نگاهی به جهان متن دو نمایش‌نامه «گلدان» و «پژوهشی ژرف و سترگ و نو...»

درام ابسورد ایرانی، توهم یا واقعیت؟!

جواد عاطفه

آغاز...

با آن که میرزا فتحعلی آخوند زاده و میرزا آقا تبریزی حرکت‌هایی را در جهت تئاتر امروزی راه انداختند، اما تئاتر ملی در ۱۲۹۲ ش آغازی اســت بر حرکت‌های مدرن تئاتر ایران. این حرکت به همت محقق الدوله و جمعی از رجال فرهیخته و متمول در بالا خانه مطبعه فاروس در لاله زار آغاز شد و در ادامه توسط ظهیر الدوله، مؤید الممالک ارشــاد، ذکاء الملک فروغی، تیمور تاش، ذبیح بهروز، علی دریا بیگی، غلامعلی فکری، حســن مقدم، علینقی وزیری، میرزاده عشــقی، محمود ظهیرالدینی، لرتا، عنایت شیبانی، سید علی نصر، عبدالحسین نوشین، فضــل الله بایگان، رفیع حالتی، اســماعیل مهرتاش، خان بابا صدری، عصمت صفــوی، مهدی نامدار، محمود بهرامی، مهدی فروغ، علی اصغر گرمسیری، ابوالقاسم جنتی، ایران دفتری، نصرت کریمی، غلامحسین نقشینه و... در قالــب گروه‌هــای تئاتر ملی ایران، کلــوپ ایران جوان (کلوپ فرنگ رفته‌هــا)، کلوپ موزیکال (اپرت و اپرا)، کمدی اخوان (کمدی‌های انتقادی)، کمدی ایران (آثار درام نویســان فرانسوی: مولیر، لابیش و...)، جامعه باربد (اپرت و اپرا و با هدف آموزش به تئاتر پیشــگان)، تئاتر شــهرداری (کلاس‌های آموزش تئاتر و اپرا و باله) و ســازمان پرورش افکار (هنرستان هنر پیشــگی)- که در این میان کلوپ ایران جوان و کمدی ایران به دلیل رویکرد به آثار فرنگی فضای تئاتری را با درام‌های بزرگ جهان آشنا کردند- تئاتر ایران را تا دهه ۱۳۲۰ هدایت کرد و پایه‌های اصلی تئاتر مدرن را بنیان نهاد.

در ســال‌های آغازین دهه بیست خورشیدی با تحولات شگرفی که در سطح جامعه و فضای سیاسی کشور رخ داد، فضای فرهنگی هم متأثر از این تغییرات، شرایط جدید و نویی را تجربه کرد؛ شرایطی که با حضور متفقین در ایران، تبعید رضا شــاه، آزادی زندانیان سیاسی در بند استبداد رضا خانی، بازگشت نیروها و روشنفکران چپ اندیش از روســیه، تشــکیل کلوپ‌ها و سالن‌های فرهنگی نمایش فیلم و تئاتر توسط متفقین، به قدرت رسیدن دکتر محمد مصدق، و قدرت گرفتن احزاب خصوصاً حزب توده در ایران، آزادی مطبوعات و رشد کمی‌و کیفی

آن و نهایتاً ایجاد فضایی روشـنگرانه در سـطح مردم و آشنا کردن آنها با برخی مفاهیم کمتر شنیده شده چون هنر، سیاست، ادبیات و... سالن‌های نمایش راماملو از جمعیتی مشتاق می‌کرد که تئاتر را آیینه‌ای می‌دانستند از جامعه خفقان زده به آزادی رسیده.

دهه بیست به عقیده بسیاری ازصاحب نظران فرهنگی، دوره طلایی تئاتر ما است؛ دهه ای که به دلیل شرایط خاص خود، چنان‌که پیش‌تر ذکر شـد، فضا را برای بروز ایده‌های نو و ظهور دگر اندیشـان فرهنگی و هنری فراهم کرد.

در سال۱۳۲۷ انجمن خروس جنگی به همت غلامحسین غریب تأسیس شد؛ انجمنی که با انتخاب نام خروس برای گروه خود (خروس در ادبیات ایران نماینده فرشـته بهمن و وظیفه اش بیدار سـازی مردم در سـحرگاه است)، وظیفه بیدار سازی مردم در زمینه ادبیات، موسیقی، نقاشی و نمایش را به عهده گرفت.

خروسان (!) این انجمن نیما یوشیج، حسن شیروانی، جلیل ضیاء پور، مرتضی حنانه و... بودند که بعدها سهراب سپهری، منوچهر شیبانی و اسماعیل شاهرودی هم به این جمع اضافه شدند. خروس جنگی‌ها که همه چیز را بر مبنای متفاوت بودن، نو بودن و بکر بودن گذاشته بودند، نمونه ای وطنی شدند از دادائیست‌های ۱۹۱۶ زوریخ و تفکرات آنارشیستی– انقلابی تریستان تزارا. آنها با نگاه متفاوت خود بی شک اولین حرکت‌های آوانگارد ادبی و هنری را در فضای فرهنگی و هنری رقم زدند و به سوی ایسم‌های تجربه نشده گام برداشتند؛ گام‌هایی که راه را برای حرکت‌های ارتجاعی، پیشرو و متفاوت تا حد بسیار زیادی هموار کرد.

از سـویی دیگر با تأسـیس اداره کل هنرهای زیبای کشوردر سال ۱۳۲۹، هنر و هنرمند ایرانی در فضایی متفاوت قرار گرفته، خوانشـی آکادمیک را از خود ارائه می‌دهد. با حضور اسـتادان برجسـته، صاحب نام و صاحب فن در این اداره از جمله پروفسـور «جرج کوئین بی»، اسـتاد برجسـته هنرهای دراماتیک آمریکا و... تأثیرات شگرفی در

آشنایی با نویسندگان، هنرمندان، ایسم‌ها و مکاتب ادبی و هنری در این سـرزمین پدید می‌آید. فضای هنری که در طول سـی سال هر روز بـا فضایی نو و تجربه نشـده روبه‌رو می‌شد، این بار با بازگشت هنرمندان و اندیشمندان تحصیل کرده خـارج رفته، نگاهی دیگر از پیشـرویی و پیـش قراولی هنر را پیشـنهاد می‌دهـد و فضایی نو، تجربیاتـی تازه، متفاوت و خارج از عادات مرسـوم، مدرنیته وطنی را باب می‌کند.

بـا اینکـه جامعه ما چـون دیگر کشورهای در حال توسعه، مرحله گذار به سمت صنعتی شدن را به طـور کامل طی نکرده و در حال گذر از آن اسـت و شرایط ایجاد کننده سبک‌ها و بدعت‌های ادبی و هنری نو را پشـت سر نگذاشته و خیلـی دیـر تر و دور تر به ماشینیسـم و جدایی از سـنت‌ها تن داده و احسـاس محوری بر خرد محوری غالب بوده و هست، اما شرایط به وجود آمده در بستر جامعه باعث قبول سبک‌ها و شیوه‌های نو، همچون کالایی وارداتی شـده و پس از مدتی هنرمند و اندیشـمند ایرانی سـعی در وطنی کردن و همرنگ کردن آن با شـرایط محیـط و اجتماع و جریانات ادبی –هنـری و فکری– فرهنگـی خویش دارد. مدرنیتـه وطنی در پس همه اتفاقات گذشـته بر خود، مدام تازه شـدن و خود را نفی کردن و به قلمرو تازگی‌ها گام نهادن را به هنرمند، نویسنده و اندیشمند وطنی پیشنهاد داده، باعـث خلـق آثاری متفاوت با فضایی جدیـد و دنیایی متفاوت و خارج از قواعد معمول در زمانه خود می‌شود؛ آثاری که برای جریان سازی در ادامه جریان های فکری گذشته و ایجاد حرکتی نو تلاش می‌کند.

با آغاز دهه سی، در دوره محمد رضا پهلوی، و بهتر شدن شرایط اقتصادی و خشـمگینی دول استعمارگری چون آمریکا و انگلیس از حضور شخصی چـون دکترمصدق بر مصدر کار، عملیات براندازی او در کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ آرمان ملتی را سرنگون می‌کند؛ آرمانی که با مرگش بسیار اندیشه‌های ناب و خلاق را به محاق برده، انزوایی خود خواسته یا ناخواسته را رقم زد که مشخص ترین اثرش بد بینی بی حد و حصر به همه مناسبات، رفتارها و هنجارهایـی اسـت که بر گرفته از کهن الگوهـای فرهنگی و تابوهای ذهنی شـهروند جوامع در حال توسـعه اسـت و جایگزینی ارزش‌های به عاریت گرفته شـده از فرهنگی بیگانـه بی آن که آمادگی برای پذیرش و دریافتش وجود داشـته باشد تا شاید آرمان شهری دیگر را در جایی دیگر بجوید و درد خویش را پس این سوغات دیگری فراموش کند.

همه اینها بستر را برای بروز طغیان و آنارشیسم فکری و اندیشه ای فراهم می‌کنـد و ابسوردیسـم ایرانی، در چنین زمانه ای، از پس پرسـش‌های بی شمار، عصیان‌های بنیادین بر ضد نا هنجاری‌های اجتماع و نهایتاً رهایی از زوال آرمان ملتی که به سـیاهی و بـن بسـت رسـیده، شـکل می‌گیـرد. نویسـنده، هنرمند و روشـنفکر ایرانی از بحران مرگ آرمان‌ها عبور می‌کند و به آرمان شهری می‌رسد که در سکوت به ویرانـه بدل شـده، گویی تنها و تنها بیراهه‌ها به جای شاهراه‌ها او را بـه غایـت و نهایـت خود می‌رسـاند؛ بیراهه‌ای که در پس اسـتعاره‌ها، کنایه‌هـا و رمزها و رازهای نهان و آشکار جلوه گر و رفته رفته آثاری عبث گرا و عبث نمـا آن هم از نـوع وطنی جلوه گر می‌شود؛ آثاری که گر چه به بن مایه‌های اصلی ابسوردیسـم غربی نزدیک می‌شـود اما نهایتاً نمی‌توانـد تمام و کمـال آن را به نمایش بگـذارد و به غایت و نهایت اندیشه ابسورد برسد.

زنگ خطری برای کهنه نویسان

«حرف داریم، حرف می‌زنیم، با خودمان، با دیگران، از این حرف‌ها من هم دارم که زده‌ام، و گمان می‌کنم به فارسی تلخ و بغرنج امروز. فارسی را هر کس جوری از آن خودش حرف می‌زند. درست! ولی آیا تنها گره «بازی» کشدار و خنده‌آور ما همین است؟

من جوری که می‌توانسـتم، و بلکه خواسـته‌ام حرفـم را زده‌ام، و در این چارچوب. رویهم می‌توان گفت زبانم ریخت و بافت همه شناس ندارد. ولی آیا به راستی همین طور است؟ راستی این«همه» کیست؟ به هر حال این زبان من اسـت. از به کار بستنش نه تنها پرهیز نمی‌کنم بلکه به داشتنش از این که خودی است شادان هستم.

درباره آن گونه «بازی» که ما می‌توانیم و باید داشته باشیم نیز«بازی‌نویسی» اینک حرفی ندارم و اگر دارم همانست که در بستر همین «بازی» پنهان و روان و شـاید هم پیدا و روان است. دست کم می‌توان گفت: جاودانگی هیـچ مـرز و آئینی را باور ندارم و برای بیمارانـم رهایی از تمام آئین‌ها را درمـان پذیرتر از پذیرش یک آئیـن می‌دانم، زیرا نان خور و نامجوی این راه نیستم. رنجور آنم.

تن دادن به این کار، اگرچه بدینسـان افتان و خیزان، امروز، این جا سوای بیماری قربانی شـدن اسـت. من درخشش همه سـاطورها و نوسان همه دونی‌ها و کودنی‌ها را بالای سـرم حس می‌کنم. سـوگ زهرآگینی است. با این همه باکی نیسـت. بیماری در ما نیرومندتر است. نه زود آمده‌ایم نه دیر.»

بهمن فرسـی در مقدمه چاپ اول نمایش‌نامه «گلدان» در سـال ۱۳۴۰، تکلیف خودش را با فضای تئاتری زمانه خود یکسـره کرده، راهی متفاوت و نـو را بـرای بیـان عقیده خود بـر می‌گزیند؛ راهی کـه او را به یکی از پیشـگامان و نواندیشـان نمایش نامه نویسـی و ادبیات نوین ایران بدل

می‌کنـد. او خود را در مقـام طبیب، بر تن رنجور تئاتـر زمانه اش حاضر می‌کند تا شـاید با آوردن سبکی نو، منشـی نو و نگاهی نو مرهمی‌بر درد این محتضر (!) باشد.
فرسـی که خود از بانیان اصلی گروه تئاتر ملی بود، بعد از خروج شـاهین سرکیسیان و تأسیس گروه تئاتر مروارید، به همراه نصیریان، خجسته کیا، اسماعیل شـنگله، اسماعیل داور فر و... به سرکیسیان می‌پیوندند. نمایش «گلدان» نیز در همین گروه با کارگردانی خود فرسـی در سـال ۱۳۴۰ به روی صحنه می‌رود؛ نمایشـی که به دلیل خاص بودن آن «برای اکثریت بینندگان غیر قابل هضم و درک است».
«گلدان»، نمایش‌نامـه‌ای «دارای مضامین و مفاهیم موجود در لایه‌های درونی که مسـائل کنایی و سمبولیک آن قابل تعبیر و تفسیرهای متفاوتی اسـت»، به عنوان اولین نمایش‌نامه ابسـورد ایرانی، بازخوردهای متفاوتی را در سـطح منتقدان و اهالی تئاتر به وجود می‌آورد. جلال آل احمد آن را «نمایشی ضد حکومتی»، «زنگ خطری برای کهنه نویسان» و «گول زن سانسورچی‌ها» می‌خواند. از سـوی دیگر حمید سمندریان منش و روش فرسـی در نگارش آن را «شارلاتانیزم درام نویسـی» عنوان کرده، آن را هر چیزی جز تئاتر معنا می‌کند. عده ای فرسـی را در بند فرم، گرفتار کج فهمی اگزیستانسیالیسـم و فلسـفه پوچی و عده ای دیگر آن را وسیله ای برای به جنبش در آوردن هنر تئاتردر ایران می‌دانند.
فرسی در پاسخ به منتقدان، خود و نسل خود را «جوان‌های وا خورده ای» می‌داند که به تأثیر پیشـرفت ناقص تمدن غربی در ایران، فکری زودرس و زندگـی قدیمیو عقب افتاده دارند. او شـرایط زندگی و تأثیر پذیری از فرهنـگ، هنر و ادبیات غرب را «لنگان لنـگان دنبال قافله تندرو غرب» قدم بر داشتن و «شنیدن آواز قافله از دور» می‌داند.
«گلـدان» به عنوان اولین و تنهـا نمایش‌نامه مدرن ایرانی (در آن تاریخ خاص)، با دسـتمایه قرار دادن بنیادی ترین مسئله انسان مدرن، تنهایی، انسان حل شده در ماشینیسم و انسان مستحیل شده از پس دو جنگ بین الملل و به پوچی رسـیدن ارزش‌ها و نهایتاً رسیدن به تنهایی، تنهایی‌ای که فردیت انسـان مدرن را رقـم می‌زند، «تنهایی، ناشـی از عدم درک مفاهیم ذهنی دیگران»، دنیایی آفتابی و سـرد را که هر آن انتظار می‌رود تـا در آن فاجعـه‌ای رخ دهد، تصویـر می‌کند؛ دنیایی که مردم سـر در لاک خـود کرده اند و به از خود بی خبری رسـیده، به دنبال «جاودانگی امروزی»، جاودانگی پس بیشـتر دیده شدن، و در ذهن‌ها ماندن، «حتی برای یک هفته» (!) هسـتند. انسان‌هایی در گیر و دار گلدان‌هایی شیشه ای، با عمری موقت و رهایی در برهوت بی آنکه فریاد رسـی باشد و تنها و تنها شاید تکیه بر گذشته و نسل گذشته، نسلی که سایه منحوسش در تمام نمایش‌نامه گسترده شـده، مفری برای رهایی و رسیدن به آرامشی دروغین باشـد. و نهایتاً «انسانی لنگ»؛ موجودی خسته، دلزده و بی روح که «به جای رستگاری دچار حرمان و یأس و سرخوردگی و بد تر از همه گرفتار تنهایی فکری می‌شـود». تمام حرف‌هـا، دیالوگ‌ها، ذهنیت‌ها در فضایی سـمبلیک، پس کنایه‌ها و اسـتعاره‌ها بیان شده، خوانش چند باره را می‌طلبد.
«گلـدان» کـه برخی آن را متهم به «آوانگاردیسـم زورکـی» و تقلیدی سطحی از تفکری بنیادین (ابسوردیسم) کردند، فاقد جنبه‌های دراماتیک، در پـاره ای صحنه‌ها بـه ذهنی گرایی مطلق بدل می‌شـود که حرکت و اکسـیون صحنـه را دچار تزلزل می‌کند و بحران سـکون و سـکوتی بی اندیشـه را به بار می‌آورد. آدم‌های فرسی از کاریکاتور گونگی انسان یاوه سرای ابسورد و سکوت‌های تعمدی گاه و بی گاهش به انسانی کم حرف، کـم عمل، درگیـر ذهنیت‌های بی ربـط و باربط به موضـوع اصلی بدل می‌شوند؛ انسان‌هایی از طبقات فرو دست و لایه‌های زیرین اجتماع که به یکباره در نقشی دیگر خودشان را بروز می‌دهند؛ در نقش فیلسوفانی که از «ستاره بخت» تا «عصای دست پدر» به دنبال منظور و هدفی پس پشت می‌گردند و هر چیز نشـانه ای اسـت از هستی به تاراج رفته ، هستی خرد شده در زیر زمانی که از گذشته تا به امروز امتداد یافته است.
فرسـی با یک ایده مشـخص و طرحـی از پیش چیده شـده، با آدم‌های تبـاه شـده و بی سـتاره نمایش‌نامه اش، در جغرافیایـی که از یک طرف سرتاسـر دیواری بلنـد و عریض در متن آن وجود دارد و از سـویی دیگر درختی خشـک و پژمـرده، در زمان بازی: امروز و مـکان: زمین و موقع: غروب، با انسـان‌هایی مترسـک وار چون انسـان لنگ (مرد)، انسان کور (زن)، کودک ولگرد و... به ساختارهای اجتماعی حمله برده، به نقد دنیای امروز می‌پردازد و اتفاق‌های ساده اما فاجعه گون را در فاصله صدای طبل و شیپورهای سربازخانه مجاور جغرافیای نمایش‌نامه اش تصویر می‌کند.
او با رد تمام آن چیزها که در درام نویسان کلاسیک وجود داشته، می‌کوشد فضایی مدرن و خالی از هر احسـاس انسـانی را در «گلدان» تصویر کند؛ فضایی خفقان آور، انتزاعی و برهوت گون با حسـرتی بنیادین در ذهن و روح آدم‌ها.

تلاش نویسنده برای خلق جهان نامتعارف با اندیشه ای خاص و از سویی شیفتگی در برابر سبک نامتعارف خود، دیالوگ‌ها را به شعارهایی تصنعی بی هیـچ منطق قابل قبولی بدل کرده و بر خلاف نمایش‌نامه‌های مطرح مکتب ابسـورد که «مخاطب بیننده پوچی» اسـت، در کارهای فرسی ما «شـنونده بحث‌هایی در زمینه پوچی» هستیم. پوچی مطرح شده از سوی فرسـی بیشتر حول محور موضوع می‌چرخد تا درون‌مایه و متن. او با تکیه بر توضیحات صحنه، توضیحاتی که به جای دیالوگ‌ها نشسـته و وظیفه اش پوشـاندن خـلأ گفتاری و منطق رفتاری آدم‌های نمایش‌نامه اسـت، بیشـتر به دنبال تغییر سنت‌های نمایشی است تا رسیدن به تمام مؤلفه‌ها و جزئیات مکتب ابسـورد. حاشیه مهم تر از اصل و هر صدا، طنینی و هر رنگ، معنایی می‌شـود تا نویسنده با آن و از آن جهان متن خود را تصویر و تفسیر کند.
گرچه فرسی بارها متذکر شده بود که : «تئاتر پوچی، مفهومی‌است درخور زمـان و مکان خـودش و به زمان و مکان ما دقیقاً نمی‌خورد» و داشـتن تئاتر ابسـورد در ایران را «بعید و محال» دانسته، اما در اولین اثر نمایشی خود حیطه‌های آن را مشخص و راه را برای ادامه مسیر هموار می‌کند. او همگام با آثار بکت، دنیایی زوال زده با انسـان‌هایی بیمار، بیماری مزمن و کشنده بحران هویت و عدم شناخت از خود و دیگری و نهایتاً سکوتی که اشیا را هم وادار به تولید صدا می‌کند، خلق کرده است.
فرسـی می‌داند که «جلوی پوچی هیچ کلمه ای نمی‌شـود گذاشت» و به همین دلیل گلدانی‌ها از مرگ به آغوش مرگ پناه می‌برند و...

نمایش یک مسئله ذهنی

«پژوهشـی ژرف و سترگ و نو، در سنگواره‌های دوره بیست و پنجم زمین شناسـی و یا چهاردهم، بیسـتم و غیره، فرقی نمی‌کنـد»، نمایش‌نامه ای

هیاهو برانگیز و جنجالی، منتخب مسابقه کمیته تئاتر(گروهی متشکل از خجسته کیا، داوود رشیدی، منوچهر انور و فریدون رهنما)، در ۲۴ شهریور ۱۳۴۷ توسط آربی آوانسیان به روی صحنه رفت و در سال ۱۳۴۹ در «فستیوال راویان» فرانسه، «بلگراد» یوگسلاوی، و «تئاتر رویال کورت» لندن به اجرا در آمد. عباس نعلبندیان تا قبل از نگارش «پژوهشی ژرف و سترگ و نو...»، نمایش‌نامه‌ای که به دلیل متفاوت بودن و پیشرو بودن در زمان خود باعث جنجال و نقدهای تند و تیزی نسبت به خود شد، هرگز تئاتر ندیده و فقط نمایش‌نامه‌های رادیویی شنیده بود. او با تأثیری که از ادبیات ایران و جهان، خصوصاً ادبیات نمایشی گرفته بود و با استفاده از خلاقیت ذاتی خود شاهکار نمایشی اش را خلق کرد.

منتقدان دو دسته شده، برخی به ستایش اثر برخاستند و برخی دیگر آن را فاقد بار دراماتیک دانستند و آن را متنی مغشوش، بی هدف و پوچ معرفی کرده، گفتند: «نعلبندیان در آن نمایش‌نامه کار مهمی نکرده...» برخی روزنامه‌ها هم تیتر زدند: «شخصی به نام عباس نعلبندیان وجود خارجی ندارد» و توضیح دادند: «اینها بهمن فرسی، شمیم بهار و خجسته کیا هستند که با کمک هم نمایش‌نامه پژوهشی ژرف و سترگ و نو... را نوشته اند»؛ نقدهایی که فرسی آن را «جنجال نوجوانانه» و «غیر صمیمانه» خواند و نتیجه اش را «از بین رفتن خرده آزادی که لااقل در صحنه و سالن تئاتر باقی است» عنوان کرد.

نمایش‌نامه‌ای که آوانسیان اجرای آن را مهم‌ترین«کار خلاقه» خود نامید و ارتباطش را با آن «ارتباطی مستقیم و از هیچ» می‌دانست، تصویر گر غاری است. «گروهی آدم‌های حیران، سرگردان و خسته، هر یک در پی یافتن چیزی، به مکانی تاریک و در هم و بر هم رسیده اند. پس از آن که هر کدام داستان خود را بازگو می‌کنند، قرار بر این می‌شود که با انتخاب راهبری به راه خود ادامه دهند. اما نه کسی حاضر به قبول راهبری است و نه هیچ کس راه را می‌داند. همه متحیر و سرگردان به دور خود و دیگران می‌چرخند و...»

نعلبندیان در تجربه اول خود، با خلق آدم‌هایی که«یک مشت خاطره» پس ذهن خود دارند، آنها را در زمان صفر وارد مکان صفر می‌کند. هیچ آینده‌ای انتظار هیچ کدام را نمی‌کشد و جز گذشته، هیچ کدام هیچ چیزی ندارند. حرفشان مغشوش و درهم و گنگ و نامفهوم است. «آدم‌هایی بی حجم»، «اسیر دنیایی از بافته‌های خودشان»، بی آن که «حتی صدای یکدیگر را بشنوند.» آنها با نام‌هایی بی وجود: «آخشیگ»، «خشاگی»، «خگاشی»، «شیگاخ»، «گیشاخ»، «یخشاگ»، «یشاخگ»، «یگشخا»، ترکیب شده از پنج حرف ا، ش، ی، گ و خ، خستگانی هستند که «از سراب حقیقت می‌آیند» و در «جست‌وجوی پایان»، نهایتاً به «ماورای پایان» می‌رسند؛ شخصیت‌هایی که از آغاز و پایانی می‌آیند که به هیچ وصل شده و به گفته مارتین اسلین، همچون تمامی‌ضد قهرمانان تئاتر عبث، «از هیچ به هیچ» می‌رسند. شخصیت‌هایی رها و گم در پس انزوایی که در یک غار افزون تر شده، در برزخ زندگی مبهم خود گرفتار تر، هیچ مفری برای برون رفت از آن نمی‌یابند. اینان کاریکاتورهایی از انسان‌های یک جامعه زوال زده اند؛ جامعه‌ای که با طرح‌هایی دروغین در جهت اصلاح امور و به ظاهر رهبری به سوی تعالی، بیشتر از پیش شهروندانش را غرق در روزمرگی مرگ و نیستی و در خود بودن می‌کند.

نویسنده به دنبال آرمان‌شهر ذهنی خود، نهایتاً به هیچ نتیجه قطعی و واضحی نمی‌رسد. بی شک می‌داند که در جایی که هدایتگر و راهبری دانا و آزموده نباشد، باید تنها و تنها «زامنهوف» را به کمک طلبید؛ زامنهوفی که خود زاییده بازی با کلماتی روزمره، تکراری و پوچ است. کلام شاعرانه و موسیقی درون متنی نرمی که تک تک کلمات را همراهی می‌کند، با زبانی متغیر که از حالت کتابی گویی و ادبیات صرف تا محاوره و زبان کوچه و بازار در نوسان است، به هذیانی که به نظر منطق و مرام خاصی پس پشت ندارد، بدل می‌شود؛ هذیانی که فردیت یا هویت کاراکترها را زیر سؤال برده، آنها را گم در زیر «غبار زمان و اعصار»، تن داده به «جبر زمانه»، بی چاره و بی هدف در راهی تکراری و بی انتها، سفری بی بازگشت (!) در دایره زندگی خود قرار می‌دهد.

آنها انسان‌هایی «از درون پوسیده اند» و گذشته چون باری تحمل ناپذیر همراه و همدم آنان، امروزشان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. و در شبی سرد و تاریک و وهم انگیز در «استراحتگاه جهان»، با حرف‌هایی مدام و کلیشه ای و «به ظاهر اخلاقی و اجتماعی»، بی ربط به هم و در دنباله هم، تنها با هیچ است که به هم وصل می‌شوند. هیچ مطلق و آن «فضای بی انتهای صوتی»، نقطه مشترک این جماعت، کشفی است که نویسنده در خلال نمایش‌نامه بدان دست می‌یابد. همین کشف است که اندیشه و نگاه نعلبندیان را از دیگر هم سلکانش: صادق هدایت، بهمن فرسی و... جدا می‌کند و نهایتاً بر رضا قاسمی تأثیر می‌گذارد؛ کشفی که به گفته بیضایی «تلاشی برای بهتر گفتن منظور» است.

نعلبندیان در یکی از مصاحبه‌های خود این نمایش‌نامه را «نمایش یک مسئله ذهنی» دانسته، آن را «میلی که فقط از جوشش آمده بود، نه از کوشش» بیان می‌کند؛ میلی متأثر از جریانات اجتماعی مملکت، تحت تأثیر چیزهایی که به چشم می‌آیند، چیزهایی کاملاً مرئی. آنها آدم‌هایی هستند که اگر دقت داشته باشیم، می‌بینیم که از اجتماع خودمان بیرون آمده اند. آدم‌هایی هستند که دادشان را می‌زنند و بعد ول می‌کنند و می‌روند. چون فقط داد زدن است و بس. و همین طور می‌بینیم که در آخر نمایش هم باز صدای داد و فریاد می‌آید و یک نفر هست که زامنهوف را صدا می‌کند ولی دیگر هیچ امیدی نیست. این آن چیزهایی است که نویسنده از جامعه می‌بیند و در نوشته‌هایش منعکس می‌شود. «من نمی‌توانم دروغکی بگویم، باید برای مردم بنویسم و یا شعار بدهم که: ای وای مردم من... مردم... مردم».

نعلبندیان بر خلاف فرسی خود را بری از اندیشه تئاتر ابسورد می‌دانست، اماخواسته یا نا خواسته، در رسیدن به یک نمایش‌نامه ابسورد در حد و مقیاس‌ها و تعاریف جهانی این ایسم تأثیر گذار با آثار درخشان و ماندگار، گام‌های موفقی را برداشته است. در این جهان پر هراس، در جهانی خالی از معنا و هدف، دل‌خوش به امیدهایی در فراسوی زندگی ملالت‌بار و بی‌معنی، در تسلسلی باطل، پس انفعالی ذهنی و شخصیتی با تنهایی بی حد و حصری که غالب شخصیت‌های معنا باخته با آن سر و کار دارند و آدم‌هایی نماینده تام و تمام قرن‌ها در شکل آدم‌های آخر الزمانی و به عنوان آخرین بازماندگان نسل انسان‌ها بر کره خاکی با تمام دردها و رنج‌های بشریت که در منش و اندیشه آنها جاری است، از اداها و پزهای روشنفکرانه رها شده، ابسورد ایرانی را با درک متفاوت خود رقم می‌زند. او با ساختار شکنی در فرم و محتوای، از پی نویسندگان قبل تر از خود: هدایت، چوبک، صادقی، فرسی و حتی ابراهیم گلستان، گرفتاری انسان

روزمره در جنگ روابط انسـانی و مسـائل فکری امروز را در قالبی نو بیان می‌کند. او با الگو برداری از «منطق الطیر»، از پس کهنگی متنی کلاسیک موفق به نگارش اثری نو و «پلی فونی» شـده و به گفته آوانسـیان «برای اولین بار در نمایش‌نامه نویسـی ایران شـخصیت‌های خلق شده صداهای گوناگونی دارند».

فرسی با زبان خاص خود، رنگ‌ها، سکوت، صدا، حرکت و خط را تشخصی ویژه و فردیتی فرا جسـمانی می‌دهد و این مسئله در نگاه نعلبندیان ادامه پیـدا کـرده، نگاه جدیـدی را ارائه می‌کنـد. زبان در منش درام نویسـی نعلبندیان دارای تشخصی خاص، محوری ترین رکن نمایش‌نامه می‌شود. انبوه صداها از داخل و خارج صحنه با زبانی شـاعرانه و آهنگین، مرگ و نیسـتی را فریاد می‌زنند. این نگاه گر چه به تصویری مشـخص و واضح از پوچی نرسـیده و در حد یک طرحواره باقی می‌ماند، اما نشان از دریافت و درک ابسوردیسـم غربی با نگاهـی به آثار بزرگان مکتب ابسـورد: یونسکو، بکت، آرابال و پینتر توسـط نویسـنده است.

«نوجـوان روزنامه فـروش» (!)، نامی‌کـه منتقـدان بـرای تحقیر نعلبندیـان بـه کار می‌بردند، بی شک از پیشرو ترین و دگر اندیش ترین درام نویسـان ایران اسـت. نویسـنده ای که اولیـن اثرش به گفته عـده‌ای «هذیان مطلق» و عده‌ای دیگر «نمایشـی جهانی» اسـت، در تـلاش مسـتمر خود آثـاری متفاوت، غریب و تا حدی پیشـرو از زمان و مـکان را به بار مـی‌آورد و به تجربه ای بزرگ در زمانی اندک بدل می‌شود؛ تجربه ای که پایه‌های ابسوردیسم ایرانی را قوی‌تـر و بنیان آن را محکم تر می‌کند.

او می‌دانست که «آه، اینک همه مـا راهی سـفریم؛ اینک که آغاز می‌کنیم پایـان را؛ اینک که چون برگی سـیلی پاییز خورده، سر به پایین داریم؛ اینک که همه در راهمان تاریکی اسـت و ظلمت؛ اینک که همه سرگشتگی است و حیرت؛ اینک که چنگ بـر هوا می‌زنیـم. آه... ای همه، آیـا نباید یکدیگر را بشناسـیم؟» و باقی سکوت است.

اختتامی نیکو؟!

تئاتر ابسورد ایرانی با آن که تجربیات محدودی را از سر گذرانده و فرسی و نعلبندیان نماینده حقیقی آن در ایران هستند، اما حرکت‌های درام نویسانی چون باقر صحرارودی، حسـین واعظ، جلال تهرانی و... در شـکل گیری، تثبیت و اعتلای آن نقش بسیار مؤثری دارد.

این مکتب در ایران بیشـتر یک «تفنن» هنری محسـوب شده تا دغدغه ای اساسـی و بنیادین. آماده نبودن بسـترهای فکـری و فرهنگی، تفکر سـنتی و دافعه‌های سـخت و محکم در مقابل هر امر نو، ضعف اندیشـه ای و نگارشی نویسـندگان صاحب اثر در این مکتب، تفکرات آنارشیستی خالقان اثر و... باعث رکود، و به محاق رفتن تئاتر ابسورد در ایران می‌شود. اکبر رادی در تفسـیر و تحلیل ایشـان گفته بود : «فرسی، و بعد یکی دو تن دیگر چند گامی در این قلمرو برداشـته اند و به عبارتی، تا حدودی به ادب و رفتار پوچی نزدیک شده اند. اما صرف نظر از همه کم و کاست‌ها، به دلیل مناسـب نبودن زمینه، فعلاً سـر در لاک کـرده اند.» با این همه نمی‌توان صحبتی از نبود و نداشـتن حضور سـبکی کرد که تا به امروز ما هم در فضای تئاتری چون کورسویی می‌درخشد و ستاره مکتب خاموش شـده دیروز آنها (غرب)، امروز روشن و تابناک با آثار نویسنده ای چـون جـلال تهرانـی بـا آثارموفـق و قابـل تأمل خود، در تئاتر ما می‌درخشـد. ابسورد و بـن مایه‌های آن و مسـائلی چـون زوال، زمان و بازی‌های زمانی، زبان و تغییر در کاربرد و استفاده از آن، تکرار، ماشینیسم، بزرگ‌نمایی اشیا و جان دادن به آنهـا به عنـوان یـک کاراکتر، تنهایی و... بی شـک هنوز هم می‌تواند حرکتی باشـد جریان سـاز در فضای به پوچی رسیده تئاتر امروز ما! اگر...

منابع

خـرم زاده اصفهانـی، سـتاره، «تئاتر ایـران در گـذر زمان- ۳ (کارگاه نمایـش از آغـاز تـا پایـان)»، چاپ اول، انتشـارات افراز، تهران، ۱۳۸۷

رادی، اکبـر، «دسـتی از دور»، مجموعـه مقـالات، چـاپ اول، انتشارات امید، تهران، ۱۳۵۲

ریشـهری، محمد رضا، «کارگاه نمایش»، چاپ اول، انتشارات نوروز هنر، تهران، ۱۳۸۶

شهبازی، کاظم، کیان افراز، اعظم، «تئاتر ایران در گذر زمان- ۲ (از ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷)»، چاپ اول، انتشارات افراز، تهران، ۱۳۸۷

فرسی، بهمن، «گلدان»، چاپ اول، تهران، ۱۳۴۰

موحدیان، مریم، «نمایش نامه نویسـان معاصر ایران (دهه چهل)»، چاپ اول، انتشارات نمایش، تهران، ۱۳۸۱

نعلبندیان، عباس، «پژوهشـی ژرف و سـترگ و نو، در سنگواره‌های دوره بیست و پنجم زمین شناسی و یا چهاردهم، بیستم و غیره، فرقی نمی‌کند»، چاپ اول، انتشارات جشن هنر، تهران، ۱۳۴۹.