فرهاد مهندس پور*

یک نمایشنامه نویس و یک دوران
(علیرضا نادری و همدوره‌ای‌هایش)

چکیده :

تئاتر ملی در کشور ما موضوعی است که بیشتر تحت عناوین و نام های تاریخی مطالعه و معرفی می شود، در حالی که تئاتر ملی ایران یک جریان مستمر پر فراز و نشیب و دامنه دار است، آن چنان که امروزه نیز ـ به همت برخی نویسندگان و کارگردانان ایرانی به آن پرداخته می شود.یکی از این نمایشنامه نویسان علیرضا نادری است که بیشترین نمایشنامه های خود را با موضوع جنگ و دفاع مقدس نوشته است.

علیرضا نادری و همدوره ای‌هایش بخشی از تلاشگران توانمند تئاتر ایران هستند که خود پاره‌ای از جریان تئاتر ملی را می سازند، و با آن که همگی دانش آموخته‌ی تئاتر دانشگاهی، و آشنا با تئاتر غربی هستند، از آن تقلید نمی کنند و تلاش آنان بر این پایه استوار است که تماشاگر ایرانی بتواند کاراکترهای ایرانی (خودش را) در صحنه‌های نمایش ببیند.

در این نوشته، از میان همه‌ی نمایشنامه نویسان این دوره، چهار تن برگزیده شده اند ـ که با وجود گونه گونی آثار آنان و تشخص هر یک از دیگری ـ سازندگان بخشی موثر از جریان تئاتر ملی امروز ایران هستند؛ محمد چرم شیر، جمشید خانیان، محمد رحمانیان، و علیرضا نادری که در اینجا با نگاهی کلی، این جریان و ویژگی های مشترک علیرضا نادری و همدوره‌ای‌هایش بررسی شده است.

هنگامی که می‌خواهیم به نمایشنامه‌نویسی مانند علیرضا نادری اشاره کنیم، باید بدانیم که با جریانِ تئاتر ملی ایران سر و کار داریم که آغازی داشته، همچنان که سیر تحولی هم داشته است و دارد. هر چند آغاز و انجام این جریان متفاوت است، اما نقاط اشتراکی هم وجود دارد. همین جا باید یادآوری کرد که مجموع کتاب‌های نوشته شده در این باره ـ تا آنجا که من جست‌وجو کرده‌ام ـ به یازده عنوان می‌رسد که از میان آنها می‌توان دو مجلد را به‌خاطر خطاهای فاحش کنار گذاشت. به این ترتیب به‌طور متوسط هر ۱۵ سال، یک کتاب درباره‌ی تئاتر ایران، نمایشنامه‌های ایرانی و تئاتر ملی نوشته شده است.در این میان به جز «تاریخ تئاتر ایران» نوشته‌ی مرحوم مصطفی اسکوئی، که به قلمِ آگاهِ عباس جوانمرد در کتاب «غبار منیّت» نقـد گردیده، هنوز هیچ کدام دیگر حتی یک نقد هم دریافت نکرده‌اند، و به درستی و دقت خوانده نشده‌اند. پس تا این‌جا بین میرزا آقا تبریزی و علیرضا نادری و دیگران فرقی وجود ندارد. یکی از نشانه‌های این خودناشناسی مزمن این است که مدعیان و متولیان فراوانند، حسبِ ضرب‌المثلِ آفتابه لگن هفت دست، شام و نهار هیچی! یک نقطه‌ی اشتراک دیگر هم بین میرزا آقا تبریزی و علیرضا نادری وجود دارد که از این قرار است؛ نمایشنامه‌های هیچ یک خوانده نمی‌شود ـ متأسفانه ـ و چاپ هم نمی‌شود.

به نظر می‌رسد که در کشور ما هیچ کس، مسئولیتی در برابر نمایشنامه نویسان ندارد. همان‌طور که در قبال نمایشنامه‌هایی که نوشته می‌شود و نمایشنامه‌هایی که باید نوشته شوند، کسی واکنش نشان نمی‌دهد. آخر وقتی که هنوز میرزا آقا تبریزی نقدی بر آثارش دریافت نکرده، علیرضا نادری چه توقعی دارد. آدم حیرت می‌کند از این که چرا نویسندگان، هنوز دارند نمایشنامه می‌نویسند.

اکنون شایسته است علیرضا نادری را در کنار چند نفر دیگر ببینیم که همدوره‌ای‌های او هستند. تعداد این افراد زیاد است و چون درباره‌ی یک دوره حرف می‌زنیم، با همه‌ی نمایشنامه نویسان حاضر در این دوره سر و کار داریم و طبیعی است که سن و سال ملاک نباشد، همچنان که در اساس هم ملاک نیست. همین امروز در ایران پا به سن گذاشته هایی داریم که در

* عضو هیأت علمی دانشکده‌ی هنر
دانشگاه تربیت مدرس

نمایشنامه‌نویسی جوان و تازه هستند و جوان‌هایی داریم که نمایشنامه‌های پیر شده و دیر هنگام و کهنه می‌نویسند.

از میان گروه نمایشنامه‌نویسان امروز، به نام‌هایی می‌توان اشاره کرد که نمایشنامه‌های چاپ نشده و خوانده نشده‌ی زیادی دارند و هر کدام با تشخص ویژه‌ی خودشان به بالندگی تئاتر ملی ایران یاری رسانده‌اند. کسانی مانند آرمان امید، فرهاد ناظرزاده کرمانی، نغمه ثمینی، محمدرضا عرفاتی، جلال تهرانی، شارمین میمندی‌نژاد، اصغر فرهادی، مسعود سمیعی، حمید امجد، عبدالحی شماسی، اصغر دشتی، طلا معتضدی، شهرام احمدزاده، و در شهرستان‌ها رضا صابری، عبدالرضا حیاتی، فرشید بزرگ‌نیا، ابراهیم پشت‌کوهی، احمد آرام، علی رضایی، فارسی و بسیاری دیگر که مجال یادکردشان نیست و از آنها پوزش می‌طلبم.

از میان این نمایشنامه نویسان، من تنها چهار تن را برگزیده‌ام؛ محمد چرم‌شیر، جمشید خانیان، محمد رحمانیان و علیرضا نادری که به یاد و بزرگداشت او، و به نام او، به آثار و جریان تئاتر ملی امروزِ ایران اشاره خواهد شد. این چهار تن، جزو نمایشنامه‌نویسانی هستند که تئاتر دهه‌ی شصت و پس از آن را ساخته‌اند و دوران بلوغ فکری و اجتماعی پر آشوب و متلاطمی داشته‌اند؛ از ۱۳۵۰ تا امروز که چهار دهه‌ی پر حادثه ایران نیز بوده است. همین جا باید یادآوری کنم که قصد من دسته‌بندی کردن این چهار تن یا تاکید بر شباهت آثار و قلم آنان با هم نیست، ولی اینان با وجود تمایزات هر یک از دیگری، توانسته‌اند به جریان تئاتر ملی دهه‌ی شصت به بعد، ویژگی‌هایی ببخشند که ویژگی‌های مشترک علیرضا نادری و همدوره‌ای‌های اوست.

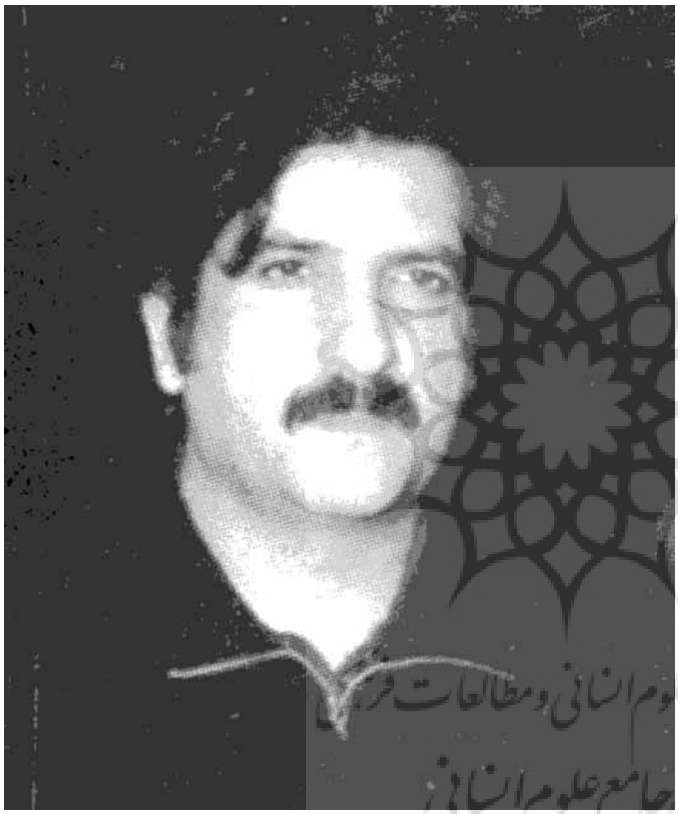
می‌گویند نویسنده به تولید اندیشه می‌پردازد، به تولید زبان نو، و تولید ابزاری برای ارتباط نوین؛ ولی پیش از این باید بپرسیم که نویسنده چطور به این ضرورت می‌رسد.

هنگامی که ما در استنباطی واحد از واقعیت زندگی می‌کنیم و این استنباط واحد با استدلال‌ها و توجیهاتش همه‌ی ما را شبیه به هم می‌کند؛ به دسته‌ای آدم‌های طبقه‌بندی شده در دلایلِ واقع‌نماییِ استنباط‌های واحدشان؛ این نویسنده است که اپوزیسیون این واقعیت دروغین می‌شود و آن را می‌شکند و ما را متوجه واقعیت‌های بی‌شمار و محتملی می‌کند که چشم ما به آنها بسته بوده است. قدما این عمل را کشف المحجوب می‌گفتند، یا همان آپوکالیپس apocalypse؛ مکاشفه‌ای آخرالزمانی (رستاخیزی). این‌ها کسانی هستند که واقعیت عمومی شده، سطحی شده و بی‌رمق شده‌ای که زندگی را ساکن، تختهِ بندِ تاریخ، غیر قابل تغییر و همیشگی و بلامنازع می‌نماید، و حقانیت خود را از یکه بودن و غیر قابل تردید بودنش می‌گیرد؛ مورد تردید قرار می‌دهند. ولی این رخنه، این اپوزیسیون بودن در مقابل این واقعیت ساکن،فرمول یا کلیشه‌ای ندارد که بتوان بر اساس آن دستورالعملی واحد برای نویسندگان صادر کرد؛ شبیه به انقلاب، لشکرکشی، طغیان و آشوب آفرینی هم نیست، بلکه بر عکسِ تعابیریِ که هنرمندان را «ارتش پنهان» می‌دانند، تولیدکنندگان اندیشه، کار دیگری می‌کنند که من برای بیان آن از تعبیر جورج الیوت در رمان «میدل مارچ» استفاده می‌کنم:

چگونه می‌خواهی آهنگ ناقوس سنگینی را که نمی‌توانی تکانش بدهی، بشنوی؟ در زیر آن فلوتی بنواز. به دقت گوش فرا ده. هنگامی که نوای فلوت بسان جویباری نقره فام روان می‌شود، ناقوس بزرگ به لرزه در می‌آید. هزاران موج، آهسته و لطیف، همزمان به نوای فلوت پاسخ می‌دهند. (الیوت، ۱۳۶۹، ص ۴۳۷)

در همه‌ی جوامع هستند کسانی که فریاد حق به جانب‌شان بلند است که تنها یک واقعیت وجود دارد و آن واقعیت همان است که ما دریافت کرده‌ایم.

تئاتر ملی ایران از این رخنه‌ها سر برخواهد آورد. این احساسی است که از خواندن آثار این نمایشنامه نویسان در می‌یابیم. در می‌یابیم که



علیرضا نادری

واقعیت اجتماعی ما، واقعیتی یکه و یگانه نیست، بلکه و شاید که با واقعیتی آپوکالیپسی روبه‌رو باشیم. بخشی از تئاتر ملی، یعنی همین عکس‌العمل‌های طبیعی و تازه در نمایشنامه‌ها به این واقعیت است.

برای نمونه، تفسیر و روایات ثابتی از جنگ وجود دارد که بنا ندارد حقانیت خودش را در کنار حقانیت نگاه و نظرات دیگر بپذیرد، و علاقمند است که روایتی تک بعدی و ابلاغ شده از یک حادثه‌ی بزرگ و پیچیده‌ی ملی ـ مردمی در ایران معاصر باشد. این روایت ـ ناخواسته و به خطا ـ خود را به این ورطه انداخته است که جنگ حادثه‌ای تمام شده و به پایان رسیده است. در حالی که در آثار این نمایشنامه نویسان جنگ همچنان ادامه دارد؛ جنگ بی‌پایان میان اجزایی که جهان و امروز را می‌سازند، و هر دم آن را به مخاطره می‌افکنند. جنگی که در سنگرها و خاکریزها تمام شده

چون در همه‌ی جاهای دیگر زندگی اجتماعی هم‌چنان ادامه دارد. در این نمایشنامه‌ها، جنگ پدیده‌ای سیاست مآبانه نیست، یا حتی تکرار کلیشه‌ای که به آن «عواقب پس از جنگ» می‌گویند.

ریزپردازی، موشکافی، جزیی نگری و فراوانی پدیده‌های موثر در جریان بزرگ زندگی، و امواج متلاطمی از نیازهای درونی و بیرونی آدمیان، دستمایه‌هایی فراهم آورده که حاصل نگاه کنجکاو، وسیع و چند ساحته‌ی این نمایشنامه نویسان است. کافی است به پدیده‌ی جنگ در آثار آنان نگاهی بیندازیم تا دریابیم که در آنها، جنگ به یک امکان برای شکل گیری تئاتر ملی ایران بدل شده است؛ صورتی از ایده و بیان، کشف و ساخته شده که تمام و کمال ایرانی است.

بخش بزرگی از نمایشنامه‌های علیرضا نادری و همدوره‌ای‌هایش با موضوع جنگ ـ شکافنده و یاری‌گر جریانی بوده‌اند که معتقد به رابطه‌ی زنده‌ی میان تئاتر و واقعیت‌های امروز ایران است؛ آن‌چنان که واقعیت در آثار آنان، تم یا موضوع نیست بلکه ساختار، عناصر نمایشی و دستگاه منطقی‌ای است که اجزاء بیان تئاتری را می‌سازد.

علیرضا نادری نمایشنامه‌ای دارد به نام «سه پاس از حیات طیبه‌ی نوجوان نجیب و زیبا». این نمایشنامه ـ اگر من درست به یاد داشته باشم ـ اوایل دهه‌ی هفتاد نوشته شده است و داستان نوجوان بسیجی است که مدت‌ها مفقود الاثر بوده و امروز در خانه‌ای زندگی می‌کند که هر شب باخوابیدنش همه چیز را فراموش می‌کند و با هر صبح باید دوباره همه چیز را به یادش بیاورند. این نمایشنامه را بخوانید. این نمایشنامه هنوز اجرایی درخور متن نداشته است. شاید به این دلیل که زودتر از انتظار ما نوشته شده است. همان‌طور که نمایشنامه‌ی دیگر علیرضا نادری، به نام «پچپچه‌های پشت خط نبرد» نیز زود هنگام‌تر از آن که منتظرش باشیم، ذهن ما را شکافت، و به همین دلیل مورد شماتت و حسادت قرار گرفت.

این‌ها نمایشنامه‌هایی هستند که ما آنها را نخوانده‌ایم، یا به درستی نخوانده‌ایم، شاید از این رو است که می‌گویم شتابنده‌تر از حوصله‌ی ما نوشته شده‌اند.ولی به راستی ،علیرضا نادری، محمد چرم‌شیر، جمشید خانیان و محمد رحمانیان از ما چه انتظاری دارند. من نمی‌دانم چرا نمایشنامه‌هایشان را نمی‌خوانیم، نقد نمی‌کنیم و فاصله ای را که با این آثار داریم از میان بر نمی داریم.

هنوز پرسش آغازین ما در جای خود باقی است؛ اینان چطور به این ضرورت رسیده‌اند و چرا با این همه تنهایی و پاسخ‌هایی که دریافت نمی‌کنند هم‌چنان می‌نویسند؟

یکی از خصوصیات مشترک علیرضا نادری، جمشید خانیان، محمد چرم‌شیر و محمد رحمانیان در انگیزه‌ی درونی آنهاست که آثار آنها را از دیگران متمایز می‌کند. بسیار هستند کسانی که منتظرند تا دیگران، نهادی، مرکزی، از بیرون برای آنها انگیزه ایجاد کند. این انتظار به سر نیامده باید از وقتی شروع شده باشد که با افتتاح سازمان پرورش افکار، تئاتر دولتی شد. به نظر می‌رسد در کشور ما سنت بر این است که هر جا دولت متولی امری شود، همه باید کنار بنشینند و متوقع دولت بشوند. هم‌چنان که به نظر برخی، چون شورای نظارت بر نمایش وجود دارد، دولت مسئولِ مراعات اخلاق و شرعیات در تئاتر است. جالب‌تر این که گاه مدیران دولتی تئاتر نیز به رفع همین تکلیف بسنده کرده‌اند.

انگیزه‌هایی که از درون، علیرضا نادری و همدوره‌ای‌هایش را زنده نگاه می‌دارد یکم: نتیجه‌ی حضور مستقیم، بیدار و دانشمندانه‌ی آنان در وضعیت‌های اجتماعی است؛ و این از آنجا پیداست که بسیار پرخوان و پرکار هستند.

دوم: تحت تأثیر جست‌وجوی خستگی ناپذیر آنان به دنبال زبان تازه در تئاتر است. تنوع آثار آنان و بی‌پروایی‌شان در تجربه‌گری ـ و دامنه‌ی جست‌وجوی آنان و تاثیرات آن ـ را در نمایشنامه‌هایشان می‌توان دید.

سوم: حاصل شجاعت آنان در ایده پردازی است. به روشنی پیداست که آثارشان نتیجه‌ی شجاعت و رویارویی آنان با باورهای خودشان است. به بیانی دیگر این چهار نفر از جمله کسانی هستند که در جریان تولید نمایشنامه، در مبارزه‌ی اندیشه‌ورزانه با جهل، در صورت لزوم اپوزیسیون خودشان بوده‌اند و توانسته‌اند آرمان ها و باورهای خود را نه مورد پرستش، که در معرض پرسش قرار دهند. شاید این بلندترین جایگاهی است که هنرمند می‌تواند به آن دست یابد. نشان بارز این «شجاعت بر علیه خود» همین است که هرگز تلاش نکرده‌اند سبک ساز یا شیوه پرداز شوند و از این رو توانسته اند هر بار نمایشنامه‌ای متمایز از نمایشنامه‌ی پیشین خود بنویسند.

علیرضا نادری و همدوره‌ای‌هایش باید آرمان گرا باشند، ولی در آرمان گرایی آنان رازی نهفته است که از ایدئولوگ شدن آنها پیشگیری می‌کند.

ما هنوز نویسندگانی داریم که آرمان گرایی آنان ـ در خودشان و آثارشان ـ به نوعی از ایدئولوژی بدل شده است، این اعم از آنهایی است که عضو حزبی بوده‌اند یا حتا نبوده‌اند. شاید آنچه باعث شده علیرضا نادری و همدوره‌ای‌هایش آرمان گرا باشند ولی ایدئولوگ نشوند این است که اینان دوره‌هایی از شکست‌های پی در پی را پشت سر گذاشته‌اند و تا آمده‌اند در ایده‌ای ثبات پیدا کنند، یا حکم و اعتباری اجتماعی یا حزبی، یا دولتی آنها را تایید کند، ناچار بوده‌اند دوباره و تازه به واقعیت مراجعه کنند و ایده‌هایشان را در آزمایشگاه شکست‌ها و در مقابل پرسش‌های تازه ارزیابی کنند. شاید بتوان گفت که اینان پر از شکست هستند، ولی ناامید نیستند، مدعی هم نیستند. چون دریافته‌اند که شکست، پیروزی، آرمانخواهی، و ایده پردازی به‌خودی خود چیزی نیستند و وجاهتی ندارند، مگر آن که جریان زندگی را فراز و نشیب دهند. چیزهایی نیستند که ماندگار باشند، یا حکم نیستند که بتوان با آنها به آرامش یک ایدئولوگ رسید.

علیرضا نادری و همدوره‌ای‌هایش به معنای کلاسیک یا همانند برخی حضرات ایدئولوگ شده‌ی نسل پیش از خود، اپوزیسیون هم نیستند. اپوزیسیون هستند ولی نه اپوزیسیون قالب بندی شده و دسته‌بندی شده؛ یعنی نوعی از اپوزیسیون که دیگر حتی خودِ اپوزیسیون بودن هم او را به فکر وا نمی دارد. برای همین، آنها سرشار از انرژی و انگیزه ای هستند که آنها را وا می‌دارد حتی از خودشان، و آثارشان ازخودشان ممتاز شوند، جدا شوند، استقلال داشته باشند و تازه باقی بمانند. به همین دلیل است که در نمایشنامه‌هایشان حکم صادر نمی‌شود. واقعیت تاریخی نمی‌شود، هیچ چیز تاریخی نمی‌شود، بلکه برعکس حتی تاریخ به روز می‌شود، روز آمد می‌شود.

ویژگی مشترک دیگری که مانند دیگر ویژگی‌های اینان، تأثیرات ماندگاری بر تئاتر ملی ایران گذاشته از این قرار است که شاعرانگی نمایشنامه‌هایشان به معنی فضای تغزلی، یا بیان شاعرانه‌ی آدم های نمایش نیست. بلکه این شاعرانگی به منزله‌ی موشکافی در گشودن لایه‌هایی از واقعیت اجتماعی و وضعیت‌های انسانی است که در آن، ما با ظرائف و دقایقی از واقعیتِ پنهان شده در واقعیت، روبه‌رو می‌شویم. این واقعیتِ تضادنمایانه (پارادوکسیکال) شالوده‌ی شاعرانگی این نمایشنامه‌هاست. در این آثار، شاعرانگی با سادگی همراه است واین بر خلاف انبوهی از نمایشنامه‌های پیچیده نوشته شده یا پیچیده نگر است که در آنها تلاش شده تا زبان گفت‌وگوها از بافت نمایشنامه جدا و شاعرانه باشد.

امیدوارم مجالی پیش بیاید تا بتوان دقیق و روشن و پژوهش شده به شناختِ جریان تئاتر ملی بپردازیم. این خلاصه ای است از نقدِ نیمایوشیج در تیرماه ۱۳۳۳ بر نمایشنامه‌ی «جعفرخان از فرنگ برگشته»ی حسن مقدم:

اگر من قاضی مغرضی نباشم، میل دارم ناقد بی یاد و هوشی هم نباشم. نویسنده، مجبور نیست حتماً موضوعات دقیق فکری را در کار خود متعهد شود. حل و نقض یک عالم فلسفی در اشیاء، غیر از حل و نقضی است که او در کار خود و با کار خود دارد. از چگونگی ارتباط صوری مردم با اشیاء، نسبت به زندگی، خوب یا بد آنها را مشخص می دارد و آن چیزهایی را که هست، و واقعاً هست، لباس تجلی و ظهور می پوشاند. موضوعاتی هستند که بی جان و مرده یا در پرده مانده اند. نویسنده آنها را جان می‌دهد، زنده می کند. جان دادن و نمودار ساختن اشخاص با طبایع و سجایای آنها فی نفسه بیانِ حقیقتی است.

نویسنده با چه اندازه تسلط بر محیط زندگی خود و محیط بودن او به پرسوناژهای شسته رفته و از فرنگ برگشته (حتی به خود که در جزو آنهاست) دست به کار زده است؟ پیش از هر چیز این است دیدنی در کمدی او. ولو اینکه موضوع، مثل موضوع‌های بعضی (مثلاً موضوع های شکسپیر) پر عمر نباشد.

موضوع کمدی او با نکته‌ی دقیق فکری تماس ندارد. معالوصف در صورتی که زیاد راغب نکاتی باشیم که فکر برمی‌دارد در پایان ساختمان او، تحویل گیرنده فکری می ماند. آنچه حقیقتی را می رساند و با کاوش فکری ارتباط دارد و ما بار دیگر به آن می رسیم ظاهراً نیست ولی در تک قرار گرفته است، حالِ شراب های کهنه و دردآلود را دارد که ته نشین کرده است.

علت این است که نویسنده صورت قهر یا آشنایی تصنعی را به خود نگرفته و از هر حیث حاضر یراق و آماده برای نوشتن بوده است. نطفه گرفته و پر شده است و نمی نویسد برای این که نوشته باشد. با فکرش، زندگی کرده است. کمدی او از حیث انتخاب اسم و برداشت موضوع به کمال بلاغت خود رسیده است. حال آنکه کمدی برای ساختمان خود یک جدار بیشتر ندارد. به اصطلاح دیگران یک پرده بیشتر نیست. اما قابل نشیمن است. زندگی در آن می گذرد.

در کمدی او چیزی بی جا گذارده نشده است. اگر به سراغ تیپ ها و به همپای آنها سجایای آنها برویم با ناراحتی خاطر و حاصلی از شک و تردید برگشت می کنیم. در مجلس اول آدم میل دارد پس از شناختن مادر، افراد دیگر خانواده را بشناسند. سجایای تیپ‌ها، ورقه‌ی هویت آنها است:

مشهدی اکبر: الهی شکر، خانم، ما آنقدر زنده موندیم، که یه دفعه دیگه آقای جعفرخان رو ببینیم. چششمون که دیگه درست نمی بینه، (چشم‌هایش را پاک می کند).

در پرانتز با کمال اختصار رنگ می زند. شیوه ی آب و رنگ کاری

محمد چرم‌شیر

(آکوارل) و امپرسیونیست ها را دارد. زودگرفته و همان‌طور که گرفته است، بی غل و غش تحویل می دهد. اعمال و حرکات پا به پای طبیعت است. با فکر و دروغ های اشخاص پیوستگی و تماس بارز و مضمون دارد. چیزی نمی شود به پیکره‌ی آن افزود یا از پیکر آن کاست. این پاکیزگی کار و حفظ تعادل بین اعمال و حرکات و افکار اشخاص، مکرر دیده می‌شود.

جعفرخان: آ! راستی، هنوز پره زانته نکردم. (سگ را نشان می دهد) کاروت، آقاست (خطاب به توله) کاروت. دست بده به مادام، دست بده! هنوز درست فارسی بلد نیست...

مادر: (خود را از سگ دور می کشد.) اوا، نه قربون. نجسه! این چیه همرات آوردی؟

مشهدی اکبر: (تصدیق کنان) والله!

مادر: خوب، جونم بگو ببینم. یه خورده از اونجاها صحبت کن. از اون فرنگی‌های خیر ندیده. که اونقدر بچه ام رو تو خودشون نگرداشتند (آه می‌کشد). الهی شکر ما نمردیم و این بچه رو یه دفعه دیگه دیدیم. اما اگه بدونی چقدر با زینت دعا کردیم، چند دفعه چهل منبر رفتیم....

مطالبی که می خواهد به یک خنده ی با متانت، تماشاچی را وادار کند، با استهزا و خاطر مشمئز نویسنده اختلاط دارد. آنچه می گذرد ظاهراً مال اوست. ایجاد نمی کند ولی ابداع به خرج می دهد و باطناً مال همه و زندگی همه است که سهم او را سوا می‌گذارد.

چند کلمه‌ی دیگر من در تعریف کار آن وجود ذی وجود میدان می‌دهد که تماشاچی به عمق دست بیندازد. این از خواص طرز کار اوست. از هر حیث تحویل گیرنده‌ی کار او، طبیعت را ببیند. آن طور که هست و او به آن پرداخت می دهد.

من پر دور نمی روم از صفحه‌ی پیش:

مشهدی اکبر: پدر فرنگی بسوزه! اینها از شیطون هم ظالم ترند. همین اینشون باقی مونده که آدم مصنوعی هم اختراع کنند.

جعفرخان: آدم مصنوعی؟ گمون می کنم تا پنج شش سال دیگه اونهم درست کنند.

مادر: چی میگی؟ استغفرالله! آدم مصنوعی؟

جعفرخان: بله... یک دکتر آمریکایی هست، که الان مشغول اختراعشه. پارسال تمام روزنامه های اروپا و آمریکا پر از این مسئله بودند. کنفرانس‌ها دادند در این باب، سینماها نشون دادند. دولت آمریکا هم تا به حال چهار میلیون دلار برای این کار به اون دکتر داده.»

تئاتر امروز جوان ما با وجود ادعا به رشد خود و درک اطلاعات فراون‌تر مربوط به فن، از این قوت و تمیزکاری و اهلیت تجاوز نکرده است. نه چند تا از آنها، شاید هیچ‌کدام سنگ تعادل را در کفه نمی گذارند. ترازو پشت و رو شده در هوا می چرخد. شاید می گویند این هم سبکی است در عالم بی‌سبکی. اما حتی قوت بلاغت را هم باخته است. بلاغت نیست، یعنی اصالت هم نیست، به همپای چیزهای دیگر.

لازم بود که گفته باشم «جاحظ» معروف با نقل قول از دیگران معنی بلاغت را در تعبیر، مقصود، به یک نوع رسایی تقریباً نزدیک می کند. به عقیده‌ی من رسایی در خودم رسایی در اوزان شعر (اگر شاعر باشد)، رسایی در خوب بازی کردن (اگر بازیگرند) همه تعبیری از بلاغت است که قدما در دایره‌ی تنگی به آن اکتفا کرده اند.

با وجود این، کاری را که ما امروز می کنیم، قدما با رعایت اصول بلاغت می کرده اند. زبان و بیان حال یک پیرزن با یک پهلوان، یک پهلوان مبارز با یک مجروح یا یک آدم دلباخته، در کار قدما، که سردسته‌ی آنها در داستان سرایی نظامی گنجوی است، تفاوت خود را از دست نمی‌دهد، در واقع آنها طبایع و حالات را این طور بیان می کردند.

در کمدی او به فوقِ این بلاغت، یعنی به حد کمال بررسی انسان در طبیعت می رسیم. مسلم است کسی که تیپ هایش را می شناسد زبان تیپ هایش را هم می شناسد. برای من اسباب تعجب نیست که قدرتِ اولی چطور قدرتِ بعدی را می سازد. استیل او یکی از قدرت های بعدی اوست. پیش از هر چیز موازنه‌ی بلیغ سبک نگارش را در دست دارد. زبان مردم را به خودشان واگو می کند. اهلیت او در هنرش، اصالتِ کارِ او را از این ممر هم ضمانت کرده است. به‌ندرت، شاید غالباً در داستان های «هدایت»، به این اصالت و اهلیت برخورد کنیم. کسانی هستند که قلم در دستشان به منزله‌ی موم در آب سرد نیست. به این جهت آن را به میل خود نرم کرده می گردانند. اول رنگ نمی مالند بعد چشم های علیلشان را نمی بندند که در حدودِ جاهایی که رنگ مالی شده، طراحی کنند. فوت و فن کاسه گری در دست آنها است و این که بدانند موم نرم را به چه شکل در می آورند؛ مثل عنکبوت ماهرند در روی همه‌ی خطوط خود.

به شما گوشزد نمی کنم که «علی نوروز»* مادرش را چه خوب ساخته است. ولی خوشحالی خود را از شما نمی پوشانم. من خوشحال می شوم از جوانانی که پیش از ذخیره، دست به خرج نمی زنند و شاید ماحصل خوشحالی خود من باشد و چیزی پا به پای دلپسندهای کار او، اگر یکی دو خط از استیل او را به‌خصوص از نظر سبک نگارش رونویس می کنم:

مادر: (تنها) خدایا، من این پسرمو زن بدم. دور و برش ببینم هفت هشت تا بچه جیروپر می کنند، می دوند، جیغ می زنند، شلوغ می کنند، اونوقت بمیرم. دیگه آرزویی ندارم. این زینت هم بد نیست، به درد من می خوره. می تونه توی خونه کمکی بکنه، سبزی پاک کنه، چیز میز وصله کنه، اطو بکشه، قرآن بخونه، یکی هم اینکه دختر عموی جعفر و از خودمونه. وانگهی دختر عمو و پسر عمو عقدشون در عرش بسته شده. با برادرم صحبت کردم، اونهم راضیه. اینو می‌دیمش به جعفر و می‌گیم همین جا باشند، دوتایی دورمون بپلکند.

نظیر سبک نگارش او را در «جیجک علیشاه» بهروز و مجالس «قراچه داغی» که هر دو بعد از او به‌وجود آمده اند می بینید. با این تفاوت:

گرفتگی هایِ خاطرِ «علی نوروز» و همه چیز او، حتی جوانی‌اش، در آن دخالت رقیقی به جا گذاشته است. این چیزی است که به زیبایی استیل او نسبت به نظایر آن در کار دیگر نویسندگان، می افزاید. کسی که مربوط و خالی از تصنع می یابد البته مربوط و خالی از تصنع هم بیان می کند. این ارتباط در کار هر نویسنده کم و بیش محفوظ است و بی فایده نیست. حال آنکه ما از ارتباط دقیق اشیاء نسبت به هم چه بسا که اطلاع کافی نداریم، لزومی هم ندارد که همه‌ی ما در این پایه‌ی وقوف باشیم. اما خوب و ناخوب آن اشیاء، اثر خود را (وقتی که به دیگران نمودیم) در دیگران به جا می گذارد. این چیزی جز ماحصل ارتباط کافی یا غیر کافی نخستینِ ما با اشیاء نیست. نسبت به اندازه های دریافت های ما و چگونگی دریافت های ماست که مطالب وانموده شده با تجلی مانده، یا کور و خفه می شوند. وقتی که بازیگری خوب بازی می کند، خوب هم در تماشاچی اثر می بخشد. ولی مردم مجبور به درک علل و رموز آن نیستند. هم‌چنین خود بازیگران چه بسا واقف به رموز و علل فلسفی ارتباط خود نبوده اند. زیرا بازیگران، جزیی از جهانِ وسیعِ وجودند و شناختنِ جهانِ وسیعِ وجود، کار آنها نیست. فقط این بازیگران با کار خودشان خوب مربوط بوده اند. یعنی به بلاغت کارشان، به اصطلاح من، رسیده اند. مردم هم با همین امتیاز از آنها پس گرفته اند.

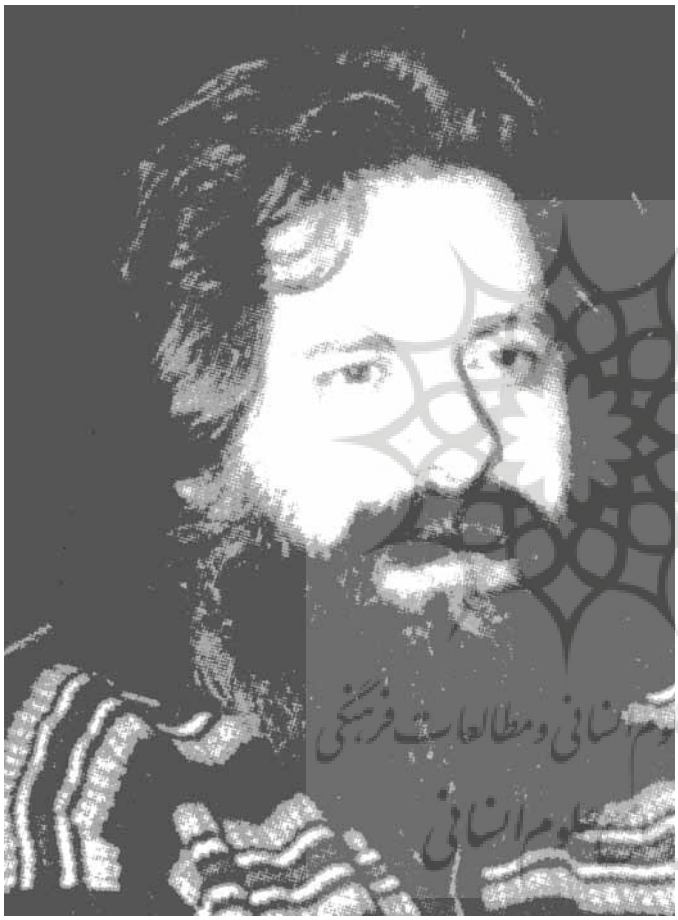
سبک نگارش روان و سازگار برای او در کارش از مصالح لازم الوجود قوت تعبیر اوست. می‌خواهم بگویم با قوت تعبیر می‌کند و مرادم تجاوز از سبک نگارش او و رسیدگی او به حالات و عملیات و حرکات اشخاص یعنی در دست داشتن طبیعت و فرمانروایی او بر آن است. این معنی را از روی دکورهای مجالس پیدا می‌کنیم و آن دکورسازی مجلس اول است.

نمونه‌ای از تلخیص کاری اوست عبارت «لباس مشهدی اکبری» ؛ در این عبارت بی‌حوصلگی مصنف و رنجیدگی های او را از محیط زندگی خود می‌بینیم. می‌بینیم که طرز لباس را چطور به سازندگان صحنه و بازیگران کمدی خود واگذاشته است. نظیر این بی‌حوصلگی حالات دیگر روحی او و کم مواظبتی او ناشی از آن است؛ «همان دکور مجلس اول» که من آن را بخصوص نصب العین شما کرده‌ام. ظاهراً این دکور قدری خالی از اصالت به نظر می‌آید، به این معنی که در قالب سازگار و جور با منظور او در زمان و مکان معین، نیست. نویسنده‌ی جوان نه از روی تجاهل بلکه به عمد، نقطه ای معین را به صحنه نمی‌دهد. دکور مشخص است ولی مجلس خانوادگی برای نمودن یکی از مجالس خانه در اواخر زمان شاه شهید مناسب‌تر می‌نماید، تا یکی از این قسم مجالس در زمان خود او و در طهران.

به طوری که گفتم او موضوع را بدون کاوش فکری برداشت کرده است. اما حالا می‌بینید دقت قبلی که من نسبت به موضوع کار او داشتم، برای چه بوده است. بدون کاوش فکری هم دکور می‌دهد. با این دکور، روحیه‌ی خود او معلوم‌تر شناخته می‌شود. به اصطلاح متداول صنف تخیلات او در این دکور به‌خصوص از صنف تخیلات دراماتیک نیست. نسبی است و نسبت به خود گذاشته و گذشته است. به عبارت دیگر جاخالی کرده در حین تصویر زمان و مکان معین، حالت نوسان را دارد. علت جلو و عقب افتادن او این است که گرفته و عصبانی است و طبعاً راه اغراق و غلو را می‌پیماید. همان‌طور که بعضی از شعرا در شعرشان. بعضی از شعرای قدیم ما، در رقم شعرهایی که در آن با کلماتی که معانی مجازی دارند، افاده‌ی معنی کرده‌اند. همان‌طور که سمبولیست‌ها در شعرهای خارجی، تا به خوبی با اغراق و شیوه‌های مجازی دادخواه را گرفته باشند. او مثل این است که انتقام می‌کشد.

ولی این بی‌مواظبتی که او را به سر حد اغراق می‌برد، در نظر ما که سابقه‌ی شناسایی با زمان علی نوروز داریم، اصالت کار او را به هم نمی‌زند. هم‌چنین اهلیت هنر او را. به عکس اصالت بیشتر کار او را به نظر می‌رساند. او به عمق رفته است. اغراق او تعمق او را می‌رساند. شاید اگر من به علل روحی او اشاره نمی‌کردم با اکتفا به کلمه‌ی اغراق نمی‌توانستم منظورم را واضح گفته باشم. مثل غالب افکار من، که ناشی از زندگی خود من است، پیچیده و مشکل به نظر آمده بود. اما شما حرف های آدمی مثل مرا تحویل می‌گیرید. من از اول میل داشتم طوری کمدی او را ببینم که خود او را با آن دیده باشم.

این مختصرتر حرفی است که در خصوص خوب و ناخوب دکورسازی‌های او به زبان می‌آورم با این وجود کمدی او اصیل است و به نظر من اثری شعری یا غیر آن باقی می‌ماند که سوادبرداری و از روی هوا و هوس نبوده، اهلیت و اصالت داشته باشد. یعنی در قالب متناسب با زمان و مکان و درخواست‌های آن دیده شود. مفهومات سازش داشته باشند با وسایلی که آنها را بیان می‌کنند، پس اگر شعر است بر طبق مفهوم خود شکل و وزن بگیرد. این کاری است که مثل او در سی و خرده‌ای سال پیش، منتها در شعر فارسی صورت داده‌ام؛ نه مِن بابِ ابتکار به خرج دادن. در کمدی او هم این منظور خودپسندانه نیست. تا وقتی که من راجع به او حرف می‌زنم باید بگویم ابتکار حرف پوچ است و از آن حرف‌هاست در این دنیا اگر متکی به آنچه گفتم نیست. کمدی او بیخودی در پسند طبع من نیست. ممکن است از روی چیزی سواد برداشت و ابتکار کرد، یعنی خطوط



محمد رحمانیان

را وارونه نوشت.

اما در ص ۱۹ و مجلس نهم، که جعفرخان تنهاست و روزنامه می‌خواند... اعلان روزنامه‌ها، اسامی نمایشنامه‌ها اسم روزنامه‌ی علمی و ملی «کولاک» ... هر قدر من اظهار نظر کنم رویهم رفته تمام این سطور بیش از یک سطر نیست؛ حکم بلورهای بی غل و غش و صاف را دارد کمدی این مرد جوان که صورتِ اشیاء از ورای آن کور یا نادیده نمی‌ماند.

استهزای او، در لفاف مطالب خنده‌انگیز، مزه‌ی واقعه‌یی را در ذائقه‌ی فهم آدم می‌گذارد که آدم خیال می‌کند ناظر احوال یک تراژدی است. استهزای او، او را شکنجه می‌دهد. با این مجلس این فکر برای من پیدا

می‌شود: ماهیت اصلی کمدی را با تراژدی، ما از چه راه تفکیک می‌کنیم؟ هر دو حاکی از چیزهایی هستند که بر خلاف چشم داشت ماست فقط با این تفاوت که در تراژدی بر می‌انگیزیم برای دفع و دفاع، حال آن که در کمدی دفع و دفاعی را لازم نمی‌دانیم، این است که در کمدی‌های واقعی و با ارزش، استهزای ما علاوه بر خنده می‌تواند جای دفع و دفاع را پر کند. هم‌چنین راجع به کمدی اوست که می‌گویم به نظر من مطالب خنده‌انگیز وقتی، هم اصیل و هم با ارزش هستند که این مزه را بدهند. چیزی از شیرینی حاکی از حماقت و چیزی، خواه پوشیده و خواه آشکار، از تلخی و حاکی از رنجیدگی های مصنوعی و گاهی بی دوای ما از هر جور و از هر قسم. در غیر این حال، نوشتن کمدی چندان لزومی ندارد. بی‌عاری های مردم زیاد است. بهانه برای خندان شدنشان که در دست خودشان است، زیادتر. در صورتی که ما هم وظیفه مند باشیم، (مثل عمل مطربی) این کار با یک مختصر غلغلک درکش ران یا کف پای این اعجوبه‌ها هم پر ممکن است. در عین حال آدم‌هایی هم هستند که از هیچ‌چیز نمی‌خندند. چنان‌که از هیچ چیز هم گریه‌شان نمی‌گیرد یا متأثر نمی‌شوند.

اما من به کسی که رنج می‌برد و زحمت می‌کشد، اهمیت می‌گذارم. مطلب خیلی ساده است. او با این هر دو راه، پیوند بریده نشدنی داشت. خنده‌های او رنج او بود. جوانی در تنگنا افتاده‌ی او بود. کمدی حاضر و موجود را با این جور مایه‌ها نوشته است. کمدی‌های اصیل این طورند. کمدی‌های اصیل غضب‌اند، گرفتگی های خاطرند، ماسک گذاشته‌اند.

او در کمدی‌اش هست. به‌خصوص با جوانی‌اش. همان‌طورکه در ضرب المثل های خودش هست، شما بیشتر از من واقف به تمام کارهای او هستید. از اول، تا وقتی که در «اسکندریه» خاموش شد.

در همه جا خوب بجا آورده، خوب هم به میان ماجرا می‌رسد. با این حال من فکری می‌مانم؛ مرد سرگشته چرا از راه «بخارا» به «شام» می‌رود؟ خودش می‌نویسد، در سی و چد سال پیش از این :

«در ایران آنچه پیس بازی شده، به استثنای عده معدودی، اغلب نامطبوع بوده ... تئاتر نویس ها انگشت شمارند.»

اما سی و چند سال بعد از روز و روزگاری که او در این شهر می‌زیست، باز به تئاتر باید گفت !

زیرا هستند کسانی که می‌خواهند بنویسند و ندارند که بنویسند. اگر دارند و می‌نویسند نمی‌دانند چطور می‌نویسند. در صورتی که دارند و می‌نویسند و می‌دانند این نیز به حساب دانش‌هایی فراهم آمده است. خشک‌تر و خنک‌تر از دانش خالص، من چیزی در عمر خود ندیده‌ام. این جور دانش به کار این می‌خورد که آفتابه را شمشیر جوهردار نشان بدهد. محصول وحشتناکش این همه مولودهای تازه و عجیب و غریب از نظم و نثر در روز و روزگار ما! یعنی اتلاف وقت خودشان و دیگران و یک جور رسوایی. قدما خوب گفته‌اند:

(العالم دون ما یقول و العارف فوق ما یقول).

اما او با عرفان خود، در کار، خود دست به نوشتن زده است. فکری بودن من از این جهت است که باز شخص خود او در پشت مجلد کمدی حی و حاضر، بعد از قید «در یک پرده» قید کرده است : «ولی ممکن است آن را دو پرده کرده یعنی پرده ی اول را به مجلس سیزدهم ختم نمود».

من نمی‌دانم و نمی‌خواهم فکر کنم که بدانم در آن روز و روزگار که او در این شهر می‌زیست، این دقت را برای چه کسانی به کار می‌برد.

بهتر این می‌نمود که این دقت را در پایان‌بندی کمدی خود داشت. پایان با آغاز فاصله‌ی زمانی زیاد نگرفته است. چون کمدی در یک پرده تمام می‌شود. در مجلس هفدهم که مجلس آخر است، جعفرخان، که از فرنگ آمده است، این راه دور و دراز را به این زودی در پیش گرفته می‌خواهد دوباره به فرنگستان برگردد. هر چند که مهارت او در کارش، تماشاچی را در میان شش و بش نگاه می‌دارد مع‌الوصف تصمیم جعفرخان خوش‌آیند نیست. من خیال می‌کنم خیلی کم تماشاچی مأیوسی است که بجا بیاورد تصمیم جعفرخان آخرین داغ نشان مصنف باید باشد که به حساب خل خلی بازی تیپی شبیه جعفرخان گذاشته است.

ولی، او غرق در عالم گرفتگی های خود است. یکان یکان افراد خانواده را سان می‌دهد که نشان داده باشد هر کدام چه اذیتی نسبت به او دارند. حلقه‌های یکی قدر، آن قدر به هم می‌اندازد تا به اندازه‌ای که می‌خواهد زنجیرش بافته شود.

او مثل زنبورهای عسل کار می‌کند. سرتاسر پیس، سنجش آدم‌هایی است که آنها را از مدخل و مخرج دو جور زندگانی، صادر و وارد می‌دارد. در قید طرح خود مجبور است هر مجلس را وصله‌ی جور مجلس قبلی قرار بدهد. به اصطلاح «تم» یعنی موضوع عوض نشده، ولی رنگ آمیزی عوض شده است. با افرادی که سان می‌دهد، گوناگونی را به وجود می‌آورد.

تعریف‌شده‌ی ژید به استقصا پرداخته است. در محوطه‌ی زندگانی مرضی شایع و یک جور و سرایت بخش است، اما به واسطه‌ی اختلاف امزجه، مرضی را یکی یکی از نظر می‌گذراند. به یادم نمی‌آید این قسم معاینه را از رازی یا بوعلی در کجا یافته‌ام. در صورتی که حافظه‌ی من، در به یادآوردن مطالبِ کتاب ها، حتی خطوط و محل معین صفحه را هنوز ضبط می‌کند.

عیب بسیار بزرگی که برای کمدی او و نظایر او در زبان فارسی امروز هست ـ چون من از حسن او گفتم از عیب او هم باید بگویم ـ این است: مثل بعضی از اشعار قدری زود بوده است. به‌خصوص در حمل سال ۱۳۰۱ که تاریخ نمایش آن است. اما دوست عزیز من، همین که بهار می‌آید نرگس، زودتر از کنگر وحشی در روی کوه‌ها گل می‌دهد. (یوشیج،۱۳۷۶ ص۱۱۵ تا ۱۲۰)

* «علی نوروز» یکی از نام های مستعار حسن مقدم است.

منابع:

الیوت، جرج . میدل مارچ(دو جلدی) ، ترجمه ؛ مینا سرابی . تهران: نشر دنیای نو ، ۱۳۶۹.

جوانمرد، عباس . غبار منییت پدرخوانده، (نقدی بر پژوهش تئاتری مصطفی اسکوئی)، تهران : نشر افکار، ۱۳۸۲.

جوانمرد، عباس . تئاتر، هویت و نمایش ملی . تهران: نشر قطره . ۳۸۳۱.

یوشیج، شراگیم. مجموعه‌ی نامه‌های نیما یوشیج (به کوشش؛ شراگیم یوشیج) . تهران: نشر نگاه