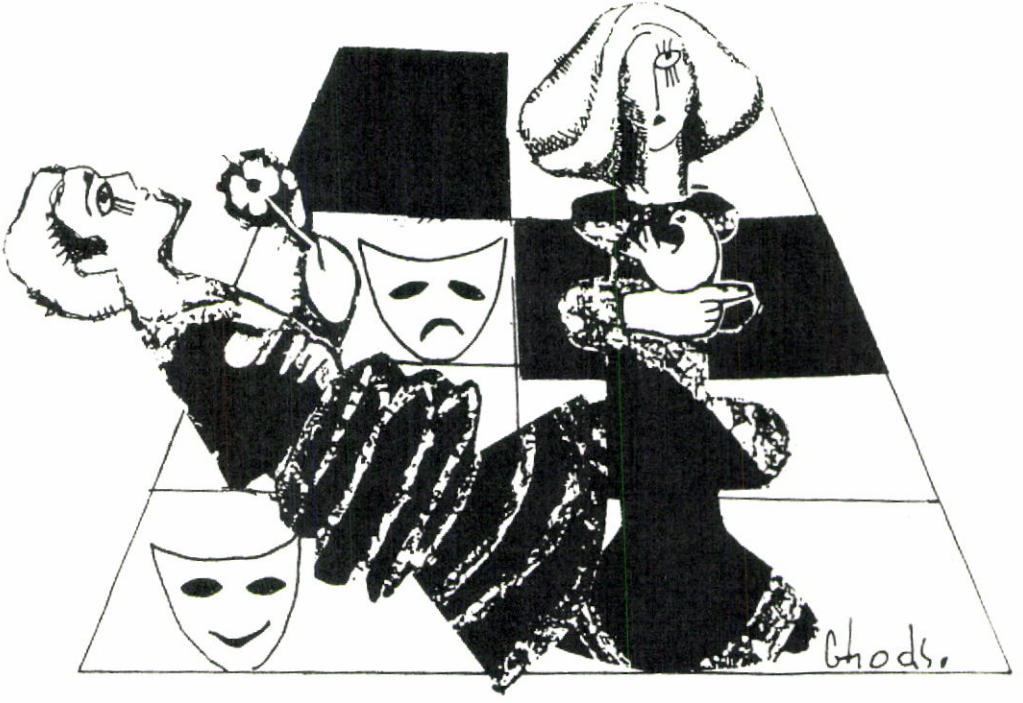
تئاتر
حرفه‌ی من است

ناصر رحمانی‌نژاد



تئاتر حرفه ی من است

ناصر رحمانی نژاد

نشر برداشت ۷

تناتر حرفه ی من است

ناصر رحمانی نژاد

روی جلد: قدسی قاضی نور

چاپ اول، نوامبر ۱۹۹۸

فهرست

چند توضیح لازم	صفحه ۳
شرائط لازم برای هنر	صفحه ۵
تئاتر و انقلاب	صفحه ۱۹
در جستجوی معنی تئاتر	صفحه ۳۳
تئاتر ایرانیان مقیم لس آنجلس	صفحه ۴۷
آب در خوابگه مورچگان و هنر عوام پسند	صفحه ۷۰

چند توضیح لازم

مجموعه سخنرانی هایی که در اینجا گرد آمده اند، جز از نظر موضوع، شاید از هیچ نظر دیگری با یکدیگر ارتباط نداشته باشند. این سخنرانی ها در زمان ها و مکان های مختلف و به مناسبت های متفاوت ایراد شده اند. تاریخ دقیق آنها را (جز سخنرانی اول که در همان زمان در روزنامه ی "صدای معاصر" به مسئولیت باقر مومنی چاپ شد و تاریخ سخنرانی را ذکر کرده بود) بخاطر ندارم، اما مناسبت، مکان و سالی که ایراد شده اند روشن است.

سخنرانی اول، "شرایط لازم برای هنر"، در زمانی ایراد شد که نیاز مبرم آن روزها برای دانستن و آگاهی به سوابق سیاسی و اجتماعی تئاتر، سخت احساس می شد. امروز، پس از این همه سال، وقتی دوباره به آن رجوع کردم، در آن نارسایی هایی دیدم که می توان رفع کرد. اما، این کار احتیاج به زمان و مدارکی دارد که در حال حاضر در اختیار من نیست. بناگزیر، این کار می ماند برای فرصتی دیگر، یا به عهده ی شخصی دیگر.

سخنرانی دوم، "تئاتر و انقلاب"، در سال ۱۹۸۴ در پاریس، در"شب تئاتر ایران" که از طرف "کانون نویسندگان ایران-در تبعید" برگزار شده بود، ایراد گردید.

در آن شب زنده یاد غلامحسین ساعدی نیز سخنرانی داشت. سخنرانی او بنام "نمایش در حکومت نمایشی" در شماره ی ۵ الفبا بچاپ رسیده است. سخنران دیگر آن شب ناصر پاکدامن بود. "شب تئاتر ایران" بمناسبت بزرگداشت از دست رفتگان تئاتری ایران

برگزار شد.

این سخنرانی برای من، مقدمه ای بود برای کار روی تئاترهای خیابانی روزهای انقلاب، و باز متاسفانه بدلیل فقدان مدارک لازم در همانجا متوقف ماند. ارزیابی تئاتر خیابانی روزهای انقلاب از جهات مختلفی اهمیت دارد. از جمله کم بها دادن، و گاه بی بها شمردن زیبایی شناختی و ارزش های هنری تئاتر. در همان روزها من به جمع آوری متن های این نمایش ها آغاز کردم، اما نابسامانی ها و وحشت های آفریده ی جمهوری اسلامی و سپس فرار جبری من از ایران، این متن ها همراه با کتابخانه ی تئاتر من و بسیاری چیزهای عزیزتر از دست رفت.

"در جستجوی معنی تئاتر" در سال ۱۹۹۵ در تئاتر داروک، سن فرانسیسکو، و بدعوت بازیگران تئاتر داروک ایراد شد. این سخنرانی برای اولین بار است که در اینجا به چاپ می رسد.

"تئاتر ایرانیان مقیم لس آنجلس" و " آب درخوابگه مورچگان و هنر عوام پسند" (۱۹۹۶)، ارزیابی من از نوع تئاتری است که در لس آنجلس و برای تماشاگر ایرانی لس آنجلس تولید می شود. این بحث می تواند بطور همه جانبه تری دنبال شود. در این بحث جای چند فعال تئاتر لس آنجلسی دیگر خالی است. "تئاتر ایرانیان مقیم لس آنجلس" تقریبا در تمام شهرهای مهم آمریکا ایراد گشته و در سه یا چهار نشریه ی مختلف بچاپ رسیده است.

نشر این کتاب به همت دوست عزیزم رضا علامه زاده امکان یافت. اگر اصرار و پی گیری، و مهم تر از همه فراهم آوردن امکانات چاپ آن از جانب او نبود، این سخنرانی ها می توانست مثل باقی نوشته های من لابلای انبوه کاغذهایی که نظم آنها غیرممکن می نماید، همچنان پراکنده بمانند.

همچنین وظیفه ی جدی و اساسی خودم می دانم که از محبت ها و زحمات بی دریغ سعید علامه زاده، برای تایپ و تنظیم این مجموعه تشکر کنم.

ناصر رحمانی نژاد

شرایط لازم برای هنر[1]

فکر می کنم باید قدر این روزها را بسیار دانست. زیرا آنطور که پیداست، اوضاع و احوال با شتابی تمام می رود بگونه ای درآید که دیگر اجازه ی چنین اجتماعاتی را نداشته باشیم. هنوز عمر تازه ی زندگی، که دوره ی انقلاب نام گرفته یکماه نشده که فریاد اعتراض بخش مهمی از جامعه، یعنی زنان کشور، بخاطر تنگناهائی که برای آنان بوجود آورده اند در خیابان ها طنین افکنده است. امروز زنان مبارز ما به نشانه ی اعتراض به هجوم رهبر "انقلاب" به آنان، در دادگستری متحصن می شوند. بنابراین نگرانی از اوضاع و احوالی که در حال شکل گرفتن است، چندان نابجا و غیرعادی نیست.

ما اکنون در روزهایی بسر می بریم و در برابر مسایل آنچنان جدی

---

[1] این سخنرانی در روز شنبه ۱۹ اسفند ۱۳۵۷ در تالار مولوی دانشگاه تهران برای دانشجویان رشته ی تئاتر دانشکده ی هنرهای زیبا، ایراد گردید.

و حساسی قرار داریم که موظفیم نسبت به آنها دقیق باشیم. مسایلی که حتما ما نیز، بعنوان هنرمند بطور جدی با آن مواجه خواهیم شد. زیرا هنر ضرورتاً با آزادی ارتباطی تنگاتنگ دارد و آفرینش هنری بدون آزادی نامیسر و ناممکن است.

ما اکنون، شاهد حرکتی شتابزده بسوی شرایطی هستیم که برای هنر و هنرمند ایجاد حصار و قلعه می کند. پس اگر امروز بحث ما در اینجا راجع به هنر باشد، چندان تصادفی و تعجب آور نخواهد بود.

همانطور که می دانید، کار من در قلمروی تئاتر است و بهمین دلیل موضوعی را که انتخاب کرده ام موضوع هنر بطور اعم است که شاید تأکید بیشتری بر تئاتر داشته باشد.

هنر یکی از عناصر اولیه ی زندگی بشر بوده و از جامعه های ابتدائی بشری تا امروز، همواره بعنوان فعالیتی ضروری و اساساً اجتماعی مورد نظر بوده است. هنر در دوره های تاریخی زندگی انسان، کاربرد و نقشی گوناگون داشته و همراه با تحولات تاریخی دوران خود، دچار تحول شده است. این امر بیان قوانین تحول و تکامل پدیده های مختلف است که در جامعه های گوناگون، بطور کلی مصداق دارد. البته، قصد این نیست که در اینجا به جنبه های تاریخی موضوع پرداخته شود، بلکه بیشتر مایلم که به نیازهای امروزی هنر برسم؛ چرا که در حال حاضر، ما روزهائی را از سر می گذرانیم که بسیار حساس هستند. دقایقی را که اگر یک لحظه از آن غفلت کنیم و یا آن را نادیده بگیریم، از درک تحولات و تغییرات آتی آن عاجز خواهیم بود. برای درک و شناخت مسایل امروز ناگزیر باید از حوادث گذشته باخبر بود و

حتی این حوادث را شناخت و به تحلیلی درست از آنها، دست یافت. برای کسانی که دست اندر کار مسایل سیاسی و اجتماعی هستند، این روزها سرشار از بیم و امید است؛ هنر، یکی از آن پدیده هایی است که می تواند هدف این بیم و امیدها باشد.

اول از امیدها بگویم: بزرگترین امیدی که تحقق یافته نابودی دیکتاتوری طولانی رژیم گذشته است. نابودی رژیمی که حیثیت انسانی را به هیچ می گرفت و دشمن بالفطره ی هر پدیده، و هر حرکت و جنبش اصیل، مترقی و شرافتمندانه بود. امروز، مردم ما باین امید دیرینه دست یافته اند، و همین خود موجب زنده گشتن امیدهای دیگری شده است؛ امید به زندگی سعادتمندانه بمعنی و شکل واقعی آن، نه آن سعادتمندی ای که در گذشته با فریبکاری وعده داده می شد و واژه ای بود تهی از معنا، مبهم و مشکوک. زندگی سعادتمندانه، دقیقا به این معنا که از این پس مردم حاکم بر سرنوشت خودشان باشند، از شرایط اقتصادی، سیاسی و فرهنگی شایسته و مطلوب برخوردار باشند؛ دقیقا باین معنا که کارگران ما، بردگان سرمایه نباشند، محروم ترین اقشار جامعه به حقوق واقعی خود، رؤیای دست نیافتنی گذشته، دست یابند و شرایط واقعی انسانی برای فعالیت آزادانه ی مردم در زمینه های مختلف فراهم گردد. بطور خلاصه آن چیزی که با پوست و گوشت لمس و با فکر و احساس درک شود. این امیدهای تمامی مردم ماست، و طبعا، ما نیز. هنرمندان راستین مردم نیز، بعد از سال ها سرکوب، اختناق، زندان و شکنجه به این امید دل بسته اند که از این پس بتوانند در شرایط مطلوب، با طرد عناصر نامطلوب گذشته در قلمروی هنر، به وظایف خود،

وظایفی که در این دوران حساس باید بدان پرداخت، عمل کنند.

اما بیم ها: بیم هایی که از جانب ارتجاع مایه می گیرد، ضربه ی کاری بر ارتجاع وارد آمده است؛ ضربه ای که نمی توان باور کرد به مرگ او نیانجامد. اما می دانیم که هنوز تا مرگ کامل کمی فاصله دارد. همین است که این بیم را در دل می اندازد که دستی، مرحمی بر این زخم کاری بگذارد تا ترمیم شود. چندی در این حالت مرگ و زندگی بپاید، این پیکر نیم مرده توانی یابد، بر سر پا بایستد و همه ی امیدها را به نومیدی تبدیل کند؛ بیم آنکه رشته های اسارت مردم پاره نگشته باشد، راه های غارت کشور کاملا مسدود نشده باشد و این امید را در دل امپریالیسم بپرورد تا در فرصتی مناسب بتواند بر جایگاه گذشته دست یابد؛ و بیم آنکه انتظارات به حق توده ها، آنان که جان بر کف با دلاوری به سربازخانه ها یورش بردند و آزادی خود را ستاندند، برآورده نگردد؛ کارگران، که امیدهای انقلاب را به کارخانه بردند، دهقانان، که عطر انقلاب را به کشتزار بردند، رنجبران، که در انتظار آنند بعد از طعم و بوی پیروزی، ثمرات آن را نیز زیر سقف کوتاه اتاقهای تاریک خود بیابند. پیشه وران، دانشجویان، کارمندان، تمام خلق، تمامی خلق ها که در این احساس شریک اند، برای این پیروزی بهای بسیار گرانی پرداخته اند ـهنوز بر دیوارها و زمین سربازخانه ها، میدان ها، خیابان ها و کوچه های شهر می توان خون همشهریان خود را دید. البته طعم پیروزی هنوز مایه ای از خود به رخساره ها دارد، اما بهر حال، وقتی آرامش لازم برقرار شود، و زندگی ضرب و آهنگ خود را بیابد، آنوقت باید چیزی ملموس و مادی جایگزین این طعم محض پیروزی امروز شود. همین چیز ملموس و

مادی است که می تواند بیم ها را از تن بشوید، امیدها را تقویت کرده و جامه ی عمل بپوشاند. برای حفظ و حراست پیروزی بدست آمده، باید به امیدهای سربازان انقلاب، که همان نگهبانان ثمرات انقلاب نیز خواهند بود، پاسخ مثبت داد.

برگردیم بر سر موضوع اصلی سخن: هنر.

گفتیم که دوران تحول هنر یک جامعه با دوران تحول عمومی همان جامعه همراه و همگام بوده است و این را قانون کلی آن دانستیم. جامعه ی ما نیز طبعا نمی تواند برکنار از این قانون عام تحولات تاریخ اجتماعی باشد. با نگاهی سریع و گذرا به وضعیت ادبیات و هنر کشور خود، ایران، مشاهده می کنیم در دوره هائی که شرایطی نسبتاً مطلوب برای فعالیت های اجتماعی و سیاسی فراهم بوده، ادبیات و هنر نیز توانسته به رشد خود ادامه دهد و به ایفای نقش واقعی خود نزدیک شود. از آنجا که در اینجا نه قصد و نه مجال یک تحلیل تاریخی همه جانبه از موقعیت ادبیات و هنر در تاریخ معاصر ایران است، با طرح کلی این مسئله می خواهیم به دوره های اخیر، که می توان بطور مشخص بدان پرداخت، برسیم. دوره های اخیر، برای ما، حاوی تجارب گرانبهایی است که می تواند راهگشای مشکلات و معضلات امروز و آینده ی ما، در باب هنر، باشد.

بعد از سالهای شهریور ۱۳۲۰ بعلت ناتوانی نسبی دستگاه حاکم و تجربه ی ناکافی پسر رضاخان قلدر از یک طرف و پیروزی نیروی مترقی جهانی بر فاشیسم و تاثیر آن بر پاره ای از کشورها منجمله ایران، و با اتکاء به تجارب و سنن مبارزاتی نیروهای پیشروی ایران از طرف دیگر، یک سلسله

فعالیت های سیاسی و اجتماعی در ایران بنیان گذارده شد و در نتیجه فضائی بوجود آمد که روشنفکران و هنرمندان ایرانی توانستند برای مدتی آزادانه تنفس کنند. در این سال ها ما شاهد یک جریان ادبی و هنری پیشرو هستیم که با الهام از سازمان های سیاسی آن زمان به قلمروی ادبیات و هنر رنگ و جلا می بخشند. البته باید توجه داشت که جریان سیاسی آن دوره خود نیز در پرتو شرایط عمومی جهانی و داخلی بود که می توانست به موجودیت خود ادامه دهد. با شدت پیدا کردن تضادها در سطح جهانی و تاثیر بلاواسطه ی آن در کشورهای وابسته، ایران نیز که رژیمی وابسته داشت بعد از توان یافتن و پس از پیروزی در آذربایجان، با یورش خود به سازمان های سیاسی و محافل مترقی شرایط سخت و دشواری برای خلاقیت های ادبی و هنری بوجود آورد.

در آذربایجان، گروه های تئاتری که در پرتو آزادی این منطقه بوجود آمده بودند و حتی یکی دو تا از این گروه ها در رابطه ی مستقیم با فرقه ی دموکرات آذربایجان بودند، پس از سرکوب مردم آذربایجان و شکست حکومت فرقه، همگی از هم پاشیدند.

در تهران "تئاتر فردوسی" که به مدیریت عبدالحسین نوشین اداره می شد، و توانسته بود در دهه ی ۱۳۲۰ مرکز جاذبه ای برای روشنفکران، کارگران و کارمندان هنردوست شود، از اولین قربانیان هنر در آغاز هجوم رژیم گذشته بود. این یورش ها، با قدرت و ضعف های موسمی به کودتای ۲۸ مرداد سال ۳۲ بدستیاری آمریکا انجامید و با سرکوب شدید جنبش، رژیم اختناق حاکم گردید. از این پس رژیم با وابستگی کامل به آمریکا هر روز بر

فشار خود بر نیروهای مترقی شدت می بخشد.

در نیمه ی دوم دهه ی ۳۰، ما تنها شاهد فعالیت های پراکنده ی گروه ها و محافل ادبی و هنری هستیم. در زمینه ی ادبیات تنها محفل هائی کوچک و گمنام وجود داشت که عموماً هدف مشخص اجتماعی نداشتند و فقط جرگه ای بود از تعدادی نویسنده و شاعر که قصدشان بیشتر تفنن در قالب های کهنه با مضامین فرسوده بود و در واقع اینان برکه ی آرامی می خواستند تا در کنار امواج متلاطم اقیانوس و برکنار از حوادث جامعه بکار خویش مشغول باشند. این برکه های ساکن تدریجا به مرداب هائی تبدیل شدند که فضای تنگ و بسته ی موجود را مسموم تر و عفن تر می ساختند.

پاره ای از شاعران و هنرمندان که در گذشته تحت تاثیر جریانات مترقی روز، از خود نشان و آثار نسبتا با ارزشی بجا گذاشته بودند، پس از شکست جنبش ملی در ۲۸ مرداد، به انزوا گرائیدند و یأس و نومیدی ناشی از این شکست را در آثار خود منعکس ساختند.

اینان کسانی بودند که حداکثر می توانستند واقعیت موجود را منعکس سازند و آن جریان زیرین جامعه را که در خاموشی و سکوت اما با اطمینان و پی گیری به حرکت خود ادامه می داد، نمی توانستند کشف کنند. آثار اینان در مجموع ناله ی شکست، و بیهودگی مبارزه و پایداری را سر می داد.

این سال ها به فصلی همچون "زمستان" تبدیل شد که هر کس در فکر کنجی گرم و محفوظ بود تا خود را از آسیب زمانه برهاند. اما

هنرمندانی هم بودند که هر چند طعم تلخ شکست را چشیده بودند و "شب دم کرده" را با تمام جسم و جان خود احساس می کردند، با گوش جان طنین "ناقوس" را می شنیدند که "از گوشه جای جیب سحر، صبح تازه را می آورد خبر. و او مژده ی جهان دگر را تصویر می کند."

جنبش مردم ایران بار دیگر در شرایطی دشوارتر از گذشته، در اشکالی محدود رخ می نماید. تحت تاثیر چنین شرایطی بتدریج حرکتی ملموس در زمینه ی هنر بچشم می خورد که می رود تا شکل گیرد. گروه های مستقلی در زمینه ی تئاتر آغاز به فعالیت می کنند که معدودی از آنها چشم به آینده دارند و تن به ضابطه های اسارتبار و سترون ساز سازمان های پلیسی و سانسور رژیم نمی دهند.

رژیم در وضعیتی قرار می گیرد که پی می برد چنانچه بفکر چاره نباشد کار به دشواری می انجامد. کودتای سیاسی سال ۴۱ تحت عنوان "انقلاب سفید" که در راس آن برنامه ی فریبکارانه ی "اصلاحات ارضی" قرار دارد، انجام می گیرد. برخی سازمان های سیاسی غافلگیر می شوند و تکلیف خود را در برابر این حیله نمی دانند. این بار رژیم به پشتوانه ی تجارب بسیار گرانبهای داخلی و همچنین تجارب کشورهای دیگر، به رهبری مطلق آمریکا در برابر تمامی سازمان های مترقی قد علم می کند و با سرکوب قاطعانه ی تمامی سازمان ها و گروه های مخفی، اختناق را باز هم هر چه بیشتر تحکیم می بخشد.

رژیم با استحکام بخشیدن به پایگاه های اقتصادی، تدریجاً در جهت شکل بخشیدن به سازمان های فرهنگی و هنری خود گام بر می دارد. در واقع

پس از شکل گیری نهادهای مادی اقدام به سامان بخشیدن نهادهای معنوی جامعه می کند. در برنامه های آموزشی خود از دوره ی ابتدائی تا دوره ی عالی تجدید نظر اساسی می کند. فرهنگ ارتجاع-امپریالیسم، با توجه به منافع آن در ایران، سراسر برنامه های آموزشی کشور را فرا می گیرد. سیاست فرهنگی قاطعی تدوین می گردد و با تمام حربه های خاص ارتجاع- امپریالیسم، یعنی زور و زر و تزویر، به اجرا گذارده می شود.

رژیم سازمان های فرهنگی و هنری را گسترش می دهد: اداره ی هنرهای زیبا به وزارت فرهنگ و هنر تبدیل می شود؛ اداره ی هنرهای دراماتیک -که وابسته به هنرهای زیبا بود و خاص فعالیت های تئاتر- به اداره ی کل برنامه های تئاتر تغییر نام می دهد؛ در دانشکده ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران رشته ی تئاتر دایر می گردد و یک دانشکده ی سینما-تئاتر بنام هنرکده ی هنرهای دراماتیک، وابسته به وزارت فرهنگ و هنر تاسیس می شود؛ تئاتر ۲۵ شهریور و تالار موزه ساخته می شود؛ تالار اپرا با نام رودکی می سازند، جشن هنر شیراز دایر می کنند، جشنواره ی سینمائی و جشنواره های گوناگون دیگر، مثل جشن فرهنگ و هنر، جشن طوس و انواع و اقسام سازمان ها و مرکزهای فرهنگی و هنری رنگارنگ بوجود می آورند. "تلویزیون، [باصطلاح] ملی ایران" تأسیس می کنند و تلویزیون ایران را، که با مالک آن برای خرید به توافق نمی رسند، با نیروی نظامی اشغال می کنند و بر صفحه ی آن صفت بی مسمای "ملی" را تصویر می کنند.

تمامی فعالیت های پراکنده در رشته های مختلف هنر را در مراکز دولتی نامعینی تمرکز می دهند. در دانشگاه اداره ی فعالیت های فوق برنامه،

به منظور کنترل و سانسور فعالیت های هنری دانشگاه، ایجاد می شود. کانون باصطلاح پرورش فکری کودکان و نوجوانان بنیان می نهند.

یورش فرهنگی همه جانبه ای به هنرمندان با اشکال مختلف انجام می گیرد؛ با وعده و وعید، با تهدید و ارعاب و با نوازش و نرمش. سانسور به شدت اعمال می شود. برای انجام هر امر فرهنگی یا هنری گرفتاری های اداری پیچیده و فرساینده ای ایجاد می کنند.

مشکل پشت مشکل، مانع پشت مانع و سد در پی سد ایجاد می کنند تا فرد "داوطلبانه" از کار منصرف شود. تمام امکانات مادی و معنوی را در اختیار کامل خود می گیرند. بزودی همه چیز به دلخواه رژیم سامان می یابد. مراکز سه گانه ی تئاتری رژیم استقرار کامل پیدا می کنند: اداره ی کل برنامه های تئاتر وابسته به وزارت فرهنگ و هنر، کارگاه نمایش و تئاتر شهر وابسته به تلویزیون و اداره ی فعالیت های فوق برنامه ی دانشگاه تهران. دیگر هیچ وجود ذیجودی در خارج از این مراکز و یا مستقل از آنها نه به رسمیت شناخته می شود و نه حق کار کردن دارد. تنها گروهی که می تواند تا سال ۵۳ با ضوابتی که بهرحال تحمل می کند به کار خویش ادامه دهد، "انجمن تئاتر ایران" است که در آذر ماه ۵۳ با کلیه ی اعضای خود دستگیر، شکنجه و زندانی می شوند.

در دوره ی اخیر، یعنی از سال ۴۱ تا سقوط رژیم سلطنتی (در بهمن ماه سال ۵۷) دو جریان هنری که در گذشته نیز تشخیص آن بخوبی آشکار بود، وجود داشت. تفاوت این دوره با دوره های پیش، در شدت برخورد و تضاد میان این دو جریان است. همانطور که تضادهای دیگر اجتماعی در این دوره

با شدت بیشتری خود را نشان می دهد، در زمینه ی هنر نیز ما ایـن تضـاد را آشکارتر و با صراحتی حادتر می بینیم. هرچه اختناق شـدت پیـدا مـی کنـد و هجوم سانسور قوی تر می شود، صفوف جناح های هنری مشخص تر می گردد. با این معنا که رژیم دیکتاتوری فشـار را تـا آنجا وارد مـی آورد کـه بهرحال عناصر اجتماعی ناگزیر گردند موقعیت و موضع خویش را آشکار سازند. یـا بـاید در صـف آنـان باشـی یـا در برابـر آنـان. شـرایط اختنـاق و دیکتـاتوری به مرحله ای رسید که حالت "حد وسط" یا "بینـابینی" وجـود نداشـت. مشـکل کسی می توانست خود را در این میانه نجـات دهـد. مگـر آنکـه کـار را بقـول معروف می بوسید و کنار می نشست؛ در هر صورت رژیم کـاملا بـاور داشـت که پیروزی با اوست.

عناصر خدمتگزار رژیم تدریجاً، هـم از لحـاظ کمـی و هـم از لحـاظ کیفی، شکل گرفتند. بخشی وظیفه داشتند هـنر نمـایش سـنتی را زنـده نگـاه دارند و بخشی دیگر هنر مدرن را. آن بخـش بـه اشـکال پوسـیده و کهنـه هـنر تکیه کرده و کوششی عبث داشتند بـا رنـگ و جـلای ظـاهری آن را بـه خـورد تماشاگران دهند و این بخش در پناه اسطوره، نمـایش آئـینی و تئـاتر پوچـی، مدرنیسم منحط و فاسد و فرمالیسم را اشاعه می دادند. مفسران و منتقـدان هـنری خـاص خویـش را پـرورش مـی دادنـد و از کیسـه ی زحمتکشـان و مـردم می دزدیدند تا هزینه های سنگین این خودفروختگان و روشنفکران جـیره خـوار را تامین کنند. همه ی امکانـات تبلیغـاتی، تمـامی دسـتگاههای فرهنگـی و مـالی رژیم پشتیبان اینان بودند تا در وسیع ترین حوزه ها، چه در داخـل و چـه در خارج از کشور، آثار این نور چشمی های هنر عرضه گـردد. هـنرمندانی از

همین دست از غرب وارد می کردند تا به جشنواره ها و مجالس خصوصی هنری خود جلوه ای تازه دهند. مانکن دربار با صورتک بانوی هنر پرور، حامی و مشوق چنین ابتذال و انحطاطی بود.

طی این مدت اقتصاد و فرهنگ کشور را به ورطه ی افلاس و سقوط کشاندند، مردم را به بینوائی اقتصادی و فرهنگی سوق دادند تا آسان تر هستی آنان را غارت و چپاول کنند.

امپریالیسم و ارتجاع با تبلیغ هنر برای هنر در قالب مشربی فلسفی، که داغ ایده آلیسم و پوسیدگی بر چهره دارد، میراث خود را طی سالها حاکمیت خود بر ما، بجای گذارده است. اکنون که پیروزی بچنگ آمده، وظیفه ی هنرمندان و روشنفکران واقعی مردم به مراتب دشوارتر از گذشته است. در گذشته، به سبب صراحت و رودررویی دو جریان اصیل و فاسد هنر ـ مترقی و ارتجاعی ـ مبارزه در جبهه ی هنر با همه ی کمی و کاستی ها و با همه ی دشواری ها، از شناختی نسبتاً ملموس برخوردار بود. اما امروز دشواریها بیشتر است: اول، وجود بقایای عناصر هنر ارتجاعی که در برابر پیدایش اشکال جدید مقاومت می کنند؛ دوم، تغییر چهره و نام برخی عناصر مرتجع و منحط هنر گذشته در شرایط تازه؛ و سوم، پیدایش عناصر مرتجع جدید در کنار و همراه با اشکال دیگر حرکت ارتجاع.

مبارزه با رسوبات و میراث هنر گذشته و مبارزه با عناصر پنهان حامل این میراث کاری آسان نیست. بویژه که موضوع هنر، خودبخود در شرایط جدید و در برخورد با مسائل امروزی حساس می تواند باشد. نشانه های این نگرانی را ما در مسائل تازه و غیر هنری شرائط جدید

دیده ایم. این مطلبی است که در آینده می تواند دامنه ی آن گسترش پیدا کند.

هنر، از آنجا که تنها در شرایط آزاد و مطلوب می تواند به موجودیت خود تداوم بخشد، بیش از هر پدیده ی دیگری مورد توجه و تعمق قرار گرفته است. هنر تصویر محض واقعیت نیست.

هنرمند، به لحاظ آنکه با طبیعت برخوردی آگاهانه دارد و نه غریزی، در طبیعت و زندگی دخالت کرده و آن را بمنظور سامان دادن شایسته جهت زندگی انسانی، تغییر می دهد. برخورد هنرمند با واقعیت به همین سان است: در واقعیت دخالت دارد، و حالتی با هدف و مقصود معین. بنابراین، جوهر آزادی در بطن هنر پنهان است. هنر ابزار ستیز و سازندگی است. وسیله ایست که به انسان توانائی تغییر و دگرگونی می بخشد. یکی از وظایف عمده، بگفته ی یکی از نمایندگان هنر پیشرو "قضاوت درباره ی پدیده های زندگی" است. بنابراین هنر هیچگاه نمی تواند کور، فرمایشی ورسمی باشد. چرا که اگر بخواهد باین وظیفه ی مهم خود عمل کند، ضرورتاً می باید استقلال و آزادی خود را حفظ نماید.

هنرمند در تمام دوره ها، در راه بدست آوردن آزادی جنگیده است؛ آزادی برای جامعه ای که در آن حق حیات دارد. امروز هنر بر این خواست خود تأکید می کند و ضمن حراست از منافع توده ها، در راه بدست آمدن کلیه حقوق بر حق خود، همچنان با میراث فاسد گذشته و هر آنچه که مانع زدودن این میراث از اذهان مردم شود، به مبارزه برخواهد خاست. آنان که تلاش می کنند بر روابط ناعادلانه ی اجتماعی سرپوش گذارند و نیروهای اجتماعی

را نه بر اساس شکل و محتوای طبقاتی شان، بلکه بر اساس ایمان مبهمی که هیچ گونه عینیت مادی ندارد و خود بخود نمایانگر هیچ نقش اجتماعی معینی نیست، تبیین نمایند در جهت از دست رفتن ثمرات پیروزی مردم گام برمی دارند. طبیعی است که از نظر هنر واقعی، اینان در برابر نیروهای نوخاسته ی اجتماعی قرار می گیرند.

هنرمندان، شاعران و نویسندگان راستین هیچگاه محرومیت ها، زندانها و شکنجه های رژیم گذشته را از یاد نخواهند برد و با هر نشانی که از روش ها و شیوه های اختناق گذشته مایه داشته باشد به مبارزه بر خواهند خاست.

هنرمندان راستین امروز پاسدار میراث و سنت های پیشگامان خود، فرخی ها، عشقی ها، نوشین ها، دهخداها، بهرنگی ها، نابدل ها، دهقانی ها، پویان ها و دهها رزمنده ی دیگر سنگر ادبیات و هنر انقلابی هستند. ما متعهدیم که ضمن حفظ میراث ادب و هنر انقلابی خود و خلق آثار ارزشمند دیگر، در راه انقلاب واقعی ایران به مبارزه ی خود ادامه دهیم.

تئاتر و انقلاب

حقیقت اینست که هر وقت من خواسته ام درباره ی تئاتر صحبت کنم، با وجود آنکه بیست و پنج سال حرفه ی من بوده، کاملا گیج شده ام. زیرا، برای من، تئاتر یک مفهوم نیست؛ تئاتر محلی عبارت از صحنه ی نمایش و سالن تماشاگران نیست؛ تئاتر حتی یک نمایشنامه که شامل یک تم، مضمون، تعدادی شخصیت زن و مرد، حادثه، کشمکش دراماتیک و ساخت مطلوب و متعالی هم باشد، نیست. تمام اینها لازم اند، اما، تمام اینها وسائل و ابزاری هستند که در خدمت یک چیز قرار می گیرند و آنهم درک واقع بینانه از هنر در رابطه با زندگی روزمره است. و از هنر درک درستی نمی توان داشت مگر سرشت تاریخی حوادث را بشناسیم. زیرا تئاتر بنظر من، ترسیم نمایشی مبارزه ی طبقاتی است. تئاتر عرصه ی مخوف ترین پیکارهای تاریخ است.

بهمین جهت است که حرف زدن در باره ی امری چنین مهم و خطیر برایم دشوار است. با خود فکر می کنم چگونه می توان در باره ی تئاتر حرف

زد، و یا تئاتر کار کرد، اما از آنچه که در دوروبر می گذرد منفک بود.

با این مقدمه می خواهم صحبت را به زمانی ببرم که چندان دور نیست. شاید مرور این تجربه ها برای زمانی دیگر بتواند مفید باشد.

جلوی دانشگاه تهران هستم.

هنوز بوی باروت به مشام می رسد. انگار در یکی از خیابان های نزدیک، صدای گلوله ی سربازان، که امروز گل های سرخ میخک لوله های تفنگ هایشان را تزئین کرده، به گوش می رسد. هنوز رودهائی که یک ماه پیش از شعله های آتش بناهای حکومتی برمی خاست، از آسمان آبی شهر زدوده نشده است.

کف خیابان ها و پیاده روها، هنوز از اعلامیه های گوناگون پوشیده است و زیر پاهای جمعیت بسرعت کثیف و غیر قابل استفاده شده اند. ارگان های سازمان های سیاسی مختلف به معرض فروش گذاشته شده اند. میزهای کتاب، روزنامه و نشریات، کنار جدول پیاده رو، تنگ هم به ردیف قرار گرفته اند. فروشندگان نوارهای انقلابی، اعم از داخلی و خارجی، صدای دستگاه خود را هرچه بلندتر کرده اند. جنب و جوش و آشوب غریبی است. صدا به صدا نمی رسد. توهم انقلاب با قوت هرچه بیشتر، همه را در چنبره ی خود می فشرد.

بحث روز تشکیل ارتش خلقی است. هر سازمان سیاسی نظری دارد. سازمان ها همه فعالند. بنظر می رسد که تنها حکومت است که سازمان ندارد. در این کشاکش داخل شهر، حکومت غایب بنظر می رسد. هیچکس نمی پرسد حکومت، فی الواقع، در تدارک چیست.

جلوی دانشگاه تهران هستم.

بحث های داغ سیاسی، در هر گوشه ای ادامه دارد. هواداران سازمان های سیاسی مختلف، با حرارت سرمقالات ارگان ها را برای اطرافیان بحث (قرقره) می کنند. کسی حرف یکی از آنها را قطع می کند و با شدت و حدت با او مخالفت می کند.

از جلوی دانشگاه می گذرم. به خیابان امیرآباد می رسم و سپس به چهارراه "داس و چکش"، یعنی تقاطع امیرآباد و بولوار. اینجا هم همان بساط و همان بحث به شدت جریان دارد. به داخل پارک فرح یا پارک گلسرخی یا پارک لاله (حالا دیگر فرق نمی کند چه!)، به داخل پارک بولوار کشیده می شوم. از گوشه ای صداهائی می شنوم. به طرف صدا می روم. جمعیتی در حدود صد نفر حلقه زده اند. صدا از میان این حلقه ی جمعیت می آید. پیش می روم. و ناگهان ـ آه، یک نمایش خیابانی!ـ می ایستم و مشغول تماشا می شوم. بازیگران نمایش را می شناسم. انقلاب چقدر سریع آدم ها را دگرگون می کند! مضمون نمایش حول ارتش دور می زند. نمایش، قصد دارد نقش ارتش ضدخلقی شاه و عمال آن را افشا کند. چه مضمون بجائی! چه انتخاب درستی! امروز باید تئاتر را به میان مردم برد. مردم در حال و هوائی نیستند که به جاهای سرپوشیده و سالن بروند. مردم همه در شهر، در خیابان ها، حضور دارند و درباره ی سرنوشت انقلاب بحث ها را دنبال می کنند. بنابراین حالا که چنین است، تو باید بطرف آنها بروی. بجائی که آنها حضور دارند. به خیابان. مضامین نمایش را هم از بحث های خود آنها عاریه می کنی. تنها باید دقت کنی که نظرگاه سیاسی سازمانی را که متعلق به آن هستی، تبلیغ

کنی. این یک وظیفه ی سازمانی، و بالاتر از آن، یک وظیفه ی انقلابی است. برای این کار سرمقاله ی ارگان سازمان رهنمود لازم را می دهد. کار را می توان ظرف حداکثر یک شب نوشت و فردا، بعد از یک تمرین یکی دو ساعته، در این یا آن محله نمایش داد.

اما فردا. فردا، در حین نمایش یک مسلمان و انقلابی جوان درست در وسط نمایش، اعتراض می کند. ابتدا بازیگران اعتنا نمی کنند و با یک سکته و یک مکث، نمایش را ادامه می دهند. جوان، دوباره اعتراض می کند. نمایش بناچار متوقف می شود. جوان با صدائی دورگه و خش دار، و با حالتی برانگیخته، تقریبا با فریاد، می گوید: "آخه آدم، تو اگه عقل داشته باشی باس بدونی که حالا وقت این حرفا نیس." بحث ایجاد می شود. بازیگرها احساس می کنند که کسی از آنها دفاع نمی کند. هوا را کمی پس می بینند. از خیر نمایش درمی گذرند و در بحث هم پیگیری به خرج نمی دهند. همین که یکی از تماشاگران با جوان معترض وارد بحث می شود، آنها خود را از لای جمعیت بیرون می کشند و جیم می شوند.

ـ ظاهرا اینجوری نمی شود کار کرد. باید فکر اساسی کرد.

ـ ولی امروز که دیگر نباید ترسید. نه ساواکی وجود دارد، نه آجانی که دستگیرمان کند. اگر هم کسی مخالفت کرد باید با تمهیدی ساکتش کرد و بحث را به بعد از نمایش موکول کرد.

اما این فکر هم چندان کارآئی ندارد. مثل اینکه هر روز تعداد این جوان های انقلابی بیشتر می شود. تا یک ماه پیش حتی اگر کار به کمیته ها هم کشیده می شد، می توانستی با استدلال بقبولانی که این "برادر"

نمی بایست نمایش را قطع می کرد، و اگر انتقادی داشته باید صبر می کرده و بعد از نمایش انتقادش را مطرح می کرده. اما حالا. حالا حتی پاسدارهای کمیته ها نمایش را برهم می زنند و استدلال می کنند که: "برادر، نمایش ات اگر خلاف ایمان و اعتقاد مردم باشد، باید بهشون حق بدی که اعتراض کنند." یکماه بعد.

یکماه بعد پاسدارها این قبیل بازیگرها را به کمیته می برند (نمی گویم دستگیر یا بازداشت می کنند، چون روش آنها چندان شبیه دستگیری و بازداشت نیست؛ یا تصور می شد که نیست)، و گاه اتفاق می افتد که تا سه روز آنها را در یک اتاق (نمی گویم زندان یا سلول) نگه می دارند. البته همیشه پس از یک سین-جیم برادرانه (نمی گویم بازجوئی) آزاد می شوند. جواب ها، البته، اغلب از بیخ جعلی است: نام، نام فامیل، پدر، مادر، نشانی منزل و...

در واقع ماجرا به همین سادگی آغاز شد. و سرانجام به آنجا کشیده شد که این جوان های مسلمان و انقلابی، و البته "منفرد"، بصورت باندهای سازمان یافته ای بنام حزب اله درآمدند که در هر شهری با خشونتی حزب الهی (هیچ صفت دیگری نمی تواند همپای صفت حزب الهی باشد) به نمایش ها و تئاترها حمله می بردند و به شیوه ی انقلابی-حزب الهی، گروه نمایشی را قصاص می کردند. یک نمونه ی شناخته شده ی آن که به مطبوعات و اعتراض برخی کانون های دموکراتیک آنروز هم کشیده شد، نمایش "عباس آقا، کارگر کارخانه ی ایران ناسیونال" از سعید سلطانپور بود.

هنوز یک سال نگذشته است. دیگر از نمایش های خیابانی خبری

نیست. دولت اش مستعجل بود. بساط این تئاترهای معرکه گونه را حزب الـه، قبل از پایان دوره ی دولت موقت، برچید. روبروی دانشگاه هم دیگر آن بحث ها ادامه ندارد. حزب اله حاکم است. بساط کتابفروشی ها هم بسرعت کـم و کمـتر می شود. تئـاتر به مکان قبلی خود بازگشته است. به سالن های کوچـک ـکـه تعدادشان هم زیاد نیستـ با نمایش های کوچک.

اما، جو، هنوز بشدت سیاسی است. چقدر محصولات تئـاتری به بار می آید. یکی پس از دیگری. چهره های تازه ای وارد صحنه شده اند. چهره هـای متنوع و متضاد. در اداره ی تئـاتر روابط سرگیجه آوری حاکم است. همه بـرای انقلاب دل می سوزانند و همه علیه هـم دسیسـه مـی چیننـد. هرکـس موضـع سیاسی دیگری را افشا می کند. خیلی ها عوض شده اند. گفتـه مـی شـود کـه این طبیعت شرائـط انقلابی است. در یک شرائـط انقلابی، فـرد مـی توانـد در یک روز به میزان ده سال رشـد کنـد. و واقعـا چنـین بـود! حـزب الـه، همچـون توله های اجنه بسرعت افزایش می یـافت. ریـش و تسـبیح، روسـری و چـادر و رنگ های تیره نشانه های انقلاب در تئـاتر بود.

ظرف یک سال چهره ی تئـاتر دگرگون شد. بـا وقـوع جنـگ (ایـران و عـراق) ایـن دگرگونـی شـدت بیشـتری بخـود گرفـت. روح انقـلاب اسـلامی در بسیاری از هنرمندان تئـاتر اثـری معجزه آسـا داشـت. واهمـه ی از دسـت دادن جیره ی ماهانه و بهر قیمت ماندن و کار کردن، موجب شد که تعدادی استحاله پیدا کنند. بالاخره باید کار کرد. نباید صحنه را خالی کرد. نباید سرچشـمه ی تئـاتر بخشکد. اگر من نباشم، جای مرا یک حزب الهی پر می کند. باید در دل آنها بود و از درون خوردشان. باید مرد زمانه ی خود بود.

از آن طرف هم استدلال می شد که باید از این نیروهـا بنفـع انقـلاب اسلامی و اسلام بهره برداری کرد. آنها کـه ضـد انقـلاب هسـتند تکلیـف شـان بدست حزب اله، و آنها که خدمت می کنند، باید تا تربیت نیروهای مسلمان و مکتبی نگهشان داشت. بعضی تندرویهای بچه مسلمان ها را هـم بـاید تحمـل کرد، و در عین حال به ایشان گوشزد کرد که صبر انقلابی و بردبـاری اسـلامی داشته باشند. بحمداله، حالا که دیگر از آن نمایش های روشـنفکرانه و آنگونـه هنرمندان خبری نیست کـه واهمـه ای داشـته باشـیم. در حـال حـاضر مشـکل، تئـاترهای لاله زار است. برای آنها هم باید تمهیدی اندیشید.

به مـوازات ایـن جریانـات و بـه همـراه شـکل گـیری و قـدرت گرفـتن حکومت اسلامی، عمـال مسئـول حکومـتی سـامان دادن و بـه چنـگ گرفـتن تشکیلات و نهادهای فرهنگی و هنری را آغـاز کـرده بودنـد. ناگهـان از همـه طرف سر و کله ی تئوریسین ها، ادبا و هنرشناسان مـلا و مکتـبی پیـدا شـد. درباره ی هر رشته ی هنری، تئوری و فتوا صادر می شد. ملاها بیـش از همـه. ملا را که می شناسید؟ آنقدر در بالای منبر ورزیدگی پیدا کرده که مـی توانـد از هر دری سخن ببافد و چنان محکم که گوئـی حرف آخر همین است و غیر از آن نیست.

در عین حال، این اظهار نظرها متضاد هـم بودنـد. در مراکـز هـنری بین خود حزب الهی ها از یک طرف و میان حزب الهی ها و غیر حـزب الهـی هـا از طرف دیگر کشمکش بود. شیر تو شیر عجیبی بود. هنوز سیاست فرهنگی و هنری روشنی نداشتند. اما بنظـر مـی رسید کـه خطـوط مقدمـاتی را پیـدا کرده اند. برخی رنود که در تئـاتر پیشینه ای داشتند، دریافته بودند که چگونه

باید خود را حفظ کنند. آنها از سخن هشت پهلوی "مرد زمانه ی خود باش." تفسیر معینی داشتند و با این تفسیر راه پرهیز از خطر را یافته بودند. این "مردان زمانه ی خود" بی آنکه حساسیت حزب اله را بربیانگیزند، با آنها دمخور شده بودند، و در عین حال جای چرخش و مانور به هر سمتی را برای خود پیش بینی می کردند. در عین حال دست حزب اله هم خالی بود. یک مشت بی مایه و بی بهره از هنر، ناگهان در وضعیتی قرار گرفته بودند که می بایست پا به صحنه ی عمل بگذارند. این نکته را "مردان زمانه ی خود" می دانستند. هر دو طرف برای هم قراول رفته بودند. منتها یکی با اتکا و پشتوانه ی محکم، دیگری با تردید و محافظه کاری، اما به اتکا زیرکی خود! اینها امیدوار بودند که حزب اله بالاخره به آنها اطمینان پیدا خواهد کرد و آنوقت با طیب خاطر جای خودشان را خواهند یافت.

تئاترهای حزب اله و تعزیه، جاذبه ای نداشت. به حدی که مسئولان رسمی نیز نمی توانستند آن را انکار کنند. سرپرست حزب الهی اداره ی برنامه های تئاتر در آبان سال ۶۰ اعتراف می کند که "متأسفانه هنوز هم نتوانسته ایم نمایشی را ارائه بدهیم که نمونه ای از تئاتر انقلاب باشد."

همه ی مسئولان به دنبال کشف "معیار اسلامی" در هنر هستند. بر آن به شدت تأکید دارند، ولی هیچوقت تعریف روشنی از این معیار بدست نمی دهند. می گویند هنر باید از حوزه های علمیه سرچشمه بگیرد. اما اینها همه ایده هائی است که می توان در تحقق شان بطور جدی تردید کرد. دستگاهی بدستشان سپرده شده که نمی توانند تمام اجزا آن را برهم بریزند. اگر برهم بریزند چگونه دوباره آن را سوار کنند؟ بنابراین، همین را باید کمی

دستکاری کرد و از آن بهره برداری کرد. واقعا چگونه باید یک "تئاتر اسلامی" یا یک "تئاتر انقلابی" با درک ملاها به وجود آورد؟ خودشان هم نمی دانند. همان سرپرست اداره ی برنامه های تئاتر در جواب این سوال می گوید: "البته در واقع تعریف مشخصی هم برای آن پیدا نکردیم." اینست که متخصصین غیر مسلمان تئاتر هنوز هم می توانند بمانند و کار کنند. البته اینها از آن دسته هستند که می گویند پس از انقلاب یک چیزهائی تغییر کرده؛ منکر این که نمی توان شد. و معتقدند که: بنابراین باید با ملاحظاتی کار کرد و از خطر کردن پرهیز کرد.

تئاتر مسئول، متعهد، مستقل، آزاد یا هر عنوان دیگری از این قبیل نمی توانست در چنین وضعیتی دوام آورد. گروه هائی که بسرعت، در شرایط جدید، سربرآورده بودند بسرعت نیز از میان رفتند.

در واقع گروهی که دارای استحکام و تشکیلات منسجمی باشد، دیگر وجود نداشت. تنها گروهی که بیش از همه دوام آورد و استقلال خود را همچنان حفظ کرد "انجمن تئاتر ایران" بود.

"انجمن تئاتر ایران" پس از ۳۰ خرداد سال ۶۰ با شدت یافتن خفقان که دیگر نمی توانست به محل کار خود برود، کار را بشکلی محدود و تحت پوشش دیگری تا سال ۶۱، زمانی که کلیه ی تئاترهای حرفه ای از طرف حکومت تعطیل شد، ادامه داد. بقیه، گروه هائی پراکنده، وابسته و یا در استخدام حکومت بودند که به نحوی رنگ باختند و در پروسه ی استحاله به پایان کار خود رسیدند.

حکومت قصد جدی داشت که بماند. ماندگار باشد. بنابراین باید

عوامل مادی ماندگار شدن فراهم شود. بنابراین نزدیکی تدریجی حکومت اسلامی به کشورهای سرمایه داری، در زمینه ی فرهنگ و هنر هم نرمش هائی بچشم می خورد. کافی است که نگاهی به آمار تئاترهای اجرا شده طی یک سال اخیر بیاندازیم. این آمار تفاوت محسوسی نسبت به آمار سال قبل را نشان می دهد. در عین حال، حزب اله بیکار نیست. سخت فعال است و به اتکا حقوقی که در حکومت اسلامی برای خود می شناسد، معترض و پرخاشگر است. اما برتر از همه ی این دعواها، ضرورت و مصلحت انقلاب و اسلام است. این قضیه چیز دیگری را ایجاب می کند.

تئاتر روشنفکری استحاله ی نهائی خود را طی کرده و دیگر چیزی به این نام وجود ندارد. آنچه که در صحنه ها هست و آنکه مجاز است به صحنه برود، همه در خدمت سیاست فرهنگی حکومت اسلامی است.

اما تئاترهای حرفه ای، یعنی تئاترهائی که عمدتاً در لاله زار متمرکز بودند؛ این تئاترها تا مدتی بعد از بهمن ۵۷ تعطیل ماندند. صاحبان یا اجاره داران آن، که خود اداره کننده ی آن نیز بودند، فرار کردند. اما منشی ها، ایادی یا نمایندگان آنها، این تئاترها را دوباره به راه انداختند. منتها نه به شیوه ی گذشته. در گذشته برنامه ی این تئاترها شامل رقص، آواز (عموما ترانه های سبک و مبتذل)، موسیقی، چشم بندی، شعبده بازی، آکروبات، و به ضمیمه ی تمام این برنامه ها یک نمایش کمدی سبک و پر از متلک های بی پرده بود که بنا به خالی یا پُر بودن سالن می توانستند آن را کوتاه تر یا بلندتر کنند. اداره کنندگان جدید این تئاترها می دانستند که نمی توانند بسیاری از برنامه های گذشته را اجرا کنند. از طرفی ناچار بودند

برای جذب تماشاگر، برنامه را به ترتیبی تنظیم کنند که به قول خودشان درِ تئاتر بتواند باز باشد. گیشه، فروش داشته باشد و دخل و خرج کند. گیشه باید جواب دستمزدها و هزینه های تئاتر را بدهد. اما مگر می شد تماشاگران "لاله زاری" را فقط با برنامه ی تئاتر به سالن کشاند؟ تماشاگران لاله زار سالهای سال با برنامه های آنچنانی خو گرفته بودند و مسموم شده بودند. حالا یکباره نمی شد چیز متفاوتی به او ارائه کرد. ولی بالاخره باید راه حلی پیدا کرد. هیچ چاره ای نیست. و راه حل را پیدا کردند. باید از عوامل مورد پسند این نوع تماشاگر استفاده کرد. یکی از این عوامل هنرپیشه های سینما و سریال های تلویزیونی بودند که توانسته بودند از قهر و قصاص دادگاه منکرات جان سالم بدر ببرند. یعنی کسانی که یا تعهد سپرده بودند که هنرشان را در خدمت به جمهوری اسلامی به کار بگیرند و یا در آن بلبشو حکومت بسراغ شان نرفته بود.

از این پس یک اصطلاح تازه در تئاترهای لاله زار باب شد، و آن "سوپر استار" بود. بوسیله ی همین "سوپر استارها" تماشاگران لاله زاری را به تئاتر کشاندند. در ابتدا با روی صحنه بردن نمایش های "انقلابی" به سبک لاله زار. در عین حال یک نمایش کمدی و سبک از نوع همان نمایش های گذشته را با حذف متلک ها و حرکات حساسیت برانگیز، تنگ نمایش اصلی زدند. بعد، برای خالی نبودن عریضه، قبل از شروع نمایش و تا پر شدن سالن یک کمی آکروبات و چند چشمه شعبده بازی بعنوان چاشنی اضافه شد. همچنین جا و بیجا، و بخصوص وسط شعبده بازی، از تماشاگران خواسته می شد که صلواتی هم نثار پیغمبر اسلام و رهبر انقلاب کنند. این خودش هم

تضمینی بود برای شعبده، هم نوعی نظر قربانی که تئاتر را از چشم بد در امان نگه دارد. باین ترتیب چراغ تئاترهای لاله زار روشن شد و انبوه تماشاگران لاله زاری ـیعنی مسافران شهرستان ها، سربازها، کارگران ساده و بدون تخصص، کسبه ی جزء و از این قبیلـ این چراغ را روشن نگه داشتند!

پس از مدتی مسئولان تئاتری جمهوری اسلامی متوجه شدند ـیا متوجه شان کردندـ که فساد بطور کامل از این لانه های لاله زار ریشه کن نشده است. نصیحت و سفارش و پیغام هم که کاری از پیش نبرد. بنابراین اطلاعیه ای صادر کردند که تئاترهای حرفه ای می بایست برای اجرای نمایش های خود، از اداره ی کل برنامه های تئاتر پروانه نمایش کسب کنند.

این اطلاعیه هم کاری از پیش نبرد. تصمیم گرفتند که تعدادی افراد مسلمان، مؤمن، مکتبی، معتقد به معیارهای اسلامی در هنر در این تئاترها مستقر کنند تا از نزدیک ناظر روابط و فعالیت های این تئاترها باشند. در واقع سانسور با ناپخته ترین و در عین حال عریانترین شکل خود، قدم به این تئاترها گذاشت. اما، این تئاترها کم و بیش، همچنان شیوه ی کار خود را پیش می بردند و تماشاگران هم همین را می پسندیدند.

در جناح حکومتی کار بالا گرفت. میان نیروهای حزب الهی فعال در اداره تئاتر و دایره منکرات، بر سر مسئله ی تئاتر، کشمکش پیدا شد. کار به دادستانی انقلاب کشید. از آن هم مهمتر، این دعوا به مجلس اسلامی کشیده شد و نماینده ی اول تهران، فخرالدین حجازی، از بیخ حلق فریاد برداشت که: باید این مراکز در خیابان لاله زار بسته شود و خیابان لاله زار نامش باید عوض شود ... وزارت ارشاد باید توجه داشته باشد و چنانچه این

مراکز بسته نشود بیم آن می رود که امت حزب اله نتواند وجود چنین مراکزی را تحمل کند ـشگردی که دارودسته های سیاه حزب الهی بکار می گرفتند و باین طریق گروه ها و افراد را تهدید می کردند.

سرانجام در اردیبهشت ۱۳۶۱، از طرف دادگاه مبارزه با منکرات (توجه داشته باشید، دادگاه مبارزه با منکرات! و نه یک سازمان تئاتری و یا حتی فرهنگی) اطلاعیه ی کوتاهی صادر شد و تمام تئاترهای حرفه ای را تعطیل کردند. متن اطلاعیه جالب است:

"بسمه تعالی. بدینوسیله به اطلاع کلیه مدیران تئاترها و هنرپیشگان می رساند. اگر چنانچه تأییدیه یا جواز از وزارت ارشاد اسلامی دارند مجاز به کار می باشند و در غیر اینصورت دادگاه مبارزه با منکرات از کار آنان جلوگیری بعمل خواهد آورد." اطلاعات، سه شنبه ۲۸ اردیبهشت ۱۳۶۱

باید توضیح داد که وزارت ارشاد اسلامی برای هیچیک از مدیران تئاترها و هیچ هنرپیشه ای جواز کار صادر نکرده بود. باین ترتیب با یک اطلاعیه کوتاه، از طرف مرجعی که اساساً از نظر قانونی و حقوقی (حتی همان قانون و همان احکام حقوقی حکومت اسلامی) حق دخالت در امور هنری را ندارد، کلیه ی تئاترهای حرفه ای ایران تعطیل شد.

بدین ترتیب، با تعطیل و تخته کردن تئاترها، یکه تاز میدانی شدند که تا آنروز هیچ سابقه ای در آن نداشتند.

حالا که به نشریات هنری نگاه می کنیم، می بینیم فعالیت های هنری، بخصوص تئاتر، بازار گرمی دارد. حکومت اسلامی توجه دارد که باید به هر قیمتی بودجه صرف کرد و از این ابزار هنری به نفع خود سود جست.

حکومت اسلامی برای دست یافتن به این عرصه ی بی رقیب از هیچ عملی روگردان نبود و برای حفظ آن نیز همینطور. در عرصه ی تئاتر، همچون عرصه های دیگر، او از خریدن افراد تا اعدام بهره جسته است.

اما، در برابر حکومت اسلامی یک مانع عظیم وجود دارد و آن تضاد شدید تفکر و اندیشه ی آن با تفکر و اندیشه ی زمانه ی ماست. حکومت اسلامی در زمینه ی فرهنگی، بویژه در زمینه ی هنر و ادبیات، بر شوره زار بذر می پاشد. بر زمینی عقیم و زنی یائسه امید بسته است. از دامن حزب اله هنر زاده نخواهد شد، مگر کین توزی، دشمنی و خشمی کور علیه فرهنگ ترقی و آزادی خواهی و هنر بالنده و مترقی.

افق بر حکومت اسلامی بسته است.

در جستجوی معنی تئاتر

در گفتگو با یکی از دوستان درباره ی عنوان سخنرانی ام، دوستم از من سئوال کرد: راستی، معنی تئاتر چیست؟ سئوال، بسیار ساده و صمیمانه مطرح شد و همین امر مرا ملزم می ساخت که پاسخی دقیق و صمیمانه نیز بدهم. اما پس از تامل کوتاهی روی سئوال، ناگهان با شگفتی و وحشت متوجه شدم که به درستی نمی دانم معنی تئاتر چیست. آنچه هم که می دانستم، یا فکر می کردم که می دانم (یا به آن می اندیشیدم تا خود را برای سخنرانی امروز آماده کنم) در پرده ای از ابهام فرو رفت و نسبت به درستی آنها سخت دچار تردید شدم. دوستم شروع کرد به سبک سقراط با من جدل کردن و درباره ی موضوع "معنی تئاتر چیست؟" سئوال های جدیدی طرح کرد.

پس از آن متوجه شدم که گاه بعضی موضوع ها و مسائلی که آدم تصور می کند ساده هستند و درباره ی آنها بسیار چیزها می داند، در حقیقت چقدر پیچیده اند و آدم درباره ی آنها چقدر نمی داند، یا کم می داند. درست

مثل اینست که از کسی سئوال کنند "معنی زندگی چیست؟". همه ی ما تجربه ی زندگی داریم و هم اکنون داریم زندگی را تجربه می کنیم. بنظر می رسد که همه ی ما می دانیم که معنی زندگی چیست. اما اگر روی این سئوال که "معنی زندگی چیست؟" تأمل کنیم و سعی کنیم واقعا پاسخ درست و سنجیده ای برای آن پیدا کنیم، به احتمال بسیار قوی درخواهیم ماند. بهمین دلیل باید اعتراف کنم آنچه امروز در اینجا خواهم گفت بهیچوجه بمثابه نتایج قطعی و نهائی در باره ی معنی تئاتر و یا حتی "در جستجوی معنی تئاتر" نیست؛ بلکه این سخنان، حداکثر اندیشه هائی است درباره ی این موضوع و پیشنهادی است برای جستجو در این معنی.

*

ارنست فیشر در کتاب خود به نام "ضرورت هنر" می گوید: *"هنر تقریبا به سالمندی بشرست. هنر شکلی از کار است، و کار فعالیتی است ویژه ی انسان."*

با توجه به مطالعات و تحقیقات وسیع مردم شناسان، تاریخ نگاران و تاریخ هنر شناسان، صحت علمی این سخن ارنست فیشر قابل تأیید است. تئاتر نیز بعنوان شکلی از هنر، همانقدر قدرت و سالمندی دارد که هنر بطورکلی. اما تئاتر به شکلی که امروز ما آن را می شناسیم، در ابتدا وجود نداشته است. تئاتر، مثل هر پدیده ی دیگر هستی، طی یک روند طولانی و پیچیده تغییر و تحول یافته تا به شکل امروزی خود منتهی شده است. بر پایه ی تحقیقاتی که تا کنون انجام گرفته، اکثریت مردم شناسان و تاریخ

هنر شناسان پذیرفته اند که تئاتر از آئین ها و مراسم اقوام ابتدائی سرچشمه گرفته است. همچنین، با توجه به مطالعاتی که تا امروز صورت گرفته، این نظریه عموماً پذیرفته شده که آئین ها و مراسم اقوام ابتدائی، مقصودی مستقیماً علمی داشته اند، به منظور رفع نیازهای عملی و روزمره ی انسان اولیه بوده و در واقع ابراز و وسیله ی رفع این نیازها محسوب می شده اند.

آرنولد هاوزر، که بی شک یکی از بزرگترین تاریخ هنر شناسان معاصر است، در اثر مهم خود "تاریخ اجتماعی هنر" درباره ی هنر دوران کهن سنگی می گوید: *"همه ی نشانه ها دال بر این امرندکه هنر ابزاری بوده برای تکنیکی جادوئی، و بدینسان وظیفه ای پاک عملی داشته و هدف آن بالمره هدف های مستقیم اقتصادی بوده است."* بنابراین، آئین ها که می توانستند اشکال متفاوتی مثل حمله ی جمعی به شکار یا رقص های جادوئی برای تسخیر شکار و انواع دیگر حرکت ها و ژست های فردی یا جمعی داشته باشند، آئین ها یا جادوئی بوده اند که کارکردی عملی داشته اند.

با گذار انسان از دوران کهن سنگی به نوسنگی، یعنی انتقال از دوران گردآوری خوراک و شکار به عصر دامداری و کشاورزی، این آئین ها نیز به تبع تغییر محتوای زندگی، دچار تغییر می شوند. گاه نقش قبلی خود را به نقشی جدید می سپارند، و گاه حتی نقش عملی خود را از دست می دهند و به ناگزیر کنار گذارده می شوند.

در آئین ها و مراسم اقوام قدیم، بطور کلی این ویژگی ها را شناخته اند: آئین ها شکلی از معرفت انسان از جهان پیرامونی است که

رابطه ی انسان با جهان را توصیف می کنند. آئین ها شکلی از آموزش انـد. از طریق آئین ها سنن یک قوم به نسل هـای بعـدی انتقـال داده مـی شـود. آئـین وسـیله ای اسـت بـرای مهـار کـردن حـوادث و نیروهائـی کـه علیـه خواسـت و نیازهای انسان عمل می کنند. آئین بمنظور ستایش و بزرگداشت یـک نـیروی فوق طبیعی، یک قهرمان و یا یک توتم انجام مـی گـیرد. آئـین در عـین حـال نوعی سرگرمی لذت بخش و مفرح نیز هست.

با تکامل محتوای زندگی، محتوای آئین ها نیز تکامل پیدا کردند، اشکال جدیدتر بخود پذیرفتند و نقش تازه تری را در رابطه بـا نیازهـای انسـان بعهده گرفتند. تئاتر از دل پروسه (رونـد) تغیـیر و تحـول همـین آئـین هـا سـر برکشید.

اگر آئین در گذشته ابزار انسان برای رفـع نیازهـای عملـی روزمـره، تسخیر کردن و مقهور ساختن نیروهای ناشناخته ی طبیعت بوده، امروزه امـا، تئاتر یعنی همان آئین دیـروز، هـنری اسـت در اختیـار انسـان بـرای دگرگـون ساختن آگاهانه ی جهان امروز. بنابراین بنظر می رسد اگـر معـنی تئـاتر را در نقش و کارکرد آن جستجو کنیم، چندان به بیراهه نرفته ایم.

*

پـدر نمـایش نویسـی جدیـد، هـنریک ایبسـن اسـت. مرحلـه ی قطعـی جدائـی رمانتیسم و ناتورالیسم از رئـالیسم در تئـاتر، با نام ایبسن نشـان مـی خـورد. اگرچه ایبسن خود روش ها و سبک های گوناگونی را آزمود، اما ویژگی کار او بیشتر از لحاظ محتوای آثارش مورد توجه است.

اعتبار ایبسن را از نظر تئاتری از دو وجه می توان مورد نظر قرار داد. وجه نخست مضمون و محتوای آثار اوست که عموماً از بطن تضادها و کشمکش های اجتماعی بیرون کشیده شده اند. سنت ها و عادات پوسیده، افکار عقب مانده، ریاکاری و نیرنگ بازی های بورژوازی در بیشتر آثار ایبسن به شدت مورد حمله قرار گرفته اند. او در افشای مظاهر فساد جامعه ی خود هیچ قاعده ای را رعایت نمی کند. در واقع، ایبسن، از لحاظ اصول اخلاقی ملاحظاتی را که آداب اخلاقی و رفتاری بورژوازی است، به شدت رد می کند. پس خود نیز الزامی در رعایت اینگونه آداب نمی بیند. با قویترین شور و جسارت آمیزترین کلام، انحطاط جامعه را ترسیم می کند، *و "به مسائل اخلاقی عصر خویش شدیدترین بیان دراماتیک را می دهد."*

وجه دوم آثار ایبسن، ساختمان نمایشی و وجوه گوناگون دراماتیک آن است، که در کارهای او شکلی کاملا انقلابی و جدید دارد. در نمایشنامه های ایبسن، ما دیگر با طرح و توطئه های ساختگی تئاتر جاری روبرو نیستیم؛ از درون گوئی های بلند و ملال آور خبری نیست؛ زیرلب گوئی ها، کنارگوئی ها و شگردهائی که در نمایشنامه های دیگر معمول است، اینجا وجود ندارد. بافت دقیق، ظریف، موجز و نیرومند حوادث و رابطه ها در ساختاری محکم و منطقی، تماشاگر را تا به آخر با خود می برد. اما تماشاگران زمان او، با اینگونه کار بیگانه هستند. با آثار او برخوردی ناخوشایند دارند. آنان دوست ندارند که عیوب و ضعف های اخلاقی خود را در شخصیت های روی صحنه ببینند. تئاتر حاکم تصویر متفاوتی از آنها به نمایش می گذارد. شخصیت های نمایش های دیگر چشم بر ضعف های

یکدیگر می بندند. آنها همه بازیگرانی هستند که قاعده ی عمومی بازی را پذیرفته اند. همه در برابر هم ریاکارند. بنابراین برایشان دشوار است که این تبانی توسط ایبسن فاش شود. احساس آنها اینست که بازی لذت بخش و آرامش زای آنها توسط مردی پرخاشجو و تلخ درهم ریخته شده است. پس با کارهای او برخوردی انکارآمیز دارند. ایبسن اما، با شجاعتی بیشتر ریای آنها را تصویر می کند. پرده از جلوه و آراستگی ظاهری و تصنعی زندگی و رفتار آنان برمی دارد. شهامت اخلاقی و اصول اعتقادی ایبسن به او اجازه می دهد که با این جماعت سازش نکند. اصولاً سازشکاری را مذموم می داند. جامعه را درهم می آشوبد.

فضیلت و ارزش ویژه ی ایبسن، اما، در معنا و مفهومی که من در اینجا تعقیب می کنم، در خیزش نیرومند او در گشودن فصلی کاملاً بی سابقه و جدید در عرصه ی تئاتر جهانی است. از این زاویه، ایبسن به تئاتر زمانه ی خویش معنا و مفهومی جدید بخشید که تا آن روز سابقه نداشت.

ایبسن پیشتاز پرشور ستیز با انحطاط جامعه ی بورژوازی و همه ی عوارض ناشی از آن بود. ایبسن پیش از آنکه عمر بورژوازی به پایان رسد، آن را درهم کوبید.

برای نشان دادن این جهان رو به زوال که ایبسن سینه به سینه در برابرش قد برافراشته بود، زمان کوتاهی لازم بود. اما، این بار از سرزمین روسیه بود که نابغه ای در عرصه ی ادبیات نمایشی سر برآورد. این شخص، کسی جز آنتوان چخوف نبود.

چخوف اما، با نگاه متفاوت و با سبکی ویژه زندگی را به تصویر می کشد. او نیز مانند ایبسن، اما به شیوه ای متفاوت، خلاف قوانین حاکم بر درام عمل می کند. در نمایشنامه های چخوف از کشمکش های دراماتیک، از تعلیق، از آکسیون و عمل دراماتیک، از اوج، و خلاصه از هیچیک از شگردهای دراماتیک رایج خبری نیست. به قول آرنولد هاوزر *"شکل دراماتیک چخوف شاید در تمام تاریخ نمایش به کمترین حد تئاتری است ـ شکلی که "ضربه های تئاتری"، عناصر غافلگیرکننده و تنش های صحنه ای در آن کمترین نقش را دارند."*

آثار چخوف پایان دوره ای را ترسیم می کنند که از محتوای زندگی و بالندگی تهی گشته است. او بی آنکه زبان سیاسی، یا حتی آنطور که در ایبسن می بینیم زبان تند اجتماعی بکار ببرد، موقعیت طبقه ای را به نمایش می گذارد که به پایان موجودیت تاریخی خود رسیده است. او با ترسیم زندگی بی مقصد و هدف اشرافیت و طبقه ی متوسط، با نمایش عاطل و باطل بودن و بیکارگی آنان، با تصویر زندگی تهی از معنی آنها، در حقیقت زندگی با مقصود و هدف را جستجو می کند. تصویرهائی که چخوف از زندگی اندوه بار و کسالت بار جامعه ی خود می آفریند، با قدرت هرچه بیشتر به ما می گویند که این راه و رسم زندگی نیست؛ این شیوه ی زندگی محکوم به فناست و به پایان دوره ی خود رسیده. اگر در ایبسن، ما استقرار و پابرجائی نهادهای اشرافیت و بورژوازی را مشاهده می کنیم که همچنان برای ادامه ی زندگی خود سخت جانی می کنند، و قهرمانان ایبسن از سوی دیگر با خشم و نفرت درتلاش ویران کردن این نهادها هستند، در آثار چخوف تصویر رو به

زوال این دوره را با تمام جزئیاتش می بینیم. هر دو، هم ایبسن و هم چخوف، برای تغییر شرایط زندگی، تغییر جهان کار می کنند، اما هر یک به شیوه ی خود. معنای دگرگون شدن جهان، همچون پرتوی در دوردست، اما مطمئن، در دل آثار این هر دو به روشنی وجود دارد. آرنولد هاوزر در همانجا می گوید: *"در اثر چخوف کمتر از هر نمایش دیگر حادثه رخ می دهد، کمتر حرکت دراماتیک و کشاکش دراماتیک وجود دارد. شخصیت ها نمی ستیزند، از خود دفاع نمی کنند، شکست نمی خورند؛ آنها به سادگی فرو می روند و آهسته آهسته فرو می ریزند، و زندگی بی حادثه و بی امیدشان آنها را از بین می برد."*

تصویر زوال و فرو ریختن زمانه ی کهنه ای که عمرش به سر رسیده، تقریبا در هیچ اثر نمایشی دیگری، با این قدرت و عمق نمایش داده نشده است. اما خصوصیت دیگری که تنها و تنها ویژه ی چخوف است، عطوفتی است که نسبت به شخصیت های آفریده ی خود دارد. نسبت به آنها خشمگین و نفرت زده نیست. از نظر چخوف، آنها نیز قربانیان دوره ای هستند که نتوانستند مسئولیت های خویش را دریابند و برای نجات خود و بنا کردن یک زندگی شایسته ی انسان هیچ اقدام مثبت و موثری نکردند. آنها، بهمراه دوره ی رو به زوال خود، محکوم به فنا هستند. صدای گام های دوره ای جدید، همانند تبری قوی و برنده بگوش می رسد. نه چندان از راه دور. اگر گوش بسپاری می توانی صدا را بخوبی بشنوی.

آخرین نمایشنامه ی چخوف، "باغ آلبالو"، با صدای تبرهائی که بر تنه ی درخت های باغ کهنسال خانواده ی رانفسکی فرود می آید، پایان

می یابد. صدای تبرها خوش آیند نیست، و زندگی کهنه با همه ی جنبه های ـ احتمالاـ دلنشینی که داشت در تاریکی فرو می رود، و دوره ای که در پیش است را می توان از برق جهنده ی نوک تبر شناخت. آیا چخوف با صدای این تبرها، نبض وهمناک دوره ی جدیدی را که پیش رو بود اعلام می کرد؟ می توان این تصویر نهائی را همچون پیش گوئی چخوف تلقی کرد. این همه، امری اجتناب ناپذیر است.

اما عناصر روشن آینده، که نمادهای عشق، زیبائی، مهر و عطوفت انسانی اند، یعنی ترافیموف همیشه دانشجو و آنیای جوان، عرصه ی گسترده ی آینده را در پیش دارند.

سومین و آخرین شخصیت تئاتر معاصر در بحث ما، که شاید بتوان گفت عظیم ترین، گسترده ترین و پردوام ترین تاثیرات را در دگرگون ساختن تئاتر جهان داشته، و همچنان دارد، برتولت برشت است. برشت از جمله کسانی است که پیچیده ترین، حادترین و پرتضادترین بحث ها را در عرصه ی نظری و عملی تئاتر دامن زده است. همین جا یادآوری کنم که از نظر عملی، یعنی از نظر اجرا و ساخت یک نمایش، شخصیت نمایشی، تحلیل و تفسیر جنبه های مختلف زندگی فردی و اجتماعی شخصیت ها، استانیسلاوسکی پیش از برشت یک دگرگونی نسبی در تئاتر بوجود آورد. استانیسلاوسکی آنچه را که میراث تجربی تئاتر جهانی بود، سامان فکری و تا حدودی نظام تئوریک داد. اما از نظر فلسفی نتوانست نگاه تازه ای به جهان و انسان بیندازد و رابطه ی خود را، یعنی تئاتر را، با جهان یا تماشاگر خود، به شیوه ای جدید که ضرورت زمانه بود، دگرگون سازد. و

تنگنای"سیستم استانیسلاویسکی" (یا"متد"، آنطور که در آمریکا مصطلح است)، در همین جاست.

تحول قطعی و انقلابی در شیوه ی جاری و معمول برخورد با جهان، از تئاتر برتولت برشت و با نام او آغاز می شود. تئاتر برشت از این جهت قابل دقت و ارزیابی است. اما از آنجا که من موضوع معینی را در بحث خود دنبال می کنم، تاکید خودم را بر همان موضوع، یعنی جستجوی معنی تئاتر، می گذارم. معهذا به برخی مشخصات دیگر تئاتر برشت هم اشاره خواهم کرد. برشت پس از تجربیات آغازین، و سپس همکاری با ارویـن پیسکاتور ـ خالق "فن فاصله گذاری"ـ دریافت که تئاتر دوران ما تئاتری است که باید از اندیشه و زندگی معاصر سرچشمه بگیرد. بدون این آبشخور، تئاتر همچنان راه قدیم خود را خواهد پیمود. او با نگاهی سخت انتقادی، تئاتر دوره ی خود را از جنبه های مختلف بررسی می کند و پایه های سبک جدیدی را در تئاتر بنیان می گذارد که در برابر کل تئاتر گذشته قد برمی افرازد. برشت در کتاب خود بنام "نوشته هایی درباره ی تئاتر" می نویسد: *"طبیعی است که دگرگونی کامل تئاتر نباید به پیروی از فلان یا بهمان هوس هنری صورت بگیرد، بلکه باید با دگرگونی کاملی که در معنویات عصر ما پدید آمده، سازگار باشد."*

این "دگرگونی کامل تئاتر" از نظر برشت یک دگرگونی از بنیاد است. قبل از هر چیز دگرگونی در تفسیر ما از جهان است. قالب تئاتر گذشته مجالی برای تفسیر فلسفی جهان معاصر نمی گذاشت. زیرا قراردادهای خشک، مکانیکی و تصنعی ساختار دراماتیک که ناشی از بینش کهنه ی فلسفی گذشته است، همه ی عناصر نمایشی، از جمله موضوع و داستان نمایش را

جبراً تابع این بینش می کرد و راه ابداع و خلاقیت های تازه را سد می ساخت. بهمین جهت برای مسائل معاصر قالب داستانی مناسب جدیدی ضرورت پیدا می کند. این قالب روایت جدید داستانی، تئاتر حماسی است. برشت درباره ی تئاتر حماسی در همان کتاب خود می گوید: *"عمده ترین جنبه ی تئاتر حماسی شاید این باشد که نه چندان به احساس، بلکه بیشتر به عقل بیننده متوسل می شود. بیننده نباید در تجربه ی عاطفی آدم های نمایش شریک شود بلکه باید آنها را سبک سنگین کند. با اینهمه، اگر بخواهیم احساس را از تئاتر حماسی جدا بدانیم، یکسره به خطا رفته ایم، زیرا به این خواهد ماند که احساس را از علم امروز جدا بدانیم."*

همانطور که به روشنی در گفته ی برشت می بینیم، او به جنبه ی حسی تئاتر خود توجه جدی دارد. بنابراین پاسخ برخی سوء تعبیرهائی را که گاه در ارزیابی از کار برشت می شود، می توان در نوشته های خود او یافت. از جمله ی این سوء تعبیرها یکی هم جنبه ی تفنن در کار برشت است که با برجسته کردن جنبه ی آموزشی و سیاسی کار او، جنبه های تفننی، حسی و زیبائی شناختی عناصر دیگری که لازمه ی هر کار هنری است و موجب ارضاء حسی و لذت انسانی-هنری مخاطب هنر است را بکلی نادیده می گیرند. یا گاهی حتی باتهام فقدان این جنبه های هنری، کار او را رد می کنند. بهتر است برشت خود از خود دفاع کند. در همان کتاب "نوشته هایی درباره ی هنر" می گوید:

"بنا بر عقیده ی عامه ی مردم، میان یاد گرفتن و سرگرم شدن، فرق بزرگی هست؛ گیریم که یادگرفتن مفید باشد، اما فقط سرگرم شدن است که

خوشایند است. پس ناچاریم از تئاتر حماسی، در برابر این اتهام که ناخوشایند است، نشاط ندارد و حتی زحمت بار است، دفاع کنیم.

"ولی حقیقت را بخواهید، تنها حرفی که در این مورد می توانم بگویم این است که لزومی ندارد میان یاد گرفتن و سرگرم شدن ذاتاً تضادی باشد... میل به یادگیری با خیلی چیزها ارتباط پیدا می کند. ولی با تمام اینها دلیلی ندارد که یادگرفتن با تفریح همراه نباشد، نشاط انگیز و مبارزه جویانه نباشد.

"اگر آموزشی چنین سرگرم کننده در میان نمی بود، تئاتر، بسبب نهاد ساختمانی اش، هرگز نمی توانست چیزی بیاموزد.

"تئاتر، ولو اینکه تئاتری آموزشی باشد، باز هم همان تئاتر باقی خواهد ماند، و مادام که تئاتر خوبی است، سرگرم کننده هم خواهد بود."

اما عمده ترین ویژگی تئاتر برشت، یا تئاتر حماسی، رابطه ی آن با تماشاگر از یک طرف و تفسیر آن از جهان از طرف دیگر است. این توضیح لازم را هم بدهم که تئاتر حماسی شیوه ای است که بر جنبه ی داستانسرائی و عناصر روایتی یا حماسی عمل نمایشی، از طریق "فن فاصله گذاری" تأکید دارد. فن فاصله گذاری، شیوه ها و وسائلی هستند که تماشاگر را از درگیری با حوادث داستان و سرنوشت قهرمان نمایش دور نگهمیدارند تا بر حضور آگاهانه ی خود، بعنوان تماشاگر منتقد و صاحب نظر، در هر لحظه از نمایش واقف باشد. وسائل و روش هائی که در این تئاتر برای این منظور بکار گرفته می شوند، بی نهایت متنوع هستند و وابسته به خلاقیت نمایشنامه نویس و یا کارگردان این سبک است. برای مثال می توان از سبک

و سیاق زبان، از روایت داستانی و حماسی، از پیشآگاهی دادن از وقایع بعدی نمایش، از ترانه ها و آواز، از قطعات کوتاه، از گفتار مستقیم بازیگر با تماشاگر و بسیاری روش های دیگر استفاده کرد. و همه ی اینها بمنظور حذف درگیری و غرق شدن تماشاگر در وقایع ناگهانی و غیرمنتظر و تعلیق های نمایشی تئاتر کلاسیک و سنتی است.

برتولت برشت با ابداع این سبک، مشخصاً هدف معینی را دنبال می کند. هدف او توضیح و تفسیر درست جهان و ممکن بودن تغییر این جهان است. توضیح جهان و امکان تغییر این جهان، جوهر تئاتر برشت است و خود او آن را در برابر کل تئاتر پیش از خود، که آن را "تئاتر ارسطوئی" یا تئاتر ایده آلیستی می نامد، قرارش می دهد.

برشت خود، نموداری تهیه کرده تا تفاوت های تئاتر حماسی را با تئاتر ارسطویی نشان دهد. این نمودار چنین است:

تئاتر ارسطوئی	تئاتر حماسی
[یا قالب نمایشی تئاتر]	[یا قالب داستانی تئاتر]
صحنه، رویدادی را مجسم می کند.	**آن را حکایت می کند.**
بیننده را درگیر عملی می کند و	**او را به یک شاهد تبدیل می کند، اما**
او را به فعالیت وامی دارد.	**فعالیت او را کاهش می دهد.**
برای او امکان احساس هائی را	**او را به اخذ تصمیم وامی دارد.**
فراهم می آورد.	
به او تجربه های عاطفی می دهد.	**به او آگاهی می دهد.**
بیننده در بحبوحه ی واقعه ای	**در برابر آن قرار می گیرد.**

قرار می گیرد.	
القاء در میان است.	**استدلال در میان است.**
احساس ها محافظت می شوند.	**تا به حد معرفت کشانده می شوند.**
انسان، آشنا فرض می شود.	**انسان، موضوع بررسی است.**
انسان تغییر ناپذیر است.	**انسان تغییرپذیر و تغییردهنده**
هیجان در جهت پایان واقعه.	**هیجان در مسیر واقعه.**
وجود هر صحنه بخاطر	**وجود هر صحنه بخاطر خود.**
صحنه ی بعد.	
جهان، آنچنانکه هست.	**جهان آنچنانکه باید باشد.**
آنچه انسان از روی عرف	**آنچه انسان مجبور است انجام دهد.**
باید انجام دهد.	
نفسانیت او.	**انگیزه های او.**
اندیشه، وجود را معین می کند.	**وجود اجتماعی، اندیشه را**
	معین می کند.

مقایسه ی این دو نظر یا دو شیوه ی برخورد با انسان و جهان، آشکارا رودرروئی دو جهان فلسفی متضاد است. جدائی قطعی تئاتری که هدفش تغییر جهان است، از تئاتر برتولت برشت آغاز می شود. اگرچه پیش از برشت گام هائی برای تحقق این امر برداشته شده بود، اما این برشت بود که با تکیه بر آن تجارب، قانونمندیهای این تئاتر را تدوین کرد و در عمل آن را آزمود. تئاتر برشت یا تئاتر حماسی، تئاتری است که زمینه های عملی و زیباشناختی تغییر بنیادی جهان را فراهم آورد.

تئاتر ایرانیان مقیم لس آنجلس[۲]

ترکیب جمعیت ایرانیان مقیم لس آنجلس، ترکیبی کاملا متفاوت از همه جمعیت های ایرانی شهرها و ایالت های دیگر آمریکا، و همچنین کشورهای دیگر است. این امر، مسلماً دلائل معینی دارد. یکی از دلائلی که عمدتاً روی آن تاکید می شود، وضعیت جغرافیائی و آب و هوای جنوب کالیفرنیا، به ویژه لس آنجلس است.

گفته می شود که آب و هوای جنوب کالیفرنیا ملایم و بهاری است. زمستان در این منطقه کوتاه است و هوا سرد نیست. در مجموع منطقه ایست با یک فصل. همچنین گفته می شود که این آب و هوا با طبیعت ایرانیان سازگار است. اما، به نظر من، این تنها دلیل، و دلیل قاطعی نیست. دلائل قاطع تر و قانع کننده تری نیز وجود دارند.

اگر یادمان نرفته باشد و اگر نگوئیم که این حرف ها دیگر کهنه

---

[۲] این سخنرانی در سال ۹۷ـ۱۹۹۶ در اغلب شهرهای مهم آمریکا مانند واشینگتن، نیویورک، شیکاگو، میامی، اورلاندو، دالاس، لس آنجلس و... برای مخاطبین ایرانی ایراد شده است.

شده و از اعتبار افتاده است، رژیم گذشته به عنوان رژیمی وابسته به امپریالیسم، همه ی عوارض وابستگی را چه از لحاظ اقتصادی، چه از لحاظ سیاسی و چه از لحاظ نظامی به طور فاحشی در تمام شئونات زندگی اجتماعی ایران بسط داد. دربار و اطرافیان نزدیک به دربار، در رأس سرمایه داری وابسته و شرکای داخلی امپریالیسم، ایران را به نحو سریعی در معرض غارت امپریالیسم آمریکا قرار داده بودند. فروش بی رویه ی نفت، پول های کلانی نصیب حکومت کرد. در اطراف این سرمایه داری وابسته، بازرگانان متوسط و کوچک، واسطه ها، دلال ها، سفته بازان، مقاطعه کاران، جیره خواران، یعنی در مجموع قشر وسیعی از خُرده بورژوازی وابسته به وجود آمد.

تولیدات ایران به حداقل رسید و بازارهای داخلی از کالاها و تولیدات مصرفی وارداتی انباشته شد. این اقتصاد وابسته، گروه های بیشمار بوروکرات، واسطه، دلال و انگل به وجود آورد. این ها گروه های غیرمولدی بودند که به صورت پیچ و مهره های دستگاه بوروکراسی، ارتش و کارکنان خدمات غیر مفید، در بخش های مختلف این اقتصاد بیمار، به سرعت رشد کرده بودند و ثروت عمومی را به جیب می زدند.

با در هم ریختن کل ساختار اقتصادی-اجتماعی رژیم گذشته، بخش مهم و وسیعی از سرمایه داران بوروکرات، تکنوکرات ها، نظامی ها، واسطه ها، دلال ها، صراف ها، سفته بازها، باجگیرها و بطور خلاصه اکثریت عوامل رژیم و اطرافیان آن نیز ایران را ترک کردند. خُب، رغبت و تمایل عمومی چنین کسانی برای یافتن مأوای زندگی و کار، کجا می توانست باشد؟

کدام سرزمین یا کشوری برای چنین کسانی آشنا، راحت و پذیرنده بود؟ آیا منطقی نیست اگر فکر کنیم که ایالات متحده ی آمریکا، آشناترین، راحت ترین و پذیرنده ترین کشوری بود که این گونه کسان می توانستند در آن زندگی کنند؟ برای این گونه کسان، هنگامی که در وطن خود امکان ماندن نمی بینند، آمریکا مثل پناه بردن به دامان مادرست. در اینجا یک تفاوت جدی هست میان کسی که به هر دلیلی ناگزیر به ترک یا فرار از وطن خود است، با فردی که سرزمینی را برای زندگی و کار انتخاب می کند. در این مورد، اکثریت ایرانیان، به ویژه آن ها که به کالیفرنیا و در رأس آن ها، به لس آنجلس آمده اند، آمریکا را انتخاب کرده اند. اکثر ایرانیانی که به کالیفرنیا آمده اند، اصلا وضعیت مردمان مهاجر را ندارند. آن ها با یک سری چمدان های پر آمده اند؛ مثل رفتن تعطیلات سالانه به یک کشور خوش آب و هوا! در تاریخ مهاجرت جهانی، این تنها نمونه از این دست مهاجر است. این مهاجرت نیست، این ها مهاجر نیستند. این ها کشور و محل زندگی و کارشان را عوض کرده اند. همین!

خب، حالا، در ایالات متحده آمریکا، کدام ایالت بیشترین و بهترین زمینه های ایجاد زندگی و کار را دارد؟ برای ایرانیان، آمریکا سرزمین ناشناخته و جدیدی نبود. پیش از انقلاب هم ایرانیان زیادی به آمریکا می آمدند، اگرچه بیشتر برای تحصیل. اما، در عین حال به علت رابطه ی تنگاتنگ و وابستگی همه جانبه ی حکومت ایران با آمریکا، حداقل نزدیک به سی سال بود که این رفت و آمدها جریان مستمر داشت. بنابراین انتخاب محلی برای زندگی و کار، مسئله ی پیچیده ای نبود. وانگهی، این آشنائی و

انتخاب را می شد در مدت کوتاهی به دست آورد. این محل مناسب برای زندگی و آماده ی کسب و کار، کالیفرنیا بود.

کالیفرنیا، هنوز یکی از ثروتمندترین ایالت های آمریکاست. اگرچه طلای آن به ته کشیده شده و برای استخراج طلا، دیگر هجومی نیست، اما کشف طلا، پایگاه های اقتصادی و بازار کاری به وجود آورده که هنوز می تواند تازه آمدگانی را جذب کند. عبارت مشهور Go west young man هنوز تا حدود زیادی مصداق دارد. علاوه بر این، پس از طلای زرد، طلای سیاه، یعنی نفت بود که جنوب کالیفرنیا را تبدیل به منطقه ای صنعتی کرد. صنایع عظیم نفتی، مزارع وسیع کشاورزی، سازمان های عریض و طویل خدماتی، حمل و نقل و ترکیب و تنوع بی شمار مهاجران از یک سو و چشم اندازهای زیبای طبیعت کالیفرنیا، اقیانوس مواج و آبی رنگ با تلألوی آفتاب زرین و درخشان، انبوه نژادهای گوناگون مصرف کننده، و بالاخره جذاب ترین و رویاپردازترین پدیده ی قرن بیستم در لس آنجلس، یعنی هالیوود از سوی دیگر، همه عواملی بودند از واقعیت و رویا که می توانستند ایرانیان طالب فرصت را برای یک زندگی و آینده ی رؤیائی وسوسه کنند.

*

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

در این تحقیق، نکات قابل تأملی برای شناخت ترکیب جمعیت ایرانیان مقیم آمریکا، به ویژه کالیفرنیا وجود دارد که من در این جا به چند مورد آن اشاره می کنم. در این گزارش، می بینیم که بین سال های ۱۹۴۰ تا ۱۹۶۰، تنها سه و نیم درصد از بنگاه ها و مؤسسات متعلق به ایرانیان، بنیان گذاشته شده؛ و در سال های ۱۹۷۰ فقط ٦ درصد. یعنی در طول ۴۰ سال (۱۹۸۰ـ۱۹۴۰) نه ونیم درصد از مؤسسات با سرمایه ی ایرانی تاسیس شده اند؛ اما بین سال های ۱۹۸۰ تا ۱۹۸۹، که سال های پس از انقلاب هستند، یعنی طی ۹ سال، ۵۸ درصد مؤسسات متعلق به ایرانیان بنیان گرفته اند.

این ارقام نشان می دهند که سرمایه ی این مؤسسات، ذخیره هائی بوده که پیش از انقلاب فراهم آمده بوده و پیشتر یا بلافاصله پس از انقلاب، از ایران خارج شده اند و در بانک های آمریکا ذخیره یا در سرمایه گذاری ها به کار انداخته شده اند. این امر، در عین حال توضیح می دهد که صاحبان این ذخیره های مالی، متعلق به کدام اقشار و طبقات اجتماعی هستند.

نکته ی قابل توجه دیگر در این گزارش، نوع فعالیت هائی ست که ایرانیان به آن اشتغال دارند. عمده ترین فعالیت ها که شامل ۳۱ درصد می شود "خرده فروشی از هر قبیل" است. "خرده فروشی" طبق توضیح این گزارش عبارت از "خواربار، آرایش مو، فروش لوازم خانه" و از این قبیل است.

وقتی این بخش از گزارش را مطالعه می کنیم، با وضعیت طبقاتی این گروه بیشتر آشنا می شویم. ارقام و آمار این گزارش نشان می دهد که

رشته های پایه ئی، که می توانست در آینده ی ایران قابل استفاده و در تغییر سرنوشت مملکت موثر باشد، یعنی رشته های تولیدات صنعتی و صنایع سنگین، تنها ۳ درصد از کل فعالیت ها را تشکیل می دهد. این امر، ذهنیت و خصلت طبقاتی این گروه را نشان می دهد که همچنان مانند گذشته می خواهد از کوتاه ترین و آسان ترین راه به سود دست یابد. می خواهد امروز را دریابد، در ذهن خود چشم انداز آینده را ندارد.

طبق این گزارش، حداقل از سال ۱۹۷۰ به بعد، کالیفرنیا همیشه در ردیف اول مراکز عمده ی فعالیت ایرانیان قرار دارد و پس از آن با اختلاف زیادی، نیویورک، نیوجرسی، بعد منطقه ی واشینگتن و سپس مناطق دیگر است. رقم ها بهتر موضوع را بیان می کنند:

در سال ۱۹۷۰ کالیفرنیا ۷۷ درصد و مناطق دیگر، ۳۳ درصد؛ از سال ۱۹۸۰ تا ۱۹۸۴ کالیفرنیا ۵۸ درصد و بعد نیویورک، نیوجرسی ۱۳ درصد؛ سال های ۸۹ـ۱۹۸۵ کالیفرنیا ۵۰ درصد، بعد تگزاس ۱۴ درصد؛ سال های ۹۴ـ۱۹۹۰ کالیفرنیا ۵۷ درصد و بعد نیویورک، نیوجرسی ۱۷ درصد.

این گزارش تحقیقی سوای برخی نارسائیها و استنتاج های نادقیق، در مجموع یک گزارش بسیار خوب است و چند موضوع مهم را روشن می کند:

۱. عمده ی فعالیت های تجاری و بازرگانی ایرانیان پس از ۱۹۸۰ بنیان گذاشته شده اند؛ یعنی پس از انقلاب.

۲. عمده ی فعالیت های ایرانیان در امور"خرده فروشی" یعنی

حرفه های واسطه و محصولات آماده ی فروش است.

۳. اکثریت قابل ملاحظه ای از این گروه (۷۹درصد)، دارای تحصیلات دانشگاهی هستند، یعنی کسانی که از لحاظ مالی، توانایی ادامه و اتمام تحصیلات دانشگاهی را داشته اند؛ یعنی طبقه ی متوسط مرفه.

۴. اکثریت آن ها افراد میان سال هستند.

این مشخصات روشن می کند که این گروه برای گذراندن معیشت خود، سوای ناگزیری های زندگی مهاجرت، در جستجوی هیچ الگوی دیگری جز آن چه در سرزمین خود می شناخته اند، نبوده اند. در عین حال، آن ها به کشوری آمده اند که بتوانند کم و بیش همان راه و رسم زندگی و معیشت پیشین را ادامه بدهند.

اکنون هفده سال از تاریخ مهاجرت ما می گذرد. نسل دوم این مهاجرت به تدریج دارد سربرمی آورد و هویت و فردیت مستقل خود را عرضه می کند. تصور می کنم هفده سال، زمانی منطقی و کافی ست تا به عنوان مرحله ئی از زندگی مهاجرت مورد ارزیابی و مطالعه قرار گیرد. زندگی هفده ساله ی مهاجرت را می توان از راه های گوناگونی مرور کرد. می توان از خود شروع کرد، می توان از دیگری شروع کرد، و می توان پهنه ی گسترده ی جماعت ایرانی را مطالعه کرد.

از آن جا که حرفه ی من تئاتر است و معمولا دوست دارم اتفاقات و امور روزمره ی زندگی را در قالب تئاتری و نمایشی آن نیز ببینم، تغییر و تحولات زندگی ایرانیان مهاجر را هم دوست دارم از طریق تئاتر مطالعه کنم. به تعبیر دیگر، بازتاب دگرگونی های زندگی مهاجرت را در صحنه ی تئاتر

هم دوست دارم دنبال کنم. اما به تجربه آموخته ام که تئاتر مهاجرت نمی تواند تنها بستر مطالعه برای شناخت جمعیت ایرانی مهاجر باشد. چرا که عموماً دیده شده که صحنه های زندگی مخدوش، نارسا، حتی کاذب، باسمه ای و غیرواقعی ست. بنابراین هنگام مطالعه ی تئاتر مهاجرت، ناگزیرم عناصر آن را همواره با نمونه های واقعی آن، محک بزنم.

*

گفتم تئاتر مهاجرت. لازم است در این مورد توضیحی بدهم. تئاتر ایرانیان مقیم لس آنجلس، حداقل امروز دیگر ویژگی های مهاجرت و غربت را ندارد. (داخل پرانتز بگویم که من همیشه از کلمه ی غربت بدم می آمده، چون این کلمه، واجد هیچ بار سیاسی و فرهنگی نیست و فاقد آن معنائی ست که منطقاً باید محتوای زندگی مردمی را که به ناگزیر موطن خود را ترک کرده اند، بیان کند.) تصویر آدم ها در نمایش های لس آنجلسی، تصویر کسانی ست که فقط در این جا حضور دارند. یعنی فقط هستند. بی هیچ گذشته ای و به طریق اولی بی هیچ آینده ای. چون نمایش های لس آنجلس اساساً فاقد آرمان، ایده آل و اندیشه های آینده نگرند. شخصیت های نمایش، کسانی هستند که در یک فضای خالی، بی حرکت و بی جنبش موجودند. شخصیت ها نه هویت دارند و نه در موقعیتی قرار دارند.

مهاجرت، قبل از هر چیز یک موقعیت یا وضعیت اجتماعی ست. موقعیت یا وضعیت اجتماعی-سیاسی در تئاتر لس آنجلس، دیده یا حس نمی شود. به همین دلیل من عنوان گفتارم را تئاتر ایرانیان مقیم لس آنجلس

انتخاب کردم. یعنی کسانی که برحسب اتفاق ایرانی هستند و حالا به ظاهر و برحسب اتفاق، در لس آنجلس زندگی می کنند.

تئاتر ایرانیان مقیم لس آنجلس در سال های اول، تماشاگر خود را نمی شناسد. رابطه ی دست اندرکاران تئاتر با تماشاگر خود، رابطه ای نامفهوم و ناشناخته است. تجربه ی تازه ایست که قبلًا آزموده نشده است. از طرف دیگر، تماشاگران با تردید به تئاتر نگاه می کنند. آن ها تئاتر را اساساً نمی شناسند. به همین دلیل کنسرت ها، کاباره ها، کافه های ساز و ضربی پر از مشتری ست. تماشاگران تئاتر، در سال های اول مهاجرت، بیشتر روشنفکرانی هستند که مخاطب جلسات سخنرانی های ادبی یا سیاسی کانون های فرهنگی اند. اما، حتی در همان زمانی که میزان مخاطبان محافل سیاسی و ادبی در مقایسه با امروز نسبتا چشمگیر بود، تفاوت عده ی مشتری های کنسرت ها و کاباره ها با جلسات ادبی فاحش بود. این تفاوت، امروز به نحو مأیوس کننده تری به زیان روشنفکران ترقی خواه مقیم لس آنجلس تغییر کرده است. به طور مثال، اگر در اوائل سال های ۸۰ برای یک جلسه ی شعرخوانی یا سخنرانی ادبی، تعدادی بین دویست تا سیصد نفر شرکت می کردند، امروز پس از تقریباً ده سال، این رقم بدون اغراق به سی تا چهل نفر تقلیل پیدا کرده است. مواردی بوده که به علت تعداد کم مخاطبان، خواسته اند جلسه را لغو کنند. اما، برعکس از آن طرف، روزبه روز به تعداد مخاطبان کنسرت ها و مشتری های کاباره ها، حتی در شرایط بحران اقتصادی، افزوده شده. تعداد خواننده ها بیشتر شده، گروه های موسیقی و واسطه های برگزاری کنسرت ها افزایش پیدا کرده اند. اگر آگهی های کنسرت ها را در تلویزیون ها و

روزنامه ها و مجله های لس آنجلسی نگاه کنید، تصور می کنید که یک جشن و سرور و پایکوبی دائمی برقرار است. همه شان، همیشه برنامه دارند. به نحوی که گاهی واقعا برای کسانی که مشتری این برنامه ها هستند، دشوار می شود که تصمیم بگیرند کدام کنسرت را انتخاب کنند؛ شهین را یا مهین را، تقی را یا نقی را! حتی همین الان که گفته می شود کنسرت ها به دلیل تکرار و یکنواختی و بی مایه شدن، مشتری های خودشان را از دست داده اند و بخشی از آن مشتری ها به تئاتر رو آورده اند، باز در و دیوار و شیشه ها و ویترین های بقالی ها و چقالی ها و محل های کسب و کار ایرانی های لس آنجلس، پر از پوسترهای رنگی و اعلان خواننده های لس آنجلسی ست.

این تازه گوشه ی کوچکی از روند تغییر و تحولات زندگی فرهنگی و هنری ایرانیان مقیم لس آنجلس را نشان می دهد. اگر سایر عرصه های فرهنگی و هنری جماعت ایرانیان لس آنجلس را نگاه کنیم، آن وقت تصویر دقیق تر و ناامید کننده تری خواهیم داشت. مثلا تعداد تلویزیون های ایرانی؛ در نیمه ی اول سال ۸۰، در مجموع چهار یا پنج تلویزیون ایرانی در لس آنجلس بود که در کل، حدود ده ساعت برنامه در هفته داشتند. امروز حداقل ۳۵ تلویزیون ایرانی (فارسی و ارمنی) در لس آنجلس است که در مجموع بیش از ۷۰ ساعت برنامه در هفته دارند. البته من در اینجا درباره ی محتوای برنامه ی این تلویزیون ها صحبت نمی کنم، چون این خود، موضوع بسیار گسترده و پیچیده ایست که احتیاج به مطالعه ی مستقلی دارد. فقط اشاره می کنم که افزایش تعداد تلویزیون ها و افزایش ساعات برنامه های تلویزیونی، به هیچ وجه به معنای رشد و ارتقای فرهنگی جماعت ایرانی مقیم

لس آنجلس نیست، بلکه بعکس، با توجه به محتوای برنامه های این تلویزیون ها و با توجه به وضعیت عرصه های دیگر فرهنگی، این امر نشان پسرفت، ایستائی و انحطاط این جماعت است. بی محتوائی برنامه های این تلویزیون ها آن قدر مأیوس کننده است که اکثریت قریب به اتفاق بینندگان همین تلویزیون ها اذعان دارند که تلویزیون جمهوری اسلامی به نام آفتاب، بهترین برنامه ها را دارد! هم برای بزرگسالان و هم برای بچه ها.

یا روزنامه ها و مجلات فارسی لس آنجلس را درنظر بگیرید. آدم وقتی به این روزنامه ها و مجلات نگاه می کند، نمی فهمد که کجا و در چه زمانی زندگی می کند. الگوی اکثر آن ها، الگوی مجلات سی تا چهل سال پیش ایران است. خبرهای کوتاه و دست و پا شکسته در مورد مسائل پیش پا افتاده ی خانوادگی، بحث های مشکوک پزشکی، حوادث خارق العاده مثل تولد یک نوزاد عجیب، پیدا شدن یک غول، بلعیده شدن یک ملوان توسط یک نهنگ عجیب و غریب؛ بعد پاورقی های به اصطلاح هیجان انگیز که در هر شماره پرده از اسرار شوهر یا زن یا ارتباط پنهانی یکی از این دو برمی دارد و ایجاد مثلا تعلیق در پایان آن قسمت، جدول کلمات متقاطع، فال هفته و از این دست. همه ی این گونه "بنجل نامه ها"در طول تمام این سال ها نه تنها دوام آورده اند، بلکه دفاتر بزرگ تری اجاره کرده اند، وسائل و تجهیزات مدرنی خریده اند، به کارکنان خود اضافه کرده اند، تیراژشان بالا رفته و... که این ها همه، یعنی آگهی داشته اند، و به طور خلاصه رونق داشته اند. (بر بخیلش لعنت!)...

رادیوها هم همین طور، مجالس و محافل ادبی و شعر خوانی

خصوصی و عمومی خانه ها و چلوکبابی ها هم همین طور. جلسات مذهبی مثل مجالس روضه، مجالس هفتگی دعای کمیل، سفره های نذر و نیاز، خانقاه، میهمانی های زنانه ـ که بخش عمده ی زندگی زنان خانه دار ایرانی لس آنجلس را اشغال می کند. همه ی این ها تصویر زندگی فرهنگی ایرانیان مقیم لس آنجلس را ترسیم می کند.

*

ماهیت و ارزش های فرهنگی یک جامعه، یا بخشی از یک جامعه را مگر چگونه و از چه راه می توان شناخت؟ آیا دقت و مطالعه در زندگی روزمره ی مردمان، این شناخت را به ما نمی دهد؟ من حتی در پلاک اتومبیل های ایرانی، ارزش و اعتبار فرهنگی آن ها را می بینم. بد نیست چند تا از پلاک های اتومبیل ایرانی های لس آنجلس را مثال بزنم. من با این ها برحسب تصادف برخورد کرده ام. تعدادشان هم زیاد نیست، اما باوجود این مثال های گویایی هستند: HAMDAM (همدم)، EYVALAH (ایوالـه)، KOLUCHE (کلوچـــه)، DALLAL (دلال)، AKHJOUN (آخ جـــون)، BUDIMJUN (بادمجون)، KERMAKI (کرمکی). و یک نمونه که شرم دارم مستقیم و صریح بگویم...

آری، بر چنین زمینه ای، تئاتر نمی تواند برای خودش مستقل و برکنار از همه ی این جریانات فعال باشد و دوام هم بیاورد. اگر دوام آورده، به این علت است که خوراک باب طبع این تماشاگر تهیه کرده است. سلیقه ی این تماشاگر را پذیرفته و به نیازهای نازل او در زمینه ی تفریح و تفنن پاسخ گفته

است.

ارزیابی مسیری که تئاتر ایرانیان مقیم لس آنجلس از ابتدا تا امروز طی کرده، اهمیت فوق العاده ای دارد. من در این جا طرح شتابزده ای از این مسیر را ترسیم می کنم و بعد ـاگر وقت بودـ می روم برسر چند نمونه ی مشخص از نمایش های ایرانی لس آنجلسی.

نمایش هائی که در اوایل شکل گیری تئاتر لس آنجلس به روی صحنه می روند، نمایشنامه هائی هستند که مضامین خود را از زندگی و روابط عام زندگی خانوادگی ایرانیان می گیرند. یعنی تصویر مردمانی که به تازگی بار خود را به زمین گذاشته اند و با آن که خاطره ی رنج بار گذشته بر زندگی آن ها سایه انداخته و زخم ها هنوز التیام نیافته، تلاش می کنند جائی برای خود بیابند.

از سرزمین مادری کنده شده اند و در مکان جدید گمگشته و سرگردانند. با وجود آن که این مضمون به خودی خود ارزش و اهمیت دارد، اما از یک سو پرداخت آن ضعیف و نارساست و گاه موضوع، به علت جنبه های سبک کمیک و مزه پراندن ها برای جلب تماشاگر، لوث می شود؛ و از سوی دیگر از جنبه های زیبائی شناختی و تکنیک و سبک کار بسیار نازلی برخوردارست. مهم تر از این، خاستگاه طبقاتی و تعلقات سیاسی و اجتماعی این دست اندرکاران تئاتر، مانع از درک عمیق و جدی آن ها از چنین مضامینی ست. به همین دلیل، پس از چند تجربه در مضمون مهاجرت، به زودی درمی یابند که تماشاگران آن ها از آن دسته نیستند که برای دیدن این گونه نمایش ها رغبتی نشان دهند. زیرا تماشاگران، خود این داستان ها را

می شناسند، تجربه کرده اند، پشت سر گذارده اند و تصمیم دارند که در وضعیت جدید، آن ها را فراموش کنند. دشواری های معیشت زندگی نیز از سوی دیگر عاملی ست که در کنار عوامل دیگر، سبب می شود تا دست اندرکاران تئاتر به حرفه ی خود "واقع بینانه" نگاه کنند. واقع بینی هم در جامعه ی سرمایه داری، یعنی درک ارزش کالائی تولید، حتی تولید هنری، از جمله تئاتر. چون محصول، در جامعه ی سرمایه داری، تنها زمانی بازار پیدا می کند که ارزش کالائی داشته باشد. با دریافت این نکته از طریق تجربه است که مضامین نمایش های ایرانی لس آنجلس دستخوش تغییر می شوند. اما تنها مضمون نیست که تغییر پیدا می کند. تجربه و تلخکامی های چند سال کار بدون پاداش، آموزش های گرانبهای(!) دیگری نیز برای دست اندرکاران تئاتر به همراه دارد. آموزش هائی که امروز دیگر در ارائه ی یک کار نمایشی، فراتر از دستورالعمل و قاعده رفته و اقتداری چون آیه های کتاب مقدس پیدا کرده اند. اما پیش از برشمردن این دستورالعمل ها و قاعده ها، بهتر است چند مثال از خود دست اندرکاران تئاتر ایرانی لس آنجلس بیاورم:

مجله ی گپ در مصاحبه ای که در شماره ی ۴۸، (نهم ژوئن ۱۹۹۵) با آقای پرویز کاردان داشته، از او یک سئوال کلیدی و اساسی روز می کند. می پرسد:

"در مورد اصل رایج بازار روز، یعنی "ضمانت فروش به قید کمدی"، چه نظری دارید؟"

پاسخ آقای کاردان مثل خود سئوال، صریح است:

"حرفه ی اصلی شخص من ساختن نمایش کمدیه. من بلد نیستم کار جدی بکنم... در مورد امروز، اگه شرط... جاذبه، کمدی بودنه، خب فبها! چه اشکالی داره؟"

و بعد برای آن که قدری هم جدی حرف زده باشد، می گوید:

"من شخصا طرفدار کارهای سنگین نمایشی که مردم را از تئاتر فراری بده، نیستم. معتقدم باید بین مردم و تئاتر، نوعی آشتی برقرار کرد. منتها با حفظ ارزش و احترام تئاتر..."

البته آقای کاردان در همین مصاحبه حرف های جدی دیگری هم می زند که به نظر من بیشتر تعارف است. وقتی با این صراحت به سئوال جواب می دهد و وقتی که کارهای نمایشی او را ـاز اولین کار او در مهاجرت تا امروزـ می بینیم، تعارف بودن حرف هائی مثل *"تئاتر هم باید سعی کنه در مقابل ابتذال، وانده و حرمتش را نگهداره"* بیشتر آشکار می شود.

نمی دانم با نام و کارهای خانم زویا زاکاریان آشنا هستید یا نه. ایشان یکی از نمایشنامه نویس های ایرانی مقیم لس آنجلس هستند و نمایشنامه های ایشان را معمولاً همسرشان آقای رضا ژیان کار می کنند. چند وقت پیش هفته نامه ی بامداد با او مصاحبه ای کرده بود و خانم زویاـ البته مثل همیشهـ سعی کرده بودند پر مغز ترین حرف ها را بزنند. ایشان پس از آن که ناگزیری های انتخاب قالب کمدی را توضیح می دهند و پس از آن که درباره ی عدم استقبال تئاتر تبعید از طرف مردم اظهار نظر می کنند، می رسند به نمایش "عروسی ایران خانم" کار مرحوم پرویز خطیبی و ادامه می دهند که:

"... من با همه ی اختلاف سلیقه ای که با زنده یاد آقای خطیبی دارم، باید در این جا از خدمتی که او به تئاترهای این شهر کرد، یاد کنم. خطیبی پل زد بین کاباره و سالن تئاتر." ـخوب دقت کنید که این خانم چه می گویند ـ *"خطیبی پل زد بین کاباره و سالن تئاتر. با همان کار "عروسی ایران خانم" مردم را از روی آن پل آورد به سالن های نمایش. (اگر ما قدر این پل را بدانیم و دوباره مردم را به کاباره و کافه پس نفرستیم.) به هر صورت آن روزها پیامی که "عروسی ایران خانم" به ما داد، این بود که کار مردم از گریه گذشته است "و فعلا مردم باید تراژدی را بخندند."* ـتوجه دارید که این خانم چه درفشانی هایی می کنند! ـ*"و فعلا مردم باید تراژدی را بخندند."*

بعد، در ادامه، با تردستی (نمی خواهم عبارت دیگری به کار ببرم) آب را گل آلود می کنند، خاک به چشم مردم می پاشند، تا دوغ و دوشاب را با هم مخلوط کنند، می گویند: *"زنده یاد غلامحسین ساعدی هم با اجرای اتللو در سرزمین عجایب همین پیام را از پاریس فرستاده بود و به نوعی به دست اندرکاران تئاتر گفته بود فعلا موقع مناسب برای اجرای نمایش هائی از قسم دیکته و زاویه نیست. مردم احتیاج دارند که گریه های خود را بخندند."*

من در لس آنجلس تا امروز خزعبلات زیادی شنیده ام، اما این ها خزعبلاتی بی شرمانه هستند. نمایش عروسی ایران خانم کار مرحوم خطیبی، که خانم زویا به آن اشاره می کنند، نمایشنامه ای بود با نوعی سبک روحوضی. من تئاتر سنتی یا تئاتر روحوضی را می شناسم. من با تئاتر، از تئاترهای روحوضی عروسی ها در دوران بچگی آشنا شدم. مهدی مصری مشهورترین و بهترین سیاه روحوضی را برای اولین بار در نمایش های

روحوضی عروسی ها دیدم. بعد او را، یعنی نمایش سنتی ایرانی را در صحنه ی تئاتر دیدم، و روحوضی های دیگری با سیاه بازهای مختلف. من حتی نمایش سنتی ایرانی را در تئاتر "حافظ نو"، در شهر نو، دیده ام. در هیچ یک از این نمایش های روحوضی، حرکت، متلک، یا صحنه ای که نشانی از ابتذال داشته باشد، ندیدم. اما، پرویز خطیبی اولین کسی بود که در لس آنجلس، تئاتر سنتی ایرانی دست مالی شده و از نوع مبتذل ترین آن را روی صحنه آورد. و به همین دلیل هم جزو اولین نمایش های لس آنجلسی بود که پیشاپیش، بلیت هایش پیش فروش می شد.

این، نمونه و الگوئی ست که خانم زویا زاکاریان از آن به عنوان خدمت به تئاتر یاد می کنند.

آقای کاردان معتقدند که *"باید بین مردم و تئاتر، نوعی آشتی برقرار کرد، منتها با حفظ ارزش و احترام تئاتر..."*. قسمت اول حرف آقای کاردان درست و واقع بینانه است، اما قسمت دوم حرف ایشان، یعنی *"با حفظ احترام و ارزش تئاتر"* دیگر تعارف ست.

خانم زویا زاکاریان هم شبیه آقای کاردان حرف می زنند. ایشان در همان مصاحبه شان می گویند:

"خوب می بینید که بعد از ۱۰، ۱۵ سال، تئاترهای لس آنجلس هم مقاومت را کنار می گذارند و با شب عاشقی، ننه سلیمه، بوی خوش عشق و آقا جمال با مردم رابطه برقرار می کنند." یعنی با نمایشنامه هائی که بی حرمتی و دشنام به تئاتر است. چون این ها اساساً تئاتر نیستند، این ها یک مشت برنامه های ـحداکثرـ تفریحی و سرگرم کننده هستند برای یک

مشت مردم بی درد و عار. حتی در رژیم گذشته، تلویزیون ملی ایران، بین تئاتر و سرگرمی، تفاوت قائل بود و این دو سنخ کار را از هم تفکیک کرده بود. برنامه هائی مثل صمد و اختاپوس و مراد برقی و از این دست را، جزو سرگرمی ها طبقه بندی کرده بود، آن وقت حالا، این جا، در لس آنجلس ـبه قول خودشان در غربتـ این گونه برنامه های سرگرمی را به نام تئاتر به مردم قالب می کنند.

من در این که یک نمایش کمدی باشد، هیچ گونه اشکالی نمی بینم. نمایش کمدی در بسیاری موارد، حتی موثرتر و قوی تر از نمایش های جدی می تواند باشد. مشکل من در بی معنی بودن این نمایش هاست. نمایش کمدی هیچ وقت و هرگز به معنی نمایش بی معنی نبوده است. حتی تفریح و تفنن هم نمی تواند بی معنی باشد. خنده، شادی، لذت، تفریح و همه ی این قبیل احساسات و حالت ها، انسانی و بنابراین دارای معنی و منظور هستند. تفریح به خاطر تفریح، تفنن به خاطر تفنن اصلا یعنی چه؟ مگر چنین چیزی ممکن است؟ مگر کسی بی دلیل می خندد؟ خنده، نوعی واکنش یا تظاهر شادی ست، یک احساس بشری ست که به علت درک وضعیتی خلاف قاعده ی معمول پیش می آید.

آری، برپایه ی این تجارب و این نتیجه گیری ها، امروز تئاتر ایرانیان مقیم لس آنجلس، فرمول های تغییر ناپذیر اما معجزه آسا پیدا کرده است. این فرمول ها از این قرارند:

۱. دست اندرکاران تئاتر پذیرفته اند که قالب نمایش، به عنوان مهم ترین عامل موفقیت، اکیداً باید کمدی باشد.

۲. با توجه به روحیه ی تماشاگران، درعمل ثابت شده که طرح مسائل سیاسی با هر موضع گیری سیاسی و یا هر نوع جانب گیری، سبب پشت کردن آن ها به تئاتر می شود. به خصوص تماشاگرانی که مهاجرت خود را ناشی از سیاست و سیاست بازی و سیاست بازان مخالف رژیم گذشته می دانند، دوست ندارند ـبلکه نفرت دارندـ که در یک نمایش حرف از سیاست زده شود؛ آن ها اساساً معتقد نیستند که نمایش باید سیاسی، یا، یعنی جدی، باشد. نمایش فقط برای تفریح و تفنن است.

۳. همه ی دست اندرکاران تئاتر لس آنجلس اعتقاد دارند که تم عشقی پر کشش ترین تم هاست. اما انتخاب این تم، یا تمی دیگر وابسته به امکانِ یافتن متن جذاب یا سلیقه ی فردی است.

۴. دست اندرکاران تئاتر لس آنجلس به خوبی دریافته اند که تماشاگران آن ها ـکه اکثرشان برای اولین بار است که به تئاتر می آیندـ دوست ندارند، و اساسا نباید، مورد انتقاد قرار بگیرند. آن ها استدلال می کنند که مگر ما معلم اخلاق هستیم؟ یا مگر ما می خواهیم به مردم درس اخلاق و زندگی بدهیم که بیائیم از آن ها انتقاد کنیم؟

۵. تئاتر حتما باید پایان خوش داشته باشد!

همه ی این فرمول ها، در مجموع تکنیکی هستند، اما مهم ترین وجه این نمایش ها، محتوا یا پیام یا حرفی ست که در خود دارند. من هر بار کَه به محتوای نمایش های لس آنجلسی فکر می کنم دچار گیجی و آشفتگی می شوم. دچار این تردید می شوم که مگر می توان از این نمایش ها انتظار محتوا یا پیامی داشت. بعد با خود می گویم مگر این ها محصول ذهنیت

کسانی نیست که در میان جماعت ایرانیان زندگی می کنند و به مسائل پیرامون خود می اندیشند؟ پس این نمایش ها باید حاصل اندیشه ها و تاثرات محیط پیرامون آن ها باشد. بنابراین می توان آن ها را شناخت و بررسی کرد. با این گونه استدلال ها قانع می شوم که کوشش کنم آن ها را بفهمم و ارزیابی کنم.

تئاتر ایرانیان مقیم لس آنجلس، به دلائل متعددی که برخی از آن ها در همان فرمول بندی های پیشین قابل تشخیص اند، از ارزیابی و بررسی جدی و عمقی مسائل عاجز است. اساساً به مسائل جدی نمی پردازد، چون نه به آن معتقد است، نه از لحاظ تجاری آن را صلاح می داند، و نه اساساً توانائی آفرینش کار جدی را دارد. بنابراین داستان نمایش ها، داستان هائی پیش پا افتاده اند. در این نمایش ها نه داستان تحول پیدا می کند و نه شخصیت های داستان. موقعیت داستان نه تنها به دقت و به درستی تصویر نمی شود، بلکه موقعیتی ثابت و بدون تغییر می ماند. موقعیت در این نمایش ها فقط یک ساختار بیرونی ست برای حوادث و اتفاقات مضحک و خنده آور. صحنه هائی که از زندگی در این نمایش ها تصویر می شود، صحنه هائی ایستا هستند. شخصیت ها و حوادث قرار نیست به هدفی یا جائی منتهی شوند یا چیزی را تغییر دهند. همه ی این ها، البته، تصاویر ظاهری گوشه هائی از زندگی جامعه ی ایرانی لس آنجلس است. اکثریت ایرانیان لس آنجلس یک زندگی ثابت، ایستا، بدون تغییر و بدون هدف دارند. روز بعد، دقیقا تکرار روز قبل است. امروز با دیروز یا فردا تفاوتی ندارد. پذیرفته اند که زندگی همین است. هدف روزمره و نهائی اکثر آن ها، به دست

آوردن پول بیشتر است؛ ارزشی که کل این سیستم و مناسبات آن تحمیل می کند. تغییر در زندگی اکثریت ایرانیان مقیم لس آنجلس، فقط به معنی تغییر در وضعیت اقتصادی، مستقل از هر چیز دیگر است. از لحاظ فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، زندگی آن ها دچار هیچ تغییر و تحولی نمی شود. زیرا از یک سو با جامعه ی آمریکا یا مردمان دیگر غیر از حلقه ی بسته ی دوستان و آشنایان ایرانی خود ـ که آن ها نیز همین وضعیت را دارند ـ ارتباط ندارند، و از سوی دیگر، از آن جا که با ایران، مردم ایران و مسائل ایران ارتباط و پیوند فعال و مستمر ندارند، کل جامعه ی ایرانی لس آنجلس مانند برکه ی آب ساکنی ست که به تدریج تبدیل به مرداب شده است. در همین مرداب است که روز به روز بیشتر و بیشتر فرو می روند. و مادام که در این روابط بسته، در این "گتو" محبوس هستند، نمی توانند وضعیت خود را دریابند. در این رابطه، دریافت این نکته جالب است که محیط بسته ی این روابط، ارتباط مستقیمی با محیط و جولانگاه جغرافیائی ایرانیان دارد. فضای جغرافیائی زندگی اجتماعی و زندگی فرهنگی ایرانیان، بیانگر فضای فکری و ذهنی آن ها نیز هست.

هوشنگ توزیع، "نویسنده، کارگردان و بازیگر نخست" موفق ترین نمایش سال های اخیر لس آنجلس، شخصیت تئاتری محبوب و نمونه وار ایرانیان لس آنجلس، در رؤیای خویش، آینده ی دور را دقیقاً همان می بیند که امروز است، تنها با یک تفاوت. که خودش پیر شده است. ببینید او آینده را در گفت وگوی خود با هفته نامه ی بامداد، چاپ لس آنجلس، چگونه ترسیم می کند:

" سال ها بعد، یک سال، دو سال، ده سال بعد، کسی چه می داند، در ایران، محققی که تاریخچه ی تئاتر را خواهد نوشت در صفحه ی صد و هشتاد، یا سیصد می نویسد: در ایامی که گروه عظیمی از ایرانیان، به دلایل مختلف کشور را ترک گفته بودند و در شهر لس آنجلس (که تا آن زمان حتما زیر آب خواهد رفت) اقامت داشتند و در حالی که تنها سرگرمی آنها، گوش دادن به نوارهای نیناش ناش بود، چند هنرمند ـاز درون خانه های ساکت خودـ پایه های تئاتر در غربت را بنا نهادند. سالی یک، دو، سه تئاتر با زحمت زیاد به صحنه بردند. اما صدای نیناش ناش ها آن قدر گوش خراش بود که صدای بی میکروفون هنرمند تئاتر را از روی صحنه کسی نمی شنید. تا این که یک زوج هنری جوان، پس از گذراندن چند تجربه ی تئاتری، نمایشی را به صحنه بردند. این نمایش در حقیقت آئینه ی تمام نمای رفتار و کردار همان مردمان بود، مردمانی که از خود دور افتاده بودند و با تماشای خودشان در حیرت رفتند که کجا هستند، چه می کنند و چرا؟

محقق می افزاید:

"سالن ها گشوده شد، سالن ها پر و خالی شد. نمایش یک ماه، دو ماه، یک سال، سه سال، پانزده سال روی صحنه رفت. بازیگرانش پیر شدند. دیگرانی جایشان را گرفتند و امروز پس از سال ها، شما هنوز بوی خوش عشق را ـاما نه در لس آنجلسـ که در تئاتر شهر تهران می بینید. و آن مرد مو سپید ـکه همیشه در ردیف آخر سالن نشسته و باز هم می خواهد که تغییراتی در نمایش بدهدـ نویسنده، کارگردان و بازیگر نخست این نمایش، هوشنگ توزیع است."

این رویا ، این آرمان یک هنرمند موفق ایرانی لس آنجلسی است، که با صریح ترین زبان ایستائی، توقف، تحجر و سکون مرداب لس آنجلس را بیان می کند.

سرنوشت و آینده ی چنین پدیده ای، اگر نگویم مدفون شدن در این مرداب است، حداقل استحاله ی آن به کرم ها و حشراتی در درون و سطح مردابی گندیده است. آیا تصویر چنین آینده ای کافی نیست که ما را به فکر وادارد؟ آیا ما ، به عنوان بخشی از جماعت ایرانی مهاجر ، در قبال گسترش این ابتذال و انحطاط احساس مسئولیت نمی کنیم؟ آیا در برابر نسل دوم مهاجر که در میان ما سربرآورده، خود را ملزم به پاسخ نمی بینیم؟ چاره ی کار را دریابیم!

آب در خوابکه مورچگان و هنر عوام پسند

ابتدا توضیحی بدهم درباره ی عنوان این سخنرانی. در ماه جولای امسال من گفتاری داشتم با عنوان "تئاتر ایرانیان مقیم لس آنجلس" که در تئاتر برنت وود ایراد شد، و بعد در شماره های ۱۹ و ۲۰ نشریه ی هفتگی "ایرانشهر" نیز بچاپ رسید. این گفتار واکنش های موافق و مخالفی را برانگیخت که البته دور از انتظار نبود. در عین حال من امیدوار بودم که با آغاز بحث تئاتر ایرانی در لس آنجلس، یک گفتگوی مثبت و سازنده بوجود بیاید و بویژه دست اندرکاران تئاتر را کمی به اندیشه وادارد. نمی دانم این امیدواری تا چه اندازه پایه و اساس واقع بینانه داشت، ولی با وجود آنکه گفت و گوئی که مورد نظر من بود بوجود نیامد ـیا حداقل تا بحال بوجود نیامدهـ اما، همچنان امیدوارم که این بحث و گفت و گوی سالم و سازنده روزی بوجود آید. چه می شود کرد! همه ی آدمیان با امیدهائی مرارت ها و سختی ها و بدی های محیط پیرامون خود را تحمل می کنند. اگر جز این بود، تحمل زندگی بسیار دشوار می بود. کرنل وست، اندیشمند و فیلسوف

آفریقائی-آمریکائی معاصر گفته ی دوپهلوی عمیقی دارد که می گوید: من امیدوار هستم، اما آدم خوشبینی نیستم! همین طور است وضع من در برابر جماعتی که تا امروز، سه ماه پس از تاریخ گفتار من، در جاها و مناسبت های مختلف عکس العمل هائی به گفته های من نشان داده اند. خوشبین نیستم که این جماعت تئاتری برخوردی سازنده و سالم داشته باشند، اما امیدوار هستم که چنین کنند. چون آنچه که من گفتم شخصی نبوده و نیست، بلکه من نسبت به هنری که حرفه ی همه ی عمر من بوده نظراتی داشته ام و در برابر آنچه که در این شهر بنام تئاتر رایج است، ناگزیر از بیان آنها بوده ام. سعدی می گوید:

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

*

همه ی ما زندگی در این کشور را تجربه کرده ایم و هم اکنون نیز در حال تجربه کردن هستیم. بنابراین باید کمابیش با شرایط پر تنش و سخت کار و زندگی در آمریکا آشنا باشیم؛ کار سخت و طولانی روزمره، شتاب و سرعت کار و تولید، عدم امنیت شغلی و در نتیجه ترس و دلهره ی دائمی از دست دادن کار، رقابت بی رحمانه و شدید در بازار کار، نرخ بالای استثمار و از این قبیل عواملی هستند که موجب فشار جسمی و روحی فرساینده ای می شوند و آدم ها بناچار پس از پایان یک روز کار، تنها و تنها یک مقصد را می شناسند و آن هم رفتن به خانه است؛ رفتن به ماوائی که برای آدم آرامش

و استراحت بیاورد، جائی که از تمام آن تلاش و جنجال و هیاهو و شتاب کار به دور باشد. خلاصه تغییر از وضعیت خسته کننده و فرساینده و یکنواخت کار روزانه به محیط و وضعیت دیگری که نیاز طبیعی و روحی فرد انسان می طلبد. این گونه زندگی و کار پس از مدتی عوارضی بوجود می آورد که مشخص ترین آن ملالت است. حالت یا وضعیتی که شامل انزوه، گرفتگی، افسردگی، بی میلی به فعالیت اجتماعی و امثال اینهاست. به این ترتیب آدم ها از زندگی خود احساس رضایت نمی کنند. عموماً از کار خود ناراضی و حتی بیزارند، و از آنچه در قبال کار خود بدست می آورند ناراضی تر. کار فقط وسیله ای می شود برای امرار معاش و نه چیزی که از آن لذت ببرند یا احساس رضایت کنند.

از این امر گذشته، طبیعت انسانی به سمت جلوه های زیبای زندگی کشش دارد. چیزهائی که موجب تلطیف احساسات آدمی می شوند و این احساسات را پرورش می دهند. چیزهائی که می توان آنها را بطور کلی "معنویات" نامید. چیزهائی که آرامش خاطر، لذت روحی و شادی به بار می آورند. در این میان هنر بخش مهم و گسترده ای رادر این رابطه اشغال می کند: موسیقی، فیلم، تئاتر و انواع تولیدات هنری دیگر پاسخ هائی هستند به این کشش طبیعی و نیاز روحی انسان. همچنین میهمانی های شام با دوستان، چند گیلاس مشروب و در مواردی همراه با جوک های جدید و دست اول نوع دیگر پاسخ به این نیاز روحی انسان است!

همین نیاز و کشش انسان به سوی معنویات ـیعنی انواع هنرها و ادبیاتـ و یا جانشین آنها مثل تفریح، تفنن و یا هر چیز دیگری که بنوعی

وسیله ی تمدد اعصاب و زدودن خستگی روح و جسم است، اگـر توجـه و دقـت کافی نداشته باشیم، زمینه ای می شود برای طلب و پذیرش هنر سهل و ساده، هنر تفننی و بنظر من "هنر عوام پسند".

هنر عوام پسند چیست؟ ویژگی های هنر عوام پسند قبل از هر چیز در سادگی شکل و محتوای آن است. هنر عوام پسند بدنبال شکل های پیچیده، نو و آزمایشی نیست. هنر عوام پسند بشدت محافظه کار است و از نوآوری می پرهیزد. شکل های رایج و جا افتاده، و داستان هائی با طرح و بافت ساده از ویژگی های مهم هنر عوام پسند است. هنر عوام پسند از مرز اندیشه و تفکر مخاطبان خود فراتر نمی رود. محصولات آن در حد درک و آگاهی مخاطبان آن است. هنر عوام پسند بر آرزوهای دست نیافتنی، اما باور شده ی مخاطبان خود تاکید دارد. قهرمانان هنر عوام پسند از رؤیای مردمانی که همواره بـه انتظار دست یافتن به خوشبختی و سعادتی مبهم روزها و سال های عمر خود را به پایان می برند، الهام گرفته می شوند. اما این قهرمانان بدل های دروغین آنها در زندگی واقعی هستند. زیرا بر خلاف الگوهای راستین آنها در واقعیت، در آثار هنری عوام پسند به خوشبختی و سعادت دست می یابند. چرا کـه حکم مطلق و ویژه ی این نوع هنر "پایان خوش" آن است. اگر با کمی دقت به فیلم ها و نمایش های روز نگاه کنیم، خواهیم دید که اکثر آنها از همین الگوها پیروی می کنند. به فیلم های فارسی قبل از انقلاب نگاه کنیم: اکثر داستان های فیلم ها شامل یک قهرمان مرد که بی چیز، اما درستکار بود، و یک قهرمان زن که ثروتمند و متفرعن یا رئوف بود. برخورد تصادفی این دو با هم، دلباخته ی هم شدن، کمی

کشمکش اینجا و آنجا و اغلب در یک کافه ی ساز و ضربی، آژان کشی و در پایان، همه چیز بخوبی و خوشی پایان یافتن.

این هنری است که نیاز به اندیشه و تفکر ندارد؛ شما را به تلاش برای تغییر و دگرگونی وضعیت موجود دعوت نمی کند؛ دریچه ای به آینده نمی گشاید؛ به امکان تغییر واقعیت موجود و ساختن چیزی جدید و بهتر اشاره ای ندارد. نیروها و ظرفیت های انسانی برای تغییر زندگی را نشان نمی دهد. بلکه به شما نشان می دهد که باید، حتی در فقر، درستکار باشی، تسلیم باشی، به آنچه داری راضی باشی و از این قبیل. اگر چنین بودی و چنین بمانی روزی خوشبختی در خانه ی تو را هم می کوبد.

پس تعجبی ندارد اگر امروز در لس آنجلس، در میان جماعت ایرانیان، ما هنری، و بویژه تئاتری، از این دست داشته باشیم. گیرم، حتی با کیفیتی نازل و داستان هائی مبتذل تر از آثار مشابه خود در رژیم سابق.

تئاتر امروز ایرانیان لس آنجلس در واقع محصول و دنباله ی همان نوع هنر عوام پسند رسمی و غیر رسمی ریزه خوار قبل از انقلاب است، و تا زمانی که ما از لحاظ فرهنگی، اجتماعی و سیاسی دچار تحول نشویم و از آن گذشته قطع امید نکنیم، محصولات گذشته و عوامانه همچنان رواج و مشتری خواهند داشت.

با این مقدمه در مورد خصوصیات هنر عوام پسند ـ که هنر مطلوب اکثر ایرانیان مقیم لس آنجلس هم هست ـ می خواهم یک نمونه از این نوع را بررسی کنم تا با آنچه که گفته شد بطور ملموس و زنده ای مقایسه شده و آشنا شویم. ابتدا بگویم که انتخاب این نمونه برای من کار دشواری

بود. زیرا من ناگزیر بودم نمونه ای را انتخاب کنم که اولا از لحاظ ویژگی هائی که برشمردم، از هر جهت شاخص باشد. یعنی نمونه ای نباشد که آشکارا از هر نظر ـشکل و محتواـ از نوع نازل ترین و بدترین باشد تا بدین وسیله توانسته باشم به آسانی گفته هایم را اثبات کنم. دوم آن که این نمونه حتی المقدور برای اکثریت مخاطبان آشنا باشد. سوای این دو نکته، که مشخصا مربوط به بحث است، موضوع دیگری که در واقع ارتباطی با نمونه ی انتخابی ندارد، بلکه شامل هر نمونه ی دیگری می توانست باشد، سوء تفاهمی است که در این شهر در برخورد با اظهار نظر یا انتقاد از کارهای فرهنگی و هنری، می شود. اما، از آنجا که من یقین دارم نظراتم جز به انگیزه ی حرمت به هنر سالم و راستین، و ارتقاء آن نیست، به این گونه سوء تفاهمات غرض آلود اعتنائی ندارم.

فکر می کنم با من موافق باشید اگر این نمونه را "بوی خوش عشق" انتخاب کنم. علاوه بر دلایلی که ذکر کردم، این نکته ها را هم می توان افزود: درباره ی این نمایش همواره از طرف نویسنده-کارگردان آن تاکید شده که صد و بیست هزار تماشاگر داشته است؛ نزدیک به چهار سال روی صحنه های آمریکا و اروپا برای ایرانیان نمایش داده شده است؛ در مصاحبه ای پیش بینی کرده که تا پنجاه سال دیگر همچنان نمایش آن ادامه خواهد یافت و حتی در ایران، در "تئاتر شهر" تهران روی صحنه خواهد بود، و رقیبان آن حسرت می خورند که با این نمایش، اینها کلی پول به جیب زده اند، خانه خریده اند، ماشین خریده اند و و و... و از تصادف روزگار این که اخیراً این نمایش، دوباره به روی صحنه آورده شده است. (اجرای مجدد این نمایش

مورد استقبال قرار نگرفت، زیرا بنظر می رسید که همه آن را دیده انـد و پـس از دوـسه اجرا تعطیل شد!)

خلاصه ی نمایش "بوی خوش عشق" چنین است:

یک زن و شـوهر (افسـانه و جمشـید) در حـال طـلاق هسـتند. بنظـر می رسد که همه ی کارها انجام شده است. آنها فقط منتظر هستند ـکه بقـول افسانه در گفت و گوی تلفنی با مادرشـ "تا یک ماه دیگه حکم نهائـی دادگاه بیاد" و از هم خلاص شوند. در نمایش سعی شده است تا ایـن جدائـی بـا جـدا شدن اتاق نشیمن به دو قسمت، اتاق خوابها و اسباب و اثاثیه و تلفن و غذا و خلاصه دخل و خرج کامل شان از هم، نشان داده شود. ناگهان مامان افسانه از ایران زنگ می زند که دائـی باقرخان (دائـی افسانه) برای معالجه بـه آمریکـا می آید. در عین حال مامان افسانه از افسـانه مـی خواهـد کـه نگـذارد دائـی باقرخان از موضوع جدائی او با جمشید باخبر شود. حالا به چـه دلیـل، وا لله اعلم! و بهمین دلیل نا معلوم، ماجرا مثلاً پیچیده می شود و نمایش وارد یک انتریگ (intrigue) می شود!

دائـی باقرخان وارد می شوند و زن و شوهر مثـلا سـابق، بـرای آنکـه قرار است تظاهر کنند که در حال حاضر هم زن و شوهر و یک زوج خوشـبخت هستند، با یک سری حرکات و رفتار و کلمات مضحـک، مثـلا کمـدی بـازی در مـی آورنـد. امـا غـافل از اینکـه دائـی باقرخـان همـه چیز را مـی دانـد و نقشه اش اینست که این دو جوان را دوباره بهم برگرداند. درهمین حیص و بیص کمدی بازی، دائـی باقرخان با شیرین کاری های مخصوص خـودش مـأموریتش را با موفقیت به پایان می رساند و با حل یکی از مشکلات "غربت نشـینان"،

بو و طراوت "خوش عشق" را دوباره به کاشانه ی این زن و شوهر جوان باز می گرداند!

*

آشنائی با شخصیت های نمایش از طریق تلفن هائی که به آنها می شود و پیغام هائی که برای آنها گذاشته می شود، آغاز می گردد. زنگ اول تلفن برای افسانه است که سعی کرده است پیغام خود را ـکه طولانی هم هستـ با انگلیسی باصطلاح شسته ـرُفته ای بگوید. کسی که تلفن می کند یک خانم است و پیغامی را که می گذارد اینست: "اووو...افسانه ماشاالله، چه روده ی درازی داری. به من زنگ بزن ببینم چی شد بالاخره... خبری شد... نشد؟" در همین حال تلفن جمشید زنگ می زند که بر عکس افسانه پیغامش کوتاه، ولی دوزبانه ـانگلیسی و فارسیـ است. پیغام فارسی آن، که حدوداً ترجمه ی انگلیسی آن ـیا بر عکس، انگلیسی ترجمه ی فارسی آنـ است، چنین می گوید: "سلام. لطفاً پیغامتان را بگذارید تا با شما تماس بگیرم. و وقتی میگم پیغامتان را بگذارید، یعنی پیغامتان را بگذارید. وقتی تلفن می کنید قطع می کنید آدم حالش گرفته میشه. هه...ببخشین. خیلی ممنون." بعد، پیغامی که طرف مربوطه، یعنی دوست جمشید، می گذارد چنین است: "جمشید خان... (مکث) جمشید... وردار. جمشید... خونه ای وردار. جمشید... بهرامم. (مکث) وردار...چی شد پس؟ گفتی سرراه یه لقمه میای اینجا یه "حالی" بما میدی. ساعت هفته، قرصارم واست گرفتم. تایلنولارو. ۴ نتونستم ۳ گرفتم. ولی یکی و نصفی شو بخوری همونه. اگه دوتاش و بخوری

که دیگه...the best (می خندد) بابا حالا هم که دیگه قاطی مرغا نیستی بازم وقت نداری؟ (مکث) باشه خب... پس یه زنگ بما بزن. امشب حمید و مصطفی هم با ... با ... لیدی هاشون اینجان. شمشیری ترتیبش و دادم. خواستی یه سر بیا. اگه حال و مال هم چیزی داشتی با خودت بیار... که دیگه the best میزنیم می خندیم! خلاصه زنگ بزن. خداحافظ و بیامرزه."

این آغاز و بویژه این شیوه ی زبان و محتوای پیغام بهرام ـشخصی که تلفن کرده ـ آشکارا چنین می فهماند که جمشید اهل "حال" است و دوستان اهل "حال" هم دارد. خودش هم در طول نمایش، چند جا، کلمه ی "حال" را به شکل ها و معنی های گوناگونی بکار می برد. وسایل این "حال" هم آنطور که از پیغام بهرام، دوست جمشید، برَ می آید، مشروب، مواد مخدر و خلوت کردن با ... "لیدی"هائی است.

ایما و اشاراتی که در این پیغام تلفنی هست، این تصور را تلقین می کند که ما با باندی طرف هستیم که زن و مشروب و مواد مخدر کسب وکار شب و روز آنهاست. و از آنجا که این پیغام تلفنی در آغاز نمایش و در یک صحنه ی خالی، یعنی فقط و فقط کلام بعنوان عنصر یگانه و اصلی، شنیده می شود، اهمیت اساسی پیدا می کند و بنابراین چنین فهمیده می شود که این تأکید، هدف معینی را دنبال می کند. اما با پیش رفتن نمایش می بینیم که چنین نیست و پیغام تلفنی فقط به شناخت بیشتر ما از شخصیت هرز جمشید یاری می رساند.

در طول نمایش نیز، ما با پس زمینه ی خانوادگی و اجتماعی شخصیت ها، روابط آنها، درگیری افسانه با مسائل حقوق بشر (که مثل یک

وصله ی ناجور تتق می زند!)، اختراع دوچرخه ی جمشید، گله ها و انتقادات آنها از یکدیگر، نارسائی ها و کمبودهای هر یک از آنها و از این قبیل ـ و البته در شکل و به زبانی که توانائی و معرفت نویسنده اجازه می دهد ـ آشنا می شویم. گفتم توانائی و معرفت نویسنده، بگذارید روی این نکته کمی مکث کنم، چون نکته ی بسیار مهمی است و نمایش زائیده ی همین معرفت است. بطور مثال، گله ها یا انتقادات این زن و شوهر از یکدیگر شامل چه مسائلی است و با چه شیوه ای مطرح می گردد. در همان آغاز نمایش که جمشید از کار آمده و تنهاست و تولد خود را جشن می گیرد ـ در حالیکه برای خودش با دسته ی قاشق یک آبجو باز می کند و بنحوی غیرعادی جرعه های بزرگی از آبجو می نوشد ـ وقتی به سراغ دوچرخه ی اختراعی کذائی اش می رود و به سلامتی خودش و دوچرخه اش می نوشد، می گوید: "بالاخره یه کره خری پیدا میشه که یه پولی بما قرض بده تکمیلت کنم. بسلامتی اون کره خر."

بعد که افسانه وارد می شود و پس از نسق گیری از جمشید، وقتی تلفن زنگ می زند و جمشید فریاد می زند "تلفن، تلفن" افسانه که با یورش و حمله از اتاق خودش وارد اتاق نشیمن می شود و به طرف تلفن می رود، خطاب به جمشید می گوید: "عنکبوت، جا پیدا کردی؟

جمشید: "نتونستم."

افسانه: "ماهونه داشتی؟"

بعد بگومگوشان بر سر مشکل دو قلم پرداخت اجاره و قسط خانه به آنجا کشیده می شود که افسانه ادعا می کند پیش پرداخت خانه را او داده.

جمشید می پرسد: "از کجا آوردی؟ از خونه ی بابات؟"

افسانه: "قرض کردم."

جمشید: "اینجا هیچ خری به هیچ خری پول قرض نمی ده."

بعد جدل آنها بالا می گیرد تا اینکه افسانه می گوید تو پول هایت را به مصرف کارهای احمقانه رسانده ای و "اگرم چیزی تهش مونده فرستادی ایران واسه مادرت."

جمشید: "ایران واسه مادرم؟"

افسانه: "آره. خیال کردی من خرم؟"

تلفن زنگ می زند، افسانه گوشی را برمی دارد:

"هلو؟... الو؟... الو... (نگاهی به جمشید می اندازد و مجدداً) عجیبه ها! خانم تو ورشکست نمی شی انقدر تلفن می زنی قطع می کنی؟ کثافت بزمجه! (گوشی را قطع می کند. جمشید می خندد.) تو به این دوستات نگفتی تلفنت عوض شده؟"

جمشید: "دوستام؟ کدوم دوست؟ من تو این شهر دوستی ندارم."

افسانه: "اونو می دونم. منظورم این اختر خانم های ته شهری ان که تو مهمونی ها واسه شون چشم خمار می کنی. اونا هم مثل بزکوهی هول میشن..."

و... و افسانه ادامه می دهد تا می رسد به این قسمت که "... و خیال می کنین که من خرم، همه آدم های اونجا خرن، هیشکی نمی دونه what the hell is going on و فقط شما دو تا بزمجه ها می دونین چه خبره؟..." فکر می کنم همین قدر کافی است که تا حدودی زبان و شیوه ی برخورد این دو

تا آدم را بشناسیم.

همانطور که توجه کردید، در همین آغاز نمایش یک بار سنگین فرهنگ لومپنی به شدت بچشم می خورد. ابتدا، تحقیر مردمان ـبقول نویسندهـ "ته شهری" و بقول من جنوب شهر است. تحقیر مردمان جنوب شهر بی آنکه دلائل سیاسی و اقتصادی آن را ذکر کنیم، تنها دو دلیل می تواند داشته باشد. یا ناشی از غرض و ـبه احتمال زیادـ آگاهانه است، و یا ناشی از سفاهت و نادانی است. اما در اینجا من تصور می کنم که هر دو دلیل در تحقیر مردمان جنوب شهر دخیل هستند. ناشی از سفاهت و نادانی است چون نویسنده در نمایش وقتی این فرصت را دارد که به علل فقر و بی فرهنگی مردمان جنوب شهر ـو نه "ته شهری"ـ اشاره بکند، به سادگی از آن می گذرد و تنها به جوابی پیش پا افتاده و سطحی بسنده می کند. ناشی از غرض و آگاهانه است چون منافع چنین آدمی ایجاب می کند که مردمان جنوب شهر را تحت عنوان "ته شهری" تحقیر کند. چنین آدمی فکر می کند که همین "ته شهری"ها انقلاب کردند و سبب آوارگی او شدند. درحالیکه چشم خود را به روی علل اصلی بی فرهنگی، که ناشی از فقر تحمیلی مردمان جنوب شهر است و دلایل این فقر، می بندد. چه عاملی این مردمان را در فقر نگهداشت و به جنوب شهرها، حاشیه ها و بیغوله ها راند؟ چه عاملی آنها را در نادانی و بی فرهنگی نگهداشت؟ و تو و امثال توی باصطلاح هنرمند و آن استادان و کارگردانان و کارچرخانان اداری امثال تو پیش از انقلاب در خدمت کدام سیاست فرهنگی و هنری و در تحمیق همین مردمان کار کردید و دستمزد گرفتید؟ کاری که همین امروز هم در این شهر مشغول آن هستید. آرمان مردم

ایران، بخصوص همان مردم جنوب شهر در انقلاب این نبـود کـه امـروز وجـود دارد. آرمان و آرزوی آنها از انقلاب چیز دیگری بود. (بگذارید وارد معقـولات نشویم!)

ذهنیتی که با بخش عظیمی از مردم چنـین برخـوردی داشـته باشـد، بسادگی قابل پیش بینی است که چه در چنته دارد و نمـایش را بـه چـه سمـتی می راند. یکی زبان نمایش است. در همین دقایق اول نمـایش توجـه کردیـد کـه این زوج چند بار به یکدیگر و به دیگـران "خـر" خطـاب مـی کننـد؛ بزکوهـی، بزمجه، عنکبوت خطاب می کنند. افسانه، اگرچه در نمایش گفته می شود که از خانواده ی متمکنی است ـ و از نظر نویسنده یعنی با اصل و نسب، متمـدن و متجدد ـ اما در عمل نشان داده می شود کـه تمکـن و مـال و منـال داشـتن، نشان ادب و تربیت و فرهنگ داشتن نیست. می توان پولدار بود، اما بوئـی از فرهنگ و تمدن نبرده بود. و اتفاقا در مورد جامعه ی ایران عموماً چنین است. بخصوص اگر علل به پول رسیدن اقشار متمکن کشـور خودمـان را بشناسـیم. بهرحال، زبـانی کـه افسـانه در تحقیر و سـرزنش جمشـید بکـار مـی بـرد، اگـر اصطلاح خود او را بکار بگیرم، "ته شهری" تر از زبان جمشید اسـت. حـتی در بسیاری موارد روی دست جمشید بلند مـی شـود. زبـان جمشـید، بـا توجـه بـه پس زمینه ی خـانوادگی و اجتمـاعی اش، زبـانی طبیعـی و منطقـی اسـت. بـر خلاف افسانه که زبـان ویـژه ی خـود را نـدارد. او همـانطور حـرف مـی زنـد کـه جمشید. قبلا چند نمونه از گفت و گوها را مثال زده ام.

دوم، درجه و سـطح کیفـی و نـوع اختلافـات ایـن زن و شـوهر اسـت. اختلافات آنها عموماً از نوع اختلافات به ظاهر اخلاقی اسـت ـ کـه البتـه در

جای خود مهم هستند، اما بدون اختلافات بنیادی و جدی تر، متضمن هیچ علتی نمی توانند باشند. افسانه و جمشید هیچ اختلاف بنیادی با یکدیگر ندارد. اگر آنها اختلاف یا تعارض بنیادی داشته باشند، در وهله ی اول باید در تعارض و تفاوت طبقاتی آنها جستجو شود. در نمایش جز یکی دو اشاره ی گذرا، که بهیچوجه ناشی از درک و آگاهی نویسنده از تفاوت و اختلاف طبقاتی نیست، اساساً به این موضوع پرداخته نمی شود. نمایش از جائی آغاز می شود که ما شاهد نتایج اختلاف زن و شوهر هستیم. همین امر نمایش را از برخورد و کشمکش دراماتیک، و تمام تلخی هائی که بناگزیر در یک چنین روابطی پیش می آید، تهی ساخته و آن را تبدیل به خوراکی خوشمزه و قابل هضم برای تماشاچی لس آنجلسی کرده است. این کشمکش ها ـاصلا اگر کشمکی بوده باشدـ پیش از نمایش انجام شده و ما اکنون شاهد یک مشت نیش و کنایه هستیم. نیش و کنایه هائی که بیشتر به بازار و ایجاد خنده چشم داشته. ما، در نمایش، حتی از طریق کلام دلائل قانع کننده ای برای طلاق نمی یابیم. تنها یکی دو جا به "علت" جدائی اشاره می شود. افسانه، به نقل از جمشید، چنین گفته است: "میدونی چیه، ما با هم تفاهم نداریم. ما دو راه مختلف می ریم. ما دوتا "life style" مختلف داریم. ما اصل و نسب مون بهم نمی خوره." تمام این عبارت ها تقریبا یک معنی واحد دارند و یک چیز را می گویند: دوتا آدم با هم اختلاف دارند. همین. اما، ماهیت این اختلاف یا اختلاف ها چیست، در سرتاسر نمایش، باز نمی شود. در جستجوی بیشتر برای یافتن علت جدائی این دو، به چیزهای دیگری از قبیل این که پس از پنج سال ازدواج، زن هنوز روز تولد شوهرش یادش

نیست، یا مثلا شوهر پس از پنج سال هنوز سالگرد ازدواج شان بخاطرش نمانده، نیز بر می خوریم. اما اینها ـیعنی همین چند اشاره ی محدود و گذراـ نیز، در واقع معلول و بازتاب علت هائی است که منجر به برخورد و اختلاف میان این دو شده است.

سوای عدم شناخت نویسنده، اندیشه ی محافظه کارانه و ذهنیت کاسبکارانه، دوعامل مهم در جابجائی عناصر علت و معمولی در این نمایش هستند. نویسندهـکارگردان می داندکه تماشاگر ایرانی برای دیدن صحنه های واقعی و تکان دهنده ی زندگی مردان و زنان مهاجر، و جستجو و کشف علل این مشکلات به تئاتر نمی آید. تماشاگر ایرانی مقیم لس آنجلس به قصد "کشتن" وقت خود به نمایش می رود. بنابراین باید از طرح مسائل جدی و یا جدی گرفتن مسائل زندگی پرهیز شود. اینست که موضوع پیچیده و مهمی مثل طلاق تبدیل می شود به یک سری نیش و کنایه و متلک های شیرین، در فضائی خالی از هر گونه تلخی، تنش یا کشمکش نمایشی؛ یعنی در خلا. و باز، بهمین دلیل است که در این نمایش عوارض جابجائی و ریشه کن شدگی، تلاش بی امان برای سامان دادن زندگی، از دست دادن تعادل عادی زندگی و صرف نیروی ذهنی و روحی بیش از حد برای ایجاد تعادل، تغییر نقش فردی و اجتماعی زن در شرایط جدید و بویژه تنش ناشی از آن میان مرد و زن و عوارض بسیار دیگری که همه ی ما تجربه کرده و می شناسیم، بکلی نادیده گرفته شده و بجای آن دو نفر را می بینیم که بنظر می رسد اساساً با مشکلات مهاجرت بیگانه اند و فقط چند مشکل کوچک فردی موجب ناسازگاری میان آنها شده است.

تحریف واقعیت های زندگی به چیزهائی ساده، قابل حل، قابل هضم و زدودن غبار هرگونه شک و تردید در وقایع و حوادث و مطلق کردن چیزها، از ویژگی های دیگر هنر عوام پسند، از جمله تئاتر آن است.

"بوی خوش عشق" نمونه ی تیپیک هنر عوام پسند، از نوع همان سینمای عوام پسند قبل از انقلاب است. شخصیت های اول زن و مرد این فیلم ها، معمولاً یک مرد ـاغلب یک داش مشدی جنوب شهریـ که برحسب تصادف با دختری از یک خانواده ی ثروتمند و اصل و نسب دار شمال شهری آشنا می شود، بعد مخالفت خانواده ی دختر، کشمکش و دعوا و باقی قضایا! تنها در "بوی خوش عشق" ما آنها را پس از انقلاب در لس آنجلس و پس از چند سال زندگی با هم می بینیم.

در اینجا شخصیت مرد، یعنی جمشید، گفته می شود که دارای تحصیلاتی است و در سال آخر دانشگاه در رشته ی مهندسی (مهندسی چه؟ روشن نیست) بخاطر افسانه ترک تحصیل کرده و در حال حاضر در یک کارخانه ی اتومبیل سازی، بقول افسانه پیچ و مهره سفت می کند و ماهی دو هزار دلار حقوق می گیرد. با توجه به شیوه ی گفتار و زبان و رفتار جمشید، و همچنین با توجه به پس زمینه ی زندگی اجتماعی او، جمشید بیشتر به یک راننده ی تاکسی می ماند. و واقعاً چه اتفاقی می افتاد اگر گفته می شد جمشید تحصیلاتی ندارد و راننده ی تاکسی بوده و حالا هم در اینجا راننده ی تاکسی است؟ در رابطه ی این زن و شوهر چه تغییری می داد؟ کجای ساختمان نمایش لطمه می دید؟ شخصیت در آثار ادبی و هنری صرفا یک انگ نیست. یک موقعیت اجتماعی به اضافه ی یک سری ویژگی های فردی است. این

موقعیت اجتماعی و این ویژگی های فردی، رفتار، زبان، اخلاق و منش خاصی در فرد بوجود می آورد که متناسب با شخصیت اجتماعی فرد است. از لحاظ اجتماعی، جمشید در واقع بچه ی خیابان جمشید (ناحیه ده تهران) است که نویسنده می خواهد او را بعنوان دانشجوی ناکام غالب کند. از لحاظ هنری، جمشید در حقیقت همان فردین فیلم های فارسی گذشته است که حالا پس از انقلاب به لس آنجلس آمده و کمی هم چاشنی و طعم آمریکائی گرفته است.

افسانه هم همینطور. اصل و نسب خانوادگی و موقعیت اجتماعی او فقط و فقط یک انگ، یک برچسب است و هیچ دخلی به زبان، شیوه ی حرف زدن و رفتار او ندارد. او همانطور حرف می زند که جمشید و همانطور رفتار می کند که جمشید. برچسب دختر یک خانواده ی "اصل و نسب دار" به افسانه بهیچوجه تصادفی نیست. الگوی هنر عوام پسند ایجاب می کند که برای ایجاد تناقض و تضاد، که یعنی برخورد نمایشی (دراماتیک)، هر یک از طرفین رابطه باید در قطب های مخالف یکدیگر قرار بگیرند. به پیروی از همین قانون، افسانه در اینجا معادل فروزان در فیلم های فارسی است.

و اما دائی باقرخان. دائی باقرخان بیش و پیش از هر چیز فردی است از نسل گذشته. حامل فرهنگ و سنت های گذشته است. دائی باقرخان از ایران می آید. دائی باقرخان شخصیتی سمپاتیک و دوست داشتنی و مثبت ترسیم شده است. دائی باقرخان با قصد خیری به این سفر آمده و این قصد خیر ـحفظ زندگی زناشویی این دو نفرـ را به سرانجام می رساند. این ویژگی ها جنبه های مهمی هستند که نمی توان به سادگی از آن گذشت. با

تصویر دائی باقرخان بعنوان شخصیتی مثبت و محبوب، تماشاگر نیت و عمل او را، بعنوان جنبه های مثبت و والای شخصیت او، دربست می پذیرد، بی آنکه روی آنها تأمل کند. نسل گذشته یا نماینده ی نسل گذشته همواره در هنر و ادبیات نشان کهنگی، زوال، پوسیدگی، عقب ماندگی، واماندگی و از این قبیل بوده و در برابر نسل حاضر یا نسل جوان، که نمایندگی نو بودن، تجدد، ترقی و بالندگی را داشته، قرار گرفته است. نسل گذشته، در آثار هنری و ادبی، هیچ چیز تازه ای برای نسل جوان ندارد. زوال یافته یا محکوم به زوال است. اما در این نمایش، این پیرمرد مُفنگی روحیه ای تازه، شادی، زندگی، و بویژه با آن نوار کاست کذائی اش حال و هوای جدیدی (مثلا new age) به ارمغان می آورد! از این بدتر، و بنظر من خطرناک تر اینکه این نماینده ی نسل کهنه، از ایران جمهوری اسلامی می آید که حکومتگران آن همیشه ادعا کرده اند که ایرانیان خارج از کشور در مشکلات زندگی خود وامانده اند، به کارهای پست تن داده اند، در فساد اخلاق و هرزگی و انحراف و خلاصه بسیاری نارواهای دیگر، غرق شده اند. حالا این شخصیت نسل گذشته، از ایران دوره ی حکومت اسلامی برای حل مشکل و گرفتاری این دو جوان، که خود در آن وامانده اند، با همه ی ناتوانی و پیری، تن به دشواری چنین سفری داده تا یک مأموریت خیر را به انجام برساند! و این ارتجاعی ترین وجه این نمایش است.

از زاویه ی نمایشی، دائی باقرخان بدل تقی ظهوری فیلم های فارسی است، با کمی پرداخت و دستکاری و بزک. تئاترهای ایرانی لس آنجلس نه تنها در تصویر واقعی زندگی ما، حتی در خام ترین شکل آن ناتوانند، بلکه

در بسیاری موارد تصویر های کاذب و دروغین از مهاجران و زندگی آن می سازند. تلاش عمده ی تولید کنندگان این نوع نمایش ها، تکیه بر احساسات و ساده دلی مهاجران و سوء استفاده از آن است؛ و این معامله ای است نه شرافتمندانه!

در پایان شعری از برتولت برشت بنام "تئاتر، کارگاه رؤیاها" می خوانم، که همین معنا را دربر می گیرد:

"تئاتر، برای بسیاری،
کارگاه پرورش رؤیاهاست.
شما بازیگران، فروشندگان مواد مخدرید.
در تماشاخانه ی تاریک شما
انسان، به فرمانروا بدل می شود
و بی خطر، کرداری قهرمانی نشان می دهد،
شیفته ی خویش یا شریک غم خویش.
و دیگران، چون پناهندگانی با منگیِ شادمانه، نشسته اند،
غافل از دشواری های زندگی روزمره.
افسانه های بسیار را به چیره دستی
به هم می بافید، آنسان که نشاط درونی ما
برانگیخته می شود.
و در این راه،
رویدادهائی از جهان واقع را به کار می گیرید.
آری، اگر کسی در نیمه ی نمایش از راه برسد، و هنوز

صدای زندگی معمول، در گوشش باشد،
و هنوز هوشیار،
بر صحنه ی نمایش شما
جهانی را که دمی پیش، از آن جدا شده
به دشواری بازمی شناسد.
و سرانجام، چون از تماشاخانه ی شما بیرون آید
انسان درمانده را باز می یابد
نه فرمانروایان را و نه جهان را
و از آن پس، راه خود را در زندگی واقع، نمی یابد.
بسیاری، این کار را معصومانه می پندارد.
اینان می گویند: با چنین پستی و یکنواختی زندگی،
ما را همین رؤیا خوش است.
بی رؤیا، چگونه این همه را تحمل توانیم کرد؟
بدینگونه، ای بازیگران! تئاتر شما کارگاهی می شود
که آدمی در آن تحمل پستی و یکنواختی زندگی را می آموزد
و تأسف از فلاکاری را،
و حتی تأسف از همدردی با خویشتن را.
شما جهانی نادرست را نشان می دهید
و بی پروا آن را در هم می آمیزید،
آنسان که در رؤیا پیش می آید.
دگرگون از آرزوها،

واژگونه از ترس ها.
شیادان بیچاره!"[۳]

□

[۳] نقل از "من، برتولت برشت"، ترجمه ی بهروز مشیری، انتشارات امیرکبیر، تهران.

Theater Is My Profession

Naser Rahmani-nejad

Theater Is My Profession

Naser Rahmani-nejad

نشر برداشت ۷