته»ای نیست. این است‌که نقد ، حتا در آن فرم انسانی همیشه کل بر هنر بوده است ، نه سازنده‌ی آن . هنرکه می‌گویم به‌معنای اخص بردارید.

ـ‌ازاین قرار، شما نقدرامنکرشده‌اید. اما تاجائیکه در خاطرم هست ، گویا تا به حال چند نقدی برای تآتر نوشته‌اید . این جا در عمل تناقضی پیش آمده است . شما این تناقض را چگونه توجیه می کنید ؟

رادی ـ من برای این «خشکه نقد»ها ـ که معدود هم هست ـ البته دلایلی دارم. اول اینکه اگر دقیق بوده باشید، من نقد را ازبنیاد انکار نکرده‌ام ، بلکه نتیجه گرفتم که در هر نقد آنیتی هست بـا ارزشی ساکن و وابسته به‌اثرکه تعمیم ناپذیر و غیر قابل تجربه است . دوم اینکه نمی‌پذیرم که نویسنده تنها متعهد به‌حرفه‌ی‌خود باشد. یعنی قصه نویس قصه بنویسد و نمایشنامه نویس نمایشنامه . و کار نقد رارها بکنند برای ناقدی که نیست . و خود همچو بز در علف چری محصور بچرد . و آنوقت روی این منطق گوسفندی برچسب فروتنی و بی‌ادعائی بزند . در این خصوص معمولا دلایلی از این قبیل می‌آورند : «به‌جای این « حواشی » سرمان را بیندازیم پائین و کارمان را بکنیم . » یا : « نویسنده فقط یك رسالت دارد . و آن خلق آثار است . » به اعتقاد

من در این «حجب» خطرناك‌ترین انگیره‌های نفسانی ، یعنی خودنمائی نهفته است ، که مانند غده‌ای می‌خواهد از قطب منفی خود سر بازکند. سوم اینکه نویسنده به‌هر حال می‌تواند سیمای واقعی خود رادرحجاب اشکال و اشارات پنهان کند . و در حالیکه لباس رزم پوشیده است ، گوشه‌ی تریا بلمد و با پوزخندی به‌کائنات قهوه‌ی فرانسه‌اش رابنوشد. دقیق‌تر بگوئیم : نویسنده از یك اثر هنری واسطه‌ای مـی‌سازد میان خود ودیگری‌که خواننده یا تماشاگر اوست. و البته از خواص یك اثر هنری چند پهلو بودن و قابلیت تعبیر داشتن آن است . به‌این ترتیب ، درپشت تندترین و جسورانه‌ترین واسطه‌ها نیز می‌توان پنهان و درامان ماند . زیرا که آثار هنری در قلمرو انضباط خود ، مطابق یك الزام حرفه‌ای تراش می بینند . ودر این تراش باید که صراحت ژورنالیستی خودرا از دست بدهند . در حالیکه نویسنده بنا به رسالتی که دا . . در یك مقاله یا نقد ، خود را عریان و بی واسطه در مشت خواننده می‌گذارد و به‌او صریحاً امکان ارزیابی می‌دهد. چراکه در بحث، هرکلمه مدرکی است و هر جمله خطی از سیمای واقعی یك نویسنده . پس من هرگونه طفره‌زنی ازبیان حقایق مستقیم‌را ـ چه‌نقد، چه بحث، چه‌مقاله‌ـ به‌جبن و ترس ونیرنگ تعبیرمی‌کنم. ووحشت ازدست دادن جمعی‌ـ براثر اصطکاك را،که وی می‌تواند به‌عنوان سینه زن برای خود داشته باشد. نویسنده به‌محض آنکه وضع گرفت، نه‌تنها مجاز نیست که درپس پرده‌ی«خلق‌هنری»اعتکاف‌کند، بلکه‌هرگونه‌تلاشی‌درجهت‌توجیه

سکوت، خررنگ‌کن و سودجویانه است . زیرا که این سکوتی ضد اجتماعی است. و این خود یك‌پای تعهداست که‌در غالب نویسندگان‌ما ـ به‌دلیل حسابگری وگریزازصراحت ـ می‌لنگد . چهارم اینکه به‌جهت علاقه‌ای‌که نسبت به‌تآتر دارم، دروظیفه‌ی خود می‌دانم ـ ونه‌بالاتر ـ که هرگاه نمایشنامه‌ای به‌صحنه رفت ، همپای نویسنده وکارگران و بازیگر در این حرکت اجتماعی‌شرکت‌کنم. واگر نمایشی به‌صحنه‌ندادم،دست‌کم این قدم‌ناچیز را درحاشیه بردارم . و نهایت اینکه واحدی باشم میان جمع. واگراغلب این معادله به‌هم خورد، تنها به‌دلیل قصوری است که کرده‌ام، و نه به‌هیچ دلیل دیگر . به‌هرحال ، در این «حاشیه» پردازی شرافتی هست‌که گاه درخود «متن» نیست.

ـ اگرچه‌درابتدای‌بحث، ازگفت‌وگودرباره‌ی‌خودتان استنکاف کرده‌اید ، حالا که صحبت به‌درازاکشید ، می‌خواستم بارجعتی‌به ابتدای سخن، بحث‌را برچینم: تاآن‌جاکه‌می‌دانیم، شماباقصه شروع کرده‌اید. چطور شدکه درنیمه‌ی راه قصه‌را رهاکردید و صرفاً به‌تآتر پرداختید ؟

رادی ـ خیلی‌ساده، درهمان‌آغازکار بودکه‌بامطالعه‌ی«آنتیگون» وبعد ـ کلاسیك‌های فرانسه ـ پی‌بردم‌که مفاهیمی به‌عظمت این جهان‌را چگونه می‌توان روی‌صحنه دردو ساعت‌به‌جماعتی ارائه‌داد. به‌این‌طریق بود که تآتر را انتخاب کردم . بگذریم که دریك نمای وسیع ، قصه و نمایشنامه ازیك‌نژاد به‌حساب می‌آیند . بااین اختلاف که تآتر محتاج

به‌همکاری **وفنون** ووسائل بیشتری است.

ـ درباره‌ی نمایشنامه‌هائی که تاکنون نوشته‌اید، نظری ندارید ؟

رادیـ خیر. نظر مهمی ندارم . همچنین نمی‌دانم چه کس مرا موظف به نوشتن می‌کند. ولی میل دارم که بنویسم. چنانکه تاکنون نوشته‌ام. اما این راهم اضافه کنم که تا این جا موفق نبوده‌ام، فقط چیزهائی نوشته‌ام. این‌ها کارهائی است که شده. وازطرف من نقداً محلی هم برای توجیه ندارد.

ـ سؤوال آخرمن این‌است : یك نمایشنامه‌را چطور می نویسید؟

رادی ـ هرطورکه ایجاب کند... این به‌چه‌دردشما می‌خورد؟

در «ویشی» چه خبر است؟

و سرانجام دری به تخته خورد و در این شرب الیهود ۴۷ به زیارت نمایشی نائل آمدیم آگنده از صداقت و ایمان و واکنده از رسم و راه حکیم فرموده . و ما کفش و کلاه کردیم همچو سفر به قندهار . و البته به نعمت ترافیك منظم شهر، ربعی گذشته وارد شدیم ، که پر بود و تماشاگران گوش تا گوش نشسته و ایستاده بودند. و این پنجمین ـ و در اصل آخرین شب نمایش «حادثه درویشی»، نوشته‌ی «آرتور میلر» .

اما بعد . میل دارم همین جا ـ با تصرفی در عنوان نمایشنامه ـ اجرای آن را، اگر چه در پنج شب، به «حادثه در تهران» بدل کنم . که اناالحقی بود خوش از درون دکه‌ی پرت «عباس آباد» . با التماس دعائی برای فتحی که در چند پاساژ الحق که فتح کرد و هاتفی که در نقش خود حسابی نشست و همه‌ی بروبچه‌های به نقد خوب و راسته‌ی « انجمن تآتر ایران» . و بعد لبیکی به فریاد رحمانی نژاد که از ته آن چاه ویل در داد

و در ترسیم خطوط صحنه طرحی ساده ، محکم و بی ادعا ریخت ....
بگذریم،که این نه ازسرباج است نه چرتکه‌ای درمیانه، چراکه‌تحسین
من ـ در همه‌ی سطوح ـ نه دلیلی است برای قرتاس بازی، نه محملی
برای معامله‌ای . مسأله این نیست‌که در مثل ایفاکننده‌ی نقش «بایار»
جهش های غیر منطقی می کند ، یا سلطانپور شخصیت سزوان اس اس
را خوب پخته نکرده است ، یاکه هرگاه زبان مزاحم رحمانی نژادامان
می‌داد ، لحظه‌های مسلمی ازبازی درچنگ اوبود . ونق ونوقی از این
دست‌که همان‌بهتر است درکلاس های Grammaire Theatrale
بررسی شود . برای ما مسأله این است که مشتی جوان فراهم آمده‌اند
اغلب نو رسیده و در منگنه‌ی همه‌ی نیازها چشم به زوی هرسله بسته
و چون موش آزمایشگاه تن به « لابیرنت » سازمانهای رسمی نداده و
متشکل و یکدست نمایشنامه‌ای را عین تابوتی بردوش به صحنه
برده‌اند . و این خود در این خاك نه « حادثه » ، بلکه « معجزه » ای
است.که خوانی است‌گسترده وقلندران قوم برآن‌لمیده وانگاری‌اصحاب
کهف، به خواب رفته‌اند . وازمیان همه‌ی خواهش‌های روح به یك‌کت
سه‌چاك ماساچوست وکمی‌کاه قناعت‌کرده . پس این عزیزان تك مانده‌ی
دل سپرده به‌حق را دریابیم‌که پشت به‌کوه قاف ندارند، ترد و شکنایند
و می‌خواهند ببالند، نگنج ولایق وهشیارند ومدینه‌ای دارند و رسم و
راهی‌که ما قطعنامه‌ی‌آن را به تلویح در «کتاب‌آبان» دیده‌ایم . ونیز ،
برای آنکه این روزنه‌ی نور در دل های مشتاق مـا نیفسرد ، فی‌الفور

چشم‌هامان را به روی فردای این گروه ببندیم، که با اندوه فراوان فردای بسیاری از این گروه‌ها را دیده‌ایم. گروه‌هائی به جبروت ورعنائی گاوان اسپانیا که خون چکان وعرق ریزان در صحنه‌ی نبرد جولان می‌دهند، هراس می‌انگیزند وخوش می‌درخشند. وآنگاه که تیغ آخته‌ی «ماتادور» تادسته بردوش آنان نشست، آرام آرام زانو می‌زنند و تسلیم می‌شوند. واین تجلی هولناك «تقدیر» است که عیناً در تآترما ـ برای آن کسان که مهر وابستگی نخورده‌اند وپاستوریزه نشده ـ مصداق دارد. حالا با این وزارت جلیله‌ی فرهنگ و هنر وآن اداره‌ی کل امور نمایشی و این دکه‌های معطر مخملی معطر وآن کارشناسان تی‌تیش مامانی، تآترما چرا سبز نمی‌شود، این نکته‌ای است جدا ـ که چنانچه دست داد، یك وقت یقه‌اش را خواهم گرفت ... برگردیم.

آرتورمیلر، نمایشنامه نویس ۵۴ سالهٔ آمریکائی در ایران ـ ما چهره‌ی مبهمی نیست. پیش ازاین «مرگ پیشه‌ور» و «نگاهی از پل» او را درزبان خودی خوانده‌ایم و یحتمل که فیلم‌هاشان را نیز دیده‌ایم. چراکه این هردو پیس در تهران روی اکران آمده‌است. «میلر» ازدرام نویسان نسل میانه‌ی «اونیل» و «البی» است و همچو مفصلی که انرژی نمایشی تآتر کلاسیك را به تآتر نو منتقل می‌کند. وی مانند «تنسی ـ ویلیامز» نمایشنامه نویس هموطن وتقریباً همسال خود، ازشکردهای امپرسیونیستی والائی مایه می‌زند ونگاهی ژرف و تلخ به مزبلهٔ انسانی دارد. با این تفاوت که «تنسی ویلیامز» علی رغم یك سلسله تصویرهای سمبولیزه

وتاکتیك مجاب‌کننده‌ای‌که در انتقال مفاهیم بکار می‌برد، بالحنی‌سخت شاعرانه به 'Fatalite ، آن هم در حوزه‌ی درون فرد نظر دارد و در آثار خود ازفروید « لائی » می‌گذارد واسافل اعضاء عین « سوس » بـه نمایشنامه‌های او طعم ورنگ می‌دهد . واین البته شاخصی‌است‌درتسخیر پوبلیك «برادوی» وهرجای دیگری. اما «میلر»چنین‌نیست. اوحساسیتی نسبت به تجسسات نفسانی ندارد . مسأله‌ی فرد ، آن هم در حاکمیت عناصر مرضی برای او مسأله‌ای نیست. و ازاین رو است که انسان در قلمروی انتزاعی خود ازدرام «میلر» طرد می‌شود. چراکه فاقد یك وضع تاریخی است . چنین است که ازلحاظ ساختمان ذهنی و سیر و سلوك ، «میلر» بیشتر یك متفکر اجتماعی است و طراح وضع بشری از طریق استقراء . به‌این معنی‌که جزء کوچکی از جامعه‌ی خویش‌را در شرایط معینی اززمان برمی‌گزیند و همچو سلولی از یك‌جسم بیمارزیردره‌بین درام می‌نشاند و در چار چوب یك استتیك نمایشی به روی بدی ها ، سستی‌ها و لغزش‌ها انگشت می‌نهد . و سپس ریشه‌های جهل و تباهی و سوداگری رادرکل‌جسم تعمیم می‌دهد. اونویسنده‌ای است‌که‌آهنگ‌های انحطاط جامعه‌ی‌بشری را شناخته ونبض بیمارگونه‌ی زمان خود را در دست دارد. به‌این دلیل است‌که درپس هریك از نمایشنامه‌های او آهی به‌نرمی دود روان است‌که‌گه‌گاه‌درقالب طنزی شریف وتلخ فشرده‌می‌شود. آدم‌های اوغالباً همان مردمان خرده‌پای‌کوچه‌اند که ابنه‌ی دن کیشوت بازی ندارند، گنده‌گوزی وفلسفه‌بافی نمی‌دانند وباتماشاگرلاس خشکه

نمی‌زنند. و اگر در پایان هردرام مغلوبند، نه به‌دلیل یك‌جبر کور، بلکه به واسطه‌ی عدم تعادل‌درمقابله‌با نظام‌های سوداگرانه‌ی عصرحاضراست. به‌واسطه‌ی آنکه انسان‌کوچك «میلر» در قشر ملایمی ازعواطف مستور مانده ومیل به نیکی‌را عینهو تاج‌خاری بسر، به جل جثای خویش، یعنی همان جهان‌خارج از وجود می‌برد، تا درلابه‌لای دنده‌های عظیم آن جذب وهضم‌شود، چرخ های هیولای گرسنه‌ی ماشین بگردد و بر قتلگاه اوبنیاد موازنه‌ی اقتصادی استوار گردد. و آنگاه از این جفت گیری‌که نه، ازاین معامله‌ی ستمگرانه‌ی تهاتری یك‌هیتلر بیرون‌بیاید. وهم دراین حجم عاطفی است که یك تضاد منجمد شده‌ی سترون نهفته است. و مثل یك ملودی یا یك ترجیع بند دررمانس غمگنانه‌ای چون «مرگ پیشدور» برگردان می‌کند. این تضاد چیست؟ ترکیبی است از مهر وشفقت وجذبه‌ی خوب ماندن ازیك‌سو ـ ابهام، غربت از محیط ناسازگاری از سوی دیگر. ومعدل این همه یك رشته واخوردگی است و در نتیجه، سقوط به اعماق دهلیز مارپیچ درون و فوران سیاله‌ای از جریان ذهن از طریق فلاش بك، در سایه روشن یك فرم خالص نمایشی.

فی‌الفور اشاره‌کنم که هرچند وسوسه‌ای ولرم «میلر» را بسوی یك مسؤولیت اجتماعی می‌راند، اما این‌هم‌هست‌که نمایش او در همه حال نمایش می‌ماند. حتاآن‌جا که برلبه‌ی تیغ می‌رود و توازن اشکال صحنه راموردتعرض یك دیالکتیك صریح وفرمایشی قرارمی‌دهد ـ مثل

همین «حادثه درویشی» ـ بازدرام‌نویس قادری‌است که واعظانه‌جهت‌یابی نمی‌کند، رسالت تخلیه و تخدیر تماشاگر را به دوش نمی‌کشد و به خاطر یك فتح فوری، پیش روی خلق در صحنه عملا بسه تأتر تجاوز نمی‌کند. و این محدوده‌ی ادعای اوست در مقدمه‌ی «حادثه‌درویشی»:

«من دراین نمایشنامه هیچ‌راه حلی جز یك‌اشاره‌و نه‌بیشتر، برای احساس قصور انسان‌ارائه نداده‌ام. من‌نمی‌توانم‌تصورکنم‌که احساس‌گناه بدون وجودبی‌عدالتی وجود داشته‌باشد. و بی‌عدالتی مانندخودمرگ، دو نتیجه متضاد ایجاد می‌کند. یکی‌کم‌و بیش نفعی ازآن می‌برد و دیگری کم‌و بیش به‌وسیله‌ی‌آن نابود می‌گردد.»

اگر می‌بایست مقدمه‌ای نوشته شود، آن‌هم جلوی نمایشنامه‌ای، البته این مقدمه باید روشنگر متن بوده باشد. و «میلر» چنانکه‌گوئی از خورده برداشتهای احتمالی ناقدان می‌هراسیده است، اینگونه مرز خود را مشخص می‌کند ـ که هرچند یك توضیح واضح است، اماجوهر اخلاقی نمایشنامه نیزهست. «میلر» کوشیده است رابطه‌هائی موئین‌ولی نو، بین‌دوقلمروی «گناه» و «بی‌عدالتی»کشف کند. واتفاقاً دست‌خالی‌هم بازنگشته است. مکثی به‌روی «تم» نشان می‌دهدکه وی برخلاف‌مدعای خویش دراین نمایشنامه گامی بسیار بلند تر از یك اشاره برداشته و با چند حرکت نرم وشفاف، ریشه‌های این درخت‌تنومند، یعنی بی‌عدالتی جهان موجود را ازدرون خاك بیرون می‌کشد وعمل تغذیه‌ی‌آن را شرح می‌دهد. به‌این‌مناسبت، «حادثه درویشی» همانطورکه «میلر»گفته است:

« نمایشنامه‌ای در باره‌ی « نازیسم » یا قصه‌ای از وحشت های زمان جنگ نیست . » بلکه تصویری است از رابطه‌ی انسان با انسان که ناگهان بعد پیدا می‌کند و تاریک ترین حفره های تاریخ را در بر می‌گیرد .

باری ، «حادثه درویشی» بر یك‌چنین فضائی است که خیمه زده و ما را درمسیر یك رویداد فاجعی‌می‌گذارد . فرمی‌هم‌که در بیان می‌پذیرد فرمی‌است نه شامخ، اما مناسب وراحت. از این قرارکه نویسنده‌جایگاه انسان‌را فشرده، فشرده،فشرده می‌کندو درابعاد یك‌بازداشتگاه‌می‌تپاند . بعد زمان‌رادردوساعت متوقف‌نگاه می‌دارد. وآنگاه جماعتی ازقشرهای مختلف اجتماع را درصحنه رها می‌کند ، و ازپیوند این سه عنصر ، یعنی مکان در نمای‌کبسولی ، زمان در برش کنائی و انسان درگیر ، تاریخ را درپوسته‌ی یك‌استعاره تفسیر می‌کند. واز «اشیل» به این‌سمت، یکی از رموز، دربیان دراماتیك همین بوده است . استعاره ذات نمایش است. ونمایش هاله‌ای‌ازفانتزی به‌چهره‌ی تاریخ. به‌این ترتیب، آدمهای «حادثه درویشی» باوجودگوشت وخون وطرح ملموس، باوجودعکس ـ العمل‌های عاطفی وباوجود بستگی به‌خانه و اجتماع وحقارت‌های پست زندگی، قابلیت‌های عمیق‌تری‌ارائه می‌دهند ومجموعه‌ی تپش‌هاوآرمان‌های بزرگ بشری‌را منعکس می‌کنند.گرچه‌گاه تأکید به‌روی‌تیپ ، برد را می‌گیرد و ارتعاش‌های صعودی‌نمایش‌را فلج‌می‌کند. فشاربیش‌ازتحمل درام به‌روی «مونسو»ی هنرپیشه‌و«لودوك» روانپزشك ازاین‌دست‌شمرده

می‌شود.

بسیار خوب، ماجرا این است: ۱۹۴۲. ویشی. یك بازداشتگاه. بحبوحه‌ی جنگ‌دوم‌است. فرانسه دریك‌میثاق‌ننگین زیرچکمه‌ی‌رایش مانده ، تابرج ایفل و عمارت پانتئون و موزه‌ی لوور و تاق پیروزی ازگزند شیاطین محفوظ بماند. واین رایش هزار سال خواهد ماند ، تا رسالت‌های عظیم‌خویش را- ازجمله تصفیه‌ی زمین ازنژاد ناپاك- به‌ثمر برساند. و اس‌اس‌ها، مأموران امنیتی آلمان، عمله‌ی این طرح مقدس شده‌اند که در سرزمین های اشغالی بگردند و یهودیان و کولی ها و کمونیست‌ها را دستچین‌کنند و به «جهنم» بفرستند . در این میان چو افتاده است‌که منطقه‌ای درجنوب فرانسه غیر اشغالی اعلام‌شده وقوانین فرانسه در این‌ناحیه، یعنی «ویشی» لغونشده است . پس «مشکوك»ها در جست وجوی پناهگاه به‌این منطقه روی می‌آورند. اما ناگهان‌یك روز مأموران گشتاپو به خیابان می‌ریزند و مثل اینکه میوه‌های لهیده‌ی زده‌داری را از توی گاله جدا می‌کنند ، مچ عده‌ای رامی‌گیرند و برای بازجوئی به‌بازداشتگاه می‌آورند. واین بازداشتگاه‌که چیزی در حدود یك انباری است ، همان صحنه‌ی نمایش است . و این جاست که پرده پس می‌رود و«حادثه» تاپایان بدون وقفه‌ای ادامه می‌یابد. این جور:

جماعتی بازداشت شده‌اند و روی یك نیمکت تنگ هم نشسته . و با بهت وکمی ترس منتظرند تا به‌نوبت به‌اتاق پشتی بروند وبازجوئی بشوند . اماکاشف به عمل می‌آید که این یك تفتیش معمولی نیست . و

بررسی اوراق هویت به‌تنهائی کفایت نمی‌کند. چراکه این روزها جعل اوراق هویت سخت شایع است. پس یك‌راه می‌ماند. وآن معاینه‌ی‌آلت است به‌قصد سواکردن نژاد منحط. وخوش خبر، «فران» کافه‌چی است که برای مأموران قهوه به اتاق پشتی برده است. خبر آناً درز می‌کند و صحنه همراه وحشتی شکل می‌گیرد. ازاین‌دم‌پراکنده‌گوئی وتمهیدهای اولیه برای معرفی، به‌چابکی جای‌خودرا به‌توالی‌احساس ورفتار دسته‌جمعی می‌دهد. خاصه آنکه بلافاصله معلوم می‌شودگمان‌آن هامبنی بر اردوگاه کار وحمل سنگ‌درجاده به‌کلی بی‌اساس‌بوده، مصیبت‌وحشتناکی در راه است: کوره‌ها. و این آغاز درگیری است. وجذبه‌ی هماهنگی‌و وحدت برای مقابله باخصم. با این‌همه عکس‌العمل متفاوت است. جلب شدگان- هر یك به‌نوعی- می‌کوشند بامشکل روبروشوند و یحتمل‌مفری بجویند. این‌ها چند نمونه:

بایار: فکر می‌کنم اگردر وضعیت‌حاضر به‌خاطرمنافع‌مشترکمان باهم‌کنار بیائیم، به‌جائی برنخورد. ص۲۰

لودوك: ما نباید نقشی راکه آن‌ها برای‌مان تعیین‌کرده‌اند، بازی کنیم. ص۴۳

فن برگ: هیچ چیز، آن‌ها را بیش‌ازکاری‌که‌کوچك‌ترین نشانه‌ای ازظرافت داشته باشد، عصبانی نمی‌کند. ص۳۶

همو: من برای فرار ازاین‌جا به‌هر اقدامی دست خواهم‌زد. ص۵۶

مونسو: من درآلمان بازی کرده‌ام. آن تماشاگران نمی‌توانند

هنرپیشه‌ها رادرکوره بسوزانند. ص ۶۶ـ الخ.

اما دانش‌آنان درزمینه‌ی‌کوره‌ها ناقص است. چیزهائی‌شنیده‌اند. آن‌هم برخی‌ها. وهمین بی‌خبری دریچه‌ای از امید در قلب‌شان گشوده وآن‌ها را به‌ناباوری و انکار واقعیت موجودکشانده است. نگاهی‌دقیق به زیروبالای صحنه مدلل می‌کندکه این قطعاً تصادف نیست اگر«میلر» یك‌شاهزاده [فن‌برگ]، یك‌تاجر [مارشان]، یك مکانیك‌برق [بایار]، یك هنرپیشه [مونسو]، یك نقاش [لوبو]، ویك روان‌پزشك[لودوك] رادر این«حادثه» انتخاب می‌کند. مسؤولان اصلی‌ماجرا. بنیادگزاران فرهنگ فاشیزم. [اگرچه در صحنه دیگرانی هم هستند مثل کولی، پیشخدمت و پسر بچه که قبل از آنکه نقشی داشته باشند، آتمسفر نمایشند.] مردمی‌که هر یك به سهم خودطراحان این خیمه شب بازی بوده‌اند و غیر مستقیم نطفه‌ی این رایش نو را در دل دنیا نشانده‌اند: شاهزاده وتاجر نام وسرمایه‌ی خودرا به‌گردش انداخته‌اند و به وعده‌ی درباغ سبز، یکی اعتبار و دیگری سوخت رسانده و مسیر تولید را از لوکس و صنایع درمانی گرفته تا خدمات و صنایع سنگین به تسلیحات کشانده. کارگر بازوی خود را تقدیم کرده است. نقاش از چهاردیواری کارگاه پیله‌ای ساخته وهمچوکرمی درون آن تنیده و با رنگ و روغن بر تظاهرات ملوطها و ولگردان صحه نهاده. هنرپیشه روی صحنه اصول انقلابی ناسیونال سوسیالیزم‌راتبلیغ‌کرده است. روان‌پزشك به‌مستمسك هوای پاکیزه بیخ روستائی بست نشسته، می‌خواهد که انگیزه‌ی همه‌ی

مصائب را درگرون فردپی‌کند. اوسرپوش‌اطمینان است. والحق‌چه‌خوب ستمگری‌ها و فجایع اجتماعی را باروان بازی مالیه می‌کشد .... بسیار خوب.

اینك عقده‌ها جهت‌یافته‌است، فاشیزم ریشه‌بسته وجلادان‌حسابی چریده‌اند. و اکنون می‌آیند تااین‌کسان را برسر سفره‌ای بنشانند که غذایش دست‌پخت خودشان است. می‌آیند تاچراگاه خودرازیر چکمه بکوبند و در تلو شعار «پان‌ژرمنیسم» در سرتاسر اروپا «آشویتس»، «بوخنوالد»، «داخائو»، «بلزن» و«تربلینکا» را بناکنند. ودرآدم‌سوزان این‌رایش، نسل‌های فاسدرا عین‌دود به‌هوا بفرستند وفضای‌حیاتی خود را مصفا کنند! اگر قبل از تشکیل دولت ها اصطکاك میان افراد براساس قبیله بوده است، اگر شاخص‌قرون وسطاجنگ‌های صلیبی است‌که‌مبنای دینی داشته است، این زمان شبکه‌های عظیم وابستگی چنان است‌که هرگاه مهره‌ای ازاین دستگاه غول‌آسا بیفتد، آهنگ درهمه‌ی‌ساختمان آن به‌هم می‌خورد و تعادل ازمیان می‌رود. و این بند ارتباطی همان نقطه‌ی نظر «میلر» در «حادثه درویشی» است؛ همانطورکه تاءون بند ارتباط «ادیپ» و مردم است. و ثبت‌کننده‌ی جوهر اصالت بر نمایش. «میلر» دراین نمایشنامه می‌خواهد «بی‌عدالتی» را باعنصر «گناه»توجیه کند. اگرجهان غرقه در بی‌عدالتی‌است، برای‌آن‌است‌که انسان‌گناهکار است. اگر بیدادگری هست، برای‌آن است که بشر مقصر است. اگر کوره‌ها برپا می‌شود، برای آن است‌که انسان پیوند خود را ازوجدان

اجتماعی گسسته است و جای آن قانون نشانده . و قانون قانونی است بربری ، که ارتباط فرد را از فرد قطع کرده و مناسبات طبقه‌را باطبقه‌و نژاد را با نژاد جایگزین آن ساخته . و به تجویز همین قانون است که «فن برگ» شاهزاده و «مارشان» بازرگان، برگه‌ی عبور می‌گیرند و دیگران روانه‌ی «حمام»ها می‌شوند. چرا که آن دو نفر با نام و پولشان قابلیتی دارند. و بقیه نه .

«میلر» در مقدمه‌ی نمایشنامه‌اش اشاره‌ای دارد به‌اینکه شخصاً در جریان «حادثه» نبوده؛ بلکه ماجرای آن را از زبان دوستی شنیده و آنگاه پس از ده‌سال ، در ۱۹۶۴ ، ناگهان به‌ضرورتی و الهامی به پرداخت آن نشسته است . پس در تنظیم نمایشنامه بـه اجبار از انعکاس یك مشت واقعه‌ی حیرت انگیز تبری جسته . و حفره‌ی عامل زاینده‌ی مشاهده را با تخیل پر کرده‌است؛ تخیلی که از عمیق‌ترین لایه‌های خاطرات و عواطف برخاسته است. و در سلطه‌ی همین تخیل است که محیط به‌درستی جایگیر می‌شود و نمایش بارها از خطر انجماد نجات می‌یابد . پایان یکی از این موارد است. کنایه‌ای که در عمل «فن برگ» شاهزاده نهفته است ، کافی است که سرتاسر نمایشنامه را تطهیر کند. هرچند به اعتقاد من ساختمان نمایش ظرفیت قبول همچو جهشی را ندارد. به دلایلی که بعد خواهـد آمد . نقداً اضافه کنم که در این نمایشنامه‌ما نیازی به‌نام‌ها نداریم. نیاز ما به‌عنوان خواننده یا تماشاگر تابع نیاز افراد درون صحنه است: وقتی این کسان برای اولین بار یکدیگر را می‌یابند ، آن هم در چنـان

کابوسی ، چه نیازی به دانستن نام هم دارند ؟ درصورتیکه حتا یک بارهم این نام‌ها مصرف نمی‌شود. به این حساب ، برای من خواننده و تماشاگر نیز تفاوتی نمی‌کندکه مثلا تاجر را به نام ویلیام بشناسیم یا تقی یا مارشان . پس در این بررسی نام ها را مرخص کنیم .... به هرجهت .

تاجراول‌کسی است‌که به‌اتاق پشتی ـ یا قلنبه‌تر، به‌دفتر تحقیقات نژادی ـ می‌رود و مدتی بعد با جواز عبور بیرون می‌آید . چون اهل رتق وفتق بازار است. رد وستد می‌کند وهرچه زودتر بایدکه خود را به وزارت تدارکات برساند. بعد از او نوبت به‌کولی است‌که از دیگران فاصله‌گرفته است؛ وکنار خنزرپنزر خودیپس نشسته. اوراکه تعمیر کار دوره‌گردی است،گوشه‌ی یك پیاده‌روگیر آورده‌اند. و حالا محکومیتش ـ حتا ازنظرمحکومین ـ قطعی‌است. چراکه‌کولی است وازلحاظ این نژادی درطبقه‌ی پست‌جای‌دارد. او به‌سرعت قربانی انزوا وعدم‌وابستگی خود می‌شود .

واکنون مکانیك برق است‌که می‌رود: مردی‌است ـ غ ، اصیل، خوش ساخت . باشعور و بی‌تحمل است. قشنگ رنگ‌آمیزی شده واز شرافت طبقه‌ی خود حسابی سودجسته. درلحظه‌ی‌خطر ـ آن‌جاکه‌زانوان نیرومندترین‌شان به‌لرزمی‌آید ـ تسلط‌او برعصب‌تحسین‌آوراست.فی‌الواقع آدم‌گردن‌کلفتی است‌که اعتماد به‌نفس‌غول‌آسائی دارد . اعتماد به نفسی که سرچشمه‌اش ایمان است. واین به‌گفته‌ی همو: ایمانی‌است به‌آینده،

آینده‌ای که از آن سوسیالیست‌هاست. و این است آنچه که من موقع تورفتن همراه خودم می‌برم./ص۴۵ ـ و به‌فرمان همین ایمان است که تا دم نوبت می‌خروشد، امید می‌باشد و نم‌نمك شعار می‌دهد: / اگر ارتش سرخ نبود که‌درمقابل آنها بایستد، شما مجبور بودید هزارسالی اسم فرانسه رافراموش‌کنید. / ص ۴۵ ـ و: / هیچ کدام از ما تنها نیستیم. ماجزئی از تاریخ هستیم .../ ص۴۶ـ مکانیك، البته حرف‌های درشتی برخود بارکرده است. و گمانم اینکه حتماً بایستی پشت صحنه ناخنکی به «سرمایه»ی آقای مارکس زده‌باشد. وگرنه این حرف‌ها ازدهانش کمی بزرگتر است. تیزهوشی وحساسیت او درصحنه و سرشاخی که باشاهزاده ونقاش بند می‌کند، شاهد این مدعاست. به‌نقاش: / شما هیچوقت به چیزی جز وجود خودتان فکر کردید؟ فقط برای اینکه هنرمندهستید. امثال‌شما اخلاق مردم‌را فاسد می‌کنند. / ص۴۲ ـ به‌شاهزاده: / منافع طبقاتی تاریخ را تشکیل می‌دهد، نه فردیت‌ها. / ص۴۸ ـ و: / هیتلر را طبقه‌ی سرمایه‌دارخلق‌کرده. / ص۵۰ ـ بسیارخوب، مطابق این‌اسناد، و اینچه او می‌گوید، کارگری است حزب دیده وتعلیم یافته‌وروشنفکر، که هرچنددراین‌سوی‌عالم ستاره‌ی‌سهیل‌است و باید باچراغ سر به‌دنبالش گذاشت، اما در کشوری از اروپای غربی، آن هم در چنان شرایط وانفسائی که شعورجزء ضرورت است، لابد مشتی‌است نمونه‌ی خرواری. که ازمهر نویسنده به‌غایت نصیب برده است. و در قبال بی‌رنگی آن دیگران‌کلی آبروی صحنه است ودر عمل سریع‌الانتقال وپیشقراول: او

زودتر ازهمه فاجعه را درك می‌کند . وهنگامی‌که کولی را می‌برند ، دستهٔ ظرفی‌راکه از اوبه‌جا مانده، می‌شکند ودرجیب پنهان می‌کند، تاکه هرگاه « چشم بازکرد و خودش را توی آن قطار دید» ، بتواند اطراف کلون های داخلی در قطار را خالی کند و خودش را نجات بدهد . به هر تقدیر ، دربازجوئی ، مکانیك برق تکلیفش‌روشن است .

نوبت به پیشخدمت کافه می‌رسد: اوکه پیش از این خدمتهائی به مأموران‌کرده است ، هیچ‌کس‌نیست مگر عامل قطع‌ووصل ، که « بلد » محیط است. وآن‌جاکه حاجت‌بود، اطلاعات لازم‌را به حاضران‌می‌رساند. و گاهی رنگی و هوائی به صحنه. سروان اس اس پیشخدمت را ـ که یحتمل زمانی ازدست او قهوه‌هم نوشیده است ـ به درون دفتر پرتاب می‌کند: / برو تو، جهود مادرقحبه ! / ص ۵۷ ـ وصدای‌گریه‌ی او با Contraction زیبائی در یك قطعه موزیك محو می شود . درست نظرم نیست این قطعه ازچه‌آهنگی است . نظرم‌نیست یك تانگوی‌محلی بوده یایك پاسادوبل . « میلر » هم مشخص نمی‌کند . اما در اجرا ذوق سرشاری در انتخاب این قطعه‌بکار رفته است. مسلم اینکه قطعه‌ی‌غریبی نبود،سهل‌است‌که آشناهم بود. چراکه بارهاآن‌را شنیده بودیم. ولی‌مهم حسن انتخاب است. تمامیت ترکیب است. جانشاندگی است . که چون به‌کار رفت، ویران می‌کند، آزاد می‌کندو مارا به‌رغم تمایل‌مان‌به‌صحنه می‌کشاند، تابه‌صورت یك ماده‌ی انسانی در آن گیرودار شرکت کنیم و در پهنه‌ی «حادثه» پخش وجذب شویم . در این جا بحث از «تجربه» ی

تأثر دراماتیك و « معرفت » تأثر حماسی و « شك » تأثر پوچی نیست . نیز مقایسه‌ی ترجیهی میان اسلوب‌ها نمی‌کنیم . و این‌که در مثل باید به صحنه آمیخت ، یا از صحنه دورماند ، یاکه در صحنه دست به‌کشف و شهودزد. وازاین‌مسائل‌اصل براین است‌که «حادثه درویشی» از حدود معهود تأثر درماتیك تجاوز نمی‌کند . پس ما از همین نظر گاه به‌آن دید می‌زنیم .

باری، نوبت نوبت نقاش است : این شخص بد جوری نازکدل و بچه‌ننه وریغو تصویر شده است.انگار درلجن‌مالی به‌صورتش ازناحیه‌ی نویسنده تعمدی درمیان بوده است. انگارآسمان همه‌جا همان‌یك‌رنگ است. او طبق‌معمول ریشی به‌چانه دارد. طبق معمول عجیب‌پوشیده . و طبق معمول به‌ملت اخ وپیف‌می‌کندکه حقیرند ومبتذلند و نمی‌فهمند . پس بایدکناره‌گرفت، در خانه زیج نشست ودم‌به‌دم شاهکار آفرید . اما دراین روزلعنتی معلوم نیست‌شیطان به جسمش‌حلول کرده است یا که روی دنده‌ی‌چپ برخاسته،که‌هوس‌هوا خوری درخیابان می‌کند وگرفتار می‌شود. وحالاکه اورا بدون بوم وقلم‌مو درصحنه رهاکرده‌اند ، چقدر مفلوك، چقدر حقیر و چقدر مزخرف می‌نماید ! عاجزی که حتا اوراق هویت خودش‌را نمی‌تواند تشخیص بدهد وآن‌را به‌کارگرحواله‌می‌کند . او درمیان جماعت مدعی‌ترین آن‌هاست وقلابی‌ترین‌شان. به‌گذشته‌اش‌و گرهی‌که در روح‌دارد فخرمی‌کند. واینکه شب‌ها توی ماشین‌های کنار خیابان وزیرپل‌ها خوابیده . وازاین شهیدنمائی‌ها. و دربرابر اعتراض

هنرپیشه سخت‌می‌رنجد: شماچه‌می‌دانید؟ شایدمن بزرگترین نقاش‌فرانسه باشم./ ص ۱۷ـ ولی وقتی روان پزشک پیشنهاد حمله به‌نگهبان را به جماعت‌می‌دهد، پاسخی‌اینگونه درآستین دارد:/ هرطورکه شما بگوئید. ولی‌من آنقدرگرسنه‌هستم‌که فکر نمی‌کنم‌فایده‌ای برای شما داشته‌باشم./ ص۶۱ـ و:/ من‌مثل یك‌جوجه‌ضعیفم. ازدیروزتا حالا چیزی‌نخورده‌ام./ ص۶۲ـ اوکه یك زمان به‌عنوان هنرمند، طفیل برقدرت‌ها بوده و در مقابل، مردمان راتحمیق‌کرده است، اینك ازهردو سورانده شده است. نه‌تکیه‌گاهی برخلق، نه‌عزتی ازقدرت‌ها. پس به‌سرعت سست می‌شود، افت می‌کند ولو می‌رود.

هنرپیشه! چیزی به‌خاطرم رسیدکه فی‌الفور بگویم. کارگردانی صحنه چنان است که افراد به‌ترتیبی که نشسته‌اند، به‌صورت «دم‌چك» برای معاینه وبازجوئی انتخاب می‌شوند. به‌یك تعبیر، گذاردن آن‌ها به روی صحنه تابع ترتیب انتخاب آنان توسط سروان اس اس است. گوئی‌آن‌ها را مانند اشیاء بی‌جانی‌روی‌نیمکت چیده‌اند تانوبت به‌نوبت بردارند ودور بیندازند. اما اگر طبیعی است‌که سروان درانتخاب‌افراد ازقاعده‌ی «دم‌چك» پیروی‌کند ـ به‌دلیل‌وضع بی‌تفاوتی‌که دارد ـ دلیل نیست‌که افرادهم چنین ترتیبی را بپذیرند. خاصه آنکه در این ترتیب تفنگی‌هم پس‌کله‌شان نبوده‌است. وفرمان نویسنده‌نیز با تمام وسواسی‌که درشرح حالات وحرکات نشان می‌دهد، در این خصوص مبهم است. از طرفی، فتوای روان‌شناسی درصحنه برآن است‌که جماعت باعلم به یك

مصیبت مرموز، حتا یك‌دم اززندگی را درچنان شرایطی مغتنم‌بشمارند وهرچه دورتر ازدسترس قراربگیرند. که این‌گسترش وتحرکی به‌کیفیت دراماتیك صحنه می‌داد وطبیعتی موزون می‌آفرید. کمااینکه ماچندبار تظاهراتی براین پایه‌را ازجماعت دریافت می‌کنیم ... باری ، هنرپیشه آن‌جامعطل‌مانده است.

پیش‌تر بگویم‌که «میلر» دراین جا شیطنتی می‌کند کـه چندان هوشمندانه نیست. من به‌این شیطنت، متمرکز ساختن جمیع نابخردی‌ها دروجود یك‌تن نام می‌دهم. وازفرزانه‌ای چون «میلر» به‌دور، که درزیر این‌بنای ساده وباشکوه، چنین ردپائی ازخشم وتزلزل به‌جا بگذارد وبا رسم چندخط آشفته وپررنگ، شخصیتی همچو هنرپیشه بی‌بعد، آلاتیپ ومیان تهی بسازدکه ترکیب و انسجام رااز صحنه گرفته است . و نکته اینکه حکمتی هم این برداشت را تضمین نمی‌کند؛ مگرآنکه‌بخواهیم هنرپیشه را همچو خمیازه‌ای بگیریم که صحنه بعد از یك فصل فعالیت همه‌جانبه، بااو رفع ملال وخستگی می‌کند. وتازه ـ منهای بازی تمیز مجری ـ هنرپیشه درصحنه شورتر هم شده است. بسیارخوب! این‌آدم‌در میان حاضران برای خودش جنمی است ـ شیك پوش قرتی مآبی که از دور، نمای سوزناکی دارد. پررو وگدامنش وخوش‌باور است . حقارت و فقر مجسم بورژوازی است. اگرچه در اساس‌ازطیف طبقه‌ی‌بورژوابیرون است. درزندگی هیچگاه از جان مایه‌نگذاشته. وتجارب را درحدتفنن خواسته. چنانچه یك‌روز درخفا با«مان» و«لویس» و«انگلس»ملامسه‌ای

کرده؛ وسپس آن‌هارا مثل «مانسیون» با دستمال سفیدی به‌سینه گوبیده است. وچون می‌خواسته قدم به‌قدم با گردش زمانه بگردد، روز دیگر آن‌ها را بسته‌بندی کرده وروی نیمکت‌ها ودرمدخل‌جوی‌هاوانهاده‌است. بااین‌همه گول ابلهی است که مبلغی شایعات، کل دانش او را از زمان تشکیل می‌دهد. اخبار ضد عفونی شده‌ای که از روزنامه و رادیو فواره می‌زند وبی‌کم وکاست درمغز مردم‌کوچه و بازار می‌نشیند. که نتیجه‌اش می‌شود این: / اتفاقاً پسرعموئی دارم، اورا فرستادند آشویتس که جائی است در لهستان. چند نامه ازاو دارم که نوشته حالش خوب است. حتا آجر بریدن راهم به‌او یاد داده‌اند. / ص ۳۱ ـ این‌آقا که دست برقضا تشخص از پروپاچه‌اش هم می‌ریزد، درچند قطعه صحنه راحسابی برای خودش قرق می‌کند. چراکه می‌خواهد برخود متکی بماند. همان کاری که روی صحنه‌ی بازی هم می کند و از تماشاگران کف زدن و تحسین می‌طلبد: / تماشاچی‌ها نشنه‌ی اینند که اولین نشانه‌ی ضعف را در شما ببینند. بنابراین ما مجبوریم به‌چیزی‌فکرکنیم که‌احساس اعتمادبه‌نفسی درما ایجادکند. حالا هرچه می‌خواهد باشد. / ص ۴۴ ـ هنرپیشه این اعتماد به‌نفس را با خود ازآن صحنه به‌این صحنه آورده است. واکنون که لنگه‌ی موشی درتله‌مانده، مجبوراست به‌چیزی فکرکندکه‌روحیه‌اش خوب بماند. ولازمه‌ی همچو فکرهائی البته خوش‌باوری است. این‌هم سندش: / هیچ تماشاچی به‌اندازه‌ی آن‌ها ✡ به‌کوچک‌ترین جزئیات یک

✡ مقصوداز این «آن‌ها» درهمه‌ی عبارات نقل‌شده‌البته‌آلمانی‌هاست.

اجرا حساس نیست. با احترام توی تآتر می‌نشینند، مثل یك کلیسا. / ص۳۷ـ وسخت باور می‌کندکه باچنین دل خوشکنکی می‌تواند برگه‌ی عبور بگیرد. پس بایدابن‌الوقت بود. بستگی را ازافراد مشکوك برید. وبه‌کسانی چون روان‌پزشگ راه نداد. [که تنداست. و بدبین است. و مثل‌کنه می‌چسبد وول‌هم‌نمی‌کند. وسرانجام طرح‌نهائی‌فراررا می‌دهد.] وتازه‌اگرکه لازم‌بود، برای خلع سلاح طرف، رودرروی اوبایدگفت: / به‌نظر من افرادی مثل شما هستندکه این بلا راسرماآورده‌اند. افرادی که یهودی‌ها را به‌خرابکاری مشهور ساخته‌اند. / ص ۷۳ـ ودرحالیکه دیگران راه‌حلی برای‌فرارمی‌جویند، وی‌صلاح رادرکناره‌کشی می‌بیندو فریاد می‌زندکه: / من زندگیم را به خاطرهیچ و پوچ به خطر نخواهم انداخت. / ص۶۲ـ چه، اویك‌بار «عمل» راتجربه‌کرده وزهرش‌راچشیده است. واینك مارگزیده‌ای است‌که ازطناب سیاه وسفید، هردو می‌ترسد و ازورود به‌عمق مسائل طفره می‌رود. وخوشتر می‌دارد که بیشتر در سطح عبورکند. بااعتماد به‌نفسی‌که بتواند جهان موجود را باتمام سنگینی و شقاوتش بپذیرد.

ولی افسوس‌که لحظه، لحظه‌ای است از واقعیتی‌که می‌جنبدو برای استقرار خود خون می‌خواهد. لحظه، لحظه‌ای است مشؤوم ازیك‌تحقق تاریخی؛ نه‌یك صحنه‌ی شیك وپیك‌جارو کشیده‌ی لبریز از زلم زیمبو. نه‌در نقش «سیرانو» فروبروی ـ که خیلی هم به‌اش غره‌ای ـ و به‌راحت روی‌آن شلنگ تخته بیندازی. بله،البته! دراین جا هم لازم است‌نقاب

بزنی. اما نه‌نقابی‌که ساده لوحی برتوگذاشته؛ بلکه آن‌نقابی‌که فاشیزم از تو می‌خواهد. واین است شرطرستگاری تو- از خود خارج شدن - که هوش ولیاقت وسرعت، وسرآخر درچنان جامعه‌ی سفله‌پروری،صفت هدایت‌کننده‌ی سفلگی می‌طلبد. تابه‌روی مبارك‌نیاوری وبا«بزرگواری» بر قانونش گردن بنهی . که در غیر اینصورت رودست خواهی خورد . چنانکه می‌خوری. واین- به‌رغم اعتمادبه‌نفست- ازهمان‌آغازپیداست. ازناصیه‌ات پیداست که باید اشهدت رابخوانی! به‌هر صورت ، هنرپیشه طرح محکمی نیست . از ایجاد هرگونه تفاهمی با بیرون صحنه ناتوان است. زیراکه در خلقت او نقصی به‌چشم می‌خورد، که‌دریك سطح‌نسبی شاهزاده ونقاش وروان‌پزشك نیزهمین‌گرفتاری را دارند . وآن شگرد کهنه‌ی خاطره‌بازی وانگشت زدن به‌گذشته است‌که از جانب نویسنده برآنان تحمیل شده است، تاسازمانی به‌سیمای درونی خودشان بدهند و کاراکتر خود را مشخص کنند . و حال آنکه هیچگونه انگیزه‌ای این نقالی‌های ملالت بار را تأکید نمی‌کند . در تآتر فرض براین است که ما ازگذشته‌ی قهرمان‌ها چیزی نمی‌دانیم. [واگر می‌دانیم ، چیزی است درحد شمعی‌که درداوری به‌وجدان ما روشنی بدهد.] وتنها باتکیه بر عمل است‌که آدم‌ها قدرت وقابلیت خود را ابراز می‌کنند؛ نه‌بایك‌رشته کندوکاو درگذشته که ازجریان صحنه بریده است واغلب شاخصی است مرده وتاریك وغیرقابل اعتماد.

بعداز هنرپیشه، پسربچه‌است‌که انتخاب می‌شود: اوکه می‌خواسته

است ببرد حلقه‌ی ازدواج مادرش راگرو بگذارد و نانکی تحصیل کند، در راه به پست ماموران خورده است و در یك چشم برهم زدن سر از بازداشتگاه درآورده. همانطورکه گفتیم، او بیشترهوائی است تانقشی. وقبل ازآنکه به‌اتاق پشتی برود، انگشتر را همراه آدرسی به شاهـزاده می‌سپاردکه به‌مادرش برساند واورا ازچون وچندقضیه باخبرکند. بعداز پسربچه، نوبت یهودی پیر است، که بسته‌ای راکه معلوم نیست چیست، محکم به‌خودفشرده، بی‌حرف نشسته، چرت می‌زند. وقتی‌هم توی چرت ازروی نیمکت می‌افتد، تنها به‌یك چیز هشیار است. و این همان بسته است‌که عین زالو به‌اش چسبیده، ودر انتها براثر کلنجاری که پروفسور نژادشناس با پیرمرد می‌رود، این بسته پاره می‌شود و«ابری ازپر» درفضا می‌پراکند، وبه‌این‌ترتیب، وجود پیرمرد نه درحد یك ماده‌ی مستند، یا رنگینه ساختن صحنه، بلکه به‌عنوان یك نشانه‌ی تعیین کننده به‌ثبت می‌رسد. عصاره‌ی نفرت انگیزی ازتمامی عفونت‌های روح آدمی که با اشاره‌ی ظریف وهنرمندانه‌ای درآن بسته خلاصه شده‌است. ولی ما این طنز پرمعنا راچگونه می‌توانیم تعبیرکنیم؟ که درعین حال از محتوای فکری «میلر» پرت نمانده باشیم ووجدان زخم‌خورده‌ی بشری رازیر پا لگدکوب نکرده باشیم؟ گمانم براین است‌که «میلر» می‌خواسته یك دم احساسات ماراکه علیه نیروهای اهریمنی این «حادثه» بسیج شده‌بوده است، خنثاکند. شایدهم می‌خواسته باپیرمرد وبسته‌ی پرمرغش سؤالی جلوی مابگذارد، تاکه یك‌دم ازسنگرهای‌خود بیرون بیائیم والتفاتی‌هم

هم به‌آن سوی قضیه بکنیم وببینیم همچو معرکه‌ای به خاطر چه کسان برپاشده است ؟ و آیا آنان ارزش حضور در روی زمین را دارند ؟ ـ هر چند که ارزش مفهوم مطلقی نیست ـ پاسخ در اشاره‌ی یکی از کارگزاران ارتش آلمان، آن سرگرد ریشه‌کن شده‌ی لنگ نهفته است: مثل سگ‌ها ، سگ های جهود ، به او نگاه کنید . [به یهودی پیر اشاره می‌کند .] ببینید وقتی من سرش نعره می‌زنم ، چه اتفاقی می‌افتد. سگ ! تکان نمی‌خورد . تکان می‌خورد؟ تکانی در او می‌بینید ؟ ولی ما تکان می‌خوریم ، نیست؟ ما بینی‌های شما را اندازه می‌گیریم. / ص۷۶

و «میلر» دست به‌طنز می‌زند تا برکنار از فریفتگی‌ها ، در یك قالب تصویری نمودارهای این منحنی زوال را عرضه‌کند و باتعدیل تضاد بین دو جناح «قربانی» و«جلاد» قوای عقلانی ما را فعال نگاه دارد و به‌داوری‌های یك‌جانبه‌ی‌مالگام بزند. درعصرما کدام‌یك برای دنیامفیدتر است؟ درنظام این رایش مقدس کدام‌یك سزاوارماندن است، تاجهان را نوکند و بهشت موعود را درزمین بگستراند ؟ آن پیرمرد خنگ‌منگ زالوصفت که «تکان نمی‌خورد»، یاآن‌عمله‌ی‌اس‌اس‌که «تکان‌می‌خورد»؟ در این‌جا مسأله برسر « بودن »نیست ؛ بلکه « مفید بودن » است . و غائله‌ی پیرمرد وپرمرغش درست در یك لحظه‌ی غیر منتظر ، نه تنها مکانیسم مناسبات علت ومعلول‌را مشخص می‌کند؛ بلکه مسیر « حادثه » را باچند «پوان» به نفع خشونت و بیدادگری تغییر می‌دهد ـ که خود معلولی است.

اینك روان پزشك و شاهزاده مانده‌اند: روان پزشك ، كه یك زمان افسر ارتش فرانسه بوده و در توپخانه‌ی شانزدهم علیه نازیها جنگیده، مثل همه‌ی بازداشت شدگان، برای خودش یك زندگی كبك‌وار پنهانی دست وپاكرده بوده و همین‌جور پس وپناه زندگی‌می‌كرده‌كه امروز بر اثر نیازی ازخانه بیرون آمده ودربین‌راه آن رشته‌ی‌پوسیده هم ـ كه زندگیش بود ـ پاره شده است. وحالا توی بازداشتگاه‌نشسته، در انتظار نوبت است . آدمی كه حتا توی بازداشتگاه دست از مسخره بازی بالینی و«جوریدن» روح این‌وآن برنداشته ومدام درتقلاست واز آن تكه‌های تاریك ضمیرحاضران استمداد می‌كند، بلكه در این برون افكنی‌هاچیزی هم دست اورا بگیرد ودستاویزی برای فرار بجوید . و در این‌بند كردن به این وآن سخت سمج است . تاجائی كه از سرگرد واخورده ازجنگ هم نمی‌گذرد . واین‌هم‌نمونه‌اش ـ كه ازقشنگ ترین گفتارهای نمایشنامه است . آن‌جاكه روان‌پزشك نرمك نرمك بشریت سرگرد راقلقلك‌می‌دهد :

سرگرد : چه ارزشی در شما هست كه می خواهید بیش از من زنده بمانید ؟

لودوك : این ارزش كه قادر نیستم ، كارهائی كه شما می‌كنید ، بكنم .

سرگرد : اینكه من از این وضع رنج می‌برم ، برای شما هیچ ارزشی ندارد ؟

لودوک : به هیچ‌وجه ، مگر اینکه ما را از این‌جا نجات بدهید .

سرگرد : و بعدچه ؟ بعدچه ؟

لودوک : بعدمن ازشما به عنوان یک آلمانی شریف ، یک آلمانی قابل احترام یاد خواهم‌کرد.

سرگرد : آیا یادکردن شما فرقی به‌حال من خواهدداشت؟

لودوک : تاوقتی‌که زنده‌ام، شما را دوست خواهم داشت.

سرگرد : این برای شما خیلی مهم است که کسی شما را دوست داشته باشد؟

لودوک : بله، برای‌من‌خیلی مهم‌است‌که‌ارزش عشق‌کسی راداشته باشم . و احترام‌کسی‌را . ص ۷۵

و سرگرد ارتش این امتیاز را برسروان اس اس و آن دیگران داردکه رویاروی ازجنگ دیدارکرده و دراین تماس شاهد یک زخم مهلک برتن تاریخ بوده است . واز این‌همه ، حساسیتی ونیم‌بند رقتی‌با خود آورده است . به‌این مناسبت، اگرچه مستی سرگرد و آن نیم بند رقتش‌جسارت روان‌پزشک را باعث‌آمده ، اما همین مستی وشفافی‌کاررا خراب می‌کند . وروان‌پزشک رادرتمهیدی‌که برای نجات چیده بوده، شکست می‌دهد . و بدتر، سرگرد راهم به خشم می‌آورد وتیری به‌سقف

خالی می‌کند . * پس بـه چند دلیل مجرمیت روان‌پزشک نیز محرز است : یك : یهودی است . دو : برعلیه ارتش آلمان جنگیده . سه : سرگرد را عصبانی کرده است . که هر یك از این دلایل به تنهائی برای محکومیت او کافی است . و به‌این‌جهت، وقتی همه‌ی روزنه‌ها به روی او

---

* شبی که ما به تماشارفتیم، توی‌صحنه واقعه‌ی‌عجیبی رخ داد که گمانم خیلی‌ها راحت‌از آن گذشتند . ولی آنان که اهل بخیه‌بودند، حکماً نه. ماجرا ازاین‌قرار بود که بازیگرسرگرد ـ محمود دولت آبادی ـ دراوج‌خشم ومستی‌هفت تیرش‌را بیرون می‌کشد، دستش را بالا می‌آورد وناگهان هفت‌تیررا به زمین می‌کوبد . که جستن می‌کند وازکنارپسربچه ردمی‌شود ومی‌خورد به‌دیوار . سرگرد بی‌آنکه خودش‌را ازتك‌ودوبیندازد ، با اشاره‌ی دست به‌پسر بچه‌امر می‌کندکه هفت تیررا باو بدهد. پسربچه‌هم مطیعانه هفت‌تیررا برمی‌دارد وبا ترس ولرز ودو دستی به‌افسر می‌دهد . و افسر آن رامی‌گیرد ودرجلدش فرو می‌کند وبازی دنبال می‌شود . من نمایشنامه را کمی دور خوانده بودم و نمی‌دانستم دستور دراین تکه چیست. اما بنظرمی‌رسیدکه برحرکت لطیف و روان صحنه سکته‌ای وارد شده است . زیرا، علاوه‌برآنکه درپرتاب هفت‌تیر به روی زمین توحشی ـ ونه خشونتی ـ خوابیده بود ، که از ذوق سلیم دور می‌نمود ، میزانس‌هم متین‌نبود . چراکه تکیه بر احتمالات‌کرده بود. بسیار خوب ، امشب هفت‌تیر ازروی زمین جستن‌کرد و ازکنارصورت پسربچه رد شد و به‌دیوار خورد ، شب‌های دیگرچه ؟ اگر پرت بشود توی تماشاچی ؟ اگر بخورد سریك بابائی‌را بشکند؟ همین‌جور مانده‌بودم که فریدون گیلانی به‌دادم رسید. اوکه شب‌دیگر نمایش‌را نیزدیده‌بود ، حالیم‌کردکه سرگـرد وقتی دستش‌را باهفت‌تیر بالا می‌آورد ، باید تیری درکند به‌سقف . اماچون تصادفاً تیر در نشد ، سرگرد برای پیشگیری ازنتیجه‌ی مضحك قضیه و نیز برای حفظ توالی ریتم ، فی‌البداهه هفت تیررا کوبیده است زمین ـ که البته به‌خیر گذشت.

بسته می‌شود ، آرام به سوراخ سر نوشت می‌خزد و به‌انتظار می‌نشیند .
واین‌جاست که برای شاهزاده درد دل می‌کند که زنی‌داود وبچه‌هائی . و
بیرون‌شهر درپس جنگلی، توی انبار پشت چرخ آسیابی زندگی می‌کند
وامروزکه دندان‌زنش دردمی‌کرده به‌طلب داروئی، مسکنی، ازپناهگاه
بیرون‌آمده که‌جلب‌شده: / من‌وقتی قدم‌به‌جاده‌گذاشتم ، این‌رامی‌دانستم،
می‌دانستم‌که بی‌خود دارم این‌کاررا می‌کنم ./ص۸۶ ـ واینکه زنش را
دوست ندارد و اگرهنوز با او زندگی می‌کند ، برای آن‌است‌که این
روزها جدا شدن مشکل است . بااین همه نگران اوست . و پیشنهاد
شاهزاده راکه آیا می‌تواند پولی بهزن وبچه‌های اوبرساند، ردنمی‌کند.
چراکه خودش را برای اردوگاه مرگ‌آماده‌کرده است. اما ناگهان‌مسیر
«حادثه» عوض می‌شود . و می‌شود آنچه نباید بشود..! ازاین قرارکه
نوبت به شاهزاده می‌رسد . می‌رود دفتر . و دمی بعد با برگه‌ی .ور
بیرون می‌آید . ولی قبل ازآنکه از بازداشتگاه خارج شود، ـ یك
لحظه ازغیبت مأموران استفاده می‌کند وجواز عبور را به‌روان‌پزشك
می‌دهد ـ که‌وی ابتدا تردید می‌کند ونمی‌پذیرد . اما چون وقت تنگ
است ، جواز را می‌گیرد و می‌زند به‌چاك ... بسیار خوب ، کار تمام
است .

اما پیش ازآنکه صحنه را ترك‌کنیم ، یك نکته می‌ماند که باید
همین جا به‌اش رسیدگی بشود . و آن سؤالی است که ما از خودمان
می‌کنیم : راستی این شاهزاده‌کیست‌که همه می‌دانند و خودش نیز ، که

آزاد خواهدشد؟ این مسیح بی‌صلیب چگونه‌آدمی است که یکهو میان جماعت نزول اجلال فرموده وپیاپی خوش مردی می‌کند؟ انگشتر پسر بچه رامی‌گیردکه‌به مادر او برساند. پیشنهاد مددمالی به‌زن و بچه‌های روان‌پزشک را می‌دهد. و تازه در مقام آدمی که آزاد خواهد شد، این‌ها همه در حد وظیفه‌ای، طبیعی. که غریب‌تر اینکه درپایان، جواز عبور خود را به‌روان‌پزشک می‌بخشد وخود راگرفتارمی‌کند، تابدین‌سان ماجرای عادی روزمره‌ای به«حادثه»ای تبدیل‌شود، که فشارفلسفی نمایشنامه نیز همین‌جاست. ولی‌آیا این‌یك جنون بشر دوستی است بـه معنای اعلای‌کلمه؟ یاکه‌سوزنی است برتاولی؟ یاکه نعش هزارساله‌ای‌ـ که ناگاه دروجودش جنبیده است؟ یاکه ارضای خود خواهی، آن دیو گرسنه‌ی درون است؟ تفاوتی نمی‌کند؛ فرض‌را برهریك از این موارد که بگیریم، شاهزاده‌جهش می‌کند. وهمان‌که ازپیش‌گفتیم: این‌جهشی است‌که نمایشنامه ظرفیت‌قبول آن را ندارد. چرا؟ برای بازکردن این گره، لازم است‌کمی به عقب برگردیم. و باتورقی به‌کتاب، شاهزاده‌را به سرعت مروری بکنیم. نامش ویلهم یوهان فن برگ. اهل اتریش. شجرةالنسب هزارسال. ثروت، قصر وباغ وجنگل. شغل ـ فی‌الواقع‌ـ شکار و موسیقی ... سایرمشخصات: ظریف، تربیت‌شده، مبادی‌آداب. آئین غذا خوردن و سرفه کردن وعذر خواهی را می‌داند. از ابتذال گریزان است. در هرایمانی یك نوع زیبائی سراغ دارد. و از پشت پنجره‌ی قصر، دزدکی به‌بشریت‌عشق می‌ورزد. خلاصه جنتلمن‌جاافتاده‌ای

است که ما خیلی لری به‌اش می‌گوئیم: لوطی. وقضیه این‌جوری است که یك روز مفتشان آلمانی می‌ریزند و اعضای ارکستر او را می‌گیرند و می‌برند ومی‌کشند: / مطلب تنها این نبود؛ ولی وقتی این قضیه را به بسیاری از دوستانم گفتم، کوچك‌ترین عکس‌العملی نشان ندادند. واین ازهمه بدتر بود. / ص۸۳ ـ وشاهزاده که تاب تحمل همچو بی‌غیرتی را نداشته، می‌خواسته خود کشی کند. ولی به دلایلی که روشن نیست، منصرف می‌شود. درعوض به‌عنوان اعتراض، قصر وجنگل وباغ خود را واگذاشته، جلای وطن می‌کند و به «ویشی» می‌آید. و ساعتی پیش، هنگامی که می‌خواسته روزنامه‌ای بخرد، به چنگ مأموران می‌افتد. اوکه بانفرت اززادگاه خودگریخته: / به‌خاطر اینکه آن‌ها آداب سر میزنشستن را بلدنبودند. / و به‌خاطر اینکه: / حسابدارها وعطارها لباس رسمی تن‌شان کرده‌اند و به ارکستر دستور می‌دهند... / ص۶ ـ اکنون باتأسف‌شاهد بسط این «طغیان عامی‌گری و ابتذال» است. «اگر چه در این شکار یهودیان آسیبی به او نخواهدرسید، باز زخمی‌تراز آن است که آرام بگیرد. این است که دربحث شرکت می‌کند، داغ می‌شود و بیخ گوش مأموران رجز می‌خواند. اینکه: / آن‌ها این‌کار هارا می‌کنند، نه برای اینکه آلمانی هستند. بلکه برای آن که هیچ چیز نیستند. / ص۵۵ ـ واینکه طبقه‌ی کارگر بوده که زیر هیتلر و دارو دسته‌اش جك‌زده. واینکه: / نشان‌عصرما این است که‌آن‌کس که‌حقیرتر است، می‌خواهد اثر واضح‌تر وبیشتری بگذارد. / ص۵۵ ـ وانگار در

همه حال دستی ازگور هزارساله‌اش بیرون می‌آید، تا برجمله‌های قصار او امضاء بگذارد . به این مناسبت ، باآنکه دررجزخوانی با دیگران هم‌صداست ، اما این‌صداگسترش عاطفی ندارد وهمدردی برنمی‌انگیزد. چرا که این‌صدا دربرگیرنده نیست. ازدرون او برخاسته ودر درون او نیز ته‌نشین می‌شود. حتا موقعی که صادقانه اعلام می‌کند که به عنوان ابراز انزجار می‌خواسته گلوله‌ای به مغزش خالی کند . روان پزشک حتماً به این‌نکته دقیق است که درجا پاسخش‌راکف دستش می‌گذارد./ فکر خودکشی‌شما در من‌تکانی‌ایجاد نمی‌کند . من احتیاجی به‌احساس گناه شما ندارم . بلکه‌طالب احساس مسؤولیت تان هستم ـ که ممکن بودکمکی‌باشد. بله،اگرشمافهمیده بودیدکه بارون‌کسلر، دریك قسمت، درجزئی، درجزء بسیارکوچك ووحشتناکی دارد اراده‌ی شما را اجـرا می‌کند، درآن‌صورت ممکن‌بودکاری بتوانید بکنید. / ص۸۹،۹۰ ـ و این بارون کسلر، پسر عموی شاهزاده ، وطبق ادعای روان پزشک یك نازی است . و به این صورت است که شاهزاده حیثیت خود را دست کاری شده احساس می‌کند . و برای پاك کردن همچو لکـه‌ای که روان‌پزشک بر او نهاده ، چاره‌ای نمی‌بیند ، جز آنکه با رد کردن جواز عبورش به روان پزشک ، خود را به کیفر برساند و شانـه‌های خمیده‌ی خود را از این زیر عذاب وجدان رها سازد . و نکته همین جاست .

«میلر»درمقدمه‌اعتراف‌می‌کندکه :/ ازعلت‌ازخودگذشتگی‌واقعی

افرادبی‌اطلاع/ است. نیز همانجا اشاره می‌کندکه درست‌تراست «حادثه درویشی» را نمایشنامه‌ای بر پایه‌ی موضوع «آیامن مسؤول خودم هستم؟» تلقی‌کنیم. آنچه روشن است ، دراین‌تلاش برای‌رهائی، دو انسان بـاهم معامله می‌کنند. وظاهرچنین است‌که هریك بادلایل خود ازاین معامله خرسند بیرون می‌آید. یکی محبت و ازپی آن تمام هستی خود را در زیباترین‌صورتش ایثار می‌کند، ودیگری ازهمان رهگذر نجات‌می‌یابد. ما نمی‌دانیم‌که روان‌پزشك بااین‌جوازعبور، شادمانه پیش‌زنش خواهد دوید وآزادی معجزه‌آسای خود را باگیلاس مشروبی جشن‌خواهدگرفت یاکه‌نه . همچنین درآن‌لحظه‌ی حساس‌که وی آخرین‌گام را می‌نهد تا به یك « کاراکتر » خیره کننده ارتقاء یابد ، یعنی در لحظه‌ی فرار از بازداشتگاه، «خوب بودن» یا «بدبودن»ش‌مشکوك است . زیراکه«میلر» تعریفی ازاین بدیهیات بدست نمی‌دهد، تا درقلمروی این نشست دقیقاً بدانیم «خوبی» چیست؟ و«بدی» کدام است؟ گذشته ازاین ، زمـانی‌که هرکس مسؤول خودش بود،آنگاه «مسلمات اخلاقی» ازجایگاه‌تاریخی خود بزیرکشیده‌می‌شوند و/ خوبی وبدی... دوجزء از یك‌عمل بشمار می‌روند./ و بنابراین‌تعریف است‌که ازیك‌طرف عمل فن‌برگ‌شاهزاده، آن شهامت‌عظیم انسانی‌لوث می‌شود وازطرف‌دیگر روان‌پزشك‌ازاتهام یك «قتل‌غیر مستقیم» برکنار می‌ماند. چراکه بین این‌دونفر، دست بالا یك‌معامله‌ی پایاپای صورت‌گرفته است‌که چیزی داده‌اندوچیزی‌ستانده: شاهزاده خودراگرفتارمی‌کند، تاآن لکه‌ی‌گناه راکه بروجدانش نشسته،

بشوید و پاسخی صمیمانه به غرور خود بدهد. روان پزشک نیز آزاد می‌شود تا برای ابد زیر بار یک زندگی غصبی بخمد و از شاهزاده به‌عنوان یک اتریشی شریف یاد کند. و اکنون که در این «حادثه» قراردادها و مفاهیم اولیه لغو شده‌اند، درست معلوم نیست که در معامله‌ی میان شاهزاده وروان پزشک چه‌کس برده است وچه‌کس باخته؟

با این‌همه، وقتی کتاب را می‌گذاریم، حس می‌کنیم بفهمی نفهمی یک جای کار می‌لنگد. آنوقت پیش خودمان می‌گوئیم: هیم! آیا شاهزاده فن برگ با چنان کارنامه‌ای استطاعت چنین تحولی را دارد؟ گیرم که عمل او را ناشی از فشار برغده‌های وجدانی، وآنگاه انفجار و آزادی نفس تلقی کنیم ـ بازهم؟ وهرگاه قرار براین بوده باشد که یک نفر از آن جمع برخیزد وکفاره‌کش همه‌ی پلشتی‌ها و بی‌بخاری‌های درون صحنه باشد و به‌گامی شرافت را به‌صحنه اعاده کند، این یک نفر می‌بایست فن برگ شاهزاده بوده باشد؟ آیا این نحوه‌ی انتخاب، همچومه آلود از گریبان ارتجاع بیرون نیامده‌است؟ مسلم این است که ما تا آن را ترک می‌کنیم بامطبوع‌ترین احساسی نسبت به یک انسان. درحالی که سؤال باصراحت بیشتری همچنان باقی است: اینکه آیا «میلر» با این دینامیسم غافلگیر کننده‌ی پایان، خواسته است آب تربت روی اشرافیت بریزد؟ یادر آن زباله سر به‌سکه‌ای سپرده است؟ ازوجنات نمایشنامه پیداست چنین قصدی درمیان نبوده؛ سهل است، «میلر» عکس آن را نظرداشته‌است. پس شاید به‌وام ازمقدمه‌ی نمایشنامه پاسخی برای سؤال هامان پیداکنیم. وآن اینست که آقای «میلر» ماجرائی

زائیکه درگوشه‌ای از اروپا رخ‌داده ، ازدوستی شنیده است. سپس درگوشه‌ای از آمریکا نشسته وآن‌را «باتمام‌جزئیاتش» عیناً تحریرکرده است . اما این برای من کمینه‌ی خرده‌پا ـ که دراین‌گوشه‌ی آسیا می‌لولد وقرن‌ها از این اشرافیت کهنه در فقرت واختناق بوده است ـ البته توضیح دهنده نیست. هرچندکه ماجراآنقدرتکان‌دهنده‌بوده‌باشد، که به‌خاطروفاداری به‌آن، کمال وجامعیت‌اثرت را برآستانش قربانی‌کنی. که ما ازتآترضبط وقایع نمی‌خواهیم ؛ بلکه تألیف وترکیب مواد انسانی می‌خواهیم ، بر قله‌ای بلندتر ازجریان وقایع، بلندتر از صداقت وبلندتر ازگنداب‌روئی که زندگی است. این‌قله حقیقت است.

اسفند ۱۳۴۷

حسن کچل و غرفه‌ی بهشت

ساعتی است که از خیابان «بهشت» بازگشته‌ام . منگ منگ . آرام درطول اتاق راه می‌روم . و این سومین سیگاری است که پیاپی گیرانده‌ام . مؤمن ! برای چه غمباد کرده‌ای ؟ دیر وقت است . یك لیوان آب سرد بنوش . آنوقت روی تخت دراز شو و چشمت را هم بگذار و همچو بینگارا تفاقی نیفتاده است . ولی نه ! آرامش درخواب نیست ؛ آرامش در واکندن حساب است . مظنه‌ی بازار را که می‌دانی. ومی‌دانی‌که این روزها لیاقت شده است سرپوشی برای هرگونه خباثتی. خواب خواهد آمد و ترا با خود خواهد برد . در حالیکه یك جایت مجروح شده است و تو نمی‌دانی کجا ؟ ولی باز زخمگینی . جراحت را بر روح خود احساس می‌کنی و مثل مار به خود می پیچی . پس همچو یك مار زهرت را بریز و آرام شو . می دانم که میز آن جا وسوسه‌ات می‌کند. و نیز می‌دانم چنان تلخی‌که حرف درگلویت‌خواهد

شکست و قلم جز هجو وهرزگی باری نخواهد داد. بااین‌همه بنشین و شروع کن:

روزی بود، روزگاری بود، این‌تآتر خیابان بهشت هم‌برای‌خودش تیولی بود و بره‌های پشم وپیل ودنبه‌دار همین‌جوری آن تو می‌چریدند و بی‌هوا پشگل می‌انداختند. واز آن‌جاکه این بره‌ها آدم‌های‌کله‌داری هم بودند، گاهکی نیز چیزکی به خلایق یك لا قبای گوشه گرد می‌رساندند و به اصطلاح ما نیم وجبی‌ها خوراك ذهنی آن‌ها را برای مدتی تأمین می‌کردند، تا ریخت و پاش‌های دیگر را ندیده بگیرند و دل‌شان را خوش‌کنند که: «بفرما! این هم تآتر! هر چه باشد، تالاری است سوای دکه‌های لاله‌زار!» اما بسکه ناشکری کردیم و پیف‌پیف‌راه انداختیم‌که المنت‌لله‌آن راهم از چنگ‌مان به در بردند و آنچه باقی گذاشتند، همین است که به‌توصیه‌ی زیدی، در این شب بی‌برکت به‌اش پناه‌برده‌ایم: «حسن‌کچل»ساخت «علی‌حاتمی» وپرداخت «داود رشیدی». بسیارخوب! تآتری است ونمایشنامه‌ای ومجریانی. ومافقیرانه حاشیه‌ای گرفتیم تا از چیك وچیك تخمه شکن‌های شهر درامان بمانیم، که حالا دیگر سوراخ دعا را حسابی پیدا کرده‌اند. و اگر تا دیروز ده تومان می‌دادند و لژ دکه‌ی «پارس» را فتح می‌کردند، امروز در یك شرایط مساوی چرا با شش تومان- به‌قول جناب کچل خان - سیب لعبتك های «غرفه‌ی بهشت» رانچینند؟ که لابد بکرتر است وآبدارتر! و این تآتر باتشخص، در ازای همچو نرخ ارزان ومناسبی، ازآن اصطبل مگر چه

گسردارد؟ رقص؟ دلی‌دلی؟ جوك ؟ پروپاچه ؟ آوازهای ششدانگ ضبط شده؟ متلك‌پرانی و دلقکی ؟ لباس‌های الوان ؟ دکورهای افسانه‌ای بـا کمترین شعوری در ترکیب اجزایش؟ پس در این محاسبه ماشین‌حساب N.C.R لازم نیست. خیلی ساده ، یك لکنته‌ی پیکان زیرپایت بینداز وصاف در خیابان «بهشت» پارك کن. مسلم بدان که دست پر بر خواهی گشت... بله! گمان می‌کنم وقت آن شده‌است بشارت بدهیم به«آل‌احمد» که دمت گرم بود وآرزویت مستجاب شدواکنون- آنطورکه‌می‌خواستی- پای مردم‌کوچه و بازار نیز به‌این تالار واشده است. امای عزیز،می‌دانی به‌چه قیمتی؟

بدبخت مدیران تآترهای«لاله‌زار»که سرهاشان را پائین انداخته بودند وکشك خودشان را می‌سابیدند. نه‌سنگی می‌گذاشتند به راهی ، نه‌پوست خربزه‌ای زیرپائی. واگر با رقص جمیله و آواز دلیله و سایر حقه‌بازی‌های من دانم و تو، خری رنگ می‌کردند وسری‌می‌تراشیدند، درعوض ادعائی نداشتند. وپای صحبت‌شان که می‌نشستی، صادقانه به- هیچی و پوچی ونکبت و بی‌مایگی، ودست آخر به‌کسب و کار کثیف‌شان مقر بودند... همین‌جامکثی‌کنیم وپیشنهادی به‌این‌ورشکستگان‌بی‌تقصیر که: زنگ خطر رابزنندکه حریف قلدری باچراغ درته‌خیابان«بهشت» پیداشده‌است وتخمه‌شکن‌های پیروجوان ونرك‌وبزای شهررایك‌سره جلد کرده وعنقریب است‌که‌نان‌آن بندگان‌خدا راآجرکند.که اگرمی‌زدند، آفتابه می‌زدند وطرف می‌زندگزیده‌گزیده.

پیشنهاد دیگرم این است که این ورشکستگان بی‌تقصیر، در دم مجلس مشاوره‌ای از طرف سندیکای صنف تشکیل بدهند و سالحه‌ی خیابان «بهشت» را به‌قید دو فوریت در دستور جلسه بگذارند. وآنگاه درمنشور دکه‌های متحد طرق مبارزه با رقیب ودفع شرآن‌راحتماًمنظور کنند، تایك‌جوری، آنطورکه‌راه دست خودشان‌است، سراین‌مارخطرناك را آن‌چنان بکوبندکه مجال جان کندن نداشته باشد . مثلا ! یکی دو صحنه سیرك همچو بدك نیست. یا اگر دست‌شان به قبای‌آقای «شاندو» نمی‌رسد، نام افتاده درجنوب شهر فراوان است . یاکه‌نه! اصلا یکی دو چشمه استریپ‌تیز چطور است ؟ تو با غریزه‌ی کاسبانه‌ات خوب می‌دانی که جماعت تخمه‌شکن زیادهم بی‌همه چیز نیست ؛ اشتهای درخشانی دارد. فیلم فارسی هم‌که لابد پیش روی ماست. سانسور هم که می‌دانی، دراین یك مورد سخت سخاوتمند است . و حاصل این همه دست‌کم‌آن است‌که‌گزك تازه‌ای به‌دست جماعت تآتر روی این‌خاك‌خواهدداد.وسپس اعتصاب ونامه‌پرانی‌وتقاضای‌شرایط مساوی درتآتر«بهشت» . وبازچاره‌ای وتدبیری. چراکه اصول‌دموکراسی‌درهنرآ بگوشتی براجابت‌خواست‌های مردم استوار است. ازطرفی، مگرنه یك پای تآتر تماشاگر است؟ مگر نه تماشاگر است که به‌صحنه‌ی نمایشت معنی می‌دهد ؟ و مگر نه ملاك ارزش هرنمایشنامه‌ای دراکثریت نسبی تماشاگر آن است ؟ که اگر یك شب قهربکند و از تو رو بگرداند ، سالن همچو کله‌ی قهرمانت کچل خواهدماند. آنوقت تو این سرشکستگی بلیط‌های باد کرده را چگونه

تحمل خواهی کرد ؟ به‌این دلیل است‌که مجبور می‌شوی‌این تماشاگر را به هرصورتی کـه جایز بشماری ، برای خودت دست و پا که نه ، گدائی‌کنی؛ به‌هرصورتی. پس جنس راجورکنیم که مشتری رد نشود. و اگرامروزسنت را درآن مکعب منجمد، پوششی‌کرده‌ای تاکباده ولبادهو شلیته ومتل به‌صحنه بکشانی و زرته دان بازیگرانت را واکنی ـ منتها ازبالاـ تاتماشاگران را به‌رگبارشیشکی ببندند ومتلك پیچ‌شان کنند، این نیست مگر حفظ‌گیشه ورسالت رسوای مغزشوئی. که تنهاگذشت‌ما هم این است‌که انگ جهالتی برتو بزنیم‌که نادانی و نمی‌دانی وماندهای چه‌کنی. وآنگاه افسرده بگوئیم : آیا دوران فرمانروائی تآتر «بیشت» به‌این زودی سرآمده است؟

●

بسیارخوب! برویم‌کنار، خلوت‌کنیم که حسن کچل با رقص پرده واردشده است. آخر دراین نمایش مستطاب سراسر موزیکال، پرده هم به‌نوای ساز قرکمر می‌ریزد . [بدعت در فرم را بسوك!] اما این کچل خان‌ما، بین‌خودمان‌بماندکه خیلی نقل‌ها دارد. ازجمله اینکه‌هالوست، بی‌دست وپاست ، آسمان جل است ، شاعر است ، فیلسوف است و مهم‌تر اینکه نبض تخمه شکن‌های شهر را زیرکانه به چنگول دارد . [برونو ملغمه!] چنانکه باهمان کلام اول قند دردل ملت‌آب می‌کند؛ آن‌جاکه رو به تماشاگر می‌ایستد و با لبخند پاکیزه‌ای به کنج لبش می‌فرماید :

«همه جاکشن!» بعد ایهام نچسب و ابلهانه‌ای می‌دهد و باز : «من اگر کشم، توچراکشی؟»ـ که دیدم مردکی را یك ردیف جلو، که دستی به سبیلش کشید وزیرلبك این ابرازمحبت را برای کچل ومربیان‌پس‌فرستاد، که یعنی خودتانید!ولی خوشبختانه‌شلیك خنده امان نداد واین‌خرمگس معرکه فوری بغمه گرفت. [و سزای بی‌ادبان چنین باد!] چرا که ملت تخمه شکن وپوستیش به‌سر، ناگهان گوئی‌که خوش خوشانش شده است، قاه‌قاه آن‌چنان ریسه‌ای رفت‌که اشك از چشمان کلاپیسه‌اش شره‌کرد و زمین خیس شد! آخر حیوانکی معقول یك سه‌سالی است که در دکه‌ی بهشت فحش خورش ملس‌شده است.

القصه! رمالی وارد می‌شود، که فی‌الواقع جن است‌ودشمن‌بسم‌الله وهمزاد حسن‌کچل؛ وسرش جفت او تیغ‌انداخته وبراق. ویکی دو صدا ریزریز به‌گوشم نفوذ می‌کند . [همراه لپه‌های تخمه که جسورانه پس گردنم را می‌نوازد]:

ـ ویتوهم خوب چیزیه‌ها!

ـ به درد سرش نمی‌ارزه.

ـ به! محشره!

ـ منکه بایه‌دونه لیغ ترتیب‌شو می‌دم .

ـ حالا یه‌دفه باویتوامتحان‌کن، پشیمون نمی‌شی. همچی‌می‌کنه مث‌بلور، مث‌کله‌ی رماله.

ـ هیس..!

وآنگاه مقداری اختلاط «آلاگودو» بین کچل‌ها در می‌گیرد . با همان خط وربط وحرکات. مبلغی هم بند می‌کنند به «توفیق» وشب جمعه‌ی دوچیزش ـ که ملت ضعف می‌ورد ـ وقرص‌های ضدآبستنی وجنگ وفقر وظلم و آدمکشی و مزخرفات دیگر ، که البته همه از چك و چیل‌شان می‌ریزد . [ومارا بگوکه نمی‌دانستیم این کچل‌طباطبائی این‌همه‌خاصیت داردا]

بسیار خوب ، تا این‌جایش ملك‌ومیزان . حرفی‌هم درش نیست . چیزیکه هست ، این کچل‌خان ما، که‌تاکنون یك زندگی سربه‌توی‌منزوی داشته ، تالابد مثل پدر پایش روی‌پوست خربزه نماند ، به دعوت رمال از لاك خود بیرون می‌آید تا جهان خارج را هم لمسکی بکند . رمال دودانگ فین ازعمر حسن نیاز می‌گیرد و برای او«خانم» می‌آورد. این خانم‌که البته قبلا **سیبش** را گاز زده‌اند ـ کذا ـ فرخ لقای لگوری بی خالی است که می‌رقصد و تصنیف می‌خواند و جابه جا فرانسه و انگلیسی لوس باردی‌ازخودش درمی‌کند ! [این‌هم انتریك برای‌دخول به‌قضیه!] خلاصه‌آنقدرعورواطوارمی‌آیدکه‌کچل عزیزما **دندانش** تیز می‌شود . ومی‌خواهد رمال‌را دك کند. زیراکه **حضوری** خوش ندارد دندان تیزشده‌ی خود را درسیب‌گاز زده‌ی‌خانم فروکند. ولی‌گویادندان بی‌پیر بلافاصله **کل** می‌شود . چون حسن‌خان فوری‌جا می‌زند . زنك هم از اینکه **طرف** سلام نکرده خدا حافظی کرده است ـ یك کوزه‌ی گنده‌ی خنکی ته‌صحنه هست ـ دماغ سوخته وبرزخ می‌تپد توی آن .

[ایضاً بدعت در فرم! حالا نیاز است که می‌خواهد قرارداد را بشکند و درپی هَوای خود از مرز سنت تجاوز کند؟ یا که محض خودنمائی است ؟ یا اسنوبیسم است که همچو سرطان جانش را گرفته ؟ یـا که فرم برای فرم ...؟ بماند .گندش‌را درنیاوریم.] اما خودمانیم ، «خانم» بی‌جهت کچل‌خان ما را خاك توسری کرده است. چون باید می‌دانست که حسن کچل بچه‌ی یك دانه‌ی دردانه‌ی چلقوزی است که جانش سخت به‌جان نن‌جانش بسته. واین می‌دانی که ؟ خیلی حرف‌می‌برد... الغرض !

چون جلو جلو قرار بر این بوده است روی این مغـز پوسیده جمجمه‌ی زرینی بگذارند ـ و به عبارتی ، پرده‌ای ته صحنه‌حرکت کند و روی‌پرده شعاری ـ پس برای وصول به این **هدف** ،کچل‌خان می‌آید جلوی صحنه وناگاه در یك ژست مکش مرگ ما ، به زبان اسپرانتوی کچلی، وبه قول خودش مطربی ، چیزهائی بلغور می‌کند و کاغذ توالت آقای «برشت» ، یعنی پرده، این چکیده‌ی فضل و فرهنگ بشری را به فارسی سره‌ای بر می‌گرداند . در این‌حدود: « من نباید به فکرخودم باشم . دیگران‌هم هستند . » که‌کلی مایه‌ی عبرت ملت تخمه شکن و پوستیش به‌سر وآدامس به‌دهن می‌شود .

رمال دو دانگ ونیم فین از کچل نیاز می‌گیرد و نن جانش را و برای نن‌جان شاطرآقای‌سرگذر را احضار می‌کند. وشاطر رقص‌شاطری می‌کند و می‌خواند . نن‌جان‌هم با همان ضرب ووزن پاسخ می‌دهد که مرغ است ومی‌خواهد تخم بکند، که باز ملت خوش خوشانش می‌شود

و نیش‌ها آنچنان گشادکه در ردیف‌ما یك دستگاه دندان ازدهان زنگی به‌زمین می‌افتد و البته نمی‌شکند. [واین هم حکمتی برای کف فرش پوش این‌تالارا] وزنك خم می‌شود ، دندانش را برمی‌دارد، مدتی توی نور صحنه آن را وارسی می‌کند و با احتیاط می‌گذارد توی کام . و از این‌پس سعی می‌کند بادهان بسته بخندد. ودرنتیجه خنده‌اش بیشتر به قدقد یك مرغ شبیه است...

و اکنون لحظه‌ی حساس فرا رسیده است. و شاطر و نن‌جان‌دست به‌گردن شده‌اند؛ و کار دارد باریك‌می‌شود،که یك هو- لعنت به‌این‌رگ غیرت‌که بی‌وقت جستن می‌کند ! حسن‌کچل نمی‌تواند آن منظره‌ی‌قبیح را تحمل‌کند . به نن‌جان وفاسقش یورش می‌برد . که شاطر شرافتش‌گل می‌کند و ازاین لاس محسنه‌ای که زده است ، سخت منفعل می‌شود و می‌برد دستش‌را می‌گذارد توی تنور سنگکی . نن‌جان‌هم‌که عقلش‌کور شده است، می‌خواهدکچل سرخر ناخلف ورپریده‌را عاق‌کند. اما نصفه کاره پشیمان می‌شود و برای او بقای عمر طلب می‌کند. و بـاز نیش ملت است که تا پس گوش باز می‌شود و قد قد مرغی که ریسه رفته است .

رمال سه دانگ فین ازعمر حسن نیاز می‌گیرد. [نرخ این نیاز همین جورنیم فین نیم فین بالا می‌رود .] و برای او شاعری احضار می‌کند . چه‌شاعری‌که حاج فیروزی . دیلاغ ولق‌لقو وخمار وخراب . توگوئی هم‌الان است‌که ازفرط بی‌گردی میان‌صحنه پس بیفتد . باوصف

این ازرو نمی‌رود ودرلابه‌لای کش‌وقوس وتن‌خیزه به‌هم ریش‌هانیشگون می‌زندکه چرا مثلا برای روغن نباتی شعر می‌گویند وپادوی‌فلان«گروه صنعتی» شده‌اند. سپس‌چند شعری ازخود- لایق صحنه- انشاد می‌کند و اشك ملت را به‌زمین می‌ریزد. [البته اشك خنده !] اشارات خام و باب روزی ازاین دست، درهمین حوزه‌ی خودمان، توارد ناشیانه‌ای است‌مثلا به «پژوهشی نوین...»که فت وفراوان دست‌مایه‌ی نمایش بوده‌است.

به‌هرصورت، حسن خان‌که ازشاعر خیری ندیده است، میل‌به‌یك موجود مشابه می‌کند؛ کسی‌که عین خودش گر باشد . یعنی یك کچـل اصیل. واین شخص همان «حسین‌کچل» خودمان است، که لنگ‌بسته و درشاه نشین حمام‌خودش راتمیزمی‌کند. این‌بابا، حسین‌هم برای‌خودش پربی‌نقل نیست که ما به‌اجبار این«نقدچه» فعلا در می‌گذریم . ولی بد نیست توجهی بکنیم به‌آن خنده‌های نخودی ودست به‌هم‌کوفتن‌هایش - که لابد تماشاگر تخمه‌شکن وپوستیش به‌سر، فی‌المجلس تداعی به‌اصل کرده است: تله‌ویزیون‌ایران، کانال‌سه، مهندس‌بیلی. وتلاش‌مذبوحانه‌ی کارگردان درضبط وربط‌صحنه چنان‌ضعیف وبی‌رنگ بودکه طفلك‌نکرد آثار این استعمار سخیف بیلی را ازپروپاچه‌ی «کچل»ش بزداید . کسی چه می‌داند. شاید هم براین نکته آگاه‌بوده‌است. که تازه فرض‌دیگری برقضیه وارد می‌شود. وآن اینکه خلق دیدارکننده از «غرفه‌ی بهشت» بایستی‌که همیشه علائمی ازاعتیادهای سمعی وبصری و معتقدات کمپوت شده‌ی توی‌کله‌اش، همچو علوفه‌ای در این غرفه بیابد، تاحظ‌کامل دست

بدهد. وگرنه لقاح میان صحنه و سالن ناقص‌است. به‌این اعتبار پیشنهاد می‌کنم که درورسیون دیگری حسین‌کچل یك دانه سبیل هیتلری، مال آقای «بیلی» راپشت لب بچسبانند، کـه دیگر خیال همه تخت، مو نخواهد زد.

باری، حسن وحسین درشاه‌نشین حمام، کلی به‌هم دل می‌دهند و قلوه می‌گیرند و همین جور به‌هم ور می‌روند و همدیگر را مشت ومال می‌دهند وقلنج هم رامی‌شکنند وگردن این آدم بی‌چشم وروکه یك‌ریز مایه می‌آید: «نگاه، نگاه! دندون حسین تیز شده!» و خلاصه نیمچه تفاهمی ـ که اجل می‌زند پس‌گردن رفیق‌ما و دست می‌برد به‌کله‌ی براق حسین، که دبه ورمی‌آید. آه، حسین خان! توهم؟ حسن به‌شدت‌گرفتار یاس وحرمان می‌شود واحساس غربت وتنهائی می‌کند. عجب روزگاری شده است! حتاکچل‌های این دوره اصیل نیستند. جاکن ومتقلب ـ ظاهر سازند. دبه‌به‌سر می‌کشند و کچـل مارا فریب می‌دهند. ودر حالیکـه ششدانگ حواس‌شان پیش قلنج ومشت ومال‌خودشان است،ادعای‌خلوص هم می‌کنند. وحسن باز رو به‌ملت و آن ژست مکش مرغ ما و زبـان اسپرانتوی کچلی و چند جمله‌ی گنده و کاغذ توالت آقای «برشت» و عبرت خلـق و انگشت ما به دندان... و باز نفوذ یکی دو صدا به‌گوشم:

ـ یشمه‌رو چی‌کارش‌کردی؟

ـ عوض‌دگش یه صندلوس‌گرفتم.

ـ بینم‌که.

ـ صدمی‌دم.

ـ نمی‌ارزه.

ـ یسره، یسریك.

ـ باشه.

ـ دس خورده‌س. شفافه مث اشك‌چش.

ـ نمی‌ارزه.

ـ تو نور نگاش کن.

ـ آخرش؟

ـ صدا

ـ نمی‌ارزه.

ـ هیس ..!

و این بار پهلوانی با یك‌کباده وارد می‌شود . کچل سر خورده ، از پهلوان مـی خواهد که به جنگ دیو برود . اما پهلوان ما به ریش تراشیده‌ی حسن می‌خندد ودرپاسخ اوکه می‌پرسد مگر ازجنگ با دیو برنگشته است؟ می‌گوید که نه، از یك مسابقه برگشته و دارد خودش‌را برای مسابقه‌ی دیگری آماده می‌کند، یعنی‌که وزنه‌ای را ازروی زمین بردارد ودوباره بگذارد سرجایش. وشروع می‌کند به‌کباده گرفتن وشنا رفتن. ازحق نگذریم، تکه‌ی قشنگی است . حرفکی توی شکم دارد ، که باتأسف جسارت نیافته ورو نشده است وصحنه بازدرظلمت دوزبازی

فرو می‌رود. فی‌الفور تاکیدی بکنیم که مزیت عمده‌ی پهلوان «حسن کچل» بر پهلوان‌های دیگری که تاکنون «غرفه‌ی بهشت» به‌خود دیده، این است که این پهلوان خیلی خیلی خوش پروپشم وخیلی‌خیلی سکسی عرضه‌شده است. و مطابق یك معادله‌ی حسابگرانه، البته این همانقدر برای پوستیش به‌سرهایش مایه‌ی چشم چرانی و انبساط خاطر است، که آن «خانم» با سیب‌گاز زده برای تخمه‌شکن‌هایش. واین‌رامی‌گویندبارقه‌ی هوش! آخر مگرنه بنده هوش راتوی‌کلاسهای خودم «استعدادسازگاری با محیط» تعریف می‌کنم؟ بفرما! اکنون این تعریف درته‌خیابان «بهشت» پیاده شده وصاف توی‌آن «غرفه» فرورفته است. محیط‌محیط تفنن‌است. محیط محیط سکس است. محیط محیط شکمبه‌های پر وکله‌های خالی است. پس‌گوش‌هایت تیز! باآن «پرده پرانی»ها، پارس هم‌که می‌کنی، خوابیده پارس کن، که الرحیل می‌کشند. وکارگردان با هوش ما البته انگشت خود را به‌خوب جای این محیط فروکرده است. وحتماًازپشت صحنه قدقد خنده‌های این زنك راهم می‌شنود. و آنوقت سرش را بـا رضایت پائین می‌آورد وفیلسوفانه لبخند می‌زند و پیش خودش می‌گوید: « برادر! خودمانیم، تو هم برای خـودت یك قلنبه نبوغی‌ها! محیط را می‌بینی؟ سازگاری کدام است؟ درسته توی جیب‌ماست.»

بسیار خوب! کچل سرانجام عزمش را جزم می کند که خود به جنگ دیو برود. اما عمرش کفاف نمی‌دهد. زیرا که باید حدود پنج دانگ از عمرش را تـوی دستمال فین بکند. و با یك دانگ عمـر

پس مانده هم‌که نمی‌شود به‌جنگ دیو رفت. بااین همه حسن به‌قدری از این دنیای دون منزجر است که رضایت می‌دهد با همین یك دانگ عمر، دست‌کم تفی به‌صورت دیوه بیندازد وهمچو دلش خنك بشود، که همه‌ی دودها ازکنده‌ی او بلند است. و دیودیگ به‌سرهره‌کشان‌می‌آید. باکلی رقص وآواز وبشکن وغیره. حسن کمین می‌کند تا به‌وقت‌ضربتش را بزند. اما طی‌ترهاتی‌کشف می‌شود که نه! دیوه خود میشی بوده و به جبر زمانه درجلد دیورفته است واز این‌حقه‌بازی‌ها. صحنه‌هم‌ـ‌چنانکه افتد ودانی‌ـ حکم برائت دیورا صادر می‌کند. تاآن جاکه امر برکچل مشتبه می‌شود وجدی‌باور می‌کندکه آقادیوه، فی‌الواقع همان‌فرشته‌خانم است. فرشته‌ای‌که مثل‌دیگ روی‌کله‌اش روسیاه شده است. بسیارخوب! همین روسیاهی برای دیوکافی است! ودرنتیجه‌کچل از سرقوز می‌افتد و پیش خودش می‌گوید: «کشتن دیو هم فایده ندارد!» ـ اما یك نکته! گوزخبرچی‌های شهر را نظر این است که با پرداخت همچو دیو فرشته نمائی، قصد براین بوده است‌که خازن «غرفه‌ی بهشت» به‌ملت ندابدهد اصولا دیوی وجود خارجی ندارد. اگرهم هست خرافه است. زائیده‌ی مغزهای مخبط است. مگرنمی‌بینید؟ مگرچشم‌هاتان‌باباقوری شده‌است؟ زندگی شیرینی‌است. همه چیز روبه‌راه‌است. شادی ونشاط وجشن وعید وضیافت اززمین وزمان تنق می‌زند. پس‌ای جوان مؤدب! مثل بچه‌ی‌آدم سرت راپائین بینداز وغمض‌عین‌کن وبپذیرکه همه چیز روبه راه است. چراکه فرشتگان بربام خانه‌ات پرواز می‌کنند وزندگی امن وامان‌است

ودیو، افسانه‌ی کثیف و یاس‌آوری بیش نیست؛ واگرهم که هست‌موجود قراضه‌ی مفلوکی است‌که به‌جای آنکه توی سرش بزنی، باید دستش را بگیری ... پس نبردچه فایده؟

حسن خان بعداز سیرانفس وآفاق به‌درون باز می‌گردد؛ به‌درون زخم خورده‌ی خود. دیگر میلی به‌حشر ونشر وقاطی‌شدن ندارد. خسته وبی‌رغبت است. و این جاست‌که در ازای ششدانگ عمرخود توسل به عشق می‌کند. که درجا دخترکی نشسته برتخت از آسمان فرودمی‌آید. ودرویشی از درگاه- که علی‌الظاهر می‌بایست خزینه‌یا نوره‌کش خانه‌ی حمام بوده باشد-واردمی‌شود. بادشدشه وکشکول وتبرزین. وریشی‌رها کرده تاناف عین بهلول! که می‌خواند - آن هم به‌تحریر خوشی‌که از نوارپخش می‌شود- ودخترك بالت می‌رقصد وایضاً تصنیف می‌خواند، که ملت کیفور می‌شود وتمدد اعصاب می‌کند. آخر درجریان دیو مرحله‌ی دشوارکسالت باری راگذرانده است. وصحنه در مقابل همچو بندی که به‌آب داده، البته مسؤول است وباید که ملال رااز سالن در کند . . . بگذریم. بعداز مراسم جشن وسروروبالت ومثنوی، درویش دست‌دخترك راتوی دست حسن می‌گذارد وفلنگ رامی‌بندد. بعدمقداری راز ونیاز ولاس‌وبوس، که حسن حسابی ملنگ می‌شود ..اما دخترك مگر به این سادگی افسار می‌دهد؟ چون برخلاف آن لکاته - که سیبش راهرماست بندوکله پزی‌گاز زده بوده است‌الاحسن- موجودی است تصرف ناپذیرو اثیری. این است‌که پس ازکلی آخ و اوخ و آوخ بر تخت می‌نشیند و

به‌آسمان صعود می‌کند وکچل در چنبرهجران وبی‌کسی گرفتارمی‌شود. واوکه قراربوده است ششدانگ عمرخودرا توی دستمال فین بکند، از شدت اندوه به‌وعده‌اش عمل‌می‌کند. سپس دراز به‌دراز می‌افتدومی‌میرد. در حالیکه به‌زبان مطربی زمزمه که‌نه، غرغر می‌کند : «عشق، عشق، عشق ! »

چیزی‌که هست، این‌جا بد جوری خودمان را لوداده‌ایم . پایان مسخره‌ای است . حتا آقای اسمال خاچیکیان هم می‌داند که همچو پایانی ملت را رم می‌دهد و باشکست مفتضحانه قرین است. آخر این‌هم شد پایان؟که حسن باآن همه‌شور وشرو دلقکی ، دراز به دراز بیفتد و پیش‌چشم خلق ریق رحمت را سربکشد؟ نه، صحیح نیست. پایان باید بچسبد . پایان باید شادی و امید در کانون گرم خانواده ها بپراکند . پایان باید خواب‌را سنگین و اجابت مزاج‌را مرتب‌کند. پس‌چه‌بکنیم؟ چه نکنیم؟ [گردشی به‌دور اتاق، وبشکنی .] پایان خوش! پایان‌خوش! ها... یافتم! یافتم ! کلك‌که نه، بدعتی است. مگرنه هر ابداعی ثمردی نیازی است؟ بسیار خوب. یك «آنکه‌گفت بله ، آنکه‌گفت‌نه» ای‌هست. گویا مال یك‌مردکه‌ای به‌نام «برشت» است . ما به این‌آدم کاری نداریم. تازه به‌کسی چه مربوط ؟ اگرآن بابا می‌خواسته دریك‌بازی مضاعف، با دیدی‌کاملانو بازندگی روبه‌رو شود ودر این **برخورد** ، منطق و ادراك انسانی را جایگزین غریزه و احساس حیوانی مـا بکند ، بنده هم می‌خواهم پایان خوش بیافرینم . ملك طلق‌کسی‌که نیست . آنوقت هم ،

ملت تخمه‌شکن باردیگر باید بتواند مرا و نمایش مرا ودکه‌ی مرا تحمل کند یا نه؟ این است که دستی به این پایان نمی‌بریم. خیلی تخمی است. ولی باشد. ده دقیقه‌هم ده‌دقیقه است. همین‌جور که هست، پایان دیگری سوارش می‌کنیم. به این‌صورت:

همانطور که ما دست‌می‌زنیم براین‌طرفه شاهکار بی‌بدیل، ناگهان کچل عین فنراز روی زمین جستن می‌کند و می‌آید رو به تماشاگر و می‌فرماید که این تنها یك جورش است، نمایش ما پایان دیگری هم می‌تواند داشته باشد. و قسمت آخر دوباره بازی می‌شود. از این قرار، دخترك که می‌رود، رمال می‌آید و دستمال را می‌گیرد جلوی کچل و می‌گوید الوعده وفا. اما حسن که رستاخیزی در وجودش صورت گرفته است، ناگهان دبه‌که‌می‌کند هیچ، کلمه‌ی «بسم‌اله» را هم برزبان‌می‌آورد، که رمال می‌زند به‌چاك. زیرا حسن دیگر دست ازخنگ‌بازی برداشته وآدم ناتوی پاره دم سابیده‌ای شده است که تن به مرگ نمی‌دهد و زندگی را باتمام خرده شیشه‌هایش می‌پذیرد. [این‌هم نتیجه‌ی اخلاقی نمایش !] و آنگاه بر می‌گردد و با پوزخندی به تماشاگر، در ژستی خردمندانه می‌گوید: «همه‌جاکشن!» که بازملت خوش خوشانش می‌شود. هورا وغیه و سوت بلبلی می‌کشد. کلاهش‌را هوا می‌کند. مشته‌های نقل و دسته‌های گل به‌صحنه می‌ریزد. وحسن همانطور که روبه ملت‌حق‌شناس خم شده است، دودستی کله‌ی عرق‌کرده‌ی براقش را می‌چسبد، که مبادا دانه‌های نقل تقلبی دربیاید. اعتباری‌که نیست. ممکن است یك معاند

بدخواه نظر تنگ هم میان جماعت پیدا بشود . و خوب دیگر ! دارو ندارما همین یك‌دانه‌کدوست‌که پشتوانه‌ی‌گیشه است ... و دریغ برای «فنی زاده» ، بازیگر مستعد ماکه این چنین فجیع ازخود هتك حرمت کرده است .

●

ومن همین‌جورکه منگ منگ قدم می‌زنم ، صدائی در اعماقـم می‌پیچد : آیا این است‌آن همه تعهدات شرافتمندانه‌که آقایان به خود بسته بوده‌اند؟ چاره‌ای نیست جزآنکه‌بگوئیم درتآترما تصفیه‌ی‌هولناکی در شرف تکوین است . اکنون دستی ناپیدا از آستین بیرون آمده و سرهای رهروان پشت‌هم بریده می‌شود و در تشت‌های طلا به‌ستاد تصفیه عرضه می‌گردد . نمونه‌اش همین « حاتمی»که قطعاً ذوقکی داشته. و ما این‌ذوقك را در «شهرآفتاب» دیده‌ایم. اکنون چه‌شدکه به‌یك‌بار ، ازآن تابه این، چنین نشست‌کرده است ؟

روزگاری نشستیم وگفتیم : «نه‌افایده ندارد. تراست شده است. پیس ازهر سوراخی‌که وارد شود، باز توی چنگول همان سه چهارتاآدم است؛ و این‌ها مثل بختك افتاده‌اند و به استعداد های جوان امکـان نمی‌دهند . » بسیارخوب، این‌هم انقلاب هنری، این‌هم‌گروه بندی‌افراد و میدانی به نوچه‌ها. غافل ،که عیب‌کارجای دیگری است . آخر وقتی

خودت نمایشنامه‌ای بنویسانی. [بنویسانی، به‌آن معناکه در خط مشی این‌تآتر «نوشتن» ابداً مطرح نیست، بلکه نویساندن مطرح است .] و خودت در شورا تصویبش‌کنی و خودت به صحنه بگذاریش ـ و خاصه آنکه مذاق کاسبکارانه‌ای‌هم داشته باشی ـ البته ماحصل « حسن‌کچل » است. و اکنون‌که فصل‌سرآمده و قشقرق فرونشسته است، مسؤول‌نمایان، آن‌کسان‌که می‌خواهند از پشت میزهای شیك و پیك تآتر بومی ما را رهبری‌کنند ، چه پاسخی ذخیره‌کرده‌اند ، اگر بپرسیم : « آیا تآترمی‌خواهد ارزشی در حد یك مینیاتور ارائه‌کند ؟ » که «حسن کچل» حتـا مینیاتورهم نبود . مفهوم این رجعت ۱۶۰ درجه‌ای چیست ؟ آخر هنوز آبی‌که برگور «دیکته» ریخته‌ای ، خشك نشده است . و تو هزاری‌هم که بیخ کلاسی یاکنج تریائی خودت‌را جر بدهی ، تآتر هنوز هم برای من یك‌کلاس مستمع آزاد است . و ما در آن‌کلاس «دیکته» آخرپای وعظت نشستیم و ترا باهمه‌ی آن مدعیات‌آدمی گرفتیم. وحالا؟ دو مـاه نشده است‌که حرف‌هایت را همچو مذهب منسوخ پس خوانده‌ای و حالا دیگر برای من درویش به صحنه‌می‌دوانی! آخر عزیزمن‌اطلاق‌هم که می‌گرفتی، سه‌ماه وده روز «عده» داشت ! آیا جز این است که به هر بادکی از ریشه می‌لرزی؟ نه! این یك‌بازی راگشاد داده‌ای مؤمن، گشاد داده‌ای. این است‌که می‌خواهی قسم حضرت عباست‌را باورکنم. ولی من چه‌کنم که دم خروس بیرون است ؟ تو تنها با یك دلیل می‌توانی این فضاحت را توجیه کنی ،که آن هم از پیش مردود است . اینکه بگوئی

«حسن‌کچل» **قبل از هرچیز یك** نمایش بود. همانطورکه **«دیکته»** هم بود. همانطورکه «مستأجر» هم‌بود. ما زیر این تنوع نمی‌زنیم. **چرا** که تنوع نشان عدم تمکین وراه یابی و جویندگی است. **اما این حق** همیشه برای من تماشاگر محفوظ است که در این تنوع خط ارتباط را جست‌وجوکنم تا ازپس آن، شخصیت‌و اصالت وغنای اندیشه‌ی کارگردان به‌ثبت‌برسد. و من این‌غنای اندیشه را درآن ملغمه‌ی کارهایت ندیده‌ام، که سهل است، یك‌نوع ریا وسرسام وهرهری مذهبی دیده‌ام. که بله، اگر «ریچاردسوم» می‌گذارم، «بکت» هم توی مشت من است. و اگر «حسن‌کچل» را مچل‌کرده‌ام، «ننه‌دلاور» لقمه‌ی چپ من است. این جوری است‌که تآتر ما پامال یك‌رشته مانور ابلهانه شده است. و ـ چه مانعی دارد؟ زمانه‌هم‌که این بی‌تباری‌را پسند می‌کند. که‌اگر نمی‌کرد، «حسن‌کچل» باسلام وصلوات به صحنه نمی‌رفت. ولی آن‌کس‌که اول‌بار این‌بازی را فتح باب‌کرد و «امیرارسلان‌نامدار» را گذاشت، دست‌کم‌یك قصه‌ی عامیانه را تبدیل به احسن کردو یك موزائیك خوش دست از شگردهای میراث ملی پیش‌روی ما نهاد. ونیز به من محصل‌ـ درجهت امکان وعرضه‌ی بیان نمایشی ـ رگه هائی از فرم نشان داد، که البته غنیمت بود. اما تو؟ تو آقای نویسنده، بااین «حسن‌کچل» چه‌داده‌ای؟ باسمه‌ی بی اصالت «برشت» را؟ «بکت» را؟ «پژوهشی نوین ...» را؟ «شهرقصه» را؟ آن دیو وپهلوان بازی‌های «بیضائی» را؟ انتقاد سرخود نمایشنامه‌های رادیوئی را؟ نمك ریزی‌های «مهندس بیلی» تله ویزیونی

را ؟ دلقك‌بازی‌های تآترهای لاله‌زاری‌را ؟ رقص وآواز فیلم‌های فارسی را ؟ ودست‌آخر تشخص قلابی همین « امیراسلان نامدار » را ؟ باسرقت آشکاری‌که صورت‌گرفته است ، قطعاً همه‌را . باادعای‌گنده‌ی بدعتی‌در تآتر . سرقت به‌این اعتبار می‌گویم‌که در «حسن‌کچل» وسیله‌جای خود رابه‌هدف داده‌است . به‌این‌اعتبارکه ازعرش وفرش‌چیزهائی‌کش بروی‌و دراثرت بتکانی، بی‌آنکه آن اثر گنج مطلوب خودرا بیابد ، یاآنکه اثر انگشت ترا درپای خود قبول کند . وگرنه در این روزگار سخـن گفتن از تأثیر، واینکه در مثل‌کلاهی‌که ازسقف می‌افتد، یاآن کوزه‌ی گنده‌ی خنك‌که آدم‌ها ازتویش بیرون می‌آیند، مرابه‌یاد فلان و بهمان می‌اندازد، البته مسخره‌است. زیرا دراین بحران تورم فنون واندیشه‌ها هراثری- چه بخواهیم چه‌نخواهیم- یادآورنده‌ی اثردیگری‌است. مهم این‌است‌که هنرمنددراین بده وبستان‌هشیاروناهشیار، فردیت‌خودرابرکل اثرتحمیل‌کند . وبه‌عبارتی، اثرشکل‌جامع ومستقل خودرا داشته باشد. وتازه حرف در این نیست‌که این جامه‌ی چهل وصله رابه قامت چه کس دوخته‌ای؟ بازحرف در این‌نیست‌که چرا ازهر بساطی شکردی‌قاپیده‌ای- آن هم باب طبع تخمه شکن هایش‌را- و به هزار زور ملغمه‌اش ، مثلا Collage کرده‌ای، تامسأله‌ای چنین‌حقیر رادرپوسته‌ی یك صدف‌پنهان کنی،که وقتی شکافتیش، به‌جای د ر، فضله موشی‌بیرون‌بیاید. حرف‌من این است: کسی‌که دست به‌هرکجایش بزنی، صدایش‌عین طبل‌بلنداست، البته دهانش می‌چاید پاچه‌ی‌ایکس شاعر رابگیرد،که نه‌کاسه‌ی گدائی

دست‌گرفته، نه‌نان به‌نرخ روز می‌خورد . بلکه مانند هرآدم زنده‌ای ـ توی این‌روزگار سخت ـ بادست ومغز خودکارگل می‌کند ومحض‌رضای هر پدرسوخته‌ی قوادی قلم‌درقلب هم‌کیش‌فرو نمی‌کند. پس‌آهسته‌بگویم. این‌غلط زیادی‌است. آن‌هم باهمچو بضاعتی، که بخواهی برای من‌گربه برقصانی ودرچنان میدان‌بی‌کس غمباری‌جولان بدهی‌که تازه پیش‌ازاین «شهرقصه» بازبانی فصیح‌تر اخته‌اش‌کرده است.

پدر جان ! حق و ناحق بشناس . که اگر رسالتی هست ، همین است . قلـم به‌خون هـم کیش میالای ، که این نشانه‌ی آن است که بی‌بنیادی. واگر قرار براین است که از شاعر ـ این شعور والای‌انسانی‌ـ همچو موجود مفلوك دبنگی بسازی‌که از زور خماری یانشأه یاهرچه، «ز» را«ژ» تلفظ‌کند وبرای «قو»ی روغن در به‌در دنبال قافیه بدود ، پس چه‌تفاوتی میان‌نمایشنامه‌ی تو وانتقاد سرخود صبح جمعه‌ی رادیو ؟ پس چه حـرجی به‌مرد کوچه؟ آن جا نشسته‌ای‌که جوك‌های نمکین بعداز شکمبارگی‌های ملت‌تخمه‌شکن را ـ درهمان‌سطح ـ تحویلش‌بدهی؟ آن هم‌باچنان بزکی؟ و اسمش راهم بگذاری تآتر ؟ خواهی گفت ، چنانکه گفته‌اند: ابتدامردم‌باید به‌تآتر خوکنند، بعدنمایش‌جدی‌وازاین‌درفشانی‌ها. آخررفیق! نیم قرنی‌است که‌ملت‌خوکرده است. امانه‌به‌تآتر، بلکه‌بدهمین عذرهای بدترازگناه. بس‌مان‌نیست؟ واین‌حقه‌ای‌است‌که دکه‌های‌لاله‌زار هم‌می‌زده‌اند. می‌دانی‌چه‌وقت؟ آنوقت‌که‌توی‌کوچه‌گردوبازی می‌کرده‌ای. وتولابددلایل دیگری داری. اماکسی‌که «تفریح» و«سرگرمی» رادرتآتر

سنگین نسخه بپیچید، البته می خواست تماشاگر را با «حربه»ی خودش مهار کند. وآنگاه فضای بازی و تعالی روحی. آیا تو هم چنین کرده‌ای؟ حرف داری بزن. اگر نه تخته کن، بروزمین بازشو . بورس اتومبیل راه بینداز، که یك درد نیاو صد در آخرت نصیبت خواهد کرد . اما نگو که تماشاگر نداریم . که این دسته های گل تربیت شده‌ی تواند .

ومن به‌عنوان تتمه به‌آقایان هشدار می‌دهم: اگر که واقعاً عاشقی وتفنن نمی‌کنی، یك دوسالی زیر بال وپر همان کسان- که دست کم ده‌سالی است چاك‌شان را برای تآتر ملی ما پاره کرده‌اند ودرست و نادرست تجاربی دارند- بگرد ودانه برچین. وآنوقت بادست پر به‌میدان بیا وعرض وجود کن. زیرا که- دوست ناشناس من، مرا ببخش. اگر این بار اول است که گوشت را کشیده‌اند، با همچو مسلکی که پیش گرفته‌ای، قطعاً بار آخر نخواهد بود... خود دانی.

اردی بهشت ۱۳۴۸

بعدالتحریر :

ازهمه‌ی سروران شناس وناشناسم ، ازاین « وقاحت قلم » پوزش می طلبم . چه می شود کرد ؟ که قدما فرموده‌اند : «بیله دیگ بیله چغندر» آن تآتر ش، این هم نقدش .

باران، گپ و [illegible] فنجان چای

ضرابی: آقای رادی، من سر زده آمده‌ام . شما هم مثل اینکه مشغولید . تقصیر این باران کذائی است که مرا به یاد شما انداخته است .

رادی: بله، غروب با طراوت قشنگی است .

ضرابی: در اغلب آثارتان ، باران هاله‌ی لطیفی ا[illegible]ه دور ماجراکشیده شده است .

رادی: باران همیشه برای من وسوسه‌انگیز بوده است .

ضرابی: می‌خواستم نشست مفصلی دراین باره ودر مسائل دیگر داشته باشیم؛ ولی‌گویا وقت‌مان محدود است.

رادی: متاسفم؛ ولی تاگلوئی ترکنید، البته‌درخدمت خواهم‌بود.

ضرابی: به‌عنوان یك درام نویس، شما گه‌گاه قلمی در حاشیه‌ی

تآتر زده‌اید. اما در این میان کمتر ردپائی از خودتان داده‌اید. در این نشست کوتاه، میل دارم رد پای فکری شما را از «روزنه‌ی آبی» تا «صیادان» دنبال کنم.

رادی: به مقتضای سنی، تآتر برای من از یك فضای خانگی به معنای در بست آن شروع می‌شود. هنگام نوشتن «روزنه‌ی آبی» خیال می‌کنم کمی جوان بوده‌ام. یکی حتماً به‌این‌دلیل‌است‌که دراین‌نمایشنامه خطوط پررنگی از خامی و خروش و عصیان نشسته، که البته به رغم احساسات سوزناك و بی‌بند و باری درجای‌گیری وزبان وصحنه بندی، اصالتی درآن نهفته است. ولی امروز دیگر چنگی به دل من نمی‌زند. میلی هم به‌خواندن آن ندارم. مگر آنکه کلا سرویس بشود. گمان می‌کنم قبلا هم در این باب گفتی زده باشم. قواعد اخلاقی و سنت‌های دست وپاگیر در محیط شهرستان سخت و مایه دار است. خاصه در آن سال‌ها که‌مکنده‌ی وسائل ارتباطی اصالت‌های ولایتی را اینگونه‌بی‌رنگ وخون نکرده بوده است. در «روزنه‌ی آبی» جوانانی تصویر می‌شوند که از چهارچوب این سنت‌ها پا به خارج گذاشته، و با درك که نه، لمس جهان‌پیچیده‌ی بیرون ومقداری عواطف زخم‌خورده باردیگر پا به‌حوزه‌ی قرار داد های کهن می‌گذارند و در مواجهه با واقعیت، هریك به‌نوعی سرمی‌خورد و به‌دنیای تاریك درون خود می‌گریزد.

ضرابی: آنچه در «روزنه‌ی‌آبی» جلب توجه می‌کند، قبل ازهر چیزیك «نی‌هی‌لیسم» دردناك ومخرب است.

رادی : این انعکاس طبیعی یك سلسله شرایط منجمد ومشکوك اخلاقی است. به این مناسبت «روزنه‌ی آبی» می‌تواند یك سند، یك سند مطمئن اجتماعی از خرابه های ایده آلیستی نسل جوان ، در دوره‌ی مشخصی از تاریخ معاصر ما باشد . چیزی که هست ، این نمایشنامه از لحاظ تکنیك وکاربرد نمایشی قطعاً ضعیف است؛ و ما این گرفتاری را در اجرای چهارشبه‌ی « سرکیسیان » فقید بالمعاینه دیدیم. توجه باید کرد که این نمایشنامه هـ چند تاریخ ۴۰ را پای خود دارد ، [به دلیل آخرین دستی که تویش برده بودم .] اما دقیقاً در ۱۳۳۸ نوشته شد . سالی که تازه ازدبیرستان گریخته بودم . درآن روزها تأتر باهمه‌ی جلوه‌های دل انگیزش برای من تنها در یك مشت دیالوگ خلاصه می‌شد و هنوز عناصر مهمی چون عمل ومثلا **Situation dramatique** را نمی‌شناختم. این است که غالباً به‌جای **مواجهه** حسب‌حال‌های عرانه وادبی عرضه می‌شود .

ضرابی : از نقطه‌نظر اندیشه، ارتباطی میان « روزنه‌ی آبی » و «افول» هست؟

رادی : « افول » به شکلی که چاپ شد ـ ۱۳۴۳ ـ برای من تجربه‌ی عبرت انگیزی ازشکست وموفقیت بود. موفقیت درسپردن یك اندیشه‌ی اجتماعی به‌فضای دراماتیك ؛ وشکست در فقدان درك اقتصاد کلمه وضرورت ایجاز درصحنه. «افول» به‌آن صورتی که تنظیم شده‌بود، در اجرا حدوداً شش ساعت وقت می‌برد . که من به پیشنهاد «نصیریان»

ورسیون چاپك و فشرده‌ای ازآن تهیه‌کردم‌که همو درسال۴۹ به صحنه برد. به‌هرحال ، در «روزنه‌ی‌آبی» **احسان** مدل دلخواه من‌بود . کسی که فی‌الواقع سخنگوی من در صحنه است . اما **احسان** از ارزش‌های سازنده تقریباً بی‌بهره است . شخصیت آرمانی او در برخورد با واقعیت موجود ، تعادل خودرا از دست داده ـ تعادلی‌که شرط سازندگی‌است ـ و در پوسته‌ای از خشم ونفی ونفرین برعلیه جبر شرایط فرورفته است . عکس‌العمل‌های عاطفی و امیال سرکش او در مسیر نمایش البته موجه است ؛ اما ازدورکه نگاه‌کنید ، انحصاری ومجرد وواردانی نیز هست . در «افول» بار دیگر او را می‌بینیم . **فرخ** . اما این جا لباس دیگری پوشیده است . **فرخ** «افول» همان **احسان** «روزنه‌ی‌آبی»است . بااین تفاوت که رفتارها و خواست‌های **فرخ** مهار شده و جهت گرفته است . **فرخ** با معتقدات و محرکات چندجانبه‌ای به‌امتیازات وارزش‌های‌مستقر پشت می‌کند و باعشق وایمان به‌حق در مسیر یك حرکت اجتماعی حل و محو می‌شود . مسأله راکلی‌تر کنیم . در« روزنه‌ی‌آبی » حضور تنهای «فرد» است که سنگینی می‌کند. فردی‌که دربرابر جامعه ایستاده وبرای نجات ازچنگ‌آن اختپوس عمل نمی‌کند ، بلکه تف است که از دهان می‌بارد.این‌جاهم«فرد» درمقابل‌جامعه‌ایستاده‌است . اماجاپای‌محکم‌تری دارد . او ایستاده است ؛ اما نه‌به قصد گریز ورهائی ، بلکه به خاطر دستکاری درسیمای آن وایجاد یك‌نظم‌نو.

ضرابی : بعداز «افول» سه‌نمایشنامه‌ی «محاق »، « مسافران » و

«مرگ درپائیز» ازشما منتشرشد. این سه نمایشنامه فاقد یك جهت اخلاقی ویا اجتماعی هستند.

رادی : بله ، یك زندگی است.

ضرابی : گمان نمی‌کنید با این سه نمایشنامه انحرافی در خط سیر اندیشه‌ی شما ـ که با «روزنه‌ی آبی» شروع شده است ـ پیداشده باشد ؟

رادی : شخصاً نه... برای توجیه قضیه لازم است مقدمه‌ای بچینم. می‌دانید ؟ وقتی « افول » منتشر شد ، « آل احمد » جزء اولین کسانی بود که واکنش کرده بود وسخت به هیجان آمده بود . و البته در میان خیلی حرف‌ها بریك نکته مدام تأکید داشت . وآن اینکه : [در این حدود] ـ «نارستان درست است که یك ده خیالی است . اما یك ده به اعتبار دهاتی یك ده است ، نه چند تا قراضه‌ی مالك و یك مشت فکلی که آمده‌اند در «نارستان» بست نشسته‌اند. پس کو؟ من این دهاتی‌های ترالمس نمی‌کنم رئیس . توهرچه می‌خواهی بگو. ولی در «افول» دوتا ونصفی دهاتی هست که توآن‌ها را نیاورده‌ای ، چپانده‌ای.» ومن توضیح که: دراین جا لزومی نمی‌دیده‌ام زندگی روستائی را اوراق کنم . چرا که اساساً مسأله چیز دیگری بوده ومن درزاویه‌ی دیگری ایستاده بوده‌ام . بااین همه، تاآن جاکه در وسع نمایشنامه بوده است ، از زمینه‌ی اقتصادی و اجتماعی روستا طرحی به سرعت ریخته‌ام و براساس آن بنای «افول» راگذاشته‌ام. وازاین قبیل. اما دلایل من برای اوقانع کننده نبود، سهل است، کلی هم پیله کرده بود : [دراین حدود] ـ «می‌دانی حضرت؟ بند ناف همه‌ی ما ازاذل

به‌ده وصل است . یکی خودش . یکی سه‌پشت پیشش . می‌خواهم بدانم توچرا خودت را از دهاتی جماعت می‌دزدی؟ کسرت می‌شود؟» ومسائل دیگر، که همه تند وشلاقی وبر خورنده‌بود . این بود که شب نشستم و بالحنی‌هاروزهردار شش‌هفت صفحه سیاه‌کردم که مثلا تزکیه‌ی خاطری کرده باشم... بله. این‌جوری! مثل اینکه از موضوع‌پرت شده‌ام. و حتا می‌بینم قضیه‌کمی شخصی شده است . من می‌خواهم ازاین « کانال » به اصل مطلب برسم . چون من آن نامه را هرگز پست نکردم . فقط سه هفته‌بعد «محاق» را نوشتم‌که«مسافران» و«مرگ درپائیز» پشتش آمدند. غرض اینکه سه تك‌پرده‌ی پیوسته این جوری است‌که نوشته می‌شوند . وبازاین جوری‌است‌که به «افول» ارتباط پیدامی‌کنند . اگرچه انگیزه کاملا خصوصی است ؛ وگرچه این ربطی است خارج از متن . اما به‌هر تقدیر ، این سه تك پرده روی دیگر سکه‌ی « افول » است ، یازمینه‌ی اقلیمی آن . مضافاً اینکه تجربه‌ای بود برای امکانات حذف و تراش و اختصار زبان و گرایش به یك بیان مطلق عاطفی که ناشی از روشنی و شفافیت درونی آدم هاست . من در همین سه نمایشنامه بودکه عملا به درك قابلیت‌های زبان‌صحنه رسیدم .

ضرابی : « از پشت‌شیشه‌ها » جهشی‌را درنحوه‌ی تفکر وارائه‌ی تکنیك‌نشان می‌دهد...

رادی:فضاهمان‌است. فقط‌مناسبات‌مدرن‌وپیچیده‌وشهری‌شده‌است.

ضرابی : فضا عنصر اصیلی‌در رابطه‌ی میان دو اثر به حساب

نمی‌آید .

رادی : ما در این گوشه ار شرق نشسته‌ایم . انسان ما هنوز بی‌صورت و قلابی و بسته‌بندی نشده است . هنوز کفاره‌ی نظم حیوانی ماشین را نداده است. ولی بوش‌می‌آید.این خطر به‌جبر بیخ‌گوش‌ماست. خطر به اعتبار آنکه چطور مقدم این هیولا را پذیرا شویم . سوارش بشویم ، یا سوارمان بشود؟ بدیهی است، در آستانه‌ی این بحران ، قلم رسالتش یکی تجلیل از مقام وحیثیت فرداست ، و تقویت‌سرشت انسانی وبنیه‌ی عاطفی او. ومن میان این‌خصال نفیس‌بشری وفضا واقلیم سابقه‌ی کهنه وریشه‌داری می‌بینم .

ضرابی : من خط سیر اندیشه‌ی شما را می‌خواهم .

رادی : من ازخطسیر اندیشه‌چیزی نمی‌دانم .

ضرابی : می‌خواهید بگوئید تابه‌حال به این نکته فکر نکرده بودید؟

رادی : واقع این است که تا به حال به این نکته فکر نکرده بودم .

ضرابی : ولی باید دلیلی برای نوشتن داشته باشید .

رادی : من می‌نویسم . این خود دلیلی برای نوشتن‌است .

ضرابی : صحیح!پس نوشتن برای شما یک‌عمل غریزی‌است.

رادی : مسأله‌ای است‌که هست ومی‌آید و درمن نشست می‌کند و سرکه‌رفت، می‌ریزد ، همین .

ضرابی : به این سادگی؟

رادی : ازاین‌هم‌ساده‌تر... البته ، سوء تفاهم نشود. مسلم‌است، ضبط وربطی هست. طرحی ، تمهیدی، شوری، شناختی ، احاطه‌ای ... که چون درهم تنید و پخته‌شد ، آنوقت می‌توان‌گوشه‌ای نشست‌وریخت. این به‌آن معنا نیست‌که برای نوشتن صدصفحه، زین‌وبرگ کنیم وشش ماه دوره بگردیم وبا انبانی ازسند ویادداشت و خاطره پشت میز جلوس کنیم که بله، به خلق یك اثر موظف و اصیل‌و مایه‌دار نشسته‌ایم . نه ، خط مشی نویسنده در پرداخت یك اثر امری است کاملا خصوصی که به ما مربوط نمی‌شود . همچنین به ما مربوط نمی‌شود که نویسنده ، محل موضوع‌را به توبره‌ی تحقیق‌کشیده و برای پروراندن اثرش پنج‌سال‌خون دل خورده ، یا ازپشت پنجره‌ی‌اتوبوس دیدکی‌به‌فضای نمایشنامه‌اش زده و دوشبه از چله‌ی ذهن رهایش کرده . این بسته به ساختمان روانی ، زمینه‌ی فکری، قدرت جذب‌وتأثر، وحساسیت شاخك‌های اوست. آنچه مهم است ، حقانیتی است که به‌رغم همه‌ی آن مقدمات ، مثل یك دُر ناهرئی درذات اثرنهفته است . این شعله‌ای است از وجود نویسنده که گرم می‌کند و روشنائی می‌دهد. چراکه نویسنده به‌هرزبان وهرشکل ، نهایت خودش را باز گو کرده است . اگـر جوهری هست ، شوری ، دردی ، غمی ، این شعله بارورخواهد شد ودرخواهدگرفت.

ضرابی : شما در «ازپشت شیشه‌ها» ظرفیت های شاعرانه وغنائی بسیاری رانشان داده‌اید . چرا این‌ظرفیت‌ها در«ارثیه‌ایرانی»و«صیادان»

کمتر دیده می‌شود؟

رادی : من نمی‌توانم در دو نشست ـ اگرچه در محدوده‌ی یك «تم» ـ هوای مشابهی را دم بزنم، یا در قلمروی واحدی گام بردارم. این مرادچار اختناق می‌کند. تعهد یا انتخابی درکار نیست. بحث از تحول و این قبیل هم‌نیست. این‌جا به جائی ناخود آگاه به‌من تحمیل می‌شود. دوست دارم جامعه‌را از هر زاویه‌ای ببینم. دوست دارم به‌هر بیغوله‌ای سرك بکشم.

ضرابی : منظورتان این است‌که به منش و اسلوب معینی مقید نیستید ؟ وهمیشه درحال تفنن؟

رادی : اسمش را تجربه‌بگذارید. هنری‌که‌از تجربه تهی‌باشد، تن به‌یك قفس سپرده است. وهنر به‌قالب‌رفته وبرمصطبه نشسته برای‌من غم‌انگیز است.

ضرابی : تجربه ازنظر شما چیست ؟

رادی : تجربه یعنی در چهار چوب عناصر ازپیش شناخته شده محبوس نماندن. یعنی تلاش برای‌آزادی از شرایطی‌که ازپیش‌سنت‌شده. یعنی‌کشف امکان‌ها. بی‌آنکه بار اجتماعی‌آن را ندیده بگیریم. توجه کنید، مقصود این نیست‌که باارائه‌ی چنداثر، کشکولی ازچنده‌ایسم» به‌نمایش بگذاریم وگربه لاسی با هرسبك ومکتبی بزنیم. درام نویسان بسیاری بوده‌اندکه در طول حیات‌هنری خود، مدارواحدی از تکنیك و استیل‌را انتخاب‌کرده‌اندومبلغ‌اندیشه وفلسفه واخلاق مشخصی بوده‌اند

وهر بار همان یك‌صدا راکوك‌کرده‌اند. مثلا : «هوا تاریك است.» آن‌ها به مدت سی‌سال‌فرضاً، این ترجیع را دکلامه‌کرده‌اند . حتا به‌یك زبان ویك‌ریتم . نهایت‌اینکه موج را گاه بالا وگاه‌پائین کشیده‌اند.«برشت»، «وایلدر» و«بکت» ـ باهمه‌ی غرابتشان درلحن ودید ورفتار ـ از این‌رده به حساب می‌آیند . و این به‌آن مفهوم نیست‌که نمایشنامه نویسانی چون «ایبسن» ، «شاو» و «اونیل» که‌کمترسلوك معین ولی‌محدودکننده‌ی دراماتیك داشته‌اند؛ وفضا ، انگیزه‌ها ونوع کشمکش در آثارشان هرگز قابل‌پیش‌بینی نبوده است ، به‌آن مفهوم نیست‌که از یك سبك ورفتار و تشخص نمایشی بی بهره بوده‌اند ، یا مثلا تفنن می‌کرده‌اند ... مقصود ، نمونه را گنده گرفتیم تا مورد محقر خودمان را توجیه کرده باشیم . من‌سؤال شمارا به‌شکل دیگری طرح‌می‌کنم . اینکه : «ارثیه‌ی‌ایرانی» در مایع غلیظی از ناتورالیسم شناور است . چرا این ناتورالیسم در «از پشت‌شیشه‌ها» و «صیادان» دیده نمی‌شود ؟ جواب روشن است . به دلیل موضوع . بله ، رگه‌های غنائی در« ازپشت شیشه‌ها» برجسته ونمایـان است. تضادها شکل درونی خودرا حفظ می‌کنند . [واین وظیفه‌ی کار- گردان را تاحدودی سنگین کرده است .] به‌این دلیل سعی دراین بود که رابطه‌ها فرم مطلق نمایشی بگیرند و اشکال ذهنی وفعالیتهای‌عاطفی دراماتیزه بشوند . چنانچه برای تفکیك دودنیای **واقعی وحقیقی**، پرده‌ای شفاف صحنه را دو قسمت می‌کند . یا برای تجسم‌کاهش انسانی، افراد ازماسك مکس استفاده می‌کنند . یاجریان‌ذهن بازیگر به صورت

«سانداقکت» منعکس می‌شود ، درحالیکه صدای بازیگر دیگر درحین صحبت بندآمده است. واز این‌حرف‌ها. این‌همه گرچه اغلب تدبیرهای بدیعی نیست ؛ اما میل به‌انسجام، نیازبه‌شکستن پوسته‌ی عزلت وتلاش برای ایجاد رابطه وتفاهم باتماشاگر، پشتوانه‌ی عمل اینگونه تمهیدها درصحنه بوده است .

ضرابی : «تم» دراین‌جا براساس دوزندگی گسترش پیدامی‌کند . دوزندگی‌که طی سی سال در صحنه جریان دارد . زندگی « بامداد » و «مریم»که میزبانند، وزندگی «خانم» و«آقا»که مهمان .خانم وآقا مظهر سازش وتطبیق وهمکاری بامحیطند . و«بامداد» نویسنده‌ای است که به دلایلی ـ که‌البته روشن نشده است ـ کنج اتاق‌کارش عزلت گرفته . این ابهام، سؤوالی پیش‌آورده است . شمادرمتن نمایشنامه چوب‌زیر بغلی‌هم دست «بامداد» می‌دهید. این چوب قاعدتاً یك استعاره است . اما دلیل عینی‌آن درسرتاسر نمایشنامه پوشیده مانده. به‌این معنی‌که ما نمی‌دانیم پای اوچه شده.

رادی : پای او معیوب است .

ضرابی : چرا پای‌او معیوب است ؟

رادی : لابد حادثه‌ای براوگذشته است .

ضرابی : چه حادثه‌ای براوگذشته‌که ما بی‌خبریم ؟ اصولاوجود « بامداد » در صحنه یك غافلگیری است . ما از گذشته‌ی او هیچگونه اطلاعی نداریم . حتا بدقدری‌که دراین خصوص دست مارا بگیرد .

رادی : این مهم نیست که چرا پای «بامداد» معیوب است. مهم این است که پای او معیوب است . من به‌دلایلی پای «بامداد» راازگذشته بریده‌ام . الزامی هم نبوده است که در این «گذشته» به جست وجوی **حادثه** بروم . من حتا یك قدم جلوتر می‌آیم : چرا «بامداد» در این سی‌سال فقط یك بار به‌بیرون می‌رود ؟ او باچنین عزلتی آیا می‌تواند رسالت خود را به‌نام یك نویسنده تقبل کند ؟ و اساساً در آن شرایط پیله‌وار آیا رسالتی درکار هست ؟ بله، چیزی که هست درتآتر ـ برخلاف قصه ورمان ـ توضیحات حذف می‌شوند .گاه یك‌کلمه ، یك حرکت، یك برخورد، حالات قرینه باخودمی‌آوردکه ما نه مجال و نه امکان بازگویی آن‌راداریم . ما فقط انتخاب‌می‌کنیم. آن‌هم‌باخست وامساك . لحظه‌ها و حالات واشیائی را انتخاب می‌کنیم که وقتی باهم ترکیب شد ، یك‌کل مستقل و تجزیه ناپذیرپدید می‌آورد . مشکل تآتر ـ ازنظرفنی ـ یکی همین است . این طبیعی است که «بامداد» برای رفع نیازهای روزمره‌ی خود به بیرون می‌رود . طبیعی است که اوحتا در آن لاك هم به لباس و سلمانی وحمام احتیاج دارد . ماحد بدیهی راگرفتیم. نکته این‌است که من بعنوان یك نویسنده، طرح وموقعیت‌ومواد‌کارم‌را انتخاب‌می‌کنم.همه‌ی آنچه راکه‌عیان‌می‌شودوهمه‌ی آنچه‌راکه‌عیان‌نمی‌شود. ولی هست . برای من‌این‌مهم‌است که‌این‌**هستن**،این‌حضوررا نشان‌بدهم، بی‌آنکه‌عیانش‌کنم.

ضرابی : برای‌من‌که «ازپشت شیشه‌ها» یکی از موفق‌ترین‌کار ـ های این‌دیاراست ، این‌مسأله مطرح می‌شود: چرا شما به «بامداد» حق

حیات می‌دهید ؟ به‌نظر من کمال «بامداد» در انتحار اوست. منظورمن انتحار فلسفی است.

رادی : « بامداد » نمی‌تواند خودکشی کند . او قادر به‌انتحار فلسفی نیست .

ضرابی : مگرنه پای‌او بریده‌شده؟

رادی : ولی دستش سالم است . او می‌تواند بنویسد . این یك عروةالوثقی، یك بهانه برای‌زنده بودن است. ازاین‌که بگذریم ، ما در مرحله‌ای از موقعیت فرهنگی و اجتماعی نیستیم‌که «یأس» به‌عنوان یك نمودفلسفی برای مامطرح باشد . درست،« بامداد» پیوند خودرا ازنسل «هم‌ریش» بریده ، باپای علیل درخانه زیج نشسته وبه‌جامعه پشت کرده است . ونهایت یك نظاره‌گر است. بله، او این قرنطینه را به‌قهر نپذیرفته، اما هنوز به مرز «یأس» نرسیده است . هنوز یك دربه روی اربازاست . نوشتن . اومی‌نویسد . وبه این وسیله دستی است‌که شاید روئی دراز می‌کند . بنابراین ، تازمانی‌که «بامداد» خود را مسؤول می‌شناسد ـ حتا درآن‌حد ناچیز که خود راپشت میز بنشاند ـ انتحار درآن مفهوم‌محفلی نمی‌تواند او را وسوسه‌کند .

ضرابی : من «صیادان» شما را به‌دقت خوانده‌ام . واگر بدتان نیاید، آن را نپسندیده‌ام . وقتی می‌گویم نپسندیده‌ام ، نسبت وسنخیتی معقول در قیاس وجوددارد: مقایسه‌ی‌کار موفق‌شما « ازپشت شیشه‌ها » و «صیادان»...

رادی : چای‌شما مثل اینکه سردشد.

ضرابی : می‌خواهم بدانم صدای «صیاد» ان چطور اوج گرفته است . می‌خواهم از زاویه‌ی دید شما «صید» و«صیاد» را نگاه‌کنم . نه تنها نگاه‌کنم ، بلکه ببینم.«صید»کیست و«صیاد»؟ اگر «یعقوب»یك‌صیاد است ، اگر او یك روشنفکر زیرك وآب‌زیرکاه و موقع شناس است‌که‌در مرحله‌ی عمل چهره‌ی واقعی خود را نشان می‌دهد ، فکر نمی‌کنید که اکثر ما ـ و شماهم به عنوان یك نویسنده ـ « صیاد »یم ؟ و شما برای روشنفکری‌که تخم دوزرده‌کرده ، مقدار زیادی هم واقواق زده و بعدش به قول معروف زه زده است ، یا برای روشنفکری که زه نزده است ، مگر وجه تمایز و رسالتی قائلید ؟ من فکر می‌کنم ما همه «صیاد» یم . حتا تخطئه وتقبیح ومحکوم‌کردن «صیادیت» نیز نوعی پذیرفتن و تقبل این مسأله است.

رادی : اجازه بدهید دراین باره نقداً سکوت‌کنیم .

ضرابی : چرا؟ ممکن است توضیح بدهید ؟

رادی : « صیادان » از همان بدو انتشار تاکنون مورد تفسیر های ظالمانه‌ای قرارگرفته است . ازچپ وراست . تاهمین‌جاهم به حد کافی عذاب‌کشیده‌ام . نه ، لطفاً حرفش‌را نزنیم . شاید ، شاید یك وقت دیگر... راستی، طعم‌این‌چای چطور بود ؟ چای بهاره‌ی ولایت خودمان است.

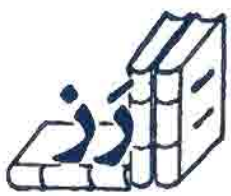
۵۰ ـ ۳ ـ ؟

رز منتشر کرده است

۱ ـ برگزیده‌شعرمعاصر برزیل (مجموعه‌شعر) به‌انتخاب‌وترجمه‌قاسم‌صنعوی
۲ ـ برگزیده شعرمعاصرافغانستان (» ») به‌انتخاب محمدسرورمولائی
۳ ـ شعرمعاصرایران (» ») » » هرمز خبیر
۴ ـ غزل معاصرایران (» ») » » محمدعظیمی
۵ ـ بربام گردباد (» ») دکتراسماعیل خوئی
۶ ـ زان رهروان دریا (» ») » »
۷ ـ ازصدای سخن عشق (» ») » »
۸ ـ برخنگ راهوارزمین (» ») » »
۹ ـ فراترازشب اکنونیان (» ») » »
۱۰ ـ درکوچه باغهای‌نشابور (» ») دکترشفیعی کدکنی(م.سرشك)
۱۱ ـ سحوری (» ») نعمت میرزا زاده (م . آزرم)
۱۲ ـ پیام (یك منظومه) » » »
۱۳ پایگاه شعر » » »
۱۴ ـ دیدار (مجموعه شعر) فرخ تمیمی
۱۵ ـ زبان چیزها (شعرکودکان) محمودکیانوش
۱۶ ـ دیروز خط فاصله (مجموعه شعر) منوچهرنیستانی
۱۷ ـ آشنائی‌باادبیات‌فارسی دکتراسماعیل‌حاکمی
۱۸ ـ نثرهای تاریخی » » »
۱۹ ـ بررسی ادبیات‌امروز » محمد استعلامی
۲۰ ـ روانشناسی‌عشق‌ورزیدن (اینیاس لپ) ترجمه : دکترکاظم‌سامی ـ مهندس محمود ریاضی
۲۱ ـ خواب دیدن دکترکاظم‌سامی
۲۲ ـ روانشناسی‌عقب‌ماندگیهای ذهنی ترجمه : عبدالله شفیع آبادی
۲۳ ـ نیروها درطبیعت (ازانتشارات آکادمی ـ ترجمه:مهندس‌غلامرضاجلالی علوم‌شوروی)
۲۴ ـ سیبرنتیك وحافظه (» » » » » ») » : » »
۲۵ ـ هنروصنعت قالی درایران مهندس منصور ورزی
۲۶ ـ پل‌سزان (آ . نورنبرگ) ترجمه : رضا فروزی
۲۷ ـ زندگی وآثارشون اوکیسی بهروزتبریزی
۲۸ ـ سیری براندیشه‌های‌برشت (چاپ دوم) م . امین مؤید
۲۹ ـ نوعی‌ازهنر، نوعی ازاندیشه سعید سلطان‌پور
۳۰ ـ رهائی‌ازجامعه‌ثروتمند(هربرت‌مارکوز) ترجمه : مصطفی‌مفیدی

۳۱ ـ داستانهای‌دن	(شولوخوف)	ترجمه : م .ع. عمویی
۳۲ ـ اتهام	(مصطفی‌الراوی)	« : دکترمصطفی‌رحیمی
۳۳ـ داستان‌دوست‌من	(هرمان‌هسه)	« : مهندس‌سروش حبیبی
۳۴ ـ مرگ‌آرام	(سیمون دوبوار)	« : م . امین مؤید
۳۵ ـ غزلداستانهای سال‌بد		نادر ابراهیمی
۳۶ ـ بازی		اصغر الهی
۳۷ ـ آینه‌های‌سیاه	چاپ سوم	محمودکیانوش
۳۸ ـ مسافرهای شب		جمال میرصادقی
۳۹ ـ این‌شکسته‌ها		« « «
۴۰ ـ قصه باغ مریم		مرتضی‌رضوان
۴۱ ـ قصه‌های‌کوچه دلبخواه		اسلام‌کاظمیه
۴۲ ـ همچون دریك‌آینه	(اینگماربرگمن)	ترجمه : مهندس‌هوشنگ‌طاهری
۴۳ ـ ویریدیانا	(لوئیس بونوئل)	« : « « « «
۴۴ ـ M (قاتل)	(فریتس لانگ)	« : « « « «
۴۵ ـ مهرهفتم	(اینگماربرگمن)	« : « « « «
۴۶ ـ آدم‌آدم است	(برتولت‌برشت)	: م . امین مؤید
۴۷ ـ دایره‌گچی‌قفقازی	(« «)	« : « «
۴۸ ـ ماجرای نیمه‌شب	(شون اوکیسی)	« : « «
۴۹ ـ درپوست شیر	(« «)	« : دکتراسماعیل‌خوئی
۵۰ـشام‌طولانی‌کریسمس	(وایلدر)	« : « حسن هنرمندی
۵۱ ـ آنکه‌گفت‌آری وآنکه‌گفت‌نه	(برتولت برشت)	« . دکترمصطفی رحیمی
۵۲ ـ آموزگاران		محسن‌یلفانی
۵۳ ـ مرد متوسط وتله		« «
۵۴ ـ تنگنا		محمود دولت‌آبادی
۵۵ ـ مرگ درپائیز		اکبررادی
۵۶ ـ گلبانك		محمود طیاری
۵۷ ـ نارتسیس وگلدموند	(هرمان هسه)	« : مهندس سروش حبیبی
۵۸ ـ کتاب رز	باهمکاری	اسلام‌کاظمیه
۵۹ ـ من سرخی شقایق را درآبی‌آسمان دیدم		مرتضی رضوان
۶۰ ـ پلاستی ـ سیته	(ویکتوروازارلی)	« پیروزافتخاری
۶۱ ـ تاریخ ایران باستان		فریدون شایان
۶۲ ـ تجربه نمایش	(اوژن یونسکو)	« دکترمحمد تقی غیاثی

نقد و ادب
۱۱



۱۷۵ ریال