در آغاز کلمه بود ، و کلمه جهان را بر ساخت

و نخست کلمه بود و کلمه کتاب شد و کتاب ...

شايد نخستين کساني که خط و کتابت را اختراع کردند هرگز بر اين باور نبودند که علايم و نشانه‌هايي که براي ثبت و انتقال مفاهيم مورد نظرشان ساخته‌اند به ابزاري براي ساخت جهاني ديگر در موازات جهان واقعي تبديل خواهد شد و کلمه اريکه ي حاکميت بر جهان مادي و تاريخ را از آن خود خواهد کرد.

اين مردمان گم شده در حافظه ي فرتوت تاريخ بي‌گمان بر اين تصور هم نبودند که نشانگان ابداعي‌شان کليدي خواهد شد سرانجام، براي قفل‌هاي بسته بر در گنجينه ي اسرار جهان و خودجادويي خواهد بود که در «تو در توي» جهانِ جهان‌هاي «تو در توي» بسيار برخواهد ساخت اما شد آن چه بايد مي‌شد و باز خواهد شد.

نگاه کنيد به تاريخ و جادوي کتابت و کتاب و دشوار نيست يافتن و ديدن بزنگاه‌هاي بسيار که متني و نوشته‌اي و کتابي مسير حرکت آدمي و تاريخ را به جادويي نرم دگرگون کرده است و چنين نوشته‌هايي بسيارند در علم ، در فلسفه، در هنر و در هر آن چه زندگي و تاريخ را مي‌سازد. هنگامي که سروانتس دن کيشوت را نوشت گمان بر اين داشت که نتيجه ي همه زحماتش فراهم شدن داستاني است طنزآميز و سرگرم کننده و اين بس بود براي شادماني‌اش اما دن کيشوت، سوار بر خر لنگش از لابه‌لاي واژگان کتاب بيرون جست تا دوراني نو را در عرصه ادبيات جهان رقم زند و زد و «رمان» متولد شد و اين حلقه‌اي است فقط از زنجيره ي بسيار دگرگوني‌ها که نطفه‌شان در جهان جادويي واژگان بسته شده و در جهان مادي به ظهور رسيده‌اند.

زماني هم که کارل مارکس «سرمايه» را مي‌نوشت هرگز تصور نمي‌کرد که در حال نوشتن اثري است که مسير تاريخ را تغيير خواهد داد. او در اين کتاب اصول حاکم بر جهان سرمايه‌داري و مالکيت را به چالش کشيد و با تاکيد بر اهميت و نقش نيروي کار جوهره‌ي تفکري را به وجود آورد که بعدها به نام «مارکسيسم» شناخته شد.

او معتقد بود که تاريخ جوامع بشري از آغاز تا کنون چيزي جز مبارزه‌ي طبقاتي نبوده است و تضاد منافع صاحبان سرمايه و طبقات فرادست با مردمان فرودستي که پيوسته استثمار مي‌شوند تعيين کننده‌ي شاکله و مسير تاريخ بوده است و کاپيتال، شرح کالبد شکافي اين نظريه ي تاريخي است نظريه‌اي که زمينه ي چالشي جدي را در برابر نظام سرمايه‌داري گشود، چالشي که بعدها و زماني که مارکس همراه انگلس، مانفيست کمونيست را منتشر کرد به کارزاري براي آغاز دوران تازه‌اي در تاريخ تبديل شد. دوراني که به رغم تصور او و ديگراني که عليه نظام سرمايه‌داري به پا خاستند تا حقوق اقشار ستمديده و کارگران رنج کشيده را به آنان بازگردانند هرگز نتوانست نظام سرمايه‌ را واژگون سازد و تنها در مواردي شکل و شيوه ي آن را تغيير داد و به دوراني تلخ‌تر را در زندگي همان ستم‌ديدگان رقم زد و اسارتي به مراتب دردناک‌تر را به آن‌ها هديه کرد.

هنگامي که جنگ جهاني دوم پايان گرفت، تقريباً يک سوم کشورهاي جهان با نظام کمونيستي اداره مي‌شدند و تقريباً مردم همه‌ي اين کشورها در اين توهم بودند که با پايان گرفتن جنگ و در شرايطي که جهان سرمايه‌داري دچار آسيب‌هاي جدي شده است مي‌توانند اميدوار باشند که از زندگي بهتري برخوردار شده و عنقريب شاهد سقوط نظام‌هاي سرمايه‌داري و امپرياليست‌ها خواهند بود. اين توهم اما چندان دير نپاييد و آن چه که مردم کشورهاي کمونيستي با آن رو به رو شدند، فضايي خفقان زده و نظمي مخوف و بازدارنده بود، نظمي که حتي به آن‌ها اجازه نمي‌داد، آرزويي در سر داشته باشند البته در عوض مي‌توانستند خوشحال باشند که گرسنه نيستند. و به سهمي اندک از هر آن چه خوردني است مي‌توانند شکم خود را سير کنند و باورکنند که هيچ کس گرسنه نيست و جامعه ي بي‌طبقه جايي براي فرادستان ندارد اما ساکنان اين

مدينه ي فاضله خيلي زود دريافتند آن چه به عنوان فاصله‌ي طبقاتي و استثمار فرودستان به وسيله ي فرادستان سرمايه‌دار دستاويزي براي تغيير شکل زندگي آن‌ها شده بود در شکل ديگري و اين بار با شاکله‌اي هول‌انگيز‌تر متولد شده است. اما اين نتيجه‌ آسان به دست نيامده بود و در واقع آن چه به عنوان نظام کمونيستي حاکميت خود را بر يک سوم مردم جهان تحميل کرد، ساز و کاري بنا شده. بر گور ميليون‌ها انسان بود که در مسلخ تعبيرهاي نادرست از انديشه افرادي چون کارل مارکس و فريدريش انگلس و پيروان عدالت خواه آن‌ها قرباني شدند. سازو کاري که هنوزاهنوز سلطه‌ي بي‌رحمانه‌ي خود را بر زندگي ميليون‌ها انسان در شرق آسيا حفظ کرده است.

چنين ساز و کاري البته در نگاهي منصفانه‌تر برآيند آرمان‌خواهي مردماني که در طول تاريخ بي‌شمار قرباني دادند تا سرمايه‌سالاران و صاحبان ثروت دنيا را به کام خود بگردانند و زماني کارد به استخوان رسيده که ديگر سلطه‌ي بي‌رحمانه‌ي سرمايه‌ را بر زندگي خود تاب نمي‌آوردند و به هر قيمت بر آن بودند تا در برابر نظام‌هاي سرمايه‌داري و سرمايه‌داراني که ديواره‌هاي زندگي افسانه‌اي خود را با شمش‌هاي طلاي خونين بالا برده‌اند قد علم کنند و خود را از يوغ استثمار رها سازند. مردماني که فاصله‌شان هر روز با صاحبان ثروت و سرمايه افزون‌تر مي‌شد و هر چه آن‌ها بالاتر مي‌نشستند اينان در ژرفاي فقر فروتر مي‌‌رفتند. گويي که چنين تناسبي، چيزي جز يک اصل طبيعي نيست و فرودستان محکومند که در برابر اين آيين گردن خم کنند و شاکر باشند و اين همان شرايطي است که امروز در جهان حاکم است و البته که دور از انتظار نيست که يک بار ديگر، انديشه‌اي ديگر اين نظم غيرانساني و عامل و موجد آن را به چالش بگيرد. انديشه‌اي که اين بار گويا در کتابي با عنوان «سرمايه در قرن بيست و يکم» سربرآورده است.

کتابي که به گفته‌ي آگاهان، جهان سرمايه‌داري را به تب و تاب انداخته و هفته‌نامه ي تايم آن را «بمبي در ميان رهبران جهاني» خوانده است و پل کروگمن اقتصاددان برنده‌ي نوبل آن‌ را نابود کننده‌ي اين افسانه ي واهي مي‌داند که «ثروتمندان، ثروت و سرمايه خود را از کار و تلاش و شايستگي» به دست آورده‌اند.

توماس پيکتي نويسنده‌ي اين کتاب، يک اقتصاددان فرانسوي است که از سال 1998 يعني زماني که هياهوي بحران اقتصادي در غرب دنيا را فرا گرفت و هزاران نفر در کشورهاي اروپايي وآمريکايي حداقل امکانات زندگي را هم از دست دادند و در خيابان‌ها آواره شدند، دست به تحقيقي گسترده زد و نتيجه‌ي تحقيقاتش را که پانزده سال طول کشيد، در اين کتاب پيش روي مردم جهان و به ويژه دولتمردان و رهبران کشورهايي که ادعاي برتر بودن دارند، قرار داد. او در اين کتاب به خوبي نشان مي‌دهد که رشد سرمايه‌داري نابرابري‌ها را بيشتر گسترده‌تر کرده است و در طول چند دهه‌ي اخير برخلاف آن‌چه که درباره‌ي رفاه و بهبود زندگي مردم طبقات متوسط گفته مي‌شود، فاصله آن‌ها و سرمايه‌سالاران بيشتر و بيشتر شده و آن چه که به نشانه‌ي رفاه در زندگي مردم طبقه‌ي متوسط ديده مي‌شود، در واقع لايه‌اي رنگين بر بدهي‌هاي رو به فزوني آن‌ها به نظام سرمايه‌داري و بانک‌هاي متعلق به سرمايه‌داران. بانک‌هايي که هم چون شيطان روح و جسم و آينده مردمان را مي‌خرند تا آن‌ها را از رفاهي اندک و عاريتي برخوردار سازند.

از نظر توماس پيکتي، طبيعي خواهد بود اگر انتظار داشته باشيم مردمي که امروز در سراسر غرب با مشکلات اقتصادي دست و پنجه نرم مي‌کنند و براي ادامه‌ي زندگي به حداقل‌ها چسبيده‌اند. به اعتراضي گسترده و ويران‌گر عليه سرمايه‌داراني که آن‌ها را غارت کرده‌اند دست بزنند. اعتراضي توفاني که نخستين خيزابه‌هاي آن طي سال‌هاي اخير در ايتاليا، آلمان، فرانسه، انگليس و آمريکا به شکل تظاهرات مردمي به حرکت درآمده و روز به روز گسترده‌تر مي‌شود.

البته توماس پيکتي، معتقد به انقلاب و رودررويي خونين مردم با صاحبان سرمايه و ثروتمندان نيست، از نظر او تنها راهي که مي‌تواند از خيزش اين امواج انساني جلوگيري کند و مانع از صعود بيشتر سرمايه‌سالاران و سقوط مردم عادي باشد. اعمال قوانين جديد مالياتي است و تصويب قانوني که بتوان با اتکاء به آن از صاحبان ثروت به طور تصاعدي ماليات گرفت و در مقابل از ميزان ماليات‌هايي که مردم عادي به شکل‌هاي مختلف مجبور به پرداخت آن هستند کاست.

امروز در تمام کشورها بار ماليات بر شانه‌هاي مردمي سنگيني مي‌کند که گاه از حداقل امکانات زيستي هم برخوردار نيستند. ماليات بر حقوق، ماليات بر معاملات خرد، ماليات بابت کالاهاي مصرفي و ... اين در حالي است که ثروتمندان و صاحبان درآمدهاي چندصد ميليوني و ميلياردي چندان مالياتي نمي‌پردازند و ثروتشان اين توانايي را به آن‌ها مي‌دهد که در برابر قانون بايستند و با استفاده از روش‌هاي غير قانوني خود را از پرداخت هر مالياتي معاف کنند آن‌ها اين قدرت را دارند که نهادهاي قانون‌گزار را وادارند تا در تصويب قوانين مالياتي جانب آن‌ها را بگيرند در حالي که با وجود قوانين سخت‌گيرانه هم به راحتي مي‌توانند به روش‌هاي مختلف از معافيت‌هاي مالياتي برخوردار شوند در حالي که مردم عادي به ويژه در کشورهايي که اقتصاد تورمي دارند علاوه بر ماليات‌هاي تعيين شده و قانوني به طور دايم در حال پرداخت ماليات‌هاي غيرمستقيمي هستند که تورم بر آن‌ها تحميل مي‌کند و البته که چنين شرايطي براي هميشه و حتي در دراز مدتي معلوم نمي‌تواند قابل تحمل باشد. آن چه که توماس پيکتي در کتاب «سرمايه در قرن بيست و يکم» نوشته، در واقع هشداري است براي همه‌ي کشورهايي که گردش امورشان بر بنيان سرمايه‌سالاري است و صاحبان ثروت برآن‌ها حکومت مي‌کنند. ثروتمنداني که ظاهراً به روش‌هاي قانوني اما در واقع به غير قانوني‌ترين شکل‌هاي ممکن به ثروت‌هاي افسانه‌اي دست يافته‌اند، ثروت‌هايي که خود زمينه‌ساز بروز شرايط مساعدتر براي ثروتمندتر شدن آن‌ها خواهد بود و طبيعي است که در چنين کشورهايي، سخن گفتن از فرهنگ، اخلاق، درست‌کاري و هر آن چه که مصلحان اجتماعي به اهميت و نقش آن در زندگي معنوي انسان باور دارند به شوخي شبيه باشد.

در چنين کشورهايي طبعاً نمي‌توان انتظار داشت که فرهنگ و معنويت از ارزش مورد قبول عامه برخوردار شود و با اين همه مردم همچنان کتاب مي‌خوانند اگر چه در دويدن در پي نان وقتي براي آنان نگذاشته باشد که صرفا مطالعه کنند که اين هم ترکشي است از ترکش‌هاي بمب مهيب انباشت سرمايه در دست يک اقليت اما کتاب‌ها خوانده مي‌شود. در چنين شرايطي، اخلاق، فرهنگ، هنر و هر تلاش انديشه‌گرا در جهت رشد اخلاق جوامع بشري، بيهوده است اما کتاب‌ها هنوز زنده‌اند سرمايه‌داران مي‌کوشند نه فقط زندگي مادي که ذهن، انديشه، آرمان و در يک کلام معنويت را از ميان بردارند و به نابودي مي‌کشند. اما با اين همه کتاب‌ها نوشته مي‌شود و خوانده مي‌شود حتي اگر به تيراژي محدود منتشر شده باشند و جادوي کتاب در دگرگوني تاريخ، هنوز همان جادوي عتيق است که ابدي است.

ابوتراب خسروی

دریابندری بی خبر است

فاطمه عرفی نژاد

در آخرين روزهاي برگزاري نمايشگاه کتاب، نجف دريابندري از نمايشگاه بازديد کرد و در کنار اين بازديد گفت‌وگويي هم با خبرگزاري کتاب انجام داد. در اين گفت‌وگو او علت ترجمه نشدن يا کم‌تر ترجمه شدن آثار نويسندگان ايراني را کم‌ارزش بودن آن‌ها دانسته و گفته: «نويسندگان ما هنوز شاهکار خلق نکرده‌اند تا به زبان‌هاي ديگر ترجمه شود». چنين اظهار نظري از سوي مترجمي چون دريابندري برآنمان داشت تا نظر چند نويسنده و مترجم را در اين مورد جويا شويم.

ابوتراب خسروي،نويسنده

آقاي دريابندري چند سال پيش هم نيما و هدايت را رد کرد. او از بوف کور هدايت با لفظ پنير کپک زده ي فرانسوي اسم برد. اين اظهار نظر هم در ادامه همان حرف هاست. ما نويسنده اي مثل محمود دولت آبادي داريم که چيزي از ياشار کمال و ديگر نويسندگان نوبل گرفته کم ندارد. بعضي از داستان کوتاه هاي گلشيري و رمان هايش در دنيا مطرح هستند. از طرف ديگر آيا تمام کتاب هايي که به فارسي يا زبان هاي ديگر ترجمه مي شوند شاهکارند؟ پنجاه در صد از کتاب از طريق ترجمه منتقل مي شود و از همان پنجاه در صد مي شود متوجه شد که کتاب هاي درجه يکي نيستند. به نظر من ادبيات ما ادبيات نازلي نيست. احترام آقاي دريابندري محفوظ است، اما ايشان اطلاع دقيقي از ادبيات ايران ندارد. بعيد مي دانم اصلا از ادبيات چند سال اخير چيزي خوانده باشند. ما بيش از صد داستان کوتاه درخشان در طول داستان نويسي مان داريم از هدايت و ساعدي گرفته تا گلشيري و دولت آبادي. اين اسم ها پشتوانه ي ادبيات هستند. چنين حرف هايي بيشتر ناشي از بي اطلاعي و بي انصافي است.

اسدالله امرايي، مترجم

خيلي از کتاب‌هاي نويسندگان ايراني به زبان‌هاي ديگر ترجمه شده است. اصل ماجرا اين است که نويسندگان ما در عرصه ي جهاني حرفي براي گفتن داشته باشند. آقاي دريابندري از جهتي درست مي‌گويد. داستان و رمان در کشور ما نوع ادبي وارداتي است. حداکثر عمر داستان نويسي ما در بهترين حالت صد سال است. بنابراين خيلي راه داريم تا به سطح کشورهاي صاحب اين نوع ادبي برسيم. علاوه بر اين زبان ما هم زبان مهجوري است. به هرحال و با وجود اين مسايل آثاري نوشته و ترجمه شده‌اند. از بعضي از اين ترجمه‌ها هم استقبال شده و از بعضي ديگر نشده است. نمي‌توانيم انتظار تيراژ ميليوني را داشته باشيم. زبان اسپانيايي که در بيست و چند کشور زبان رسمي‌ست، بيش از 700 ميليون گويش‌ور دارد. نويسنده ي آرژانتيني اگر نتواند در آرژانتين کتاب بنويسد، در کوبا مي‌نويسد، اگر در کوبا نتواند بنويسد، در مکزيک مي‌نويسد، اگر در مکزيک نتواند، در اسپانيا مي‌نويسد و بدون واسطه و بدون نياز به ترجمه با مخاطبش ارتباط برقرار مي‌کند. اين زبان را نمي‌توانيد با زبان فارسي مقايسه کنيد. نويسنده ي ما به غير از ايران در جاي ديگري نمي‌تواند مخاطب پيدا کند. حتي زبان افغانستان و تاجيکستان هم که فارسي است با فارسي‌اي که ما صحبت مي‌کنيم و مي‌نويسيم متفاوت است.

نويسنده ي ايراني زماني که از ايران خارج مي‌شود، مخاطبش را از دست مي‌دهد يا مجبور مي‌شود از رسانه‌هاي جديد استفاده کند تا به هرحال نوشته‌اش خوانده شود. با اين وجود به نظر من اگر کار خوبي خلق شود، به طور حتم ديده مي‌شود. مثل کلنل که خيلي راحت به چندين زبان ترجمه شده است. البته تبليغات هم مهم است و آژانس‌هاي ادبي هم بايد فعال باشند.

احمد پوری، مترجم

با تمام احترامی که برای جناب آقای دریابندری قایلم معتقدم دلیل این که آثار نویسندگان ایرانی کم تر به زبان های دیگر برگردانده می شوند این نیست که کارهایشان ارزش ترجمه ندارند. مشکل خود ترجمه است. مترجمان زبان های دیگر هستند که باید آثار ایرانی را بخوانند و ترجمه کنند. لازم نیست یک نوشته حتما شاهکار باشد تا ترجمه شود. در فرهنگ های دیگر هم کارهایی خلق شده اند که شاهکار نیستند، ولی با این وجود ترجمه شده اند مثل" بادبادک باز خالد حسینی" که به زبان های بسیاری ترجمه شد.اصل مسئله این است که ما تا به حال مترجم زبده ی خارجی که بومی باشد ندشته ایم. علتش هم این است که در عرصه ی فرهنگ حضور فعال و جهانی نداریم. اگر روزی مردم کشورهای دیگر هم زبان ما را یاد بگیرند حتما در بین شان کسانی پیدا می شوند که به ادبیات ما علاقه مند شوند و در پی ترجمه ی آثار ادبی ما بر بیایند

محمدهاشـم اکبریانی،نویسنده

من از جهاتی با حرف آقای دریابندری موافق هستم. آثار خیلی از نویسندگان ما چه آن هایی که داخل ایران هستند و چه آن هایی که در خارج از ایران اقامت دارند به زبان های دیگر ترجمه شده است. خیلی از آن ها اصلا به زبان همان کشوری که در آن زندگی می کنند کتاب نوشته اند. ولی هیچ کدام جایزه ای در حد پولیتزر، پن یا نوبل نگرفته اند. در صورتی که فیلم های ایرانی با اقبال روبرو شده اند. حتی بعضی از بازیگران ما در جهان مطرح شده اند. ما در

زمینه ی ادبیات حتی از کشورهای همسایه هم عقبیم. در افغانستان نویسنده ای مثل عتیق رحیمی را داریم که کتاب سنگ صبور را نوشته و جایزه ی گنکور را برده است. یا در آن طرف در ترکیه اورهان پاموک نوبل می گیرد. ولی چنین اتفاقی برای ادبیات ما نیفتاده است. در عوض در سینما خیلی موفق تر بوده ایم. اشتباهی که بعضی از جریان های سیاسی می کنند این است که می گویند علت این که فیلم های ایرانی جایزه های جهانی گرفته اند، سیاه نمایی بوده که در آن ها وجود داشته است. یا اقبال از آثار نویسندگان افغان دلایل سیاسی داشته است. البته که پارامترهای دیگری هم مطرح است. ولی خود آن اثر ادبی هم باید قابلیت مطرح شدن داشته باشد. آثار خالد حسینی 36 میلیون تیراژ داشته است. خیلی ها دلیل آن را عامه پسند بودن کارهایش می دانند. چه اشکالی دارد؟ چرا ما بلد نیستیم رمان عامه پسندی بنویسیم که این مقدار خواننده داشته باشد. علاوه بر آن در حوزه ی ادبیات نخبه گرا هم همان طور که گفتم سنگ صبور عتیق رحیمی با استقبال فوق العاده ای مواجه شده است. البته عوامل جانبی مثل اقتصادهم تاثیر زیادی دارند. کارگردان ما از همان سینما ارتزاق می کند و

می تواند زندگی اش را وقف سینما کند. ولی نویسنده ی ما مجبور است برای گذران زندگی کارهای دیگری جز نویسندگی داشته باشد. بنابراین تمام ذهنش نمی تواند درگیر نوشتن باشد. علاوه بر این ذهن نویسندگان ما هنوز درگیر مسایل سنتی هستند. مثلا هنوز عشق را همان عشق سنتی آسمانی

می دانند و نه یک عشق مدرن زمینی. من هم معتقدم در ایران هنوز شاهکار ادبی خلق نشده که ترجمه شود. ظرفیت خلق شاهکار در نویسندگان ما هست. ولی عوامل جانبی مانع از عینیت پیدا کردن این ظرفیت می شود. عامل دیگری که خیلی ها آن را مطرح

می کنند سانسور است. سانسور البته عامل بازدارنده ای است و باعث می شود نویسنده نتواند توان واقعی خودش را نشان دهد. ولی باز هم دو تبصره وجود دارد. یکی این که آن دسته از نویسندگان ما هم که در خارج از کشور هستند و یا اصلا در همان کشورها به دنیا آمده اند و با سانسور مواجه نیستند هم اثر ادبی خوبی خلق نکرده اند. از طرف دیگر در هشت سال گذشته که با شدیدترین سانسورها مواجه بوده ایم، فیلمی مثل جدایی نادر از سیمین ساخته شد. بنابراین نمی توانیم همه مشکلات را از سانسور بدانیم.

رضا رضایی، مترجم

به نظرم اگر شاهکارهایی هم خلق شده باشند،تعدادشان محدود است. وقتی آثار ایرانی را با آثاری که ترجمه می کنم مقایسه می کنم می بینم آثار ایرانی ضعیف تر هستند. اما علت ترجمه نشدن آثار ایرانی چیز دیگری است. ما باید مترجم بومی داشته باشیم. یعنی مترجمی که زبان مادری اش زبان مقصد باشد. اگر زبان مقصد، زبان مادری مترجم نباشد

نمی تواند ترجمه ی خوبی انجام دهد. ممکن است گفته شود خیلی از کتاب هایی که به زبان فارسی ترجمه می شوند کارهای خوبی نیستند. می خواهم بگویم مترجم یا ناشری که برای آن کار سرمایه گذاری کرده است، قطعا فکر می کند کتاب درجه یکی را ارایه می دهد. ترجمه یک کتاب به معنی درجه یک بودن آن کتاب نیست. خیلی از بست سلرها هم شاهکار نیستند. در ترجمه کتاب به زبان دیگر خیلی از مسایل دیگر مثل مسایل اقتصادی تاثیر گذار است.

"هارکوت نیجریه،"

پایتخت جهانی کتاب شد

پايتخت جهاني کتاب، عنواني است که از سال 2001 ميلادي به اين سو، هر ساله از سوي سازمان يونسکو به شهري داده مي‌شود که در آن براي تقويت جايگاه کتاب و کتابخواني کوشش قابل توجهي شده باشد. هدف يونسکو ايجاد شوق مطالعه در مردم است.

روز جهاني کتاب و کپي رايت (حق مولف) براي نخستين بار در سال 1996، برگزار شد در پي اين رويداد يونسکو مفهوم پايتخت جهاني کتاب را هم ابداع کرد و در سال 2001 مادريد به عنوان پايتخت جهاني کتاب انتخاب شد. به دنبال اين تجربه موفقيت‌آميز، کنفرانس عمومي يونسکو در دوم نوامبر سال 2001، قطعنامه ي معرفي ساليانه ي يک شهر را به عنوان پايتخت جهاني کتاب را به تصويب رساند.

انتخاب پايتخت جهاني کتاب هر سال از سوي يونسکو با کمک سه ارگان بين‌اللملي شامل انجمن ناشران بين‌المللي،

(IPA-UIE)، فدراسيون بين‌المللي انجمن‌ها و موسسات کتابداري و فدراسيون بين‌المللي

کتاب فروشان انجام مي‌شود. اين سه انجمن بين‌المللي از آن‌جا که سه بخش عمده صنعت کتاب را نمايندگي مي‌کنند به اين سمت برگزيده شده‌اند.

در اولين کنفرانس عمومي يونسکو توافق‌نامه‌اي ميان اعضا به امضا رسيد که پس از مادريد، در سال 2001، اسکندريه در سال 2002 و دهلي نو در سال 2003 به ترتيب پايتخت‌هاي جهاني کتاب باشند. به دنبال اين کنفرانس، فراخوان‌هاي عمومي براي انتخاب پايتخت کتاب در کشورهاي ديگر ادامه داشت و

کميته ي انتخاب در مقر يونسکو مستقر گرديد و شهر هاي زير به ترتيب براي سال‌هاي بعد به عنوان پايتخت کتاب انتخاب شدند: آنتورپ (بلژيک) 2004، مونترال (کانادا) 2005، تورين (ايتاليا) 2006، بوگوتا (کلمبيا) 2007، آمستردام (هلند) 2008، بيروت (لبنان) 2009، ليوبليانا (اسلووني)2010، بوينس آيرس (آرژانتين) 2011، ايروان (ارمنستان) 2012، بانکوک (تايلند) 2013 و بندر هارکوت (نيجريه) 2014.

در اين حال کميته ي انتخاب، شهرستان اينچئون کره جنوبي را به عنوان پايتخت جهاني کتاب در سال 2015 انتخاب کرده است. علت اين انتخاب، کيفيت برنامه‌هاي اينچئون در عرصه ي نشر کتاب و گسترش کتابخواني و تاثير آن بر تشريک مساعي جمعي در بين گروه‌هاي مختلف در راستاي ارتقاي کيفيت کتاب و کتابخواني بود، همچنين دسترسي به کتاب و نوشتن براي شهروندان اين شهر و به‌طورکلي شبه جزيره ي کره از ملاک‌هاي انتخاب بوده است.

البته شهر انتخاب شده به عنوان پايتخت جهاني کتاب از هيچ امتياز ويژه‌ يا جايزه‌اي برخوردار نمي‌شود اما انتخاب شدنش به اين معناست که آن شهر بهترين برنامه‌هاي را براي ترويج کتاب و کتابخواني ارائه داده است.

معيارهاي نامزدي و برنامه‌ها

کميته ي انتخاب، شهري را انتخاب مي‌کند که برنامه‌هايش در مورد کتاب و کتابخواني به تاييد يا اجراي شهردار آن شهر رسيده باشد.

دوره ي انتصاب يک شهر به عنوان پايتخت جهاني کتاب، يک سال و از 23 آپريل (روز جهاني کتاب و کپي رايت) تا 23 آپريل سال آينده است.

برنامه فعاليت‌هاي شهر نامزد بايد به طور خاص براي پايتخت جهاني کتاب تنظيم و در طول

دوره ي يک ساله پايتخت بودن آن شهر به اجرا در آيند، با ذکر مزاياي برنامه براي جامعه در بلند مدت.

براي شناسايي تهران به عنوان پايتخت جهاني کتاب يک بار در سال 2006 و بار ديگر در سال 2011 تقاضا داده شد که هر دو تقاضا رد شد و در سال 2006 تهران با يک راي، اين عنوان را به شهر تورين ايتاليا باخت.

منابع مالي طرح‌ريزي شود.

همسويي برنامه‌هاي فرهنگي با اصول آزادي بيان، آزادي چاپ و انتشار اطلاعات، مطابق با موارد مذکور در اساسنامه ي يونسکو و مواد 19 و 27 اعلاميه ي جهاني حقوق بشر و مطابق با توافق نامه فلورانس در خصوص واردات مواد آموزشي، علمي و فرهنگي از جمله مواردي است که در انتخاب پايتخت جهاني کتاب نقش موثر دارد.

براي سال 2014 يونسکو بندر هارکوت نيجريه را براي کسب عنوان پايتخت جهاني کتاب انتخاب کرده است. بدين ترتيب، بندر هارکوت، برنامه‌هايش را براي تصاحب اين عنوان آغاز کرد. فعاليت‌هاي يک ساله ي بندر هارکوت، به گونه‌اي طراحي شده تا تمامي ذي‌نفعان صنعت کتاب (ناشران، نويسندگان، کتابفروشان، کتابداران و خوانندگان) و عموم مردم در آن سهيم بوده و به‌طورکلي تاثير مثبتي بر بهبود نرخ سواد، و ارتقاي عادت مطالعه در اين شهر و شهرهاي اطرافش تا دلتاي نيجر، کشور نيجريه و حتي کشورهاي جنوبي صحراي آفريقا داشته باشد. در شروع برنامه‌ها پژوهش‌هاي پايه‌اي براي ارزيابي اثرات برنامه تا پايان سال صورت مي‌گيرد.

مراسم افتتاحيه به مدت يک هفته است و شامل سخنراني رئيس‌جمهور نيجريه، برگزاري نمايشگاه ادبيات ملل، جشنواره کتابخواني براي کودکان، اجراي موسيقي مخصوص پايتخت جهاني کتاب، برگزاري نمايش‌هاي ويژه و تور گردش در بندر هارکوت است.

بانکوک، پايتخت انتخابي سال گذشته در آغاز برنامه‌ها نماد پايتخت جهاني کتاب را به نيجريه اهدا مي‌کند. مهماناني که در اين جشن حضور دارند عبارتند از رئيس‌جمهور، مقامات و فرمانداران نيجريه، مقامات يونسکو، نويسندگان مشهور بين‌المللي، پيشروان صنعت کتاب، سفيران پايتخت جهاني کتاب و ديگر مقامات محلي و بين‌المللي

.در پي اين خبر اعلام شد که شيراز عنوان دومين شهر ادبي جهان را از دست داد.

لیتوگرافی 180 ساله شد

گراميداشت چاپ سنگي در کتابخانه ملي

«آلوئيس زنه فلدر» نمايشنامه‌نويسي آلماني 300 سال پس از اختراع دستگاه چاپ گوتنبرگ، چاپ سنگي را که امروزه به شکل ديگري و با عنوان ليتوگرافي مورد استفاده است در سال 1796 ميلادي اختراع کرد. در اين شيوه متن يا تصويري که بايد چاپ شود روي سنگ حک مي‌شود و از اين سنگ براي چاپ نسخه‌هاي متعدد استفاده مي‌گردد. هر سنگي که متن يا تصوير با اين روش روي آن نقش مي‌بست، براي چاپ حدود 750 نسخه عملکرد مطلوب داشت و پس از آن نقش روي سنگ قابل چاپ نبود.

گراميداشت يک‌صدوهشتادمين سال درگذشت «آلوئيس زنه فلدر» مخترع چاپ سنگي در کتابخانه ملي فرصتي بود براي بازشناخت چاپ سنگي و اهميت آن در صنعت چاپ. در اين نشست، مجيد غلامي‌ جليسه، محقق و ‌پژوهشگر حوزه چاپ و نشر و معاون فرهنگي خانه کتاب.

نخستين‌بار محمد حسين فروغي، «ذكاءالملك» صاحب روزنامه تربيت، در يادداشت‌هايش درسال 1318 درباره چاپ سنگي نوشته است. بعد از او، محمدعلي تربيت بود كه با نگاهي علمي‌تر و آكادميك‌تر چاپ سنگي را مورد بررسي قرار داد و به گفته جليسه نخستين بارقه‌هاي چاپ به معنايي كه امروز مي‌شناسيم، در چين به وجود آمد. چنان‌كه «سوماتراي الماس» كه يكي از شاخص‌ترين نمونه‌هاي اوليه منابع چاپي است با تكنيك چاپ چوبي (woodblock printing) کار چاپ را انجام مي‌داده است. به طوري كه ما اکنون از اين شيوه چاپ نمونه‌هاي زيادي در اسناد اسلامي داريم كه در موزه‌هاي بريتيش لندن و آكسفورد نگهداري مي‌شوند

«بلي شنگ»، نخستين مخترع دستگاه چاپ متحرك

«بلي شنگ» نخستين كسي بود كه سال 990-1051 ميلادي يعني 500 سال پيش از گوتنبرگ توانست نخستين دستگاه چاپ متحرك با استفاده از حروف ساخته شده با گل رس را اختراع كند. بعد از او، براي نخستين‌بار در سال 1377 ميلادي در كره كتابي با عنوان «جيكجي» با حروف متحرك فلزي به وجود آمد «بلي شنگ» نخستين كسي بود كه در سال 990-1051 م يعني 500 سال پيش از گوتنبرگ توانست نخستين دستگاه چاپ متحرك با استفاده از حروف ساخته شده با گل رس را اختراع كند.

گرچه اين اختراعات پيش از گوتنبرگ به وجود آمده، اما مستندي دال بر اين‌كه گوتنبرگ از وجود اين كتاب‌ها و تكنيك‌هاي آن اطلاعي داشته وجود ندارد. با همه اين تفاسير آن‌چه مشهود است اين‌كه گوتنبرگ تكنيك‌هايي را كه قبل از خود او به وجود آمده بود پيدا كرد و در راستاي تكميل آن كوشيد.

در سال 1455 ميلادي گوتنبرگ موفق شد نخستين كتاب خود با نام «انجيل چهل و دو سطري» را چاپ كند. در واقع کار ارزشمندي كه او انجام داد اين بود كه چاپ حروفي (چاپ متحرك) را صنعتي و تجاري كرد و باعث شد كشورهاي مختلف اروپايي وارد عرصه چاپ شوند اما با اين‌حال سال‌ها طول كشيد تا زبان فارسي و عربي از اين صنعت استفاده كنند.

در سال 1486 ميلادي كتابي در اروپا با حروف عربي چاپ شد. اين امر، آغازي بود بر اين‌كه رسم‌الخط عربي و بعد از آن رسم‌الخط فارسي در صنعت چاپ ظهور يابد. بدين ترتيب، نخستين كتاب چاپي به زبان عربي «صلاه السواعي» يا مجموعه‌اي از دعاهاي روزانه بود، در فانوي ايتاليا به چاپ رسيد.

گرايش اوليه و اصلي چاپ کتاب‌هاي مذهبي بوده است و اين موضوع نيز درباره كشورهاي اروپايي هم صدق مي‌كند. نكته قابل توجه اين است كه در فاصله نخستين كتابي كه به زبان عربي با عنوان «صلاه السواعي» تا انتهاي قرن 16 چاپ شد، عمده كتاب‌هايي كه به زبان عربي منتشر شدند، براي ترويج مذهب مسيحيت و با هدف آموزش به زبان عربي به مبلغان فرهنگ مسيحيت بوده تا بتوانند با استفاده از اين كتاب‌ها فعاليت خود را در كشورهاي عربي انجام دهند.

بعد از چاپ كتاب «مزامير» (به زبان عربي) در جنواي ايتاليا در سال 1516 بود كه چاپ كتاب‌هايي به زبان فارسي و تركي هم شيوع پيدا کرد كه از جمله دلايل آن را مي‌توان تجارت سودآور و تبليغات گسترده مسيحيت دانست، در اين زمان بود كه سال 1594 براي نخستين‌بار برانتون بانديني صنعت و تجارت را در هم ادغام كرد و به دنبال بازاري غير از بازارهاي اروپا گشت. وي از سلطان مراد سوم اجازه گرفت كه كتاب‌هابي فارسي، عربي و تركي را وارد امپراتوري عثماني ‌كند.

«داستان مسيح»، نخستين كتاب چاپ فارسي در جهان

«داستان مسيح» نخستين كتاب چاپ فارسي است که در سال 1639 ميلادي چاپ شد. اين کتاب تبليغي براي معرفي مسيحيت در برابر دين اسلام بوده است. اختراع «زنه فلدر»، مخترع چاپ سنگي در سال 1796 ميلادي، تحولي در عرصه چاپ به وجود آورد كه مزاياي متعددي دربرداشت و دلايل شروع اين نوع چاپ را سرعت بيشتر، هزينه كمتر، سهولت كار و ويژگي‌هاي هنري آن اعلام کرد.

نخستين کار چاپ شده با چاپ سنگي در ايران «قرآن مجيد» بود و كاتب آن محمدحسين تبريزي بوده است. اين كتاب به سال 1249 قمري در شهر تبريز چاپ شد و نسخه منحصر آن جديدا شناسايي و در كتابخانه مجلس محفوظ است.

استقبال فرانـسوی‌ها از مـنطق‌الطیـــر

منيژه نوري مترجم منطق‌الطير عطار نيشابوري به زبان فرانسه گفته است از اولين

ترجمه ي اين کتاب در سال 2002 تا کنون، بيست و يک هزار نسخه در فرانسه فروش رفته و اين اثر سه مرتبه در تيراژ هفت‌هزار نسخه‌اي چاپ شده و هر بار تمامي آن‌ها به فروش رسيده است.

دکتر منيژه نوري، مترجم و ايرانشناس ترجمه ي «منطق‌الطير» عطار به زبان فرانسه را در سال 1999 (1377) از روي متن فارسي با تصحيح سيد صادق گوهرين آغاز کرد و به اتمام رساند بعد از آن متن منطق‌الطير به تصحيح دکتر شفيعي کدکني از طريق انتشارات علمي در ماه مي 2004 به دست او رسيد و از همان زمان ترجمه ي اين نسخه از منطق‌الطير را آغاز کرد و در نهايت اين ترجمه هم در فوريه 2012 از سوي انتشارات CERF در پاريس منتشر شد. دکتر منيژه نوري، مترجم اين اثر، يکي از هفت شاگرد در قيد حيات «فريتس ماير» است که «معني عشق نزد مولانا» فتاحي نيشابوري و «تذکره الاولياء عطار نيشابوري» از جمله آثار اوست. ترجمه ي «منطق الطير» عطار به زبان فرانسه، از سوي بخش «مطالعات ايراني؛ شعر و ادب فارسي» براي بيست و يکمين دوره‌ي جايزه‌ي جهاني کتاب سال برگزيده شده است.

اين نويسنده و مترجم که شاگرد دکتر شفيعي کدکني هم بوده است مي‌گويد: «منطق الطير» با تصحيح دکتر شفيعي کدکني در ميان ساير نسخه‌ها بسيار ممتاز است. به نظرم ترجمه منطق‌الطير خدمت بزرگي است به فارسي زبانان و فرانسوي زباناني که مي‌خواهند زبان فارسي يا فرانسه را از راه تطابق بياموزند و در متون عطار نيشابوري تحقيق کنند»

منيژه نوري درباره ي استقبال مردم فرانسه از کتاب منطق‌الطير گفته است: «شايد باورتان نشود از اولين ترجمه منطق‌الطير در سال 2002 تا کنون بيست و يک هزار نسخه از اين اثر فروش رفته است. اين اثر سه مرتبه در تيراژ هفت هزار نسخه چاپ شده و هر بار تمامي آن‌ها به فروش رسيده است و امروز من خيلي خوشحالم که 21 هزار فرانسوي زبان اين کتاب را خوانده‌اند و چاپ دوم آن از روي نسخه دکتر شفيعي کدکني هم با استقبال زيادي مواجه شد.»

البته مقايسه آمار فروش 21 هزار جلدي ترجمه منطق‌الطير به زبان فرانسوي اگر چه از يک سو باعث خوشحالي است اما از سوي ديگر تأسف برانگيز هم است. تأسف به دليل بي‌توجهي ما ايراني‌ها به آن چه داريم و استقبالمان از آن چه، متعلق به ديگران است، آن قدر که زماني براي خريد کتاب‌هاي پائولو کوييلو که برداشتي سطحي از مثنوي مولاناست صف مي‌بنديم تا خرده‌ريزي از آن‌چه متعلق به خود ماست از دست ديگران بگيريم.

پــنج کتاب برای ثبت در حافظه ی جهانـی

رضا صالحي اميري رئيس کتابخانه ي ملي در نخستين نشست رسانه‌اي‌اش که اوايل ارديبهشت ماه برگزار شد اعلام کرد: پنج اثر از سوي ايران براي ثبت در فهرست

حافظه ي جهاني يونسکو پيشنهاد شده است اين پنج اثر عبارتند از: کليات سعدي، مثنوي مولوي، مسالک و ممالک استخري، الابنيه عن الحقايق الادويه و سفرنامه ناصرخسرو.

از اين پنج اثر، جدا از کليات سعدي و مثنوي مولوي که اثر ادبي هستند يک اثر در زمينه ي جغرافيا و يک اثر درباره ي گياهان دارويي است که قديمي‌ترين کتاب فارسي داراي تاريخ در جهان است و پنجمين اثر هم گزارش سفر هفت ساله ي ناصرخسرو به مناطق مختلف جهان آن روز است و يکي از ارزشمندترين سفرنامه‌ها به شمار مي‌رود. پيشنهاد اين پنج اثر براي ثبت در حافظه جهاني در شرايطي انجام مي‌شود که برخي از کشورهاي حاشيه‌اي تلاش دارند تا برخي از شخصيت‌هاي فرهنگي ايران و آثارشان را از آن خود کنند و تا آن جا پيش رفته‌اند که به مولفه‌هاي ديگر فرهنگي و از جمله فرهنگ غذايي ايراني را هم از قلم نيانداخته‌اند و تلاش دارند نان لواش را هم به عنوان نان ملي خود به ثبت جهان برسانند. البته اگر به ياد بياوريم که اين کشورها زماني خود جزيي از ايران بوده‌اند متوجه خواهيم شد که هدف اصلي به نوعي سهم‌خواهي از ميراث‌هاي ايراني است و در واقع اين برادران کوچک‌تر، برادر بزرگ را نمي‌بينند و خود را ميراث‌دار تمدن کهن ايراني مي‌دانند!!

پرونده

دیروز روی صحنه اکنون

تئاتر ملی عباس جوانمرد و حرف های دیگر

همراه با:

بهرام بیضایی

جعفــر والـی

نصرت پرتوی

محمود دولت آبادی

مـحموداستاد محمد

پرویز بـهرام

نگاهی به زندگی عباس جوانمرد

عباس جوانمرد در بهمن 1307 در تهران متولد شده است.

پس از گذراندن دوره‌ي متوسطه براي ادامه‌ي تحصيل به دانشکده‌ي حقوق دانشگاه تهران رفت اما آن را نيمه کاره رها کرد و براي امرار معاش، پس از گذراندن دوره‌هاي آمار عمومي و حسابداري در بانک مشغول به کار شد.

چهار سال کار پر مشغله ي بانکي با روحيه‌ي او سازگاري نداشت، لاجرم به هنرستان هنرپيشگي تهران رفت و در سال 1332 از آن جا فارغ‌التحصيل شد – و دو سال بعد ]1334[ دوره‌ي کارگرداني و هنرپيشگي را زير نظر پروفسور «ديويد سون» در دانشگاه تهران به پايان رساند.

جوانمرد در سال‌هاي 1325 تا 1330 قهرمان شنا و واترپلو مي‌شود و سه دوره کلاس‌هاي نجات غريق را با موفقيت به پايان مي‌رساند. در سال‌هاي 1325 تا 1338 با نوشتن مقالات هنري – فرهنگي و ورزشي در روزنامه‌ها و مجلات معتبر تهران امرار معاش مي‌کند.

سال 1337 با احداث اولين تلويزيون ايران، عباس جوانمرد به همکاري با آن سازمان دعوت مي‌شود و دوره‌هاي آموزشي گويندگي و کارگرداني هنري تلويزيون را در آن سازمان دائر مي‌کند.

سال 1338 با نصرت نعمتي پرتويان ازدواج مي ک ند.

در همين سال سرپرست تيم شنا و شيرجه و واترپلوي تهران مي‌شود و سال 1339 در اداره‌ي هنرهاي دراماتيک، «سازمان تئاترهاي تلويزيوني» را پايه‌ريزي مي‌کند؛ و از ميان زبده‌ترين بازيگران و کارگردانان حرفه‌اي ايران، شش گروه تئاتري به وجود مي‌آورد تا اين گروه‌ها قادر باشند هفته‌اي يک «برنامه‌ي زنده» در تلويزيون اجرا کنند. اجراي اين برنامه‌ها همان‌طوري که در طرح پيش‌بيني شده بود از يک طرف به طور وسيع تئاتر را به ميان مردم برد و علاقه‌مندان جديدي براي تئاتر به وجود آورد و از سوي ديگر مرکزي شد براي تربيت بازيگران جوان و نقطه اميدي براي نويسندگان که آثار خود را به بوته‌ي آزمايش بگذارند. اجراي اين برنامه‌ها نخست در «کانال 3» تلويزيون ثابت و سپس در تلويزيون ملي ايران تا سال 1356 ادامه پيدا کرد.

در سال ]40 – 1339[ پس از يکي دو سال وقفه در کار «گروه هنر ملي» وي بار ديگر اين گروه را تجديد سازمان کرد و به عنوان سرپرست، کارگردان و بازيگر، آن را گسترش داد.

در سال 1343 بار ديگر به دعوت فستيوال تئاتر ملل «سارا برنارد» گروه هنر ملي با سه نمايش:

«غروب در ديار غريب» و «قصه ماه پنهان» نوشته‌ي بهرام بيضايي و «آلونک» نوشته‌ي کوروش سلحشور در اين فستيوال شرکت و جوانمرد به عنوان کارگردان و بازيگر و سرپرست، گروه را همراهي کرد.

پژوهش‌ها و کارهاي تجربي گروهي او در زمينه‌ي شيوه‌هاي مختلف نماشي تا اين زمان مسير شش‌گانه زير را طي مي‌کند:

1- تحقيق و بررسي شيوه‌هاي مختلف تئاتر غرب و انتخاب شيوه احساسي ]استاينسلاوسکي[ به عنوان يکي از پيشروترين شيوه‌هاي اجرايي.

کارهاي اجرايي گروه شامل نمايش‌هاي:

«همه پسرانم» آرتور ميلر، «مارگريت» آرمان سالاکرو، و بعدها «موش‌ها و آدم‌ها» اشتاين بک و «پهلوان اکبر مي‌ميرد» بيضايي و «سگي در خرمن جا» و «تامارزوها» نصرت ا... نويدي.

2- توجه به ادبيات کهن و فولکوريک و معاصر ايران براي به وجودآوردن نمايشنامه‌هاي ملي. کارهاي اجرايي:

«درد دل آميرزا يداله» و «مرده‌خورها» اقتباس از صادق هدايت، «افعي طلايي» و «بلبل سرگشته» و ...

3- بررسي تئاتر Epic و انديشه‌ها و ايده‌هاي پيسکاتور و شيوه‌ي تلفيقي برشت و آشنايي با نظرات Edward gordon Craig و Adolphe Appia.

کارهاي اجرايي : «شهر آفتاب مهتاب» و «قصه‌ي طلسم حرير و ماهيگير» علي حاتمي.

4- بررسي تئاترهاي آييني و سنتي شرق مثل راميلا، سانسکريت، کابوکي، نو و اپراي چيني. کار اجرايي:

«آن که مي‌گويد آري، آن که مي‌گويد نه» نوشته‌ي برشت و اجراي آزاد از «تانيکو» نوشته‌ي کمپارورنچيکو يوجنيو.غروب در دياري غريب» و «قصه‌ي ماه پنهان» نوشته‌ي بهرام بيضايي.

از سال 1345تا 1354 اقداماتي نظير تاسيس خانه نمايش ، تاسيس گروه دوم هنر ملي ، اجراي 28 نمايش صحنه اي و بيش از 40 نمايش تلويزيوني را انجام داد.

1355 با اوج گيري ( حزب فراگير) به عنوان معالجه و با هزينه شخصي به لندن رفت

1357 باز نشسته شد،1367 به کانادا رفت و از آن پس در ايران و کانادا مشغول فعاليت هاي تئاتري شد.

دیروز روی صحنه اکنون

گفتگو با عباس جوانمرد و گروه هنر ملی

ندا عابد

عباس جوانمرد را بسيار مهربان‌تر از «جوانمردي» ديدم که طي سال‌ها از اين و آن درباره‌اش شنيده بودم. جوانمرد بزرگ، يکي از افراد اصلي گروه هنر ملي مردي با ايده‌هاي انقلابي در تئاتر و کسي که در دوران اوج رواج تئاتر آوانگارد در ايران اصرار کرد بر اجراي پيس‌هاي ايراني. و اين نقطه‌ي ارزش او بود براي من در کار تئاتر. به او گفتم که ديدنش و مصاحبه با او برايم يک آرزو بوده، خنديد و با هم به گفت‌وگويي نشستيم که در سه جلسه‌ي مفصل و به لطف او در آپارتمان دنج او در نياوران انجام شد.

جوانمرد خنده‌رو و مهربان امروز هنوز هم وقتي در 85 سالگي از تئاتر حرف مي‌زند جدي‌ترين آدم روي زمين است. به ايران آمده تا پرونده‌هايي را که هر کدامشان با دقتي باور نکردني از تک تک کارهايش نگهداري کرده به دست چاپ بسپارد و در لابه‌لاي همين روزهاي پرکار عباس جوانمرد، فرصت‌هايي دست ‌داد تا به گفت‌وگو بنشينيم.

**گروه هنر ملي بعد از سال‌ها امروز محور مجادله‌اي است بين گروهي که موافق آن هستند و گروهي که مخالف‌اند و بيشتر گرايش به کارهاي غرب دارند، بعضي‌ هم مي‌گويند آن چه که ما به عنوان تئاتر ملي داريم در واقع ملي نيست بلکه يک تئاتر فولکلور است نظر شما چيست و زماني که بنيان گروه هنر ملي را گذاشتيد نگاهتان به چه سمت و سويي بود؟**

هستي ما و راز بقاي زندگي در تقابل بين دو عنصر «هست» و «نيست» است، يعني تضاد. اين مثبت و منفي اگر دايم با هم در کِش و قوس نباشند هستي معنا پيدا نمي‌کند. به اين دليل بايد اين مثبت و منفي در جدال با هم باشند. و اين جدال ضدين در واقع خصلت تئاتر هم هست؛ يعني در هستي تئاتر که هستي زندگي هم هست، اين جدال ضدين وجود دارد. يعني در واقع به درستي معلوم نيست که ما زندگي‌مان تئاتر است يا تئاترمان زندگي.

**فکر کنيد از اول اين جلسه ما داريم در يک نمايش بازي مي‌کنيم، مگر غير از اين است؟** و اين يعني نمايش در بطن زندگي. ببينيد شما اين پيس را که مي‌بينيد (اشاره به عکس يکي از پيس‌هاي بيضايي «غروب در دياري غريب» روي ديوار خانه‌اش) مگر يک پيس فولکلور است؟ چه کسي اين حرف را مي‌گويد؟!

ما، يعني گروه هنر ملي شش دوره کار کرديم و در اين شش دوره همگام با شرايط زمان هر دوره کار کرديم و هر دوره يک نمونه‌ي شاخصي دارد، مثلاً در زماني که ما معتقد بوديم که با تئاتر پيشروي دنيا آشنا شده‌ايم و استخوان بندي تئاتر روز دنيا را از سيستم استانسيلاوسکي آموختيم، روش اجرا و انتخابمان رفت به سوي اين روش «سيستم»، مجموعه‌ي آموخته‌ها از کارهاي استانسيلاوسکي که مبناي واقع‌گرايانه هم دارد سي و چند سال طول کشيده و دست آخر بعد از 35 سال مي‌رسد به کشف توانايي‌هاي اعمال جسماني. يعني آن متد دراماتيک قبلي که محورش توانايي‌هاي رواني بازيگر است، تبديل مي‌شود به توانايي‌هاي جسماني بازيگر در انجام حرکات نمايشي. ما آن دوره که با اين متد آشنا شديم از جمله من، دو کار بر اساس نوشته‌هاي هدايت روي صحنه بردم با عنوان محلل و مرده‌خورها.

اما گروه در ابتداي شکل‌گيري در خانه‌ي سرکيسيان به پيس‌هاي خارجي توجه داشت.

بله، پيس‌هاي خارجي مثل مارگريت اثر آرمان سالاکرو يا همه‌ي پسران من آرتور اثر ميلر. در آن زمان با شوکي که دکتر جهانبگلو بر ما وارد کرد به فکر جورِ ديگر کارکردن و جورِ ديگر ديدن، افتاديم.

**نکته اين جاست عده‌اي مي‌گويند شاهين سرکيسيان علاقمند بود که يک جريان منتسب به تئاتر ملي راه بيندازد ولي جوانمرد نگذاشت و آن‌ها در دو قطب مخالف، قرار گرفتند.**

ما در گروه طراحي داشتيم به نام سودابه گنجه‌اي که يک روز به همراه دکتر جهانبگلو آمدند و پيس مارگريت را ‌ديدند. به نظر خودمان نمايشمان خيلي هم خوب اجرا شد، اما اميرحسين جهانبگلو که به نظر من آدم صريح و با پرنسيپي بود. گفت: اين‌ کارهايي که شما انجام مي‌دهيد، هيچ کدام از سطح به عمق نمي‌رسد، چون شماها هيچ کدامتان اين قهرمانان و فرهنگشان را عميقاً نمي‌شناسيد. او به شاهين گفت: تو که فرنگ رفته‌اي بايد بفهمي اين کار اساسي تئاتر نيست و شما به جاي اين کارها اول بايد برويد پرسوناژهاي خودمان را که در دسترستان هستند و آن‌ها را مي‌شناسيد، کار کنيد. بعد از رفتن آن‌ها من به فکر فرو رفتم و ديدم حرف، حرف درستي است. سرکيسيان چون معتقد بود متد استانسيلاوسکي خيلي مهم است رفته بود يک مقاله‌اي را پيدا کرده بود به اسم «شکار خيال» از آدمي به نام «گوردون گريگ». گريگ به اين علت در جهان شهرت دارد که تفکراتش نقطه‌ي مقابل استانسيلاوسکي است و «شکار خيال» اثر اوست که در آن از بهترين تئاتر دنيا صحبت مي‌کند که تئاتري است به نام کنستانتين. کنستانتين اسم کوچک استانسيلاوسکي است. سرکيسيان اين مقاله را خوانده بود و آن را ترجمه کرد و آورد. من به همراه سرکيسيان هميشه با هم متون را ترجمه مي‌کرديم و وقتي آن را خواندم، متوجه شدم اين متن، حرف‌هاي ديگري دارد؛ گر چه که از «تئاتر کنستانتين» حرف مي زند ولي هدفش تئاتري است به نام «تئاتر هماهنگ» که در معنا تئاتر واقع‌گرا، نيست. ولي من اين موضوع را دو سال بعد به او گفتم. گريک مي‌گويد: تئاترهايي هست که تمايل دارند رئاليزه شوند، يعني واقع‌گرا بشوند و يک سوژه‌ها و قصه‌هايي هستند که تمايل دارند تئاتري بشوند و ارتباطشان با واقعيت خيلي کم است. تئاتري که گوردون گريک به آن تئاتر هماهنگ مي‌گفت، اين است. اين نکته براي من جالب بود، چون ارتباط مستقيمي داشت با سنت‌هاي تئاتري ما، چيزهايي مثل تخت حوضي و نمايش‌هاي شادي آور و تعزيه. پس از آن، مدت‌ها طول کشيد که من برخوردم به پيسي از بهرام بيضايي که آن را براي اجراي عروسکي نوشته بود و آن‌جا فهميدم اين همان متني است که تمايل دارد تئاتر بشود و عناصر تشکيل دهنده‌اش هم به قول گوردون گريک، عناصر‌ آلي نيستند، بلکه نيمه ‌آلي هستند مثل دکور و لباس و... و فقط عنصر آلي آن آدم است و در يک نمايش عروسکي، آدم هم عنصر نيمه آلي مي‌شود. اين کار را برشت مي‌کند، يعني به هيچ وجه واقع‌گرايي نمي‌کند و همه چيز را يک پرده غلو مي‌کند. چرا؟ او مي‌خواهد اين عناصر را همگون کند. عناصر همگون در کل به شما يک تئاتر هماهنگ مي‌دهد. شما در اين نمايش «غروب در دياري غريب» مي‌بينيد که از همه‌ي عناصر تئاتر بومي استفاده شده يعني نقالي، پرده خواني، عروسک و حتي سايه بازي.

**آيا خروجي تمرين‌هايي که در خانه‌ي مرحوم سرکيسيان انجام شد هيچ وقت روي صحنه رفت؟**

نه. هيچ کدام از پيس‌هاي خارجي که تمرين کرديم روي صحنه نرفت. يک روز در گروه گفتم واقعيت‌اش اين است که حرف اميرحسين جهانبگلو مثل يک سيلي من را از خواب بيدار کرد و به نظرم درست مي‌گويد و ما بايد با داشته‌هاي فرهنگي خودمان آشنا بشويم و بايد در ساختار گروه تجديد نظر کنيم. من که اين‌ها را ‌گفتم و چند نفر ديگر هم آن را تاييد کردند، شاهين، ناراحت شد.

**همه‌ي اعضا که موافقت نکردند؟**

نه، سه چهار نفر مخالفت کردند. لطيف‌پور، فهيمه راستکار و پرويز بهرام جزو کساني بودند که نپذيرفتند. چند جلسه اين بحث ادامه داشت و ما معتقد بوديم حداقل بايد در برنامه‌ي کار گروه، اولويت با انجام کارهاي ملي باشد. بالاخره در شبي پس از گفت‌و‌گوي بسيار، تصميم گرفته شد که اين نظر به راي گذاشته شود و اين اتفاق افتاد. در آن جلسه من با چشمان خودم ديدم که شاهين از زير عينکش گريه مي‌کرد، ولي با همان لهجه‌ي شيرين ارمني‌اش گفت: قُبول.

**به نظر شما شاهين سرکيسيان کيست؟**

او آدم بزرگي است، نه در حدي که مي‌گويند شروع کننده‌ي گروه هنر ملي بود. اهميت او خيلي بيشتر از اين‌هاست. اهميت او اين است که من و نصيريان و خيلي‌هاي ديگر را به سمت تاتر جلب کرد. من عشق به تئاتر را از شاهين ياد گرفتم. او عاشق بي‌بديل تئاتر بود. به ياد دارم ما يک پيس «درد دل آميز يداله» را در خانه‌ي شاهين کار مي‌کرديم که دکتر خانلري آمد و کار را ديد و حيرت‌زده شد. او آن زمان قرار بود درباره‌ي هدايت در مراسم سالگرد مجله‌ي سخن در باشگاه دانشگاه، سخنراني کند. دکتر خانلري به ما گفت: من برنامه‌ي اصلي را تغيير مي‌دهم و خودم با صحبتي کوتاه درباره‌ي مجله‌ي سخن و هدايت، زماني را ترتيب مي‌دهم تا شما بتوانيد اين نمايش را اجرا کنيد. ما از خداخواسته قبول کرديم. از شما چه پنهان، فردا وقتي مي‌خواستيم برويم به دانشگاه که وسايل کارمان را ببريم (وسايل هم دو تا چهارپايه بود و يک عسلي کوچک)، هيچ کدام پول نداشتيم سوار تاکسي بشويم. اين وسايل را روي کولمان گذاشتيم و از خانه ي سرکيسيان بالاي چهارراه کالج تا دانشگاه پياده رفتيم. يکي از بهترين خاطرات من آن شب بود. ما نفسمان در روي صحنه به هم بند بود. يعني من مي‌دانستم پايان کلام علي چه بايد بگويم و با چه ريتمي نفس بکشم. اسماعيل هم همين‌طوروقتي نمايش تمام شد چراغ صحنه که خاموش شد، هيچ کس دست نزد و ما خيلي ناراحت و دلسرد شديم اما چراغ که روشن شد يکباره جماعت منفجر شدند. اين براي ما مهم بود چون آن‌ها آدم‌هاي خاصي بودند که هدايت و ادبيات را مي‌شناختند و تشويق شان صد برابر تشويق تماشاگر عادي ارزش داشت. آدم‌هايي مثل انجوي شيرازي – حسن قائميان – و ديگران و شاهين آن قدر هول شده بود که شروع کرد به تعظيم کردن در سه جهت.

**و دوره‌ي بعدي...**

دوره‌اي بود که من فکر مي‌کردم مي‌شود هر دو شيوه را با هم مخلوط کرد. يک بار برشت را با تکنيک ايراني تخت‌حوضي و يک کار ايراني را با تکنيک برشتي اجرا کردم. يعني «آن که مي‌گويد آري، آن که مي‌گويد نه» برشت را با تکنيک تخت حوضي کار کردم. و پيسي از علي حاتمي را با تکنيک برشت کار کردم و هر کدام از اين‌ها برآيندهاي خودش را داشت. اما اين نکته را در پايان اين تجربه بايد بگويم که برعکس، برخي از دوستان که اين دو تکنيک و نظريه را يکي مي‌دانند، جز تشابهاتي در زمينه‌ي تقطيع صحنه‌ها شباهت ديگري به هم ندارند.

**برآيند بيروني يا دريافت‌هاي خودتان؟**

بيشتر دريافت‌هاي خودم. من متوجه شدم که نمايش تخت حوضي اصلاً با تکنيک برشتي يکي نيست (در حالي که بسياري از اساتيد دانشگاهي ما فکر مي‌کنند اين دو به هم نزديک هستند). اين‌ها حتي در بعضي جاها مغاير هم هستند و به نظر من تکنيک تئاتر ايراني، يک تئاتر مستقل است. من شخصاً اعتقاد دارم اگر کله‌خري‌هاي پادشاهان قاجار نبود وآدم‌هايي مثل برشت به عوض ايران به شرق دور سفر نکرده بودند يا کمديا دلارته را نمي‌ديدند و قبلش نمايش تخت حوضي را ديده بودند قطعاً بنيان کارشان را از اين جا مي‌گذاشتند و لاغير. اين را با قاطعيت مي‌گويم. چون تئاتر ما، تئاتر مستقل است.

**اما مگر خود تئاتر را ما از غرب نگرفته‌ايم؟**

اين را نگوييد. تئاتر اصلاً از مراسم آييني و شيوه‌هاي نيايشي در سراسر دنيا يعني در شرق و غرب پديد آمده ولي ما قبل از اسلام، مراسم سوگ سياوش را داريم که 3500 سال قدمت دارد حتي برخي از مراسم عزاداري بعد از اسلام هم ريشه در سوگ سياوش دارد. توجه کنيد که در يونان، مراسم ديونوسوس دارند که کم‌تر از 3500 سال مرگ سياوش ماست. اگر اين مراسم و سنت‌هاي نيايشي را حساب کنيم ،که بايد بکنيم و چاره‌اي نداريم - مي‌‌بينيم اين‌ها ريشه‌ي تئاتر ماست. بعضي‌ها مي‌گويند اين تئاتر نيست؛ قبول، اما موجد و بستر تئاتر که هست.

**تراژدي نويس‌هاي يونان چه طور؟**

همايون نوراحمر نوشته‌هاي تعزيه سرايان و تعزيه‌بازي‌هاي ما را جمع کرده است. مي‌بينيد که عيناً مانند سروده‌هاي سوفوکل و اوريپيد، شعر است. فرقش اين است که ما نتوانستيم تبليغ کنيم براي داشته‌هايمان، چرا؟ نمي‌دانم. لابد چون سروده‌هاي يوناني فرنگي است و ما فرنگ زده‌ايم؟!

**برگرديم به گروه هنر ملي، بعد از راي گيري سرکيسيان با شما ماند؟**

بله با ما ماند. من خيلي با سرکيسيان نزديک بودم. روحيه‌ي او بسيار برايم مقدس بود. البته من يک سرکيسيان ديگر هم مي‌شناسم در اصفهان به نام «علي محمد رجايي». اين‌ها هر دو عاشقان تئاتر بودند. کار مهم سرکيسيان سرپرستي ما بود. او حلقه‌ي وصل ما بود. سرکيسيان سنگ چخماق ما بود. يعني آتش زننده‌ي چند نسل بود. عشق او بسيار سلامت بود. ببينيد بچه‌هايي که طي يک نسل با او کار کردند، همه کارهاي مهمي در تئاتر کردند. من از شما مي‌پرسم تئاتر مدرن چيست؟ آيا اجراي نمايشنامه‌ي شهر آفتاب مهتابِ علي حاتمي و يا قصه‌ي ماه پنهانِ بيضايي مدرن نيست؟

**ارتباط بين اين سنت‌ها را با تئاتر مدرن چه طور مي‌توان تعريف کرد؟**

رجعت به تئاتر و رجعت به سنت‌هاي تئاتري ما معنايش اين نيست که بخواهيم فقط آن‌ها را ببينيم. بلکه استفاده از تکنيک‌ها و شيوه‌هاي اجرايي تعزيه و روحوضي مد نظر است. من اين‌ها را در کتاب «تئاتر، هويت و نمايش ملي» روشن کرده‌ام که يعني چه. يعني وقتي بازيگر يک دور به دور سکوي تعزيه مي‌زند، در واقع زمان و مکان را در مي‌نوردد. يعني شما در هيچ تکنيکي در تئاتر دنيا چنين چيزي نمي‌بينيد. وقتي با شعر مي‌خواند که: «بيا اي عزيز زهرا ... که از اين ميان (ميان دو انگشت سبابه و سوم دست) امام شهيد را به تو بنمايانم...» او در واقع فلاش بک مي‌زند از بين دو انگشت، ‌چنين کاري بسيار پيشرفته است. در همين يک تکه که گفتم، هم تئاتر هست و هم سينما هست. شما در «هشتمين سفر سندباد» بيضايي بخوانيد در دو صفحه‌ي داستان، 16 بار زمان و مکان عوض مي‌شود با کدام تکنيک؟ با تکنيک تعزيه. يعني اگر با کمي دقت و سواد به اين مقوله نگاه کنيم، بسيار مي‌توان از آن استفاده کرد. به گمان من هشتمين سفر سندباد هم از لحاظ تکنيک و هم محتوا يکي از درخشان‌ترين پيس‌هاي دنياست و اين حرف‌هايي که مي‌زنند ناشي از جهل است. جهل هميشه ناداني و کم‌داني نيست. بدترين جهل، مطلق کردن دانايي است.

**شما همزمان با اوج گرفتن تئاتر مدرن در ايران عضو شوراي تئاتر،اداره ي هنر هاي زيبا بوديد. براي افرادي مثل سعدي افشار و مهدي مصري حقوق در نظر گرفتيد و باعث شديد کارشان ادامه پيدا کند. آيا اين ناشي از نوعي حس همدردي با اين افراد بود يا همين شناخت از نقش نمايش سنتي و اين که بايد حفظش کرد تا سنت تئاتري ما بماند؟**

به دليل همين اعتقاد راسخي که به حفظ اين سنت‌ها داشته‌ام و دارم، اين کارها انجام شد و اين که اين‌ها پايه‌هاي تئاتر بودند و عاشقان اين سنت‌ها را بايد ارج گذاشت. تازه آن زمان هم کاري اساسي تر از اين از دستمان برنيامد.

**درباره‌ي کارگاه نمايش نظرتان چيست؟**

گروهي از آدم‌هاي بسيار با تجربه مثل فرخ غفاري بر حسب ضرورت جايي را تدارک ديدند که آدم‌هاي مشتاق و با استعداد بتوانند تئاتر را تجربه کنند و کارهاي خوبي هم انجام شد مثلاً اسماعيل خلج کارهاي خوبي کرد. کار آربي «پژوهشي سترگ و ...» که نوشته‌ي نعلبنديان بود خوب بود اصلاً خود انتخاب کار نعلبنديان به جا بود. اما خب، افراط‌هايي هم بود که نتيجه‌اش را در جشن هنر ديديم. البته مثل هر کار نويي، گاهي کارهاي بي‌مايه‌‌اي هم در آن انجام گرفت.

**شما گويا نمايشي داشتيد در جشن هنر که حذف شد؟**

جشن هنر از من و رشيدي دعوت کرد که دو تا نمايش ارائه کنيم. دکتر ساعدي ضحاک را براي داوود نوشت و بهرام بيضايي هم ديوان بلخ را براي من نوشت. در خوانش اول، ضحاک توقيف شد و من به اعتراض به آن تصميم و سانسور، انصراف دادم. در نتيجه به جشن هنر نرفتم. اما يکي از هنرمندان خوش ذوق در نهايت دوستي مدعي شده است که آن ها را گويا حذف کردند! که اين درست نيست. ما که انصراف داديم. سري بعد فريدون رهنما بود و منوچهر انور، خجسته کيا و چند نفر ديگر بودند. من و داوود هم در بخش اجرايي بوديم.

آن جا هم چون تعداد پيس‌هايي که بايد خوانده مي‌شد زياد بود، يک اصطلاح سينمايي باب شده بود که مي‌گفتند «تبري» چون آن زمان فيلم‌هاي بي‌ارزش را به اصطلاح «تبري» مي‌کردند، يعني خرد مي‌کردند و دور مي‌ريختند. آن جا هم پيس‌هاي بد را به قول خودشان تبري مي‌کردند و دور مي‌ريختند يکي از کارهايي که گفتند تبري بايد بشود، کار نعلبنديان بود. اتفاقاً کسي که گفت اين تبري بشود، منوچهر انور بود. اما فريدون رهنما گفت من مي‌خواهم اين تبري را بخوانم و بعد از خواندن پشت آن را گرفت که اجرا بشود.

**از محمود دولت آبادي و حضورش در گروه بگوييد؟**

دولت‌آبادي حضور خيلي خوبي داشت در گروه. هنوز ليست‌ پيس‌هايي را که بازي کرده دارم. آن زمان، هم مي‌نوشت و هم بازي مي کرد. يکي از کارهايش در خانه‌ي نمايش اجرا شد. (سالن تمرينمان را با کمک همين بچه‌ها تبديل کرديم به خانه‌ي نمايش در خيابان پارس) آن جا يک گروهي از قزوين آمدند و يکي از پيس‌هاي محمود را اجرا کردند. خود محمود هم پيسي از آگوتا ‌گاوا کار کرد که خيلي خوب بود. محمود در گروه، پيس‌هاي خيلي خوبي بازي ‌کرد. ده دوازده سال با هم بوديم. البته آن زمان، هنوز نويسنده‌ي کليدر نشده بود.

**اصلاً‌ چه شد که عباس جوانمرد پنجاه سال پيش به سمت تئاتر رفت؟**

قصه‌ي درازي دارد. اين قدر دراز که به دوره‌ي نوجواني من بر مي‌گردد. حتي بيشتر. شايد هفت – هشت ساله بودم.

آشنايي من با تئاتر از طريق پدرم اتفاق افتاد. پدر من دوستي داشت به اسم «جوهرچي» که دواخانه داشت. يک آدم ديگري هم در اين دواخانه بود که به او مي‌گفتند «حسين گرتي»، چون داروها را درست مي‌کرد. يادم است که خيلي هم شبيه «مرحوم تفکري» بود. پدر من و اين حسين گرتي و آقايي به اسم ابراهيم خان منصوري که ويولن زن بود يک گروه تئاتري داشتند و شب‌هاي تعطيل در ايوان خانه نمايش مي‌دادند و بيشتر هم خلاصه‌هايي از کارهاي مولير را اجرا مي‌کردند. ابراهيم خان منصوري همان کسي است که بعدها رهبر ارکستر گل‌ها و گل‌هاي جاودان شد. من از همان بچه‌گي عاشق کار اين‌ها شدم. آدم ديگري هم در محل بود به اسم «رضا عرب‌زاده» که بعدها يکي از بهترين سياه بازها بعد از مهدي مصري شد. عرب زاده پسر يکي از متمکنين محل بود. پدر او بعد از اين که فهميد رضا در کار نمايش است، او را منع کرد و وقتي رضا حرف پدر را نپذيرفت، او را از ارث محروم کرد. من به مدرسه دارالفنون مي‌رفتم ولي پنهاني در هنرستان هنرپيشه‌گي هم اسم نوشتم که از ساعت 5 عصر تا 10 شب کار مي‌کرد. گويا دوره‌ي ما بهترين دوره‌ي هنرستان هنرپيشگي بود که هر يازده نفر ما آدم‌هاي اسم داري شديم مثل رضا بديعي، پرويز بهرام، لطيف پور، سيروس جراح‌زاده، جعفر والي، اين حقير و...

واقعيت اين است که همه‌ي کساني که به طرف کارهاي نمايشي مي‌روند، کساني هستند که تحسين شدن را دوست دارند. به خصوص در تئاتر که اين تحسين خيلي مستقيم اتفاق مي‌افتد. همه فکر مي‌کنند ديالوگ عبارت است از گفت‌وگوهايي که بين پرسوناژها روي صحنه رد و بدل مي‌شود. اما به نظر من، ديالوگ اصلي بين صحنه و تماشاگران اتفاق مي‌افتد. در کمدي، زماني که حرفتان را درست بزنيد، خنده‌ي تماشاگر تأييد کار شماست. در تراژدي هم اين اتفاق به شکل ديگري مي‌افتد. يک چيز غير قابل ديدن وجود دارد که اسمش تبادل حس است. اين تبادل حس با سکوت اتفاق مي‌افتد. مثل موسيقي که در آن سکوت هم نت است. اين سکوت بسته به اين که چه طور اتفاق مي‌افتد، با آکتور روي صحنه ارتباط برقرار مي‌کند. مي‌شود گفت يک جور سماع است. يک نوع داد و ستد روحي با تماشاگر است. وقتي پيس تمام مي‌شود، بازيگران بسته به نقشي که دارند روي صحنه مي‌آيند. من اغلب ديده‌ام که بازيگران به دليل خودخواهي جايشان را عوض مي‌کردند يعني کسي که نقش اول بود نفر دوم و سوم مي‌آمد که بيشتر برايش دست بزنند. من در پشت صحنه يادداشت مي‌گذاشتم که چرا ديشب دير روي صحنه آمدي يا چرا زيادتر روي صحنه ماندي! ... که خيلي به خودشان غرّه نشوند.

**به نظر شما فقط علاقه براي رفتن به سمت تئاتر کافي است؟**

کار تئاتر به نظرم جوهر مي‌خواهد. يعني بايد عاشقانه آن را دوست داشته باشي. بزرگ‌ترين التزام ما به هنر اين است که خصوصي‌ترين درونيات خودمان را عرضه کنيم؛ چه اخلاقي، چه غير اخلاقي. شما تمام زندگي فليني را در کارهايش مي‌بينيد و به همين دليل است که بايد او راتحسين کرد. او غير اخلاقي‌ترين خصوصيات اش را هم در فيلم‌هايش مطرح کرده است.

هنرمند اگر به هنر التزام دارد، بايد ويژگي‌هاي بدش را هم مطرح کند. نبايد فقط ويژگي‌هاي مثبت خودش را بيان کند و اين کار دل و جرأت مي‌خواهد. قدرت خطر کردن مي‌خواهد. اما بعضي‌ها حاضر نيستند خطر کنند. خيلي‌ها را مي‌شناسم که توانايي‌هاي زيادي دارند ولي در تمام زندگي‌‌شان يک بار هم ريسک نکرده‌اند. هميشه به کارهايي دست زده‌اند که مطمئن بوده‌اند در آن موفق مي‌شوند. من براي هنرمندي که اخلاق آرتيستيک ندارد، ارزش قايل نيستم. اگر غرور را از هرکس بگيريد، سه پول سياه نمي‌‌ارزد. چه‌طور ممکن است موفقيت يا عنوان را تکدي کرد؟ به همين دليل وقتي از همه‌ي وجودت مايه‌بگذاري کار موفق مي‌شود.

**شما هميشه فرد فعالي بوديد و فعاليت‌هاي تئاتري ايران را حتي دورادور دنبال کرده‌ايد. قصد نداريد در ايران فعاليتي را آغاز کنيد يا نمايشي را روي صحنه ببريد؟**

راستش براي اين کارها پير شده‌ام.

**اما دانش و تجربه شما براي تئاتر امروز ما و همين‌طور دانشجويان تئاتر لازم است. به خصوص که از خيلي از دانشجويان تئاتر مي‌شنويم که در حال حاضر بيشتر در دانشگاه‌ها تئاتر غرب تدريس مي‌شود و زمينه هاي تدريس مباحث مربوط به تئاتر معاصر ايران بسيار محدود شده است. حتي برخي فقط تئاتر غربي و مدرن را قبول دارند و تئاتر ملي برايشان اهميتي ندارد. حتي کساني را که نمايش ايراني کار مي‌کنند بي‌سواد و تاريخ گذشته مي‌دانند و معتقدند دوره‌ي اين نوع از تئاتر سرآمده است و ديگر نمي‌توان با تئاتر ايراني حرف جديدي زد.**

اين قسم از افراد، گويا لبريز از کمالات و فضايل هنري هستند و به همين دليل، طبيعي است که اين حرف‌ها را بزنند! کار کردن نمايش ايراني مشکل است؛ براي اين که تماشاچي، زير و بم آن چه را مي‌بيند و مي‌شناسد و به همين دليل بزرگ‌ترين منتقد کار است. کساني هم که تئاتر ايراني و ملي کار نمي‌کنند از همين مي‌ترسند. به اين حرکت در اصطلاح فرار به جلو مي‌گويند. بدين معني که کارهاي مثلاً پست مدرنيستي و عجيب و غريب مي‌کنند، بعد فکر مي‌کنند حرف مهمي زده‌اند. اين اساتيد بزرگوار، معلومات کافي ندارند. تاريخ تئاتر دنيا را نمي‌شناسند. اگر مي‌شناختند چنين حرفي نمي‌زنند. بحث بحران تئاتر، چهل سال پيش در دنيا مطرح شد. همان زمان «آرين منوشکين» که اصلاً فرانسوي است در جنوب پاريس و نزديک يک ده، سوله‌اي را تبديل به سالن تئاتر کرد. او گروهي از جوانان و روشنفکران را جمع کرد و با آن‌ها چندين پيس اجرا کرد که يکي دو تا از آن‌ها را من هم ديدم. منوشکين با قديمي‌ترين تکنيک تئاتري دنيا يعني «کمديا دلارته» که خيلي شبيه تئاتر تخت حوضي ماست، کار ‌کرد. حرف او اين بود که تئاتر دچار بحران نيست، بلکه مغزها دچار بحران هستند. او با همان تکنيک، بزرگ‌ترين و بغرنج‌ترين مسايل آن زمان را مطرح کرد. در تئاتر او اصل کمديا دلارته، ويژگي برشتي‌اش را دارد. يعني بيننده را از احساساتش جدا مي‌کند. بازيگراني که با منوشکين کار مي‌کردند از ديوار راست بالا مي‌رفتند. يکي از کارهاي او به اسم مولير هفت ساعت طول مي‌کشيد. در اين اجرا اعجاز کرده بود. او با اين کارها ثابت کرد تئاتر، بحران ندارد. حرف‌هاي اين اساتيد! اگر نگوييم ناشي از ندانستن تاريخ تئاتر دنياست، نشانه‌ي کم لطفي شان است. اگر تاريخ تئاتر غرب و شرق اروپا را بخوانيم مي‌بينيم مثلاً در شوروي، غول‌هايي مثل استانسيلاوسکي، بر پايه‌ي فرهنگ، سنت‌ها و عادات رفتاري مردمانشان مثل نوک زباني حرف زدن دهاتي‌هايشان، کار مي‌کرده‌اند. تا زماني که در مملکت خودمان هشت سال جنگ نبود، مطلقاً نمي‌دانستيم جنگ يعني چه؟ فقط گمان مي‌کرديم مي‌دانيم. من بيش از نيم قرن پيش، پيس «همه‌ي پسران من» آرتور ميلر را کار کردم. ولي نفهميدم جنگ چيست. نمي‌دانستم وقتي آرتور ميلر راجع به تجارت جنگ و ثروتمند شدن آدم‌ها از طريق جنگ و پس از جنگ صحبت مي‌کند، چه مي‌گويد. کساني که دم از تئاتر غربي مي‌زنند، حتي همان فرهنگ غرب را هم درست نمي‌شناسند.

**به همين دليل شايد شما و کساني مثل شما بايد وارد عمل شويد. شما اگر معلومات و تجربياتتان را در اختيار دانشجويان بگذاريد، کار مهمي خواهد بود. شما که ايران نيستيد، بهرام بيضايي که ايران نيست. علي نصيريان که گاهي فقط فيلم و سريال بازي مي‌کند؛ با اين شرايط چه توقعي از نسلي که قرار است آينده‌ي تئاتر را بسازند، مي‌توان داشت؟**

خوشبختانه من پرونده‌ي کاملي از تمام کارهايي که کرده‌ام، دارم. (کاري که همکاران من کم‌تر انجام مي‌دهند.) به همين دليل دوره‌ي کارهاي من چه تئاتر صحنه‌اي و چه تئاتر تلويزيوني قابل پيگيري است. اما اين را هم بايد بگويم که در هيچ جاي دنيا نمي‌توانند هنر را به کسي آموزش دهند؛ به خصوص به شکل تئوري. به همين دليل است که آدمي مثل برشت، درباره‌ي استانيسلاوسکي که غول تئاتر دنياست، مي‌گويد: (بزرگ‌ترين ميراث او کشف اعمال جسماني است». استانيسلاوسکي بيش از سي سال به‌طور مدام، تحقيق و آزمايش کرد. بعد از سي سال تکنيک رواني‌اش را نوشت که سه چهار تا کتاب غول است و منبع تدريس در دانشگاه‌هاي تمام دنياست. او در آخر به کشف توانايي‌هاي جسماني بازيگر مي‌رسد. به اين معني که با تکنيک رواني نمي‌توانيد به کسي آموزش دهيد و چه طور از خود آگاه به ناخودآگاه برسيد. آخرين کشف استانيسلاوسکي اين است که راهي جز عمل کردن وجود ندارد. يعني همه‌ي آن کارهايي که اجداد ما در تئاتر کردند، درست است. دوستاني که تئاتر ملي را قبول ندارند فکر مي‌کنند تکنيک و علم تئاتر آن چيزي است که در غرب وجود دارد. اين نتيجه‌ي کم‌سوادي است. به محض اين که خيال کنيد همه چيز را مي‌دانيد، جاهل‌ترين آدم روي زمين هستيد. به گمان من، اين اساتيد وقتي با تبختر اين افاضاتِ کلام را مي‌فرمايند، دچار همين مشکل، مي‌شوند و هستند. تمام علوم مدون، از سه هزار سال پيش، بر اثر تجربه به دست آمده‌اند. نه اين که تجربه از علم آمده باشد. در برابر اين اساتيد و دانشجوياني که فکر مي‌کنند فقط بايد از تئاتر غرب پيروي کرد، کساني هم هستند که از خود تجربه شروع به کار مي‌کنند مثل اميررضا کوهستاني، حميد پورآذري و روح الله جعفري. من تمام کوشش‌ام را کردم که اين جوان‌ها و گروه‌هايشان را بشناسانم و خوشبختانه آن‌ها بدون واسطه توانسته‌اند با معمولي‌ترين تماشاگران عادي، ارتباط برقرار کنند. من در همين چند روزه‌ي گذشته، نمايشي از روح‌الله جعفري به نام «من چه جوري ممکنه يه پرنده باشم؟» ديدم که در آن 30 بازيگر، بازي مي کرد و 30 نفر هم در پشت صحنه مشغول به کار بودند. براي جمع کردن يک گروه 60 نفره بايد عاشق باشي و به کارت، مومن.

من از بچه‌هاي تئاتر دو چيز مي‌خواهم. يکي اين که شما را جان پدر و مادرهايتان اين عنوان دکتر را از پشت اسم‌تان برداريد. يکي هم عنوان استاد را اين قدر به کار نبريد. مي‌گويند: هنر شعله‌ي جاودان عشق است و عشق از آن رو مقدس است که شعله‌اش پايان نمي‌گيرد. به گمان من، اگر عاشق نباشي، هنرمند نيستي. مبنا و پايه‌ي اصلي هر عشق، چيزي جز عدالت نيست. هر جا که ناعادلانه قضاوت مي‌شود به اين شک کنيد که در آن کار، عشق وجود داشته است.

**درباره کارهايتان در تلويزيون صحبت کنيد،به نظر شما اين دوره از فعاليتتان چه قدر مهم بود؟**

من بيش از 50 پيس کارگرداني و بازي کرده‌ام و 37 سال گروه هنر ملي را گردانده‌ام. گويا بازي‌ها و کارگرداني‌هاي بدي هم نکرده‌ام. اما شخصاً يک کار را که به موقع و بر حسب نياز جامعه‌ام انجام داده‌ام را دوست دارم. اولين باري که تلويزيون توسط حبيب ثابت به ايران آمد، من در آن جا کلاس گويندگي و کارگرداني هنري برگزار کردم. کلاس‌ها هم در تلويزيون داير نمي‌شد، محل کلاس‌ها در باغ سميع‌الدوله در خيابان روزولت سابق «دکتر مفتح» بود. من در آن جا با تکنيک تلويزيون آشنا شدم. پس از آشنايي با تلويزيون و برد آن در جامعه، پيشنهادي به هنرهاي زيبا ارايه دادم. من معتقد بودم که تلويزيون در دنيا به تئاتر و سينما لطمه‌هاي جبران ناپذيري زده است. اما اين را هم مي‌دانستم که مي‌تواند به سينما و تئاتر ايران خدمت کند. الان هم همين اعتقاد را دارم. آن موقع در پيشنهادي که به هنرهاي زيبا داده بودم، دلايل اين اعتقاد را هم نوشته بودم. توضيح داده بودم که ما بعد از 28 مرداد، دچار خلاء تئاتري شده‌ايم و به اندازه‌ي کافي تماشاچي نداريم. بازيگر و کارگردان هم نداريم. اگر تلويزيون، تئاتر پخش کند، مي‌تواند تمام اين کمبودها را جبران کند. يعني مي‌توانيم با اجراي تئاتر مجاني در تلويزيون، تماشاچي را به ديدن تئاتر، راغب کنيم. کم کم جوان‌ها هم به اين کار علاقه‌مند مي‌شوند و کارگردان‌ها مي‌توانند از آن‌ها استفاده کنند. نويسندگان ما هم وقتي مي‌بينند جايي دارند که کارشان مي‌تواند در آن اجرا شود، اميدوار مي‌شوند و کار توليد مي‌کنند. به اين ترتيب، طبعاً نويسندگان خوبي پيدا مي‌شوند. سه قله‌ي نويسندگي در عرصه‌ي تئاتر ايران وجود دارد. بيضايي، رادي و ساعدي و هر سه نفر متعلق به همان دوره هستند. تمام بازيگران بزرگ ما هم، حاصل همان دوره‌اند. نصيريان، انتظامي، شکيبايي، اسلامي، خوروش، نصرت پرتوي و... و آيا اکثر کارگردان‌هاي خوب و برجسته‌ي امروز ما، محصول آن دوره نيستند؟

**طرح شما چه بود؟**

طرح من اين بود که هفته‌اي يک نمايش در تلويزيون اجرا شود و چون در آن زمان، امکان ضبط برنامه وجود نداشت، تئاتر به صورت زنده اجرا و پخش شود. اجزاء اجرايي اين طرح را به مسئول فرهنگ و هنر وقت، پيشنهاد دادم. او عيناً آن را به دکتر مهدي فروغ ارجاع داد. دکتر فروغ نوشت: چنين چيزي محال است. وقتي پهلبد نظر دکتر فروغ را به من گفت: گفتم محال نيست. فقط به يک شرط اين کار شدني است. پهلبد فهميد چه مي‌گويم. گفت چه‌جور ممکن است؟ گفتم دکتر فروغ در اين کار دخالت نکند. براي اين که از نظر مالي هم ايجاد مشکل نکرده باشم، گفتم براي هر پيس، سه هزار تومان دستمزد بدهيد. اما پهلبد چون مي‌خواست اين کار انجام پذيرد، آن را به پنج هزار تومان افزايش داد.

**يعني روي هم رفته سه هزار تومان براي بازيگر، متن و دستمزدها؟**

براي لباس، بازيگر، کارگرداني، طراحي دکور و همه چيز که البته پول کمي هم نبود و مورد قبول واقع شد و گفتند اين کار را انجام بده. من عده‌اي از هنرمندان را که هر کدام به صورت پراکنده کاري کرده بودند، دور هم جمع کردم. جمشيد مشايخي آن موقع حسابدار اداره‌ي هنرهاي دراماتيک بود، در آن زمان هنوز اداره‌ي تئاتر وجود نداشت. اداره‌ي هنرهاي دراماتيک را داشتيم که رئيسش دکتر فروغ بود و هيچ کاري هم نمي‌کرد. مسعود کريم مترجم خوبي بود و با تئاتر هم آشنا بود. فخري خوروش را از وزارت فرهنگ منتقل کردم، خانم مرتضوي را هم از همان جا آوردم. نصرت پرتوي را از سازمان سمعي و بصري. نصيريان آن زمان با بني‌احمد کار مي‌کرد، او را هم آوردم. نصرت کريمي را هم دعوت کردم. با مجموعه‌ي اين آدم‌ها شش گروه با سرجنباني افرادي چون: نصيريان، جعفر والي، انتظامي، خودم و... تشکيل شد. در همين موقع بود که ناگزير، دکتر فروغ به يک مرخصي شش ماهه رفت و ما به سرعت کارهايمان را انجام داديم. هر کدام از گروه‌ها بايد روزي يک ساعت تمرين مي‌کردند. الويت هم با تاکيد بسيار زياد خود من با تئاترهاي ايراني بود. تمام کارهاي دکتر ساعدي، توسط جعفر والي در همين گروه اجرا شد. از مجموع کار اين 6 گروه، 6 نمايش توليد مي‌شد که 4 تا از آن‌ها اجرا و پخش مي شد و 2 تا هم ذخيره مي‌شدند. چون ممکن بود پيسي درست شب اجرا توقيف شود. ما بايد پيس تمرين شده و آماده‌اي داشتيم که جاي آن اجرا کنيم. نمايش‌ها دو بار با دوربين هم تمرين مي‌شدند. دوربين‌ها هم، دوربين‌هاي لامپي خيلي قديمي بودند. به دليل اين که کار تلويزيوني کرده بودم، مي‌دانستم اين دوربين‌ها دوربين‌هاي عهد بوق هستند. ثابت پاسال اين دوربين‌ها را به صورت مجاني از کمپاني RCA گرفته بود که در ازايش تلويزيون‌هاي RCA را بفروشد. دوربين‌ها، آن قدر قديمي بودند که ممکن بود وسط اجرا لامپ‌شان بسوزد و اين يعني وسط اجرا يک دوربين را از دست مي‌داديد که بارها اين اتفاق افتاد. ما با آن شرايط سخت کار ‌کرديم. بارها شده بود که شب تا صبح در ادراه بودم و فقط 2 ساعت روي ميزم مي‌خوابيدم.

**قبل از اجراي جلوي دوربين، کسي به عنوان مميز کارهايتان را نمي‌ديد؟**

چرا. يک جمع سه نفره که يکي از آن‌ها نماينده‌ي سازمان امنيت بود کار را مي‌ديدند. يک بار پيسي از مارک تواين، به اسم «گوي مرگ» را کار کرده بودم. اين نمايش در واقع اقتباسي بود که من از يکي از داستان‌هاي مارک تواين کرده بودم. داستان پيس اين بود که کرامول معروف و سردار جنگجوي انگليسي، در يک جنگ دريايي، زماني که به طرف فرانسه مي‌رود، به فرماندهان ناوگانش که عبارت از سه سرهنگ بودند، دستور عقب‌نشيني مي‌دهد. اين سه نفر در موقعيتي قرار مي‌گيرند که عقب‌نشيني نکرده و برعکس، حمله مي‌کنند و نيروي متخاصم را درهم مي‌شکنند. کرامول به دليل سرپيچي آن‌ها از دستور، فرمان اعدامشان را صادر مي‌کند. اطرافيان، کرامول را راضي مي‌کنند که از اعدام آن‌ها صرف نظر کند. اما او مي‌گويد بايد بين اين سه نفر قرعه کشي کنيد و حداقل يک نفرشان اعدام شود. کرامول به مأمور دفترش دستور مي‌دهد تا بيرون برود و اولين بچه‌اي را که مي‌بيند پيش او بياورد. مامور هم مي‌رود و با يک پسر بچه بر مي‌گردد. کرامول به پسر بچه دو گوي سفيد و يک گوي قرمز مي‌دهد و مي‌گويد به اتاقي که آن سه نفر در آن هستند برود و هر کدام از گوي‌ها را در دست يکي از آن‌ها بگذارد. بچه به اتاق مي‌رود و پدرش را بين آن سه نفر مي‌بيند وگوي قرمز را در دست پدرش مي‌گذارد. طبق دستور قرار مي‌شود پدر بچه اعدام شود وبقيه ماجرا که گفتنش اذيتم مي‌کند. اين کار يکي از پيس‌هايي بود که جلوي اجرايش گرفته شد.

**چرا مامور امنيتي اجازه‌ي اجراي اين کار را بنداند؟**

ما اين کار را تمرين کرده بوديم و کارِ خيلي خوبي هم شده بود. جمشيد مشايخي هم در آن بازي مي‌کرد و نقش کرامول را داشت. وزير فرهنگ و هنر کار را ديد و به شدت تحت تأثير قرار گرفت. بعد از اجرا او به من گفت جوانمرد تو کرامول را مي‌شناسي؟

گفتم: بله. گفت مي‌داني ده روز ديگر چه کسي مهمان دولت ايران است؟ گفتم: نخير. گفت: ملکه‌ي انگليس. او به من گفت: کرامول اولين سرداري است که سر پادشاه انگلستان را مي‌برد و خود، اولين و آخرين رئيس جمهور انگليس مي‌شود. تو مي‌خواهي اين نمايش را به او کادو بدهي؟ اين کار را نکن.

**گاهي سانسورها و دلايل وقوعشان خيلي جالب است.**

بله، من سانسورهاي عجيب و غريب بسياري ديده‌ام. در اولين جشنواره‌ي تئاتر ايراني در تئاتر 25 شهريور يا همان سنگلج فعلي، من با نمايش پهلوان اکبر مي‌ميرد شرکت کرده بودم. در اين نمايش، زماني که پهلوان اکبر نمي‌تواند قولش را عمل کند، در واقع يک رقص سماع مي‌کند و اين مونولوگ را مي‌گويد: «اين جا شکنجه بود، خريدن آدم، فروختن. در قلعه‌هاي سرخ، زنجيرها و کُند بود، زندان و دار بود» منظور از قلعه‌هاي سرخ، قزل قلعه بود. در ادامه هم مي‌گويد: «يه روز ديگه، يه وقت ديگه، شايد يه سال قحطي، شايد يه روز شرجي، تو جنگيدي، با دزداي راه. با دزداي راه، جنگت دراز باد.» ببينيد بيضايي چه گفته است. زماني که اين مونولوگ را مي‌گفتم با قداره‌اي که در دست داشتم به طرف جلوي صحنه حمله مي‌بردم. يک روز قرار بود شاه به تئاتر بيايد. قبل از اجرا، معاون اداره از من خواست اين صحنه را حذف کنم. نمي‌دانست اين نقش را خود من بازي مي‌کنم. گفتم مگر مي‌شود به بازيگري که 6 ماه براي اين نقش کار کرده بگويم، اين قسمت را نگو. تپق مي‌زند. از کلمه‌ي «تپق‌» ترسيد. بعد هم گفتم از کجا معلوم شاه قصدش از ديدن کار ما اين نباشد که ببيند اين صحنه‌ها را حذف کرده‌ايم يا نه؟ و به ناچار راضي شد. به همين راحتي جلوي سانسور شدن اين صحنه را گرفتم. خيلي از مشکلات سانسور با هوشياري حل مي‌شود. بگذريم. همان 6 گروه و موج عظيمي از کارهاي اين گروه‌ها در تلويزيون باعث شد، تماشاچي تشنه‌ي تئاتر هم داشته باشيم. همان موجب شد که اداره‌ي هنرهاي زيبا، تئاتر 25 شهريور يا سنگلج را ساخت. همان باعث شد بنياد تئاتر ملي گذاشته شود. همه‌ي اين اتفاقات باعث مي‌شود فکر کنم اين کار مهم‌ترين کاري بوده که تا به حال انجام داده‌ام. آن زمان هيچ تصوري از آن چه قرار بود پيش بيايد، نداشتم ولي اتفاق افتاد و موج جديدي به وجود آورد.

**الان ديگر نه تئاترهاي صحنه‌اي آن اجراها هستند و نه تئاترهاي تلويزيوني.**

من تئاترهايي از جوان‌ها ديده‌ام که ديوانه‌ام کرده‌اند. من استاد راهنماي اصغر فرهادي براي پايان نامه‌اش بودم. کاري را به اسم «ماشين نشين‌ها»، اجرا مي‌کرد. باور کنيد من را ميخکوب کرد. غير از اين‌، بايد به خانم‌ها هم اشاره کنم. من نمايش‌هايي از خانم ‌ها ديده‌ام که روحم شاد شده است. آرزو مي‌کردم اين آدم‌ها، هم دوره‌ي من بودند. مطمئن باشيد کساني که اين حرف‌هاي صد تا يک غاز را درباره‌ي تئاتر ايراني مي‌زنند کارهايشان يک پول سياه نمي‌ارزد. من چهل سال از عمرم را در خارج از کشور گذرانده‌ام. کساني که اين حرف‌ها را مي‌زنند پايشان را از اين مملکت بيرون نگذاشته‌اند. من بزرگ‌ترين فستيوال‌هاي تئاتر دنيا را ديده‌ام. به نظرم خيلي از همين جوان‌هاي بي‌ادعايي که کار مي‌کنند، از کارهايي که در اين فستيوال‌ها ديده‌ام،آوانگاردترند.

**برگرديم به گروه هنر ملي، از بلبل سرگشته بگوييد و از استعفايتان از گروه؟**

«بلبل سرگشته»اي که نصيريان نوشته بود هفت تابلو بود. داستان عجيب و غريبي داشت. دراماتوژري اين کار، چند ماه طول کشيد. وقتي نصيريان ديد در اجراي ما چه اتفاقي براي متنش افتاده است، اجراهاي آن پيس را منحصر به گروه هنر ملي کرد.

**بازيگرانش چه کساني بودند؟**

عصمت صفوي، نسرين رهبري، خانم آراسته، جمشيد لايق، محمد نوري خواننده، منوچهر انور، خودم و...

**چه شد که شما به عنوان يکي از اين دو کارگردان و بازيگر نقش اول اين نمايش، از گروه استعفا داديد و به فستيوال تئاتر ملل در پاريس نرفتيد؟**

اين پيس مدت زيادي در تهران و هم‌چنين در شهرهاي مختلف ايران با موفقيت بسيار، اجرا شد. در آن زمان، مادام هلو پس از ديدن اولين برنامه‌ي گروه هنرملي«محلل»، «مرده خورها» و «افعي طلايي» به دعوت رييس انستيتو ايران و فرانسه از نمايش بلبل سرگشته در جامعه باربد ديدن کرد. او پس از مراجعت به پاريس، بر اساس وظايف فرهنگي و هنري خود، شرکت گروه هنرملي را جهت اجراي اين نمايش در فستيوال تئاتر ملل توصيه کرد. در نتيجه، فستيوال تئاتر ملل از گروه هنر ملي رسماً دعوت به عمل آورد. در بدوي ترين کشورهاي آفريقايي اگر از يک گروه هنري اعم از رقص يا آيين سنتي دعوتي به عمل آيد، تمامي ارکان آن قوم و قبيله متفقاً در بهتر اجرا کردن آن برنامه کوشش خواهند کرد. اما در کشور عزيز ما، با قرن‌ها سوابق فرهنگي و هنري متاسفانه به محض چنين اتفاقي (طبق سوابق تاريخي) ناگهان شاخک زياده خواهي و تصاحب عنوان مي‌جنبد. و باز با تاسف بيشتر دسته‌بندي و دسيسه کاري آغاز مي‌شود. در آن زمان، متاسفانه در گروه، پنهاني همين روال پيش آمد. بهانه، تجديد نظر در دراماتورژي و روال اجرايي و (فستيوال پسند کردن) نمايش بود که اين‌ها همه يک سره اتفاقاً د«ر فستيوال ناپسند کردن» نمايش، ارائه مي‌شد و اين در معنا براي زياده‌خواهي و تصاحب عنوان هنري بود؛ وگرنه اگر اهل نمايشي با هدف و ايده‌ي تشکيل فستيوال‌ها آشنايي داشته باشد، مي‌داند که مقصد تشکيل فستيوال‌ها تجمع راه و روش و ارائه‌ي سنت‌هاي نمايشي ملت‌هاي مختلف در يک فستيوال است، نه يکسان کردن سنت‌هاي آن. اصرار در اين فستيوالي کردنِ پنهاني براي يکي دو تن از دوستان، توسل به مقامات هنرهاي زيبا و حکومت وقت را پيش آورد که اين عمل غيراخلاقي و ضدهنري به راستي غيرقابل تحمل بود؛ مخصوصاً لحن ارعاب و تهديد پس از آن - و اين که في‌المثل، بازيگر نقش دومي در يک اثر به کارگردان و بازيگر نقش نخست برنامه، بي‌محابا با ارائه‌ي متن دستکاري شده‌ي نمايش، اولتيماتوم بدهد که نسخه‌ي اصلي که بايد در فستيوال به گمان ما اجرا شود، همين است و لاغير.

آشکار بود که اين لحن کلام، نشان از توسل به تهديد امنيتي و حکومتي دارد و قهراً غير قابل تحمل براي هر هنرمند مومن به کار هنري است. لاجرم با استعفايي کوتاه، لقمه‌ي جويده‌اي را جلوي اين افراد بي‌اخلاق و زياده خواه پرتاب کردم و رفتم و هرگز نخواستم ببينم چه کرده‌اند و چه خواهند کرد؛ فقط مي‌دانم که گروه پس از اعمال نظر بسيار مضحک و تاثرانگيز« نظرات فستيوال پسند»! با تعويض و تبديل في‌المثل، قباي مِهر و جنون به کيمونوي ژاپني و يا وِردِ جاودان به سمبل‌هاي بسيار فستيوالي! راهي را رفت که در همان اجراي پاريس، گروه را از هم پاشيد. اما با کمال تاسف و تحير خواندم و ديدم که اجراکننده‌ي ناآگاه اين تغييرات فستيوالي، پس از گذراندن سال‌هاي سال، به جاي

شرم ساري و پشيماني از دسيسه‌ي ضدهنري خود در کهولت (هشتاد و چند سالگي) هنوز با افتخار از دسيسه و غصب هنري خود ياد مي‌کند. اما در واقع، هنوز از خودم مي‌پرسم که آقاي «شاروند» در اين تغيير و تبديل‌هاي فستيوالي واقعاً با متن و ديالوگ‌هاي مندرج در نمايش، چه کرده‌اي؟! مثلاً آن جا که کولي بايد بگويد: «قباي سرخ گلدارش به جايِ من نمي‌دونم خودش الان کجايهِ»، قطعاً کولي بايد بگويد: «کيمونوي سرخ گلدارش به جايِ نمي‌دونم خودش الان کجايِ» و يا نظاير آن و يا «قباي سرخ گلدارش وِلُم کو...».

آن آقاي تحصيل کرده ي تئاتر بايد مي‌دانست که به جاي هر نوع تعويض و تبديل، فستيوالي کردن، انستيتو بين‌المللي تئاتر در منشور خود هدف خود را چنين مشخص کرده است. (... ترغيب مبادلات بين‌المللي در قلمرو شناخت هنرهاي تئاتري مختلف ....) و يا در ماده‌ي سوم اساسنامه ي خود درباره‌ي وظايف کشورهاي وابسته به يونسکو صراحتاً مقرر مي‌دارد که هر مرکز ملي تئاتري در کشورهاي مختلف بايد: (اصول احترام متقابل به سنت‌هاي نمايشي هر کشور را رهنمون کار خود قرار دهند...) اميد که دانسته شود.

اما حرف آخر من درباره‌ي پسر بچه ي هشتاد و چند ساله‌اي که در اين کهولت از دلگي زشت عهد شباب خود با افتخار ياد مي‌کند، مي‌ماند براي بعد. حرفه‌ي من نقد و افشاي پليدي است و آموخته‌ام که اشتباهم را مکرر نکنم به ويژه در قلمرو حرفه‌ام و فقط يادآوري مي‌کنم که اين نظر نغز و آموزنده‌ي استانيسلاوسکي را:

«تئاتر... سلاحي دو دم است؛ از يک سو رسالت اجتماعي مهمي برعهده دارد و از سوي ديگر مشوق کساني است که مي‌خواهند از هنر ما بهره‌برداري کنند و قوانيني براي زندگي خود در پيش مي‌گيرند. اين عده‌ي قليل از نفهمي يا ذوق منحرف برخي ديگر استفاده مي‌کنند و در انواع گربه رقصاني‌ها و دسيسه‌ها واتخاذ انواع روش‌هاي ديگر که هميشه ربطي به هنر خلاق تئاتر ندارد، درنگ نمي‌کنند. اين استثمارگران تئاتر، بدتر از دشمنان تئاتر هستند. با اينان بايد بي‌رحمانه مبارزه کرد و اگر آن هم کفايت نکرد از صحنه‌ي تئاتر طردشان کرد.»

**سوال بعدي‌ام درباره سه نفر از همکاران شماست بيژن مفيد بهرام بيضايي و محمود استاد محمد از نوع ارتباط و شناخت و نگاهتان به آن‌ها و حضورشان در گروه هنر ملي بگوييد.**

شما از سه نفري با من صحبت کرديد که واقعاً پاره‌هاي تن من هستند. براي اين که هر کدام از اين‌ها بخشي از من را در خود گرفته‌اند، يا برعکس و احساس مي‌کنم بخشي از وجودم هستند. به همين خاطر هر سه براي من عزيزند. از محمود استاد محمد گفتيد. محمود جز آدم‌هاي نادري است که به آن چه که داشت آگاه بود و اصلاً دنبال تزيين خودش نمي‌‌گشت يعني اصلاً نمي‌خواست خيلي فاضلانه حرف بزند يا کاري را فاضلانه ارائه کند. شما نمايشنامه‌هايش را بخوانيد هر چه که در او مي‌گذرد اگر چه حتي صد در صد به ضرر خودش باشد را ارايه مي‌کند و اين يکي از محسنات بزرگ محمود بود و اين نکته به او يادآوري مي‌کند که بزرگان هنر معتقدند در هنر بايد عميق‌ترين و احساسي‌ترين تمنيات دروني خود را ارايه کنيم.

محمود اين‌طوري رفتار مي‌کرد. بدون اين که اين اصل را بداند او فقط آن چه را در درونش مي‌گذشت تمام و کمال در هنرش ارائه مي‌کرد. اگر يک چنين انديشه‌اي ملکه‌ي ذهن هنرمند بشود، خيلي از مشکلات جامعه حل مي‌شود. و ما بايد همه‌ي تفکرات و احساساتي که در درونمان مي‌گذرد را ارايه کنيم اين التزام ما به هنر است و محمود داراي همين اخلاق بود محمود خيلي از حرف‌هايي که ضد خودش بود را مي‌زد و از کارهايي که مي‌کرد، ناآرامي‌هايي که داشت همه و همه از او يک هنرمند صادق مي‌ساخت. اين به گمان من اصلي است براي يک هنرمند. چون من اعتقاد دارم که خلق يا آفرينش‌هاي هنري اصلاً در خود آگاه فرد اتفاق نمي‌افتد بلکه در ناخودآگاه آدم است و محمود داراي يک چنين خصيصه‌اي بود دائماً در حال خلق و آفرينش بود چون در ناخودآگاهش بود. محمود چندين بار پيش من آمد حتي اين اواخر و با آن حالت واقعاً عجيب و غريب و مظلومانه‌اش آمد و گفت آقا تو رو خدا نگوييد نه! شما اجازه بدهيد فلاني (که من با او اختلاف ديرينه دارم) مي‌خواهد بيايد شما را ببيند.

گفتم محمود جان اين آدم کارهايي کرده که دلم نمي‌خواهد ببينمش، باز يک روز ديگر با يک عنوان ديگر مي‌آمد. جالب اين جاست که اين فرد مشابه رفتاري را که با کارهاي من کرد با او هم کرد. اما محمود به دل نگرفت.

**آشنايي شما با مرحوم استاد محمد،چه‌گونه بود؟**

آشنايي من با استاد محمد برمي‌گردد به آشنايي‌ام با بيژن مفيد. من با بيژن خيلي نزديک بوديم. ط.وري که در مواقع ناراحتي اکثرا پيش من بود گاهي حتي چند روز با همسرش جميله پيش ما مي‌ماند. و مي‌دانيد که هميشه هم با سه تارش مشغول بود. به خصوص وقتي فکر مي‌کرد يا مي‌خواست چيزي را بنويسد و خلق کند. آرام آرام مي‌نواخت و فکر مي‌کرد. به هر حال زماني براي گذراندن يک دوره‌ي‌ ‌نقاهت بيژن منزل ما بود. يک روز صبح من رفتم به تلويزيون ضبط داشتم. از راهرو که رد مي‌شدم صداي ليلي گلستان را شنيدم رفتم داخل اطاق و حال و احوال کرديم و پرسيدم تو اين جا چه مي‌کني؟ (آن زمان تازه تلويزيون تاسيس شده بود ) گفت خوب شد ديدمتون، اين‌جا من مسئوليت کارهاي بچه‌ها و نوجوان‌ها را دارم. اتفاقا مي‌خواستم با نصرت (نصرت پرتوي همسرم) تماس بگيرم که کاري براي نوجوان‌ها بسازد. گفتم بسيار خوب من به او مي‌گويم. وقتي رسيدم خانه داستان را به نصرت گفتم. نصرت گفت تو که مي‌داني (ما تازه بچه‌دار شده بوديم) کلي کار دارم کاش مي‌گفتي که نمي‌توانم. بيژن هم که مشغول سه تارش بود شنيد و گفت: نصرت قبول کن من کمکت مي‌کنم. و نصرت هم به اتکاي بيژن پذيرفت که سري به تلويزيون بزند.

به هر حال نصرت رفت تلويزيون و قبول کرد، از همان روز بيژن نشست و شهر قصه را نوشت 13 يا 14 قسمت را براي بچه‌ها نوشت عجيب اين بود که بيژن شب تا صبح نمي‌خوابيد اما صبح تا شب مي‌خوابيد و سرانجام در 16 قسمت، کار را تمام کرد خيلي هم خوب بود. بيژن شوخي هم مي‌کرد. مثلاً اسم همه ما را در داستان مي‌آورد. بيژن اين‌ها را نوشت و به نصرت تحويل داد، بعد از برآورد، قبول کردند براي ضبط و 2 روز بعد قرارداد را فرستادند. نصرت آن را به بيژن داد، بيژن وقتي آن را خواند عصباني شد و گفت من اين را نمي‌دهم به تلويزيون (چون خواسته بودند حق مالکيت براي تلويزيون باشد) و قبول نکرد.

آن روز بيژن خيلي ناراحت شد آن قدر ناراحت شد که از خانه‌ي ما رفت، بيژن يک حالت‌هاي خاصي داشت که بابت آن‌ها خيلي لطمه خورد مثل فيل شهر قصه بود اصلا فيل شهر قصه خود بيژن است. او هر وقت که ناراحت مي‌شد مي‌رفت يک گوشه‌اي تک و تنها که من يا نصرت مي‌رفتيم سراغش، که اين بار من نبودم. واقعاً بيژن خيلي آدم حساسي بود .آن زمان هم حوصله‌اش سر مي‌رود و بچه‌هاي دروازه دولاب را جمع مي‌کند و يک کلاس براي آن‌ها مي‌گذارد که محمود، آرش (برادرش) و ديگران را آن جا پيدا کرده بود. يک بار که پيغام داد بيا کارهاي من را ببين. رفتم محل تمرينشان فقط يک اطاق بود. بيژن به محمود گفته بود که آقاي جوانمرد مي‌آيد آب و جارو کنيد و آن‌ها واقعاً آب و جارو کرده بودند. بيژن مشغول کار خودش بود و اين‌ها هم تحت نظر بيژن مثل تير کار مي‌کردند که کار شهر قصه را جمع و جور کنند و من کاررا ديدم و خيلي خوشم آمد و گفتم فوق‌العاده است، پيشنهاد کردم به فرخ غفاري بگوييم و اين‌ها به دوستان ديگر گفته بودند تا رسيده بود به قطبي و به هر حال آن‌ها را بردند تلويزيون و در تلويزيون کار آن‌ها را ضبط کردند بدون اين که حق حاکميت را از آن‌ها بگيرند.

در هر صورت من محمود را آن جا شناختم تا يک مدتي بيژن و محمود با اين مجموعه کار مي‌کردند. بعد از مدت‌ها محمود آمد سراغ من که آقا ما يک کاري کرديم شما بياييد ببينيد. و اين زماني بود که ظاهراً با بيژن اختلاف پيدا کرده بودند. چون ظاهرا قرار بود از درآمد شهر قصه که خيلي گل کرده بود يک سالن تئاتر بسازند که نشده بود و محمود هم که خيلي آدم حساسي بود يکباره ديدم رفت! رفت بندرعباس وقتي که برگشت آمد و گفت بيا کار ما را ببين با چند نفر يک اتاق گرفته بودند در خيابان تخت جمشيد «طالقاني» و من رفتم ديدم يک پيسي را اجرا کردند که اصلاً حيرت انگيز بود.

**آسيدکاظم؟**

بله آسيد کاظم که در همين زمان، محمود عضو گروه ما هم بود و قرار جدي در گروه بود که کسي که در گروه هست بيرون از آن جا کار نکند. علت آن هم اين بود که ما تکنيکي را اجرا مي‌کرديم که احتمالاٌ ديگران نمي‌پذيرفتند و يا مخدوش مي‌شد. اعضاي گروه به سينما هم نبايد مي‌رفتند محمود با اين که اين‌ها را مي‌دانست رفته بود و پيس را کار کرده بود که آمد گفت و من هم رفتم ديدم و خوشم آمد و گفتم محمود اين‌ کار را بردار بياور خانه نمايش. من آن زمان در خانه نمايش، سالن تمرين را تبديل به يک تئاتر کوچک کرده بودم، بيشتر براي کارهاي تجربي، آن‌ها آمدند آن جا و يک ماه و نيم نمايش را اجرا کردند که خيلي هم تماشاچي داشتند و از کساني که هر شب مي‌آمد و نمايش را مي‌ديدند يکي هم خسرو گلسرخي بود که خيلي شيفته‌ي اين کار بود! و يک پسري بود به نام حسن که در اين نمايش مي‌خواند و خيلي صداي قشنگي داشت.

**اين کار هم زمان با کار شما در سنگلج هم اجرا شد؟**

بله، من يک پيسي داشتم به نام «سگي در خرمن‌جا» و يک پيس ديگر هم به نام فرفره‌ها که بهمن فرزانه ترجمه کرده بود. من اين دوتا را کار مي‌کردم که کار خيلي خوبي بود و من «فرفره‌ها» را برداشتم و کار محمود (آسيدکاظم) را گذاشتم جاي آن. که از شما چه پنهان علي نصيريان خيلي ناراحت شد که چرا بچه‌ها را آوردي به سنگلج و براي ما خوب نيست که گفتم هر کسي بايد کار خودش را بکند. به‌هر حال يک ماه و نيم و 50 بار اجرا داشتند. محمود آدم خيلي دروني بود يک بار در کانادا يک پيس عروسکي داشتم با بچه‌هاي دانشگاه کار مي‌کردم که فقط نصرت از بچه‌هاي قديم بود. آن موقع محمود در مونتريال بود و تازه کار پيدا کرده بود، در يک رستوران، آشپزي‌اش عالي بود. و تازه سر و ساماني گرفته بود که شنيده بود من در مشغول اجرا هستم تلفن زد که آقا کجا هستيد، چرا به من خبر نداديد، آخر من مي‌خواستم باشم. از من نه گفتن و از او اصرار که آخر گفتم تازه رفتي سر کار بايد زندگي‌ات بچرخد و الان من کاري ندارم. اما نصفه‌هاي شب ديدم زنگ زدند محمود پشت در بود. آمده بود کمک! آدم زلالي بود.

**بعضي‌ها مي‌گويند آسيدکاظم در اصل متعلق به بيژن مفيد بوده و استاد محمد آن را به نام خودش اجرا کرده، که البته در اين اواخر هم اين حرف‌ها استاد محمد را خيلي اذيت کرد، اين حرف‌ها.**

ببينيد من از شما مي‌پرسم شکسپير چندتا اثر دارد؟ تم کدام اثر او متعلق به خودش است؟

فردوسي اين همه بيت سرود، همه بر اساس داستان‌هاي اساطيري ايران که از قبل وجود داشته اما هنر فردوسي تبديلش کرده به شاهنامه. تم قصه‌ي اصل يعني آدمي که در يک قهوه‌خانه ساکت نشسته در واقع پرسوناژ خب مطرح شده بود اما اجرا متعلق به محمود بود. بخش‌هاي عمده‌ي کار بداهه سازي بود. اين‌ها روي صحنه به وجود آمده و محمود آن را نوشته.

**و بيضايي؟**

بهرام از نوجواني آدم بسيار باهوشي بود و من هميشه به حافظه‌ي او رشک مي‌بردم يک حالت عجيبي دارد و همه چيز به يادش مي‌ماند و جدا از اين چون حافظه‌ي وسيعي، داد موقع خلق يک اثر همه‌ي داشته‌هايش دم دستش است. او از يک خانواده‌ي فرهنگي است پدر او شاعر بود و مادرش هم زن بافرهنگي بود او گاهي حتي به پدر بيضايي در شعر ايراد مي‌گرفت و درست آن را مي‌گفت و جالب اين که عموي او هم شاعر بود و با ازدواج او با خواهرزاده‌ي من، منير، ما فاميل شديم. در سفر به جنوب که براي اجراي يک پيس عروسکي بود بهرام همراه ما آمد و همان جا با منير هم آشنا شدند و ازدواج کردند.

سلطان مار را که نوشته بود يک بار به من گفت داستانش را در بچگي مادر بزرگش براي او تعريف کرده بود و از آن موقع داستان در حافظه‌اش مانده بود. او اين داشته‌اي وسيع ذهني را تعريف و اديت مي‌کند به روش خودش و مي‌شود شاهکار. مثلاً در پهلوان اکبر مي‌ميرد. قصه‌ي پورياي ولي اصل ماجراست. اما نگاه بهرام آن را يک چيز ديگر کرده بود مثل هشتمين سفر سندباد که به نظر من بهترين پيس دنياست.

**آمدنش به گروه چه‌طور بود؟**

بهر ام در همان سفر جنوب که پيس او را کار کرديم به طور جدي وارد گروه شد. و بعد هم دو، سه تا کار ديگر کرد. و حتي ضيافت را در گروه کار کرد و من از نوع وسعت ديد و فرهنگ عجيب بهرام بسيار خوشم مي‌آمد. او به اثرش زبان به خصوصيي مي‌داد اين ويژگي را هيچ کس ندارد. مثلاً اين کار آخرش« افرا »را قبل از اجرا براي من خواند. آمد خانه من و براي من آن را خواند و حيرت‌انگيز بود گفتم مي‌داني چه مي‌کني؟ اين کار طولاني است، گفت صبر کن، گفتم يک سوم آن را تمرين نکن ولي گوش نداد و مرا قانع کرد و ديديم که اجراي آن فوق‌العاده بود و اولين کاري بود که من از بيضايي ديدم که کارگردان مولف بود، من ميراث، ضيافت و سلطان مار را ديدم آن‌ها هم خوب بود اما در آن‌ها کارگردان مولف نبود. بهرام مشخصه‌هاي بسيار جالب دارد توانايي حافظه‌اش و احاطه‌ي گسترده‌اي که به ادبيات و شعر و تاريخ دارد يعني شعري که در کارش مي‌گويد خاص کار خودش است. مثل هشتمين سفر سندباد که 24 ساله بود وقتي آن را نوشت و من خيلي به کارهاي او کشش دارم. من اصولا به چيزي که از قبل تعيين شده باشد در هنر معتقد نيستم و با 56 سال کار اجرايي معتقدم کار تئاتر در صحنه اتفاق مي‌افتد و معتقدم پيس خوب پيسي است که ناتمام باشد و نقطه پايان را بيننده در صحنه بگذارد، بارها به رادي گفتم اما او آن قدر وسواس داشت و آن قدر مي‌گفت که جايي براي پايان نمي‌گذاشت. اما اکثر کارهاي بيضايي را مي‌بينم که مي‌شود پرورش داد او جا مي‌گذارد براي اين که آدم خلاقيت داشته باشد. يک واو پس و پيش ندارد آن قدر به ترتيب توي مغزش هست.

بيضايي بسيار دقيق است. داريوش آشوري مي‌گفت يک شب نزديک 12 يا يک نيمه شب بيضايي زنگ مي‌زند و سراغ کتابي را از او مي‌گيرد. آشوري مي‌گويد ندارم ولي مي‌دانم فلاني دارد. داشته باشيد يک و نيم نصفه شب بيضايي با دم‌پايي پشت در خانه‌ي طرف است که کتاب را بگيرد... خيلي دقيق است.

عباس جوانمرد مردی برای تمام فصول

محمود استاد محمد دوست سالهاي دور عباس جوانمرد وعضو گروه هنر ملي بود يگانه اي در عرصه ي تئاتر ايران. استاد محمد

يک سالي هست که در ميان ما نيست اما هميشه هست. از ماناي عزيز دختر استاد محمد براي در اختيار گذاشتن اين متن که براي عباس جوانمرد نوشته شده بسيار سپاس گذاريم.

سال 1323 تالار فعاليت‌هاي هنري دانش‌آموزان دارالفنون.

سلام عمو.

سلام عليکم پسرم.

بچه‌ها رو نديدي؟

رفتن ... تا ربع ساعت پيش، تو تالار بودن ....

رپتسيون مي‌کردن. ولي پيش پاي شما مرخص شدن.

نگفتن کجا ميرن؟

ميخوان برا جشن مهرگان تئاتر در بيارن. خدا ببخشه به پدر مادراشون ... بچه‌هاي مقبولي‌ين.

عموجان...

منوچهر و صادق رو نفهميدم ولي عباس رفت شنا، آخه دو سه روز ديگه مسابقه داره خدا بخواد امسال سوم ساليه که قهرمان پايتخت مي‌شه.

سال 1324، سالن انتظار تئاتر فروسي

سلام آقا.

سلام ... قرار ملاقات دارين؟

چندتا از شاگردهاي دارالفنون از آقاي نوشين...

.... اجازه گرفتن که سر رپتسيون حاضر بشن

بله

با کدومشون کار دارين؟

اسمش جوانمرده ... عباس ... همچين يک کم ...

قد بلند و چارشونه و چشم ابرو مشکيه

بله آقا

رفتن... آقاي نوشين گفتن فهم آناليز پيس برا جوون‌ها سنگينه ... برا آموزش‌هاي بدني بيان

سال 1335 – چهارراه کالج – اول خيابان رشت، خانه‌ شاهين سرکيسيان

سلام شاهين جان

سلام ... از کدوم طرف آمدي؟

بچه‌ها رفتن؟

خب دير آمدي. رفتن . همه‌گي ... خانه ... کتابخانه

جوانمرد چي؟

رفت استخر.

هنوزم شنا مي‌کنه؟

مسابقه هم ميده ... هفته ديگه ... شايدم رفت دانشگاه

شاهين خان، جوانمرد حقوق مي خونه؟

سياسي ... چهار ترم مونده به ليسانس. خوب نيست ... اگر خانواده‌ش بدونه ... خوب نيست.

چرا؟ چي رو بدونن؟

ناراحت مي‌شن.

شاهين خان. جوانمرد مي خواد دانشگاه رو رها کنه؟

بله ... مي‌خواد بره مدرسه‌ي هنرپيشگي.

فردا بعد از ظهر ميان، فهيمه مياد، هوشنگ مياد، علي و بيژن هم ميان .... مي‌برم خانه دکتر خانلري

آخه عباس مي خواد ... اون نوول هدايت اسمش چي بود؟

مرده‌خورها؟

نه ... اون يکي که ...

درد دل ميرزا يدالله.

همين ... عباس ميخواد اين دومي رو ديالوگ کنه. دکتر خانلري گفت بچه‌ها رو بيار راجع به هدايت حرف بزنيم.

و آن سال، يک سال قبل از روي صحنه رفتن نمايش «درد دل ميرزا يدالله» يک سال قبل از شکل گرفتن تئاتري با مشخصات بومي، ملي، ايراني، عباس جوانمرد 28 ساله بود.

عباس جوانمرد بازيگري است که در قالب بازيگر ارزيابي نمي‌شود، کارگرداني است که به عنوان کارگردان نمي‌توان ارزيابي‌اش کرد، عباس جوانمرد تئاتر ملي ايران را براي ما معنا کرده است.

**محمود استاد محمد**

(دُو بنـد از پِـي‌گُفتارِ جانـا و بلادور ...)

سایه بازی نمرده است

بهرام بیضایی

کم و بيش مي‌دانستم چِها شدکه در سال‌هاي دبيرستان خواسته و نخواسته به نمايش، و نمايشِ ايراني، کشيده شدم ولي تا همين چند روزه نمي‌دانستم سرِ سرچشمه کُجاست و اصلِ دل‌بستن. داشتم درباره‌ي يکي از گونه‌هاي نمايشِ عروسکي ايراني مي‌نوشتم که نه نخي است و نه دستي يا دستکشي؛ ميله‌يي است و مي‌شَود گُفت جعبه‌يي و دُوره ‌گرد؛ و يِکهو از پسِ واژه‌هاي گيج و زمانِ گُم، خيال مي‌کُنَم سرچشمه را ديدم.

تابستاني ميانِ دبستان و دبيرستان، سالِ بيست و نُه يا سي [خُورشيدي البتّه، با چنان آفتابِ گرم] در کوي آن روزها نيمه‌کاره‌ي کارمندانِ دولتِ باغشاه، هنوز خُل و خاکي و با ساختمان‌هاي بعضي هنوز نيمْ‌ساخته، ما چند پسر بچّه، نشسته وِل روي پلّهْ‌سنگيِ جلوْدرِ خانه‌يي، چه مي‌دانم بي‌سرگرمي از چه حرف مي‌زديم. دُوره‌گردي آمد، واقعاً از گردِ راه، لباسَش نيمه محّلي؛ جعبه‌يي حمايل داشت و جوالَک يا کيسه‌يي در دستي. نگاهَش سرگشته بر در و پنجره‌ها؛ به ديوار پُشت داد و سايه نشست؛ و پيدا بود که از ما چند پسر بچّه‌ي هيچ کاره ناني درنمي‌آمد و شايد هم -چرا! ما به جعبه کشيده شديم که چيزي بيش از آن بود که اوّل ديديم.

بر بامِ جعبه‌ي نيلي‌رنگِ رنگ رفته‌اش روبِروي هم دُو عروسک بود- رنگين- زَني و مَردي ايلياتي، هر يک نشسته بر اسبي و خيره به هم. جعبه‌يي نه چندان بزرگ و عروسک‌هايي نه بيش از يک وجب. يکي از ما تِتِه پِتِه چيزي پرسيد؛ و گمانم او همين را منتظر بود. ديواره‌ي لولاييِ يک بَرِ جعبه را خواباند و توي جعبه را ديديم - رازي نبود؛ تنها سه ميله از کف تا سقف؛ يکي ايستان و استوار با تَک قرقره‌يي به کمر، و دُو تا به چرخش آماده و روبروي هم، هر يک با دُو قرقره‌ي زير وبالا، که اگر دستشان مي‌زد دُورِ خُود مي‌گشتند. جعبه‌ي عجايب ساده‌تر از هر آن چيزي بود که بتوان نوشت. در دُو نقطه‌ي کانونيِ کفِ آن، دُو ماسوره قدِّ انگشتي استوار بود براي مهارِ تَهِ ميله‌هاي گَردان؛ وهمين دُو ميله بود که از سقف يک مُژه بالا زده بود و بر آن‌ها زن و مردِ ايلياتي، هر يکي سوار بر اسبي، در چشمِ هم نگاه مي‌کردند. حلقهْ‌کِش‌هاي دَر هَم تابيده‌يي - ضربْدري - از قرقره‌ي بالاييِ يک گَردان به بالاييِ گَردانِ ديگر تنگ اُفتاده بود و با يک پيچ مي‌رفت و برمي‌گشت چنان که کمترين گردشِ يکي، ديگري را هم مي‌گردانْد. از قرقره‌ي پايينيِ يکي از ميله‌هاي گَردان، کِشِ پهنِ محکمي مي‌آمد گِردِ تَکْ قرقره‌ي ميله‌ي ايستان مي‌گشت، و دنباله‌اش بسته بود به نخِ پَرکِ تابيده و موم کشيده‌يي که از سوراخِ کوچکي در ديواره‌ي ثابتِ جعبه بيرون مي‌آمد و حلقه مي‌شد به حلقه‌ي چرميِ نرم‌شد‌يي. حلقه را که مي کشيد و وِل مي‌کرد، روي اصلِ کِشاينديِ کِش، ميله‌هاي گَردان درجا- تُند يا کُند - گاه نيم‌چرخ و گاه تمام‌چرخي مي‌زدند و آن بالا عروسک‌ها سوار بر اسب‌هاي خُود دُو بَندِ انگشتي بالا مي‌جهيدند و اسب و سوار با گشت و واگشتي گِردِ خُود به جنبش درمي‌آمدند، و تا نگه مي‌داشت مي‌ماندَند و دَر هَم يا قهر از هم نگاه مي‌کردند. گُفت اين زن و مرد به هم عاشق‌اند. دعواي دُو ايل ميانِ‌شان جُدايي افتاده. يک سوارْ اين، يک سوارْ آن، به هم رسيده‌اند. مُرشد موّکل است غريبي بخوانَد و از بي‌وفاييِ روزگار بگويد. لحني ناشنيده بود؛ نه شبيهِ زبانِ لاتيِ کوچه، يا زبان تعارفيِ کوي کارمندان، يا زبانِ ادبيِ خانه‌مان، و نه شبيهِ صدايي که روز و شب از جعبه‌ي سخنگو درمي‌آمد، يا از تهديد معّلمِ فقه وقتي هر چه بلد بودم مي‌گُفت کم است! دَفّ از جوال درآمد، و لنگه گيوه بيرون کرد، و حلقه در شستِ پا انداخت؛ و به پيش و پس بُردنِ پنجه‌ي پا به نواي دَفّ، نخِ تابيده پيش و پس کشيد و عروسک‌ها سواره گِرد خُود به جنبش درآمدند و شور در ايشان اُفتاد؛ و ناگهان آن فريادْخوانيِ غريبانه برخاست گوياي شکايتي، و همه‌ي بيابان را با خُودَش آورد؛ و همه‌ي آن فاصله در عاشقان؛ و زمان يِکباره جابه‌جا شد و کوي کارمندان در زير و بَم آن گلايه‌ي نشنيده سر به سايه فرو بُرد؛ در نواي آن سوزِ جگر بر آرزوهاي تباه شده و اُمّيدهاي در هوا، که آن روز و آن ساعت ما هنوز چندان چيزي از آن نمي‌دانستيم. گَمانَم سرهايي از پنجره‌ها درآمد و درهايي باز شد. شايد ناني هم آوردَند. يادَم نيست. من افسونِ آن دُو عروسکِ بي‌جان بودم که بر اسب‌هاي بي‌تابِ خُود ناگهان جان گرفتند، و در نظرم ديگر نه عروسک بودند و نه يک وجب؛ و نه مالِ اين يا آن ايل،و نه مالِ امروز يا ديروز؛و آنچه مي‌خوانْد يا مي‌خواندَند فريادي بود بر هر فاصله‌يي! حالا که فکر مي‌کُنَم - هم سازنده‌ي جعبه و عروسک‌ها بود، هم دِلبسته‌ و بارکشِ آن‌ها؛ هم جُنباننده بود، هم دَفّ‌نواز، و هم خواننده و قصّه‌خوان، و هم زبانِ خُود و هر کُدام از دُو عاشق بود. امّا واژه‌هاي آن گُفتاواز- آيا از کُجا به او رسيده بود؟ دَفّ به کيسه برگشت و جعبه حمايل شد و کوي کارمندان از سايه درآمد و مَردِ دُوره‌گرد رفت تا زمان باز آيد، و ما به بازيِ نداريِ خُود برگشتيم؛ و اين روزها که چيزَکي درباره‌ي عروسکْ‌گَرداني و عروسک‌هاي ميلهْ ماسوره‌يي مي‌نوشتم يِکهو ديدم که اين‌همه سال است مي‌رَوَم تا به او برسم!

يازده يا دوازده سال بعد، اوّلين نمايشنامه‌هاي چاپ شده‌ي من در سالِ چهل و يک،سه نمايشنامه‌ي عروسکي است: عروسک‌ها، غروب در دياري غريب، قصّه‌ي ماهِ پنهان. من ندانسته به درونِ جعبه رفته بودَم و آن‌چه کم داشتم آن آواي گُم شده بود. در اين فاصله ذهنم پِيِ نمايشِ ايران رفته بود و پيش از همه خيمه‌شب‌بازيِ تهران را در باغِ اناري ديده بودَم. تکّه تکّه و بي‌سامان و بي‌حوصله بود؛ پُر از جرّقه‌هاي هوشِ مهار شده از ترسِ سِگرمه‌هاي دَرهَم و وصله‌ي ناجور، پُر از لَچَرگويي و وقت‌کُشي و گاه بامزِّگي‌هاي لحظه‌يي؛ کُلّي شخصيّت بي‌ربط به هم يکايک فقط دَمي پديدار و معّرفي و سپس ناپديد مي‌شدند و آن ميان عروس و پهلوان و ديو و سياه، که اين يکي باخُود و بي‌خُود مزّه مي‌پرانْد و هِي مي‌رفت و هِي برمي‌گشت. گُنجايشي براستي معّطل مانده، و از طرفِ اهلِ فرهنگ قرن‌ها رانده و روي‌گَردانده شده؛ که تحتِ توجّهاتِ عاليه‌ي همه‌ي ما آماده‌ي هيچ بازسازي و گُسترشي نبود.

بيست و سه سال پس از آن بعدازظهر که نمايش تا يک‌قدميِ خانه‌ي ما آمد، سرِ فيلمبرداريِ غريبه و مِه، من ماننده‌ي آن جعبه را در خليف آبادِ اسالم ديدم، به همان قدّ و رنگ ولي فرسوده و بي‌قرقره و ماسوره که گَرداننده‌اش آن را تَرک گُفته بود؛ ولي هفده سال بعد عروسک‌هاي ميله‌ييِ آن را در دست‌هاي ماهرخ معارفي، عروسِ فيلمِ مسافران مي‌توان ديد.

حالا که فکر مي‌کُنَم من اين جعبه را در نمايشنامه‌ي نُدبه هم آورده‌ام - ارديبهشت پنجاه و شش - و شايد در نُدبه که ديگر حتّي خوابِ اجرايَش را هم نمي‌بينم، عروسکْ‌گَردان با همان کلماتي حرف مي‌زَنَد که آن روزِ دور از آن صداي غريبه شنيدم. در شادي‌خانه‌ي نُدبه مشروطه‌خواهِ جوانِ پُرشوري به وِي مي‌گويد زمانه عوض شده و در اين نُوبانگِ بيداري موضوعي جُز غريبي و عشق لازم است؛ و جعبهْ‌گَردانِ دُوره‌گَردِ دِلداده‌، نمايش و عروسک‌هاي تازه‌يي مي‌سازد که مي‌توانست در انقلابِ مشروطه به کار آمده باشد؛ و هنوز پا در اين ميدانِ نُو نگذاشته سينماتوگراف را مي‌بيند که براي نابودي‌اش در راه است. مگر نه اين‌که در باغِ اناري فيلمْفارسي هم نشان مي‌دادند که چراغِ خيمه‌شب‌بازي را خاموش کرده بود؟

به پيش از نُدبه برگردم؛ به سه نمايشنامه‌ي عروسکي، که از آن‌همه شور و رنگ و خُروشِ آن جُز چند عکسِ سياه و سفيد باقي نمانده است. در غروب در دياري غريب و قصّه‌ي ِماهِ پنهان که با شيوه‌ي عروسکِ نخي، و با بازيگرانِ گروهِ هنرِ ملّي به کارگردانيِ عباس جوانمرد در اسفندِ چهل و سه نخست در آبادان بر صحنه رفت، بازيگران به جاي عروسک‌ها با بَزَکي خيره کُننده، چهره‌هايي رنگين، آويخته از نخ‌هايي، با حرکاتِ مُقطّع، لغزان و روان، با پخشِ گُفتگوهاي پيش‌ضبط شده لب مي‌زدند؛ و اين با مضمونِ نمايش مي‌خوانْد که مي‌گُفت حرکتِ‌مان مي‌دهند و جاي‌مان حرف مي‌زنند. در اين تجربه‌ي دليرانه و دشوار، و خلافِ جهتِ واقع‌نماييِ رايج، بعضي بازيگران به جاي عروسک بهترين بازيِ زندگيشان را کردند؛ چنان‌که تَهْ‌مانده‌ي رفتارِ عروسکي در برخي از آنان کم و بيش تا هميشه باقي مانْد. آن روزها در اعتراض و يا سکوتي مسئول و متعهّد نسبت به متنِ من، کسي حرفي از اين رُخداد و بَرآزماييِ ديداري يا نمايشي نزد؛ شايد هم چون تماشاگران شگفت‌زده يا گيج تماشايي شدند که با نمايشِ عادت شده نمي‌خوانْد و براي آن سنجه‌يي نبود. در عروسک‌ها که من به شيوه‌ي عروسکْ‌گَردانيِ دستي يا دستکشي در اسفندِ سالِ چهل و پنج ناچار از ضبطِ تلويزيونيِ آن شدم، پايينِ صحنه بسته بود که پاها به چشم نيايد و دُرُست مثلِ خُودِ اين نمايش‌ها، تماشاگران عروسک‌ها را از کمر به بالا ببينند؛ گويي پيکرک‌هايي با بَزَک رنگارنگ و دست‌هاي برخي نيم‌گُشاده، برخي بسته يا دست به سينه، با تکان‌هاي تُند و ناگهانيِ عروسک‌وارِشان از پايين بالا آورده شوند. عروسک‌هاي دستکشي به خاطرِ مهارِ از پايين کم و بيش وِل تر و لَخت تر از عروسک‌هاي نخي و بي‌آن کشيدگي‌اند؛ و از همين، من باز‌ي‌ها را سبُک‌تر گرفتم با کمي فنرّيت و لَغوه‌ي ناگهاني در جُنبش‌ها.نخواستم تجربه‌هاي قبلي را بازآزمايي کُنَم گرچه شُدني نبود که آزمايشِ قبلي را به ياد نياوَرَد وقتي عروسک‌ها اصلاً در انديشه و زبان و ساختمانِ تجربي‌اش سرآغاز و پاره‌ي نخستين همان‌ها بود. بَزَکِ چهرک‌وار - که نصرت کريمي طراحّي‌اش کرد -در کارِ جوانمرد عالي بود. من از آن پرهيختم و بي‌حرکتيِ چهره را از خُودِ بازيگران خواستم. اجراي عروسک‌ها به شيوه‌ي لب زدن با پخش گُفتگوي ضبط شده نبود؛ و در هر يک از دُو تجربه بازيگراني واقعاً درخشيدند. خُودم را فريب داده بودم که قلعه‌ي مرگ را در ساده‌ترين شکلِ سايه‌بازي در ميانه‌هاي کار پديدار مي‌کُنيم. طرحِ قلعه‌يي گُنگ و رازآلود مي‌خواستم بُريده از پوسته‌يي شفّاف يا حتّي مقوّا، دُو وجب در دُو وجب، که از آن سايه‌واري خاکستري و سياه مي‌آيد؛ امّا نقّاشيِ عظيمي از قلعه‌يي نُوساز و زنده و درخشان، و سراپا رنگ و نگار، به سبک قاجاري و مناسبِ حراجي و نمايشگاه، و بسيار خُودنماتر از عروسک‌هاي بازيگر، در پسْ‌زمينه بسته بودند که حتّي کاستنِ نورِ روي آن هم نيازمندِ تصويب بود. صد البتّه مشکلِ هَمقديِ مُرشد و عروسک‌هايش که روي صحنه چاره‌يي نداشت، با فوت و فنّ‌هاي ضبط قابلِ حلّ بود؛ ولي فنّ‌سالارانِ ضبط نه اصلاً اين مشکل را دريافتند نه در خيالِ حلِّ مشکل بودند؛ و خُوشبختانه پاره پاره‌هاي تدوين نشده‌يي از اين ضبط را که يکي دُوبار بي‌خبر نشان دادند هرگز نديدم.

بَرگردم به نُه سال بعد، سالي پيش از نُدبه. دوستم منوچهر نيِستانيِ شاعر که گاهي در کافه فيروز هَمديگر را ديده بوديم، در سال چهل و هفت شعرِ کودکاني چاپ زده بود به اسمِگُل اومد بهار اومد که من آن سال‌ها درگيرِ همه چيز از آن بي‌خبر ماندَم؛ امّا چاپِ دُومِ سالِ پنجاهِ آن خيلي ديرتر، سالِ پنجاه و چهار يا پنج دستم اُفتاد که به اسمِ نخودي و ديو براي دخترِ چهار پنج ساله‌ام نگار مي‌خواندم. بچّه گاهي به قهقهه مي‌خنديد و گاهي چشمانَش برق مي‌زد؛ شايد چون شخصيّتِ اصلي دختري بود که ديوي را مي‌انداخت که باعثِ خُشکساليِ جهان شده بود. گمانم همان بارِ اوّل در پسِ پُشتِ شعرِ کودکان اسطوره‌ي هزاره‌ها را ديدم و به سَرَم زد که بازنويسيِ اسطوره‌ي ديرين را در همان کالبدِ بَرخوانيِ خُنياگرانِ کُهَن، که رسماً پايان يافته به نظر مي‌آمد ولي عملاً هنوز در اين سوي و آن سوي ايران مانده بود، آزمايش کُنَم. جانا و بَلادور که بارِ اوّل همان سال پنجاه و چهار يا پنج نوشته شد در اصل براي هيچ يک از نمايش‌هاي عروسکي نبود. بَرخوانيِ بلندي بود آميزه‌ي گُفتن و آواز و گُفتاواز که نظر به چريکه‌هاي کُردي و قصّه‌خواني عاشيق‌هاي تُرک زبان داشت که اگر از بَدِ روزگار آواز و ساز به زور از بَرخوانيِ شهرها زُدوده شده، خُوشبختانه در داستانگوييِ ايشان هَمچنان به جا مانده. جانا و بَلادور بيش از هر نوشته‌ي من نياز به آن فَريادْخوانيِ گُم شده داشت که محدوده‌ي آن بيابان‌هاي نامحدود است؛ و من چنين گُوسان يا بَرخواني در نسلِ نُوي بازيگران از کُجا مي‌آوردَم؟ بيست سال بعد در بازنگري‌اش جرات کردم به سايه‌بازيِ آن فکر کُنَم. خيالي بي‌جا وقتي هفت قرن است سايه‌بازي از از فرهنگ ما بُريده شده. اين مي‌شود سالِ هفتاد و پنج؛ شانزده سال مانده به عملي شدنِ اين رويا؛ و دُرُست وقتي مجلسِ بساط بَرچيدن را مي‌نوشتم؛ چهل و اَند سال پس از پرسه زدن در باغِ اناري، و آن هم در سرزميني ديگر - و نمي‌دانم چرا! نمايشنامه‌يي درباره‌ي تعطيلِ کارِ دُو خيمه‌شب‌بازِ کُهنه‌کار وقتي صاحبانِ باغِ اناري آن را فروخته‌اند تا درخت‌هايش را بخشکانَند و آن را فرو کوبند؛ و آن دُو را چه مانده جُز يادِ صحنه‌هايي که به خاطرِ بقاي حرفه هرگز بازي نکرده‌اند وخاطره‌ي تلخ و شيرينِ دُخترَکي که چند روزي در چادرِ شعبده مي‌رقصيد.

حالا که فکر مي‌کُنَم، شايد اين تکّه‌هاي سايه‌بازي و خيمه‌شب‌بازي که بي هيچ نقشه‌ي قبلي از مجلسِ بساط برچيدن بيرون تَراويده يعني پهلوان ارژنگ و ارغوان، ديوْ دُختر و دلپسند، مبارک و آرزو، ميرخان و تختِ زر، همه ندانسته چندتايي از بسيار قصّه‌هاي بر لب مانده است که تنگ‌نظري‌هاي سنّتِ بَداَخم از قرن‌ها پيش ديدن و شنيدنِ آن‌ها را از ما ربوده است؛ گوشه‌هايي از آن‌همه شعر و موسيقي و تصوير و طنز که بِدان‌ها چشم و زبان باز نکرده‌ايم.

از تصّورِ امکان‌هاي دريغ شده است که نوشته‌هاي عروسکيِ من درآمده؛ وکو بختِ آزمايش و پَردازشِ آن‌ها در نُوسازيِ اين پرده‌ي خيال؛ چه در بُنيادِ پيکرک‌سازي و چه در بينشِ بصري و بافتِ موسيقايي و گُستره‌ي اجرايي. سه نمايشنامه‌ي عروسکي هرگز با عروسک اجرا نشد؛ و جُز سايه‌بازيِ جانا و بَلادور که در نبودِ هفت قرن تجربه، از صفر تا به صحنه بُردَنش بر من چون رويايي گُذشت، آن‌هاي ديگر نمايش‌هايي است که من هرگز نديده‌ام! کم و بيش تا هميشه باقي مانْد. آن روزها در اعتراض و يا سکوتي مسئول و متعهّد نسبت به متنِ من، کسي حرفي از اين رُخداد و بَرآزماييِ ديداري يا نمايشي نزد؛ شايد هم چون تماشاگران شگفت‌زده يا گيج تماشايي شدند که با نمايشِ عادت شده نمي‌خوانْد و براي آن سنجه‌يي نبود. در عروسک‌ها که من به شيوه‌ي عروسکْ‌گَردانيِ دستي يا دستکشي در اسفندِ سالِ چهل و پنج ناچار از ضبطِ تلويزيونيِ آن شدم، پايينِ صحنه بسته بود که پاها به چشم نيايد و دُرُست مثلِ خُودِ اين نمايش‌ها، تماشاگران عروسک‌ها را از کمر به بالا ببينند؛ گويي پيکرک‌هايي با بَزَک رنگارنگ و دست‌هاي برخي نيم‌گُشاده، برخي بسته يا دست به سينه، با تکان‌هاي تُند و ناگهانيِ عروسک‌وارِشان از پايين بالا آورده شوند. عروسک‌هاي دستکشي به خاطرِ مهارِ از پايين کم و بيش وِل تر و لَخت تر از عروسک‌هاي نخي و بي‌آن کشيدگي‌اند؛ و از همين، من باز‌ي‌ها را سبُک‌تر گرفتم با کمي فنرّيت و لَغوه‌ي ناگهاني در جُنبش‌ها.نخواستم تجربه‌هاي قبلي را بازآزمايي کُنَم گرچه شُدني نبود که آزمايشِ قبلي را به ياد نياوَرَد وقتي عروسک‌ها اصلاً در انديشه و زبان و ساختمانِ تجربي‌اش سرآغاز و پاره‌ي نخستين همان‌ها بود. بَزَکِ چهرک‌وار – که نصرت کريمي طراحّي‌اش کرد –در کارِ جوانمرد عالي بود. من از آن پرهيختم و بي‌حرکتيِ چهره را از خُودِ بازيگران خواستم. اجراي عروسک‌ها به شيوه‌ي لب زدن با پخش گُفتگوي ضبط شده نبود؛ و در هر يک از دُو تجربه بازيگراني واقعاً درخشيدند. خُودم را فريب داده بودم که قلعه‌ي مرگ را در ساده‌ترين شکلِ سايه‌بازي در ميانه‌هاي کار پديدار مي‌کُنيم. طرحِ قلعه‌يي گُنگ و رازآلود مي‌خواستم بُريده از پوسته‌يي شفّاف يا حتّي مقوّا، دُو وجب در دُو وجب، که از آن سايه‌واري خاکستري و سياه مي‌آيد؛ امّا نقّاشيِ عظيمي از قلعه‌يي نُوساز و زنده و درخشان، و سراپا رنگ و نگار، به سبک قاجاري و مناسبِ حراجي و نمايشگاه، و بسيار خُودنماتر از عروسک‌هاي بازيگر، در پسْ‌زمينه بسته بودند که حتّي کاستنِ نورِ روي آن هم نيازمندِ تصويب بود. صد البتّه مشکلِ هَمقديِ مُرشد و عروسک‌هايش که روي صحنه چاره‌يي نداشت، با فوت و فنّ‌هاي ضبط قابلِ حلّ بود؛ ولي فنّ‌سالارانِ ضبط نه اصلاً اين مشکل را دريافتند نه در خيالِ حلِّ مشکل بودند؛ و خُوشبختانه پاره پاره‌هاي تدوين نشده‌يي از اين ضبط را که يکي دُوبار بي‌خبر نشان دادند هرگز نديدم.

بَرگردم به نُه سال بعد، سالي پيش از نُدبه. دوستم منوچهر نيِستانيِ شاعر که گاهي در کافه فيروز هَمديگر را ديده بوديم، در سال چهل و هفت شعرِ کودکاني چاپ زده بود به اسمِ گُل اومد بهار اومد که من آن سال‌ها درگيرِ همه چيز از آن بي‌خبر ماندَم؛ امّا چاپِ دُومِ سالِ پنجاهِ آن خيلي ديرتر، سالِ پنجاه و چهار يا پنج دستم اُفتاد که به اسمِ نخودي و ديو براي دخترِ چهار پنج ساله‌ام نگار مي‌خواندم. بچّه گاهي به قهقهه مي‌خنديد و گاهي چشمانَش برق مي‌زد؛ شايد چون شخصيّتِ اصلي دختري بود که ديوي را مي‌انداخت که باعثِ خُشکساليِ جهان شده بود.

گمانم همان بارِ اوّل در پسِ پُشتِ شعرِ کودکان اسطوره‌ي هزاره‌ها را ديدم و به سَرَم زد که بازنويسيِ اسطوره‌ي ديرين را در همان کالبدِ بَرخوانيِ خُنياگرانِ کُهَن، که رسماً پايان يافته به نظر مي‌آمد ولي عملاً هنوز در اين سوي و آن سوي ايران مانده بود، آزمايش کُنَم. جانا و بَلادور که بارِ اوّل همان سال پنجاه و چهار يا پنج نوشته شد در اصل براي هيچ يک از نمايش‌هاي عروسکي نبود. بَرخوانيِ بلندي بود آميزه‌ي گُفتن و آواز و گُفتاواز که نظر به چريکه‌هاي کُردي و قصّه‌خواني عاشيق‌هاي تُرک زبان داشت که اگر از بَدِ روزگار آواز و ساز به زور از بَرخوانيِ شهرها زُدوده شده، خُوشبختانه در داستانگوييِ ايشان هَمچنان به جا مانده.

جانا و بَلادور بيش از هر نوشته‌ي من نياز به آن فَريادْخوانيِ گُم شده داشت که محدوده‌ي آن بيابان‌هاي نامحدود است؛ و من چنين گُوسان يا بَرخواني در نسلِ نُوي بازيگران از کُجا مي‌آوردَم؟ بيست سال بعد در بازنگري‌اش جرات کردم به سايه‌بازيِ آن فکر کُنَم. خيالي بي‌جا وقتي هفت قرن است سايه‌بازي از از فرهنگ ما بُريده شده. اين مي‌شود سالِ هفتاد و پنج؛ شانزده سال مانده به عملي شدنِ اين رويا؛ و دُرُست وقتي مجلسِ بساط بَرچيدن را مي‌نوشتم؛ چهل و اَند سال پس از پرسه زدن در باغِ اناري، و آن هم در سرزميني ديگر – و نمي‌دانم چرا! نمايشنامه‌يي درباره‌ي تعطيلِ کارِ دُو خيمه‌شب‌بازِ کُهنه‌کار وقتي صاحبانِ باغِ اناري آن را فروخته‌اند تا درخت‌هايش را بخشکانَند و آن را فرو کوبند؛ و آن دُو را چه مانده جُز يادِ صحنه‌هايي که به خاطرِ بقاي حرفه هرگز بازي نکرده‌اند وخاطره‌ي تلخ و شيرينِ دُخترَکي که چند روزي در چادرِ شعبده مي‌رقصيد. حالا که فکر مي‌کُنَم، شايد اين تکّه‌هاي سايه‌بازي و خيمه‌شب‌بازي که بي هيچ نقشه‌ي قبلي از مجلسِ بساط برچيدن بيرون تَراويده يعني پهلوان ارژنگ و ارغوان، ديوْ دُختر و دلپسند، مبارک و آرزو، ميرخان و تختِ زر، همه ندانسته چندتايي از بسيار قصّه‌هاي بر لب مانده است که تنگ‌نظري‌هاي سنّتِ بَداَخم از قرن‌ها پيش ديدن و شنيدنِ آن‌ها را از ما ربوده است؛ گوشه‌هايي از آن‌همه شعر و موسيقي و تصوير و طنز که بِدان‌ها چشم و زبان باز نکرده‌ايم. از تصّورِ امکان‌هاي دريغ شده است که نوشته‌هاي عروسکيِ من درآمده؛ وکو بختِ آزمايش و پَردازشِ آن‌ها در نُوسازيِ اين پرده‌ي خيال؛ چه در بُنيادِ پيکرک‌سازي و چه در بينشِ بصري و بافتِ موسيقايي و گُستره‌ي اجرايي. سه نمايشنامه‌ي عروسکي هرگز با عروسک اجرا نشد؛ و جُز سايه‌بازيِ جانا و بَلادور که در نبودِ هفت قرن تجربه، از صفر تا به صحنه بُردَنش بر من چون رويايي گُذشت، آن‌هاي ديگر نمايش‌هايي است که من هرگز نديده‌ام!

آن گنگ

خواب دیده ....

گفت‌وگو با جعفر والی درباره ی تاتر ملی و ...

هوشنگ اعلم مریم شرافتی

جعفر والي بخش مهمي از حافظه ي تاريخ نانوشته‌ي تئاتر ايران است. نوجواني ساکن محله ي سرچشمه ي تهران که در سال 1329 هنرجوي هنرستان هنرپيشگي شد و در خرداد 1332 دو ماه پيش از کودتاي بيست و هشت مرداد فارغ‌التحصيل شد. کودتا آوار سهمگيني بود که همه چيز را ويران کرد. سکوت و خفقان مجالي براي

هيچ گونه فعاليت هنري و فرهنگي باقي نگذاشت.

والي به دانشکده ي ادبيات رفت و به فراگيري ادبيات پرداخت. چون فکر مي‌کرد ادبيات راهي براي شناخت فرهنگ گذشته است و آموختن آن کمک بزرگي به تئاتر خواهد کرد. اما

وسوسه ي تئاتر رهايش نکرد هم‌دوره‌هاي هنرستان هنرپيشگي آشفته و مشتاق در به در دنبال راهي بودند که لااقل بتوانند دور هم جمع شوند و درباره‌ي تئاتر گفت‌وگو کنند و لابد به مصداقي وصف‌العيش نصف‌العيش.

سرانجام نازنين پيرديري به نام شاهين سرکيسيان در بالا ي خانه ي محقر خويش پناهشان داد روزها و روزها يک به يک با فاصله ي زماني به خانه او مي‌رفتند و از بيم حکومت نظامي که اجتماع بيش از پنج نفر را ممنوع کرده بود پرده‌ها را مي‌بستند و به گفت‌وگو و آموزش و تبادل نظر درباره‌ي تئاتر مي‌نشستند.ما در بن بست و بي‌هيچ اميد و آينده‌اي اما دست از سماجت و جست‌وجو بر نداشتند. به هر دري زدند. هر چند که مي‌دانستند همه ي درها بسته است و عملاً راه به جايي نخواهند برد.

تئاتر ملي ايده‌اي بود که در عمق ذهن جست‌وجو گر آن‌ها گم شده بود و در آن شرايط يکباره شکفت و هيجان و نيروي تازه‌اي را باعث شد و در بن بست همه ي بيراهه‌ها راهي گشوده شد. اما پر از سنگلاخ و فراز و نشيب که بايد با همتي والا و عزمي راسخ اين راه پيموده مي‌شد با

همه ي تنگناها و پيچ و خم‌ها. جستجو آغاز شد. سرانجام به صادق هدايت پناه بردند. عباس جوانمرد دو قصه از هدايت «مرده‌خورها» و «محلل» را به صورت نمايشنامه درآورد و اين دستمايه ي خوب و مطمئني بود براي آغاز کار. حال گروه و ياران برنامه داشتند و هدف و چشم انداز. آن‌ها با فراست و هوشياري قدم در راه گذاشتند و سرانجام توانستند در انجمن ايران و فرانسه اين دو نمايش تک پرده‌اي را اجرا کنند. نتيجه ي کار حيرت‌انگيز بود. تشويق شدند و تصميم‌گرفتند اين نمايش را به لاله‌زار که زماني پيش‌تر عرصه ي هنر تاتر بود و «بعد از کودتا» عرصه ي رقاصه‌ها و خواننده‌ها شده بود ببرند. نمايش در سالن سينما البرز که به همت دلالان و ... تبديل به کاباره تئاتر شده بود به صحنه رفت تلاشي براي دميدن روح فرهنگي در آن عرصه ي ابتذال اين اجرا با استقبال روبه‌رو شد و آن‌ها را مصمم تر کرد.

جرقه ي اين کوشش اما مسئولين هنر و فرهنگ را هم از چرت ساليان پراند. اداره ي هنرهاي زيبا مسابقه ي نمايشنامه‌نويسي گذاشت و يکي ازافراد شاخص گروه علي نصيريان با نمايش بلبل سرگشته برنده ي جايزه ي اول شد. در سوي ديگر در دانشکده ي ادبيات با سماجت و کوشش، جعفر والي، مسعود فقيه و صدرالدين الهي که از فارغ‌التحصيلان هنرستان هنرپيشگي بودند درس تئاتر به عنوان سه واحد اختياري در فهرست دروس دانشکده جاي گرفت و با همت و مساعدت دکتر علي اکبر سياسي استادي به نام "فرانک سي ديويدسون" از طرف موسسه فولبرايت براي تدريس مباني تئاتر به ايران آمد. تقريباً تمام ياران قديمي عباس جوانمرد، بيژن مفيد، هوشنگ لطيف‌پور، پرويز بهرام، جعفر والي و ... شاگردان اين کلاس شدند. در آن زمان گويا دکتر فروغ هم نقشي در اين کار داشت دکتر فروغ مترجم ديويدسون بود اما حرف‌هاي او را به دلخواه خودش ترجمه مي‌کرد چون در بين دانشجويان کساني بودند که انگليسي را خوب مي‌دانستند و متوجه تحريف‌هاي فروغ مي‌شدند و ... گفت‌وگو با جعفر والي را با پرسشي درباره ي ديويدسون آغاز کرديم و ...

**ديويدسون چه گونه کار مي‌کرد و چه تأثيري در تئاتر ما داشت؟**

ديويدسون استاد با تجربه و کارآزموده‌اي بود و بسيار سخت کوش. او يک کلاس دويست و چند نفري در دانشکده ي

اد بيات داشت که در آن مباني علمي تئاتر را تدريس مي‌کر د و کلاسي هم در هنرهاي زيبا داشت که نمايشنامه‌نويسي را آموزش مي‌داد و در انجمن ايران و آمريکا هم مباني و اصول کارگرداني را. بيشتر دوستان به هر سه کلاس مي‌رفتند. شوق و اشتياق و دل سپردن اين شاگردان استاد را بيشتر به سر ذوق مي‌آورد و جدا از معلم و شاگردي يک انس الفت نزديکي به وجود آورد که ما سال‌ها در آرزو و انتظارش بوديم.

او در بين شاگردانش مسابقه‌اي گذاشت براي اجراي نمايش «باغ وحش شيشه‌اي» اثر تنسي ويليامز که در آن زمان يکي از مطرح‌ترين نمايشنامه‌ها در سطح جهان بود، فهيمه راستکار، بيژن مفيد، من و ملوک مينو برنده شديم و نمايش به صورت صحنه ي گرد اجرا شد.

دقيقاً مثل تعزيه و روحوضي. تماشاچي دور مي‌نشست و ما در وسط بازي مي‌کرديم. ما در کلاس مي‌آموختيم و در تمرين‌ها آن چه را آموخته بوديم به کار مي‌بستيم روزي حداقل چهار ساعت تمرين داشتيم و براي من بزرگترين دوره ي تجربي و آموزش بود. ديويدسون براي امتحان آخر سال به دانشجويان گفت: که جز نمايشنامه‌هاي ايراني نمايشنامه ي ديگري را به عنوان پايان‌نامه نمي‌پذيرد و اين خود پشتوانه‌اي شد براي دوستاني که در جست‌وجوي تئاتر ملي و تئاتري با هويت ملي بودند. چندين نمايش که در کارگاه نمايشنامه‌نويسي شکل گرفته بود براي اجرا انتخاب شد. دوستان و شاگردان ديگر هم دست به کار شدند و کوشيدند نمايشنامه بنويسند. اين‌جا بايد به شناخت و فراست يک استاد آفرين گفت. او به شکلي زيبا و با شکوه موقعيت تئاتر ما را شناخت و با صميميت و فراستي خاص ما را در راهِ گسترش آن ياري مي‌کرد. براي شناساندن گوشه‌اي از تئاتر جهاني نمايشنامه «شهر ما» اثر ثورتون وايلدر را با گروه حرفه‌اي‌ها د ر سالن تئاتر نصر اجرا کرد. بيشتر هنرپيشگان قديمي معتقدند بهترين بازي دوره ي بازيگري خود را در آن نمايش داشتند. با يک گروه انگليسي زبان که در ايران بودند و شغل‌هاي سياسي و نظامي و ... داشتند نمايشنامه ي «پيک نيک» اثر «ويليام اينچ» را بر روي صحنه برد. شش ماهي که در ايران بود هر نمايشي که از طرف هنرمندان حرفه‌اي و آماتور روي صحنه بود را ديد و با آن‌ها گفت‌وگو کرد. انرژي او براي ما حيرت‌انگيز بود بعد از او کارگردان و استاد ديگري که سال‌ها در دانشگاه «ييل» تدريس کرده بود به نام کويين بي به ايران آمد تا کار ديويدسن را ادامه دهد. او از طريق ديويدسن از زير و بم و چگونه گي تئاتر ما آگاه شده بود. روزي در دفتر اعلانات دانشکده به بيژن مفيد و من اعلام شده بود که براي ديدار استاد جديد تئاتر به يکي از هتل‌هاي تهران برويم. رفتيم. او بود و خانمش. مردي قد بلند، خوش رو و مهربان کوئين‌بي در اولين نشست اعلام کرد که مي‌خواهد کلوپ تئاتر در دانشگاه بر پا کند. اين کار زياد مورد توجه زعماي قوم که از تشکل دانشجوئي هراس داشتند قرار نگرفت ولي خوب استاد آمريکايي بود و حرفش در رو داشت. تمام دانشجويان علاقمند به تئاتر به اين انتخابات دعوت شدند و با رأي و نظر دانشجويان من به عنوان رئيس کلوپ تئاتر دانشگاه انتخاب شدم و بيشتر هيئت رئيسه کلوب هم از دوستان قديمي ما بودند.

و به اين ترتيب من درگير تئاتر دانشگاه شدم. دفتر کلوپ، بودجه، سازمان دهي و ... ياراني که تئاتر ملي محسورشان کرده بود بيکار ننشستند و به کار خود ادامه دادند تا اين که بلبل سرگشته به عنوان يک تئاتر کامل ايراني با آن فضاي قصه‌گونه که مادربزرگ‌ها بارها براي نوه‌هاشان زير کرسي زمستاني و پشت‌بام‌هاي تابستاني تعريف کرده بودند به روي صحنه رفت. خستگي و حسرت ساليان که ته دل‌ها زنگار بسته بود پيش نگاه تماشاگران از جان و دل همه بيرون رفت.

**شما نمايشي هم به نام «نفت» بازي کرديد؟**

يک استاد خانم هم داشتيم به نام «اسکمپي» که هيچ‌گاه اسمش جايي منتشر نشد و خيلي به تئاتر ما خدمت کرد. همه‌ي اتودهاي مدرني که امروز در تئاتر کار مي‌شود مثل تمرين بدن را انجام مي‌داديم. شاگرد «مارسل مارسو» بود؛ اولين بار

همه ي ما که شاگردان هنرستان بوديم به عنوان بالرين روي صحنه رفتيم و در يک باله به نام «نفت» بازي کرديم.

**در دهه‌ي 30 و قبل از کودتا؟**

بله همان حدود سال 32. خرداد 32 که سال سوم هنرستان بودم. در اين نمايش باله همه‌ي مبارزاتي که منجر به ملي شدن صنعت نفت بود را به صورت باله نشان داديم. جالب اين جاست که 45 شب در تئاتر رسمي يعني تئاتر تهران روي صحنه رفت. نمايشي بود که از طرف انجمن هنرپيشگان برپا شده بود.

اين شانس بزرگي است که شما سر کلاس با استاد درسش را بخوانيد و چهار ساعت تمرين کنيد. اما غير از آن در کار چيزهايي را آموختيم که سايه روشن‌هاي بازيگري بود. اين‌ها چيزهايي است که در کلاس در نمي‌آيد و با حرکت حاصل مي‌شود. مثلاً يک کاري بود که هنوز برايم حيرت‌انگيز است. در همين باغ وحش شيشه‌اي بيژن مفيد نقش «جيم اوکانر» را بازي مي‌کرد. من «تام» بودم. بيژن يک جوان خوش‌تيپ بود که همه ي نگاه‌ها به او بود مثل «جيم اوکانر» که اپرا مي‌خواند و بيس‌بال بازي مي‌کرد. تام يک بچه عصبي، خود خور و عاصي بود. در اواسط کار ديويدسون نقش‌ها را عوض کرد. گفت مي‌خواهم ببينم والي با اين قد کوتاهش مي‌تواند نقش جيم را بازي وتماشا گر را قانع کند.

**و اجرا با اين تغيير روي صحنه رفت؟**

بله. براي من مهم نبود که نقش عوض مي‌شود. ايده‌ي ديويدسون برايم اهميت داشت. براي بازيگر مهم است که کاري را بکند که براي خودش تجربه است. خود ديويدسون که راضي بود. اما نمي‌دانم که کارم خوب بود يا نه.

**حتما اين تجربه، تجربه ي، خوبي بوده است. به اين دليل که بعد از آن گروه جواناني چون شما و علي نصيريان و فهيمه راستکار و عباس جوانمرد و بيژن مفيد تشکيل شد که فقط بازيگر نبودند. گروهي بوديد که هم بازيگري کردند و هم کارگرداني و...**

ما در همه‌ي زمينه‌هاي مرتبط با تئا‌تر کار کرديم. خود من متصدي نور بودم. مسوول صحنه بودم. حتي صحنه را عوض کردم. چون دلمان مي‌خواست تئا‌تر کار کنيم. استادان ما مي‌گفتند که بايد همه‌ي اين کار‌ها را بلد باشيد اگر نه، نمي‌توانيد کارگرداني کنيد. حتي دکور مي‌ساختيم. کار ياد مي‌گرفتيم و معني دکور را مي‌فهميديم. يادم هست نمايش «بيلي‌باد» تمام شد مردم روي صحنه مي‌آمدند دکور را مي‌ديدند تا ببينند ما با دکور چه مي‌کنيم؛ يک دفعه صحنه عوض مي‌شد. خود اين برنامه‌ريزي براي ما درس بود. کار من اين بود که وقتي پرده بسته مي‌شد طناب را باز و بسته کنم. هر کسي کار خودش را انجام مي‌داد و در عرض کمترين زمان صحنه عوض مي‌شد. اين درس ما بود.

علت موفقيت دوره‌ي ديويدسون اين بود که کساني در آن شرکت کرده بودند که مقدماتي را درباره ي تئاتر مي‌دانستند. فهيمه راستکار، بيژن مفيد، عباس جوانمرد، پرويز بهرام، هوشنگ لطف‌پور و من با هم بوديم. اين‌ها کساني بودند که از هنرستان هنرپيشگي فارغ‌التحصيل شدند و اين درست همزمان با تشکيل گروه سرکيسيان بود. سرکيسيان نه معلم بود و نه امکانات زيادي داشت. يک مشتاق تئاتر بود که شوق و ذوقش ما را دور هم جمع کرد. آن زمان دوران سختي بود. حکومت نظامي و فضاي امنيتي و هر گونه جمع‌شدن ممنوع بود و ما مخفيانه کار مي‌کرديم . اين براي جوان‌هاي امروز شگفت‌آور است مگر مي‌شود تئاتر را مخفيانه کار کرد؟ تئاتر يک کار عمومي و جلو چشم است هنري است که بدون تماشاچي اصلاً معنا ندارد اما ما مخفيانه کار و تمرين مي‌کرديم و اصلاً فکر اجراي عمومي در آن شرايط به ذهن ما نمي‌آمد.

**بعضي‌ها مي‌گويند شاهين سرکيسيان آغازگر تاتر مدرن در ايران بوده، مي‌خواهم نظر شما را بدانم؟**

اين را قبول دارم که سرکيسيان عاشق تئاتر و يک ايده‌آليست تئاتر بود. اما او آن قدر در تصورات و اوهام تئاتر غرق شده بود که کمتر به درگيري‌هاي واقعي تئاتر توجه داشت او در تئاتر به دنبال ايده‌آل‌هايي بود که گاه فلجش مي‌کرد. قدرت مديريت و خلاقيت را از او مي‌گرفت. گاهي چنان هيجان‌زده و دست‌پاچه مي‌شد که حتي رفتار عادي اش را تحت تأثير قرار مي‌داد.

او گنگ خواب ديده‌اي بود که گاه عاجز از گفتن بود آن چه مرا شيفته ي او مي‌کرد همين بود.

آن قدر تخيل و تصور داشت که از گفتن آن واميماند. سرکيسيان مي‌دانست با همه وجود چه مي‌خواهد اما راه رسيدن به آن را در هيجان‌هايش گم مي‌کرد. شب‌هاي اجرا دور خود مي‌چرخيد شيفته و مبهوت چندين بار از حال بازيگران مي‌پرسيد. دلواپس همه چيز بود. يک شيئي روي صحنه را صدبار امتحان مي‌کرد.

جا به جا مي‌کرد. ده دقيقه بعد شک برش مي‌داشت دوباره سر مي‌کشيد، من عاشق اين هيجان‌هايش بودم. اما مي‌ديدم اين‌قدر فرعيات در ذهنش جا به جا مي‌شود که اصل فراموشش مي‌شود. او آرزوي تئاتري داشت که کنترل تئاتر با لباس رسمي با دستکش سفيد بليط را بگيرد و پاره ‌کند و با تعظيمي به دست تماشاگر بدهد. حاضر بود تا صبح بالاي سر هنرپيشه‌اش بنشيند، بيداري بکشد که مبادا لحاف از رويش پس برود و خدا نکرده سرمابخورد. اين حالتي بود که شايد کمتر درک مي‌شود، به همين دليل گاه مورد تمسخر قرار مي‌گرفت. يادم است که وقتي وعده ي ساخت تأتري که در کنار سينماي رويال قرار بود بسازند (که شد سينما "ب. ب" و اگر دقت کرده باشيد براي تئاتر ساخته شده و حتي صحنه ي گردان هم دارد). شنيد آن قدر خوشحال شد که همه ما را به شام دعوت کرد با پذيرايي‌اي شاهانه خورديم و نوشيديم و خوشي کرديم اما در پايان يکي از دوستان را صدا کرد و درگوشي به او گفت:

من پول ندارم.

اين قدر آن خبر واگذاري تئاتر هيجان زده‌اش کرده بود که ما را دعوت به شام کرد گفت: بچه‌ها بياييد جشن بگيريم.

اما فراموش کرده بود که پول ندارد. که تو خود حديث مفصل بخوان از اين مجمل.

شبي از خانه دوستمان احمد براتلو به خانه‌‌اش برگشت. کاش براتلو را ميديدم و مي‌پرسيدم در آن شب چه گذشت. حتماً باز مژده‌اي يا خبر خوشي شنيده بود که آن چنان سرخوش بود اما صبح نعشش را در اطاقش پيدا کردند. سکته کرده بود. تا گورستان ارامنه مشايعتش کرديم و با نسخه‌اي از نمايشنامه (از پشت شيشه‌ها) نوشته اکبررادي به خاکش سپرديم.

غم نبودنش دلم را سخت گزيده هر وقت پسرم شاهين را صدا مي‌کنم ياد او مي‌افتم. چون من به احترام نام او نام شاهين را به پسرم دادم.کاش بود و مي‌ديد نهالي را که کاشت چه بارور شده.

**در واقع شما در خانه ي سرکيسيان دور هم جمع مي‌شديد تا تئاتر کار کنيد؟**

دلمان براي تئاتر تنگ مي‌شد. سرکيسيان هم صميمانه ما را دور هم جمع کرد و حرف‌هاي شيريني هم به ما زد و ياد داد. منتها اين‌ها سازمان يافته نبود و منقطع اتفاق افتاد. شما مي‌دانيد تئوري تئاتر وقتي با عمل همراه نشود؛ آن تأثير لازم را ندارد. ما شانس آورديم که استاد دانشگاه «ييل» و کارگردان قديمي آمريکايي يعني ديويدسون به دانشگاه تهران آمد که به ما تئا‌تر بياموزد و وقتي ديد جوان‌هاي بسيار علاقه‌مند سر اين کلاس مي‌آيند و گفته‌هاي او را مي‌بلعند. خود او هم دچار هيجان شد. باورتان نمي‌شود اين آدم در عرض چهار، پنج ماهي که در تهران بود با آماتور‌ها که ما بوديم «باغ ‌وحش شيشه‌اي» را کار کرد که آن موقع مطرح‌ترين پيس دنيا بود. يک کلاس تئا‌تر در دانشگاه داشت. يک کلاس نمايشنامه‌نويسي در هنرهاي زيبا برگزار کرد. يک کلاس کارگرداني در انجمن ايران و آمريکا برگزار کرد. ببينيد يک آدم در عرض شش ماه سه دوره کلاس برگزار کرد و سه نمايش روي صحنه آورد. آن‌چه ما به عنوان تئا‌تر ملي به آن نگاه مي‌کرديم را او شکل داد. براي اين‌که به اين کار اصرار داشت و مي‌خواست ما متوجه زمينه‌هاي فرهنگي خودمان بشويم و به اصرار او بود که همه‌ي ما با نمايش‌هاي ايراني امتحان داديم. کار به جايي رسيد که هنرهاي زيبا يک فستيوال تئا‌تر گذاشت. مسابقه‌ي بين ما آماتور‌ها گذاشت. يعني تئا‌تر آماتوري آن‌چنان مطرح شد که در جريان تئا‌تر اجباراً به آن نگاه شد.

**درباره‌ي تئاتر ملي، چه نظري يا چه تعريفي داريد؟**

هر قوم و ملتي و هر سرزميني بنا به روابط اجتماعي، سياسي، عقيدتي و شرايطي که در آن به سر مي‌برد يک فرهنگي دارد که با يکديگر متفاوت هستند و تئاتر بر اين اصل استوار است. تئاتر ملي در هر سرزميني بر اساس همين تفاوت‌ها شکل مي‌گيرد. شما با ديدن يک نمايش چيني متوجه نکات ظريفي از فرهنگ آن سرزمين مي‌شويد که قطعاً بسيار با يک نمايش سوئدي متفاوت است؛ حتي اگر موضوع مشترکي داشته باشند.

زيبايي و شکوه تئاتر در «ميرايي» آن است. ... هر شب، متولد مي‌شوي و هميشه آخرين شب اجرا براي من غم‌انگيزترين شب زندگي‌ام است چون براي هميشه آن نقش تمام شده ...

**درباره ي جانشين ديويدسون آقاي «کويين‌بي» بگوييد**.

کويين بي ‌نمايشنامه ي «بيلي باد» را با هنرجويان کلوپ تئاتر به روي صحنه برد نمايشنامه‌اي با چندين دکور متفاوت، عرشه کشتي، اطاق کاپيتان، خوابگاه ملوانان و ... با حدود 30 بازيگر. تمام ساخت دکور، نصب دکور و امور فني را خود دانشجويان با راهنمايي استاد انجام دادند. البته جزو درس ما بود. موقع اجرا چنان تقسيم کار و مسئوليت با دقت و تکنيک انجام مي‌شد که در مدت چند دقيقه عرشه ي کشتي با آن بادبان‌ها و طناب‌ها و پلکان‌ها تبديل به اطاق کاپيتان يا خوابگاه زير عرشه ملوانان مي‌شد. ما معني دکورهاي ترکيبي را در آن نمايش شناختيم. در پايان سال جز نمايشنامه‌هاي ايراني او اجازه اجراي نمايش‌هاي ديگري را به شاگردانش نداد و چيزي به ما آموخت که بعد با به کار بردن آن به خصوص زماني که تدريس تئاتر مي‌کردم به اهميت آن پي بردم.

در يک نمايش هر دانشجويي بخشي از کار را به عهده مي‌گرفت. مثلاً من در يک نمايش بازيگر بودم در نمايش ديگري مدير صحنه ودر ديگري مسئول نور يا دکور به اين ترتيب ما ناچار بوديم همه عوامل نمايش را بشناسيم، بياموزيم و به کار بگيريم.

اين حرکت و شوق دانشجويان پايه‌گزار تأسيس رشته تئاتر در دانشگاه شد و بعد با همت وزير فرهنگ و هنر که قدرناشناسي است همراهيش را انکار کنيم دانشکده ي هنرهاي دراماتيک تأسيس شد. ريشه‌هاي تئاتر ايراني گسترش يافت. و بايد اذعان کنم که همه ي اين‌ها از همان بالاخانه سرکيسيان پا گرفت، هر چند بعد‌ها او را پا کاسه راه ندادند و او دل شکسته و غمگين ما را ترک گفت.

ضمناً بايد در اين جا سپاس و تشکر خود و يارانم را نثار آقاي دکتر علي اکبر سياسي کنم او بعد از اين که با حضور نظاميان در دانشگاه به شدت مخالفت کرد مورد غضب قرار گرفت و از سمت خود خلع شد. اما براي خالي نبودن عريضه رئيس دانشکده ي ادبيات شد. به همين دليل دانشجويان بسيار دوستش داشتند و مورد احترام بود. او در دانشکده ي ادبيات فضايي به وجود آورد که باعث حيرت و حسرت دانشکده‌هاي ديگر مي‌شد.

**ظاهراً بلبل سرگشته يک اتفاق منحصر به‌فرد در تئاتر آن زمان بود که نام گروه هنر ملي را بر سر زبان‌ها انداخت.**

چند نمايش بود. اول افعي طلايي بود. بعد من يک نمايشي نوشتم که هيچ‌وقت اجرا نشد. اقتباسي از گيله‌مرد بزرگ علوي بود. بعد‌ها من اين پيس را با عنوان «شبي که صبح نشد» اجرا کردم. به هر حال مي‌خواهم بگويم که ما گروه جست‌وجوگري بوديم که سعي مي‌کرديم به زندگي جديد و آن‌چه در دنيا اتفاق مي‌افتاد نگاه کنيم و نمايش بسازيم. به نظرم اتودهايي که در دانشکده مي‌زديم به ما کمک زيادي کرد. کار را جدي گرفتيم. در نتيجه حرکت‌هاي مختلف به وجود آمد.

**چه اتفاقي افتاد که بعد از اجراي سه، چهار نمايش پر سر و صدا و موفق که يکي از آن‌ها بلبل سرگشته بود، يک دفعه گروه تئا‌تر هنر ملي دچار انشعاب شد.**

نمي‌دانم چه طور مي‌شود به اين سوال جواب داد. گروه هنر ملي شبيه يک درخت با ريشه هاي قوي بود. هيچ ادعايي هم نداشتيم که بنيانگزار يک جريان يا مبدع چيزي هستيم. اگر هم ادعايي شد ادعاي بي‌معني‌اي بود. گروه تئا‌تر ملي يک اسم بود. ما با گروه تئا‌تر ملي که مي‌خواست کار ايراني کند زندگي کرديم، با هم ايده داديم و حرکت و تمرين کرديم. گروه تئا‌تر ملي شور و هيجاني در ما ايجاد کرد. زمينه هم يواش‌يواش داشت مساعد مي‌شد. اين بيشتر ما را به کار کردن تشويق کرد. در نتيجه اين درخت هم بارور‌تر شد و شاخه داد و هر شاخه هم براي خودش يک نوع ميوه داد، مثلا بيژن براي خودش، علي نصيريان براي خودش و عباس جوانمرد براي خودش کار مي‌کرد. هر کدام از اين شاخه‌ها يک گروه را دور خودشان جمع کردند و يک تعداد ديگر را آوردند. کم‌کم گروه تئا‌تر ملي گسترده شد.

به هر حال من معتقدم بزرگ ترين دشمن هنرمند موفقيت اوست. وقتي کاري، اثري، نمايشي موفق شد بلافاصله مدعي پيدا مي‌کند هرکس مي‌خواهد همه ي آن موفقيت‌ها را از آن خود کند. بعضي‌ها هم به دنبال سفره ي گسترده مي‌گردند. تا در مناسب‌ترين جاي آن بنشينند و

لقمه ي چرب و نرم بزنند. من شنيدم که چه گفت‌وگوها و درگيري‌هايي در گروه که همان زمان گروه هنر ملي نام گرفته بود جريان داشت. بعدها وقتي قرار شد که نمايش در فستيوال پاريس در تئاتر «سارا برنارد» اجرا شود اختلاف‌ها بالا گرفت. بعضي مهره‌هاي اصلي حذف شدند و ديگران جايشان را گرفتند... بگذريم ولي کاروان تئاتر به راه افتاده بود.

**شما گروهي را دور هم جمع كرديد كه کار بزرگي انجام داد و آن هم کشف دو نفر از برترين نمايشنامه‌نويسان ايران بود يعني بهرام بيضايي و غلامحسين ساعدي. خيلي‌ها معتقدند زماني که گاو را روي صحنه برديد تئا‌تر ايران ساعدي را شناخت. چه شد که در زماني که داشتيد شناخته مي‌شديد، آمديد و به متن نمايشنامه‌نويسان جوان تکيه کرديد؟**

در يک کار هميشه چند هدف مي‌تواند باشد.. من کشف کردم که بايد آدم‌هايي را که ناشناخته هستند اگر غباري را که رويشان نشسته کنار بزنيد، مي‌توانيد به ذاتشان پي ببريد. از سوي ديگر اين شانس من بود که با اين آدم‌ها آشنا شدم. من اولين نمايش بهرام بيضايي (مترسک‌ها در شب) را در تلويزيون اجرا کردم بعدها بيضايي به گروه هنر ملي پيوست و درخشش واقعي او از آن جا شروع شد من ادعايي ندارم.

**ساعدي را چه‌طور شناختيد؟**

من پيش از اين‌که با خود ساعدي آشنا بشوم با آثارش آشنا شدم. من ساعدي را از طريق خود ساعدي شناختم. يک‌بار نمايشنامه ي از ساعدي در مجله‌ي «صدف» خواندم. بيشتر کارهايي که مي‌خوانديم يا اجرا مي‌کرديم اين کارهاي قهوه‌خانه‌اي و کارهايي بود که در کوچه پس‌کوچه‌هاي تهران رخ مي‌دهد، بعد هميشه به اين فکر مي‌کردم با اين نمايشي که مي‌خواهم به صحنه ببرم، مي‌خواهم چه بگويم؟. يادم هست کار تئا‌تر را که شروع کردم خيلي تاکيد نداشتم که کار ايراني باشد؛ آرزويش را داشتم. پس به دنبال نمايشنامه‌ي ‌خوب به خصوص از جوان‌ها بودم.. وقتي نمايش ساعدي را در مجله‌ي صدف خواندم، متوجه شدم که يک فضاي ديگر دارد. قصه چه‌قدر به من نزديک است. دو تا بچه بودند که منتظر پدر زنداني شان هستند که به اميد بازگشت قاصدک هوا مي‌کنند. خود اين فضاي گنگ که باباي آن‌ها کجا رفته و نيست، پر از مفهوم بود. اين نمايش من را به شدت گرفت پس از پرس‌وجو دانستم که اين نمايشنامه را جواني به نام گوهر مراد که اسم اصلي‌اش غلامحسين ساعدي است و دانشجوي دانشکده ي پزشکي در تبريز است نوشته. نتوانستم طاقت بياورم. يک نامه به ساعدي نوشتم.

**در واقع همان نمايش «بهترين باباي دنيا» نبود که در سنگلج روي صحنه رفت؟**

بله. بگذاريد خاطره اي برايتان تعريف كنم ساعدي سربازي‌اش در تهران افتاده

بود. قراري گذاشتيم و او داستاني به نام «فقير» را براي من تعريف کرد. من دهانم باز ماند. ظهر خانه‌اش رفتم سه صفحه بود، رفتم و شش ماه روي اين متن کار کرديم. هنوز هم جا داشتندر واقع با اين کار ساعدي را شناختم. اولين مساله اين بود که او در جايي زندگي مي‌کرد که تئا‌تر خيلي رواج نداشت. امکانات امروزي هم نبود. کسي پانتوميم را نمي‌شناخت. اين ذهنيت تئاتري را از کجا آورده بود

نمي دانم اين نمايش را در تلويزيون به صورت پانتوميم کار کردم. اين اولين همکاري من با ساعدي بود که خيلي هم سر و صدا کرد. براي من خيلي مهم بود که اين موفقيت را در کنار يک نويسنده به دست آوردم. بعد رفاقت ما بيشتر شد. تبديل به رابطه‌ي خانوادگي و دوستي صميمي شد. دومين کاري که از ساعدي روي صحنه بردم از« پانيافتاده‌ها» بود، ساعدي يک مجموعه کار درباره‌ي مشروطه داشت که نمي‌شد روي صحنه برد. من کلک مي‌زدم. هر سال جشن مشروطه يک نمايش از داستان‌هاي زمان مشروطه را در تلويزيون اجرا مي‌کردم از پانيافتاده‌، بام‌ها و زير بام، گرگ‌ها، ننه انسي و ... يادم نمي‌رود کاري که خيلي سر و صدا کرد؛ يعني «چوب به دستان ورزيل» را که کار مي‌کرديم يک حالت الهامي داشتم. با نمايشنامه نبودم يک جاهاي ديگري بودم که در نمايش بود و من آن‌ها را روي صحنه مي‌آوردم. يکي از اتفاقات بدي که گاهي مي‌افتاد، اين بود که بعد از مدتي نويسنده مزاحم خودش مي‌شد اما هيچوقت با ساعدي اين حالت را حس نکردم.

**آل احمد در يكي از نقدهايش درباره‌ي گاو گفته بود که هيچ فرقي با چوب به دستان ورزيل ندارد.**

من گاو را به عنوان اتود ورزيل دست گرفتم. در گاو اسدالله و کدخدا و خيلي از پرسوناژهاي ورزيل هستند که به اين‌جا آمدند. از يک ‌جا و يک فضا آمدند. کدخداي گاو‌‌ همان کدخداي ورزيل است. اسدالله‌‌ همان اسلام است. منتها در ورزيل منقح شده‌اند.

**گاو اول با کارگرداني شما به صحنه رفت و بعد داريوش مهرجويي آن را جلو دوربين برد؟**

بله. نمايش گاو آن سال بهترين کار سال شناخته شد. انتظامي بهترين بازيگر و من بهترين کارگردان. متن را کيهان سال چاپ کرد با عکس‌هايي که ناصر تقوايي گرفته بود. يک سال بعد آي با کلاه آي‌ بي‌کلاه را روي صحنه داشتم که اين نمايشنامه را با وجود اين‌که خيلي تند و انتقادي بود نمي‌دانم چرا خيلي‌ از بزرگان قوم آن زمان خوششان آمد. حتي پهلبد وزير فرهنگ و هنر آن زمان. وقتي اين نمايش را ديد گفت پول مي‌دهيم که اين نمايش فيلم شود اما ما جر زديم پول را گرفتيم و فيلم گاو را ساختيم.

**داريوش مهرجويي پيشنهاد ساختش را داد؟**

مهرجويي را بديعي به ما معرفي کرد. قبل از آن با فيلم الماس 33 دورادور او را مي‌شناختيم. البته بايد بگويم گاو را آدم‌هايي که در آن مجموعه بودند، ساختند و تقريبا همان ترکيب بازيگران فيلم در تئا‌تر هم بودند

**تاريخ تئا‌تر ما با تاريخ اداره‌ي تئا‌تر گره خورده است و نمي توان تاثير آن را در روند تئا‌تر حرفه‌اي ناديده گرفت اين اداره کي تشکيل شد؟**

اداره‌ي تئا‌تر بعد از آن‌که فستيوال تئا‌تر توسط دانشکده ي هنرهاي زيبا راه‌اندازي شد به دستور وزير فرهنگ و هنر راه‌اندازي شد. پهلبد - وزير فرهنگ و هنر وقت- وقتي متوجه تئا‌تر شد و به خصوص وقتي آن مسابقه را در دانشگاه راه‌اندازي کردند به فکر برپايي اداره‌ي تئا‌تر افتاد. در اين فستيوال گروه‌هاي آماتور تئا‌تر شرکت کردند. يادم هست بعد از اين‌که اين جريان تمام شد از کساني که در آن جريان شاخص بودند و قبلا هم کار تئا‌تر کرده بودند مثل عباس جوانمرد، لايق و علي نصيريان که جايزه‌ي بهترين نمايش‌نامه را به دست آورده بود دعوت کرد. يکي از کساني هم که دعوت شد من بودم. به ما گفتند مي‌خواهند اداره‌اي راه‌اندازي کنند به اسم اداره‌ي تئا‌تر و دلمان مي‌خواهد شما در آن حضور پيدا کنيد. ما هم از خدا خواسته در راه‌اندازي آن شرکت کرديم. منتها آن زمان هنوز اداره تئا‌تر کامل راه نيفتاده بود و جايي نداشت؛ به هر حال ما را استخدام کردند. يک سال، اول برج به اول برج مي‌رفتيم و حقوق مان را در پاکت مي‌گذاشتند و به دستمان مي‌دادند. ما هم يک دفتر بزرگ بود که امضا مي‌کرديم. بعد از مدتي خبر دادند جايي را در شاه‌آباد در يک پاساژ کنار يک مدرسه دخترانه که آن موقع اسمش شاهدخت بود اجاره کرده‌اند. ما که رفتيم هنوز صندلي نداشت. يواش يواش اداره درست شد.

**حکايت کارگاه نمايشي چه‌گونه بود؟**

کارگاه نمايش جايي بود که تلويزيون راه‌اندازي کرد و مورد تاييد ما هم بود. من همه‌ي کار‌ها را مي‌ديدم. خيلي از دوستان اداره‌ي تئا‌تر در کارگاه نمايش حضور داشتند. مثل فهيمه راستکار که از همکاران قديم ما بود. کارگاه نمايش اواخر همان‌طور که مي‌گويند فلاني دچار چپ‌روي شده دچار مدرنيته ي زيادي شده بود و کارهاي عجيب و غريبي به روي صحنه مي‌آورند و هيچ رابطه‌اي نه با مردم داشت و نه با تئاتر. تقليد ناشيانه‌اي بود از اجراهاي مدرن اروپايي که فقط پوسته ظاهري آن را ديده بودند. نه عمق داشت، نه معنا آن‌ها باور داشتند آن چه که مي‌تواند با تماشاگر ارتباط برقرار کند کاري مبتذل است!! بي‌مخاطب بودن موهبتي است که ارزش کار را بالا مي‌برد!! هر کس دنبال اجرايي بود که به قول خودشان نوآوري کند. نوآوري «من درآوردي».

**شما، هم نمايشنامه‌نويسي کرديد و هم بازيگري و کارگرداني. حالا به لحاظ آدم‌هايي که در تئا‌تر هستند تئا‌تر ايران را چه‌طور مي‌بينيد؟**

تئاتر ايران پتانسيل‌هاي فراواني دارد. ويژگي‌هاي درستي هم دارد.. گاهي اوقات فکر مي‌کنيد آن‌چه روي صحنه مي‌آيد اصلا ظرفيت تئا‌تر ايران نيست. به نظر من يکي از داغديده‌ترين هنر‌ها تئا‌تر است. چون توجه خاصي به آن نمي‌شود. شايد حق دارند چون تئا‌تر،. هنر بدجنسي است که نمي‌شود کنترلش کرد. براي همين هم ترجيح مي‌دهند حذفش کنند. اما بالاخره ويتريني به اسم تئا‌تر بايد باشد. فعلا همين ويترين است و اتفاقي در آن نمي‌افتد. در‌‌ همان فضاي خودش محدود است و انعکاس اجتماعي و برخوردي که هنر بايد با جامعه داشته باشد را ندارد. اين چاقو روز به روز کند‌تر مي‌شود.

**قصد کارگرداني نداريد؟**

چرا نداشته باشم. من کارم تئا‌تر است. کار ديگري بلد نيستم. من 64 سال پيش وارد کار تئا‌تر شدم تا الان. اين همه‌ي عمر من است. غير از اين چه کار مي‌توانم بکنم؟چرا نمي‌خواهم چند وقت پيش حقوق من را قطع کردند پي جو شدم که چرا؟ گفتند شما سه ماه است که مرده‌ايد!! آقاي نيرومند نامي مديرکل اداره رفاه هنرمندان گفت که ما فکر کرديم شما مرده‌ايد! واقعاً. بايد خجالت بکشند. حداقل يک تلفن به خانه‌ي تئا‌تر مي‌زدند و مي‌ديدند اين آدم زنده است يا مرده. سر اين قضيه از شدت ناراحتي کارم به بيمارستان کشيد. اين‌قدر بي‌حرمتي؟ اين‌قدر بي‌خبري. اين را چه بايد کرد جز اين‌که تو خود بخوان حديث مفصل از اين مجمل. با همه‌ي اين‌ها تئاتر و انديشه ي آينده ي اين هنر و نگراني‌ها مرا رها نمي‌کند. بسيار شب‌ها خواب تئاتر مي‌بينم – در واقع کابوس تئاتر – (نمايش در آستانه اجراست. همه چيز درهم ريخته است. روي صحنه‌ام نمي‌دانم چه کرده‌ام. چه بايد بکنم چه بايد بگويم. که هستم. در به در دنبال نمايشنامه مي‌گردم. گنگ و مبهوت روي صحنه سرگردانم. بيداري پايان کابوس است و آغاز لحظه‌هاي بيداري‌ حسرت‌هاي به دل مانده. دلم براي آن روزهاي خوش، آن دلشوره‌ها، آن تمرين‌هاي 10 ساعته، آن گفت‌وگوها و الهام‌ها، خلاقيت‌ها تنگ شده. اما اميدم را از دست نداده‌ام. با آرزوي اين که در پايان اين شب سيه سپيده خواهد زد. عمر مي‌گذرانم و در آستانه ي اين بهار هشتادسالگي آرزوي شکفتن و شايد دوباره شکفتن در وجودم جوانه مي‌زند.

بگذريم...

نصرت پرتوی

جوانمرد کمال گراست

نصرت پرتوي، بازيگر و کارگردان تئاتر ،نخستين زن درام نويس ايراني و همسر عباس جوانمرد است و طبعاً يکي از اعضاي گروه هنر ملي و به همين دليل براي نگاهي نزديک‌تر به اين گروه وکارهاي عباس جوانمرد با او گفت‌وگو کرديم. اين گفت‌وگو تلفني انجام شد، ساعت 5/6 بعد از ظهر در دفتر آزما و نه صبح در خانه نصرت پرتوي، آن سوي آب‌ها.

**آيا در زمان تشکيل گروه هنر ملي شما با آقاي جوانمرد آشنا شديد و يا بعدها عضو گروه شديد و با ايشان ازدواج کرديد؟**

من اولين کاري که از گروه هنر ملي ديدم "بلبل سرگشته" بود که به عنوان يک بيننده‌ي علاقمند آن را ديدم، چون تاتر را دوست داشتم. در آن نمايش جوانمرد رل پدر را بازي مي‌کرد . من آن زمان اصلاً کار هنري نمي‌کردم اما با جوانمرد در هنرهاي زيبا آشنا شدم آن زمان هنوز فرهنگ و هنر تشکيل نشده بود. بعد از اين آشنايي بيشتر در جريان کارهاي تئاتري که اجرا مي‌شد قرار گرفتم و گاهي سر تمرين‌ها مي‌رفتم .بعد من و جوانمرد ازدواج کرديم و اين دوراني بود که گروه هنري ملي دوباره تشکيل شده بود. يعني زماني که گروه اول که زنده ياد محمد نوري، آقاي انور وديگران در آن محفل بودند و گروه هنر ملي دوباره تشکيل شده بود و کارگردان هم جوانمرد بود. بازيگران هم عنايت بخشي، بهمن مفيد، پري اميرحمزه و... بودند و البته از گروه‌هاي ديگر هم گاهي به گروه هنر ملي مي‌آمدند و با ما کار مي‌کردند از جمله فخري خوروش چند کار را با گروه هنر ملي بازي کرد.

**شما کارمند اداره‌ي هنرهاي دراماتيک بوديد؟**

بله در واقع بيشتر وقتم در روز متعلق به آن‌ها بود، و با کارگردان‌هاي مختلف هم علاوه بر گروه هنر ملي کار مي‌کردم با افرادي مثل والي، انتظامي، نصيريان و ... کار کردم.

**گروه هنر ملي با چه هدفي تشکيل شد و واقعاً چه قدر به اين هدف رسيد؟**

اين گروه قصدشان اين بود که بيشتر نمايشنامه‌هاي ايراني کار کنند. و در واقع کلمه‌ي «ملي» هم به اين دليل روي آن گذاشته شد. در واقع در آن زمان بيشتر از آن که پيس‌هاي ايراني بازي کنند به سراغ داستان‌هاي هدايت و بزرگ علوي و ... رفتند و از اين داستان‌ها بخش‌هايي را به شکل نمايشنامه درآوردند و آن‌ها را اجرا کردند. البته فکر بد نبود اما بعداً کم لطفي کردند به نمايشنامه‌هاي خارجي. تقريباً هشت، نه سال بعد از تشکيل گروه بود که تئاتر آوانگارد غرب به اسم" تئاتر پوچي" به ايران آمد. آن زمان خواندن و کار کردن اين نمايشنامه ها خيلي مهم بود و اين کاري بود که در اداره‌ي هنرهاي دراماتيک انجام مي‌شد ولي گروه هنر ملي اين نمايشنامه‌ها را کار نمي‌کرد و همچنان همان روش کار کردن نمايشنامه‌هاي ايراني را پيش مي‌برد. البته در اداره‌ي هنرهاي دراماتيک آثار ساعدي هم اجرا مي‌شد جعفر والي تعدادي از نمايشنامه‌هاي ساعدي را اجرا کرد ولي در عين حال کارهاي خارجي هم کار مي‌کردند از جمله همين تئاتر آوانگارد.

**گفتيد که همزمان با عضويت در گروه هنر ملي با کارگردان‌هاي ديگر هم کار مي‌کرديد. خودتان بيشتر دوست داشتيد پيس‌هاي خارجي را کار کنيد و يا در نمايش‌هاي گروه هنر ملي بازي کنيد؟**

آن زمان بازيگر زن کم بود، من بودم و خانم خوروش و مرحوم جميله شيخي بعد خانم مهين شهابي و چند نفر ديگر هم اضافه شدند و همه ي ما در اداره‌ي هنرهاي دراماتيک کار مي‌کرديم. جوانمرد البته به اداره‌ي هنرهاي دراماتيک متصل بود اما خودش مستقل کار مي‌کرد. هنرپيشه‌هايش عضو خود گروه هنر ملي بودند و خيلي کم‌ از گروه ديگر کسي به عنوان بازيگر در کارهاي گروه وارد مي‌شد. مثلاً جمشيد لايق عضو گروه بود که در پيس‌هاي اداره ي هنرهاي دراماتيک هم کار کرد. شايد البته به اين دليل که او هم استخدام بود. اما من ترجيح مي‌دادم نمايشنامه‌هايي را بازي کنم که فکري در آن باشد. در واقع از همان زمان مشکل من اين بود که تئاتر متفکر کار کنم. تئاتر متفکر هم آن زمان بيشتر در رده‌ي تئاتر پوچي و آوانگارد بود که در اداره‌ي هنرهاي دراماتيک اجرا مي‌شد. سمندريان و داوود رشيدي آن زمان تازه از خارج به ايران آمده بودند و هواي تازه‌اي با خودشان آوردند و تئاتر را ارتقاء دادند ولي گروه هنر ملي همان کار و روش قبلي خودش را ادامه مي‌داد. چون جوانمرد علاقه‌ي عجيبي داشت که کارش خيلي کامل بشود. نمي‌دانم حق داشت يا نداشت در واقع آن زمان من خيلي به اين چيزها دقت نمي‌کردم ولي اين روش يک کم زيادي وقت مي‌گرفت.

**شايد همان وقت‌ گذاشتن‌ها باعث شد امروز که متأسفانه در دانشکده‌هاي تئاتر اکثر اساتيد اشاره‌اي به تئاتر معاصر ايران نمي‌کنند، نام گروه هنر ملي و کارها و اجراهايشان هنوز در سير تئاتر پنجاه سال اخير ما مانده باشد و همين هم باعث ماندگاري بخشي از تئاتر ايراني شده است؟**

شما درست مي‌گوييد. اما آن زمان تئاترهاي ايراني حال و هواي سنتي داشت و ما جوان بوديم و دوست داشتيم از اين کارهاي سنتي فرار کنيم و تئاتر مدرن بازي کنيم که در سراسر جهان کار مي‌شد. آن زمان هم ما حق داشتيم و هم آن‌ها. ولي واقعيت اين است که الان چيزي که مانده همان کارهاست که در گروه هنر ملي انجام شد و اگر بخواهيم با دموکراسي به قضيه نگاه کنيم واقعيت اين است که خيلي‌ها آن نمايش‌ها را دوست دارند.

**و دموکراسي کامل ظاهراً در خانه‌ي شما بوده که آقاي جوانمرد سکان دار گروه هنر ملي بود اما همسرش علاقمند به کارهاي آوانگارد بود و با اين احوال اين همه سال هم با هم زندگي کرده‌ايد!**

(مي‌خندد) بود، و خيلي هم خوب بود.

**به نظرتان بهترين کار گروه هنر ملي کدام بود؟**

نوشته‌هاي بهرام بيضايي. آن کارها در آن زمان لازم بود. چون بايد حرفي گفته مي‌شد. در اين آثار مي‌بينيم که جدا از محتوا ديالوگ‌ها چه قدر غني و زيباست و واقعاً شعر است. حتماً خوانده‌ايد. مثلاً پهلوان اکبر. زمزمه‌هايي که پهلوان اکبر با خودش مي‌کند وقتي که فردا قرار است کشتي بگيرد. او مي‌داند که رقيب جوانش هم عاشق دخترخان است و اين عشق را خوب مي‌شناسد شب را با خود مي‌جنگد. او مي‌داند که حتماً مي‌تواند طرف را مغلوب کند ولي فکر مي‌کند که مرام پهلواني چه مي‌شود. جمله‌هاي اين متن بسيار زيباست وقتي مي‌رود نزد مرشد و از او صلاح و مصلحت مي‌کند و مرشد برايش تعريف مي‌کند که فلان پهلوان هم در نبردي مشابه خودش را بر زمين زد. اما طوري که هم رقيب و هم ديگران فهميدند که عمدي بوده، اما پهلوان اکبر، خودش فکر مي‌کند که بايد طوري زمين بخورد که حتي رقيب هم نفهمد و باورش بشود که او را شکست داده. او مي‌خواهد راستي را نشان بدهد. او در جايي در دشمني با خان به قاطر بسته مي‌شود متن اين بخش بسيار زيباست، آن جا که مي‌گويد: به قاطر بستنم، قاطر چموش بود، از تنگ نفير تا غار کفتار روي خس و خاشاک کشيدنم. اگر طناب پاره نشده بود شايد به جاهاي دور برده بودنم. فوق‌العاده است. اين‌ها را زمزمه وار مي‌گويد تا صبح با خودش.

**آفرين به حافظه‌ي شما، بعد از اين همه سال هنوز اين‌ها را حفظ هستيد؟**

بله خب سال‌هاي سال اين متون را با عشق خوانده و کار کرده‌ام. به هر حال کارهاي عروسکي گروه هنر ملي هم خيلي خوب بود. من در آن‌ها رل دختر را بازي مي‌کردم. هر چند ما آن زمان خيمه شب بازي را داشتيم ولي در کارهاي بيضايي متن در کنار تکنيک عروسکي عالي بود. هميشه جنگي بين خوبي و بدي بود و پهلواني که بر ضد بدي‌ها مي‌جنگيد و دختري که در انتظارش بود. ديالوگ اين کارها هم بازيگر و هم مخاطب را جذب مي‌کرد پيش از آن من خيلي پيس بازي کرده بودم شايد بيش از پنجاه پيس ولي در هيچ کدام ديالوگ‌ها اين قدر زيبا نبود. شايد تفکر اوليه و زمينه‌اي برخي از نمايشنامه‌هايي که بازي کرده بودم خيلي خوب بود ولي اين کارها هم تفکر محتوايي خوبي داشت و هم متن آن‌ها خيلي زيبا بود و همين‌طور نمايشنامه‌هاي ساعدي. کارهايي که آقاي والي از ساعدي کارگرداني کرد و من هم بازي کردم به هر حال اين‌ها جزو نويسنده‌هاي آوانگارد ما حساب مي‌شوند آن زمان کم کم داشتيم از کارهاي سنتي به سوي کارهاي مدرن مي‌رفتيم.

**هنوز هم با تئاتر ايران ارتباط داريد؟ با متن‌ها، دست‌اندرکاران نمايش‌هايي که در ايران کار مي‌شود؟ دو سال پيش که به ايران آمديد آيا کار شاخصي ديديد که برايتان جذاب باشد؟**

من وقتي ايران مي‌آيم بيشتر تاتر مي‌بينم. طي اين سال‌ها به اين نتيجه رسيدم که نسل جديد عالي هستند آثار خوبي اجرا مي‌شود و بازي ها عالي است. گاهي فکر مي‌کنم اين بازيگرها اين همه توانايي را از کجا آموخته‌اند. آيا کساني که درس مي‌دهند اين همه استعداد بازيگري دارند که به اين‌ها منتقل کنند يا توانايي ذاتي است. بعضي از اين‌ها روي صحنه زندگي مي‌کردند. چيزي فراتر از بازي . متن‌ها هم بد نبود. البته در حد بيضايي و ساعدي و ... نبودند اما خوب بودند.

دو سال پيش نمايشنامه‌ي شازده کوچولو را ديدم که عالي بود خيلي خوب کار شده بود. با يک هواپيماي اسباب بازي يک نمايش عالي را تدارک ديده بودند و اين عالي بود. از آقاي روح اله جعفري هم کاري ديدم که خيلي پسنديدم بازي‌هاي خوبي داشت. از آقاي گودرزي و خيلي‌هاي ديگر کار ديده‌ام. نمي‌شود با رشته‌اي که پنجاه سال با آن زندگي کرده‌اي قطع رابطه کني.

**گفتيد در هنرهاي دراماتيک فقط شما و خانم خوروش و چند بازيگر خانم ديگر در عرصه تئاتر فعاليت داشتنيد. در اين کارهايي که نام برديد حضور بازيگران خانم را چه طور ديديد؟**

خيلي خيلي خوب. عالي . اعتماد به نفس و رواني بازي‌ آن‌ها عالي بود. بدن، صدا، ريتم همه چيز در کار آن‌ها عالي بود. اين بازيگران دروغ نمي‌گفتند، کارشان را باور داشتند و آن‌ را روي صحنه زندگي مي‌کردند و اين باور را به تماشاچي منتقل مي‌کردند.

**در سال‌هايي که خارج از ايران بوديد به فکر انتقال تجربياتتان از طريق آموزش تئاتر به جوانان ايراني خارج از کشور بوده‌ايد؟ آيا در اين زمينه کاري کرده‌ايد؟**

چرا، هم من و هم جوانمرد اين کار را کرديم. او بيشتر در واقع جوانمرد يک گروه از خانم‌ها و آقايان تشکيل داد و نمايش «آن که مي‌گويد آري، آن که مي‌گويد نه» برشت را با همين گروه اجرا کرد. خيلي خوب بود ولي اين جا هنرپيشه‌اي در کار نيست، و اين‌ها فقط افراد علاقمند بودند. اين جا در غرب بايد «زندگي» کرد و زندگي خرج دارد. بنابراين همه ي آن‌ها يک شغل اصلي داشتند و وقت اضافي‌شان را وقف تئاتر مي‌کردند خب اين‌ هم با روحيه‌ي کمال خواه جوانمرد همخواني نداشت اما با اين وجود دوست داشت ادامه بدهد که بعد مسئله‌ي مريضي‌اش پيش آمد که خيلي سخت بود. ضمن اين که آدم‌ها بيخود و بي‌جهت در اين جا تئاتر جدي را دوست نداشتند و علاقمند به کارهاي خنده‌دار بودند. مي‌گفتند به اندازه‌ي کافي غم و غصه داريم و کارهاي خنده‌دار مي‌خواستند تا تفريح کنند. من هم چند تا نمايش کار کردم که به همين نقطه رسيد که مردم خنده مي‌خواستند و نمي‌دانم چرا ما آن کار را بلد نبوديم.

**اگر همين امروز کارگرداني از ايران شما را براي بازي در يک نقش دعوت کند دوست داريد که بازي کنيد؟**

حتماً. نه تنها دوست دارم بلکه افتخار مي‌کنم. به شرطي که خرج آمدنم را بدهند (با خنده) دلم تنگ شده براي بازي.

**رابطه‌تان با اينترنت چه طور است؟**

الان دارم به کلاس کامپيوتر مي‌روم، تا پيش از اين فقط براي تايپ کتابم از کامپيوتر استفاده مي‌کردم اما الان کلاس مي‌روم که بتوانم از اينترنت و اي‌ميل استفاده کنم.

**کتابتان کي چاپ مي‌شود؟**

اميدوارم به زودي

**خانه‌تان در ايران بسيار زيباست آقاي جوانمرد مي‌گفتند سليقه شماست، زندگي کردن با عباس جوانمرد چگونه است؟**

جوانمرد لطف دارد، چون معمولاً هر چيزي را که دوست نداشته باشد جا به جا مي‌کند. زندگي با او به عنوان يک آدم کمال‌گرا هم خوب است و هم گاهي سخت. يک خاطره هم بگويم از طراحي دکور جوانمرد در خانه. خانه‌اي داشتيم در جمشيديه جوانمرد گفته بود با فلز يک طاق بين اتاق نشيمن و اتاق پذيرايي بزنند که همان اوايل نصب اين طاق سر پسرم محکم خورد به اين سازه فلزي و شکاف برداشت. گفتم تو را به خدا اين طراحي‌هايت را ببر براي سر صحنه....

**\* خيلي ممنون از وقتي که در اختيار مجله گذاشتيد اميدوارم هر چه زودتر شما را در ايران ببينيم.**

من خيلي ممنونم که سر وقت زنگ زديد و اين که دوست دارم اگر آمدم به ايران حتماً از نزديک مجله‌تان، شما و همکارانتان را ببينم.

جوانمرد به دنبال کمال ذهنی بود

گفتگو با محمود دولت آبادی

روح الله جعفری

محمود دولت‌آبادي يکي از شاخص‌ترين نويسندگان معاصر ايران است، نويسنده‌اي که با «کليدر» فصل تازه‌اي را در ادبيات داستاني ايران گشود و با تکيه بر محيط روستا و زباني اصيل به چهره برجسته‌ي ادبيات داستاني ايراني تبديل کرد. نويسنده‌اي که با آثار بعدي‌اش توانايي‌هاي بيشتري را در عرصه داستان‌نويسي از خود نشان داد. محمود دولت‌آبادي اما در سال‌هاي دور بازيگر تاتر بود و عضو گروه هنر ملي و در نمايش‌هاي بسياري بازي کرده و علاوه بر اين چند نمايشنامه هم نوشت به همين دليل مي‌خواستيم در پرونده تاتر ملي گفت‌وگويي نيز با دولت‌آبادي داشته باشيم به سراغ خالق کليدر رفتيم.با تشکر از روح اله جعفري براي انجان اين گفتگو.

**قبل از آن که به گروه هنرملي بياييد، با اسکويي‌ها کار کرده بوديد. در آن زمان، شناختي نسبت به شاهين سرکيسيان داشتيد؟**

او را از دور مي‌شناختم. درحقيقت وقتي که بچه‌ها دور و بر شاهين رفتند، من شايد در تهران نبودم. من مشهد بودم که شنيدم اسکويي‌ها از مسکو برگشتند و تئاتري آوردند متفاوت با تئاترهاي حرفه‌اي آن زمان. در آن‌موقع بود که از مشهد به تهران آمدم و يک سالي در تئاترهاي لاله‌زار کار کردم. به‌ياد دارم بيشتر در تئاتر پارس کار کردم؛ آن هم به‌عنوان فردي که دور و بر صحنه بود، نه خود صحنه. به يکي‌دو جا که تدريس هنرپيشگي مي‌کردند، سر زدم اما دريافتم که با حضور در آن کلاس‌ها چيزي به من اضافه نمي‌شود. بعد، خودم را به تئاتر آناهيتا رساندم که نام‌نويسي دور دوم يا سوم آن آغاز شده بود. بلافاصله در کلاس‌هاي آناهيتا شرکت کردم و از اين طريق به علاقه‌ام که آموختن تئاتر بود، رسيدم. همکلاسي‌هاي من در تئاتر آناهيتا، سعيد سلطان‌پور، محسن يلفاني، ابراهيم مکي و ناصر رحماني‌نژاد بودند. در تئاتر آناهيتا متوجه شدم که تئاتر چيست و هنوز فکر مي‌کنم که اسکويي‌ها با کم و کيفي که در شخصيت فردي آن‌ها بود به‌واقع تئاتر را از حالت اگزژره‌اي که اصطلاحاً مي‌گفتند «بودش خري که دم نبودش» درحالي‌که گوينده دوتا انگشتش را طرف گوشش مي‌برد و تکان مي‌داد و با دستش دمش را هم تکان مي‌داد، درآوردند و به تئاتر جديدي که کاراکترفهم باشد و تناسب بين نقش و هنرپيشه وجود داشته باشد، نزديک کردند. خواهي‌نخواهي بعد از مدتي همه‌ي تئاتر ما از اين شيوه بهره‌مند شد؛ چه افرادي که در آناهيتا دوره ديدند، مثل جعفر والي و چه‌کساني که تأثيرات اين نوع تئاتر را در صحنه ديدند و چون باهوش بودند، گرفتند و به‌کار زدند. گيرم که در ظاهر، آن را نفي مي‌کردند و اين خاصيت زشت و نکبت‌بار اين ملت است که هر ارزشي را که وقتي متعلق به خودش نباشد، نفي مي‌کند.

**آشنايي شما با عباس جوانمرد به چه صورتي بود؟ و چه‌طور وقتي از تئاتر آناهيتا بيرون آمديد، به گروه هنرملي پيوستيد؟**

اسماً جوانمرد را مي‌شناختم و مي‌دانستم که در زمينه‌ي نمايش ملي فعاليت مي‌کند؛ اما بعد از بيرون آمدن از تئاتر آناهيتا، به اداره‌ي برنامه‌هاي تئاتر رفتم و در آن‌جا مشغول به کار شدم. در آن‌جا عباس جوانمرد که تعدادي از نمايش‌هاي مرا به‌عنوان بازيگر در صحنه ديده بود، از من دعوت کرد که به گروه هنرملي بپيوندم و من نيز که شيفته‌ي کار کردن و نفس کشيدن در حيطه‌ي تئاتر بودم، به دعوت او جواب مثبت دادم.

در آن زمان، گروه هنرملي سه دوره کلاس آموزشي برگزار کرد. شما هم در آن کلاس‌ها شرکت داشتيد؟

خير. من به‌عنوان هنرپيشه‌ي حرفه‌اي به گروه هنرملي دعوت شدم. کلاس‌هايي که در اين گروه برگزار مي‌شد براي جوان‌هايي بود که تازه به اين عرصه وارد شده بودند، مثل علي ژکان، فهيمه رحيم‌نيا و...

آيا در گروه هنرملي جست‌وجو کرديد که ببينيد شاهين سرکيسيان در شکل‌گيري گروه چه نقشي داشته است؟

خير. من بيشتر شيفته‌ي کارم بودم. از گوشه و کنار مي‌شنيدم که سرکيسيان منشأ خير بوده و براي اين‌که جوانان علاقه‌مند و دوستداران تئاتر را جمع کند، آپارتمانش را در اختيار آن‌ها قرار داده و اين از نظر من بسيار بسيار در جاي خودش مثبت بوده است و براي خدابيامرز، درود مي‌فرستم.

**در سال 1346 و در گروه هنرملي براي عباس جوانمرد در نمايش شهر طلايي بازي کرديد. ويژگي کار با اين کارگردان در چيست؟**

جوانمرد مي‌خواست در کارگرداني به کمالي که از يک مطلب در ذهن داشت، نزديک شود. از ديد من، اين‌که اين کمال چه‌قدر درست يا نادرست بود، بستگي به متني داشت که او براي کار انتخاب مي‌کرد. البته درحين کار با او، هنرپيشه فشار زيادي را هم بايد تحمل مي‌کرد. من از کار کردن با عباس جوانمرد به‌جز بازي در نمايش شهر طلايي که متن اجازه‌ي رشد به منِ بازيگر نمي‌داد، راضي هستم.

**از ديد محمود دولت‌آبادي و با نگاه بر کارنامه‌ي عباس جوانمرد، آيا او فاکتورهاي يک کارگردان مؤلف را در حوزه‌ي نمايش‌هاي ملي دارد؟**

بله. جوانمرد سبک و سياق خاص خودش را در کارگرداني تئاتر داشت که منحصر به خودش بود و از روي کار کسي تقليد نمي‌کرد. البته بعضي‌ها کار او را نمي‌پسنديدند و با سليقه‌ي آن‌ها کارهايش همخواني نداشت؛ اما به‌طور کلي در تئاتر وقتي افراد مختلف، براي کار کردن فضا پيدا کنند و بتوانند تجربه‌هايشان را بين هم تقسيم کنند، بعد از مدتي به فهم و زبان مشترک مي‌رسند که کار کردن در تئاتر را برايشان جذاب و شيرين مي‌کند. لذا در مدتي که با عباس جوانمرد در گروه هنرملي کار مي‌کردم، با او در پاره اي از موارد به زبان مشترک رسيدم و فاکتورهاي يک کارگردان مؤلف را در وجود او ديدم.

شاهین ســرکیسیان

و نقش او در شکل‌گیری

تئاتر نوین ایران

غلامحسین دولت‌آبادی

مــدرس دانشــگاه آزاد

با تلاش و ابتکار سيدعلي نصر در زمستان 1317، «کميسيون نمايش» در کنار ساير کميسيون‌هاي سازمان تازه تأسيس پرورش افکار موجوديت يافت و به ‌اين ‌ترتيب براي نخستين بار هنر تئاتر از جانب حکومت ايران به رسميت شناخته شد. اجراي تئاتر در سال‌هاي آغازين و مياني حکومت پهلوي اول و پيش از آن به صورت جَسته و گريخته و نامنظم بود. تئاتر که در ابتدا به عنوان يکي از مظاهر تمدن غرب به ايران عصر ناصري راه پيدا کرده بود به علل مختلفي از جمله آماده نبودن شرايط انديشگي و فکري ايرانيان براي درک و دريافت اين هنر، مخالفت قشريون و متعصبان و البته فراهم نبودن شرايط مکان اجرا و متن نمايشي، بازيگر و ساير عوامل نتوانست در جامعه جا بيافتد. ورود سينما و فيلم‌هاي دوبله‌ي خارجي به ايران در دوره‌ي پهلوي اول شرايط را براي رشد و گسترش تئاتر بسيار دشوارتر کرد. در اين ميان فقط برخي از روشنفکران و افراد تحصيل‌کرده بودند که عمدتاً به علت نزديکي به فرهنگ غرب، به تئاتر توجه نشان مي‌دادند؛ اجراهاي اندک، محدود و با اهداف تربيتي و اخلاقي و به مقصود تنوير افکار عمومي بخش عمده ي اين نوع فعاليت‌هاي شبه‌تئاتري را در بر مي‌گرفت. در اين دوران اجراهاي تئاتر عمدتاً متکي به خواست شخصي و تلاش افراد علاقه‌مند به تئاتر بود. در تهران «سالن سيرک» و «سالن نکويي» و برخي از دبيرستان‌ها شاهد اجراهاي معدود و محدود با مناسبت و يا بي‌مناسبت بودند. مهم‌ترين اين کوشش‌ها تأسيس کمدي ايران و «جامعه باربد در سال 1305» و «استوديو درام کرمانشاهي» در سال 1308 و البته ظهور درام‌نويساني چون حسن مقدم و رضا کمال شهرزاد بود.

در سال 1315 ساخت سالن موسوم به «اپرا» در خيابان علاءالدوله آغاز شد اما بعد از مدتي بعد نيمه‌کاره رها گرديد. اين سالن بعد از سفر رضاشاه به ترکيه و با الگوبرداري از سالن اپراي آن کشور در دستور ساخت قرار گرفته بود. علي دريابيگي تحصيل‌کرده تئاتر و سينما در آلمان قرار بود مسئوليت هنري اين سالن را در دست داشته باشد. اما ساخت اين سالن هيچ گاه کامل نشد و به بهانه‌ي سست بودن پيِ ساختمان جاي خود را به بانک داد و دريابيگي را که اميد زيادي به کار و فعال کردن اين سالن داشت ناکام باقي گذاشت.

در فاصله‌ي سال‌هاي 1315 تا 1318 با هرچه بسته‌تر شدن فضاي سياسي کشور، همين تئاتر کم

توش و توان نيز رو به تعطيلي رفت. با تشکيل سازمان پرورش افکار و تشکيل کميسيون نمايش، سيد علي نصر گام دوم را برداشت؛ تأسيس «هنرستان هنرپيشگي». اين هنرستان با وجود کمبود استادان طراز اول با بضاعت اندک و نه چندان درخشان علمي خود در سال 1318 افتتاح شد و با جذب هنرجو و دعوت از بازيگران با سابقه‌‌تر تئاتر، کار خود را که در ذيل کميسيون نمايش سازمان پرورش افکار آغاز کرد. اين اقدام بي‌نظير و قابل ستايش نصر، تئاتر را که هنوز جايگاهي در جامعه نداشت وارد حوزه ي آکادميک و البته دولتي کرد. اما نقشه‌هاي نصر براي همه گير کردن، رسميت بخشيدن و توسعه ي تئاتر در تهران و البته در ايران به همين جا ختم نشد. گام سوم و شايد بتوان گفت مهم‌ترين خدمت نصر به تئاتر ايران تأسيس «تماشاخانه‌ي تهران» نخستين تماشاخانه ي دائمي ايران بود. در واقع ايده ي اصلي نصر اين بود که با تأسيس هنرستان هنرپيشگي بتواند هنرمنداني براي تماشاخانه‌ي تهران تربيت کند تا اين تئاتر، مستقل و خودکفا به کار خود ادامه دهد و هنر تئاتر را رسميت بخشد. در سال‌هاي آغازين کار اين تماشاخانه، نصر خود رياست اين تماشاخانه و احمد دهقان مديريت داخلي آن را به عهده گرفتند. نصر که خود مرد سياست بود و بسيار درگير امور اداري و دولتي، بعد از قبول پست سفير ايران در چين، مديريت تماشاخانه را به احمد دهقان واگذار کرد. دوره ي مديريت دهقان، دوران اوج و شکوفايي «تماشاخانه‌ي تهران» بود و در اين زمان بود که براي نخستين بار با بازيگران تئاتر قرارداد رسمي حرفه اي و محضري يک ساله و شش ماهه بسته ‌شد و به موجب قرارداد بازيگر متعهد مي‌شد که فقط در اين تئاتر کار کند و حق همکاري با ساير گروه‌ها را نداشت. در اين موضوع نمايش‌هايي که در «تماشاخانه‌ي تهران» اجرا مي‌شد عمدتاً اخلاقي، تربيتي، تاريخي، آهنگين (اپرت) و کمدي اجرا مي‌شد. از جمله هنرمندان نامي اين تئاتر مي‌توان به رفيع حالتي، معزالديوان فکري، هوشنگ سارنگ، صادق بهرامي، نصرت‌الله محتشم، غلامحسين نقشينه، علي‌اصغر گرمسيري، دکتر احمد نامدار اشاره کرد.

ترور نابهنگام دهقان در ششم خرداد 1329 پايان دوران درخشان «تماشاخانه‌ي تهران» بود و بعد از آن مهم ترين هنرمندان اين تئاتر، آن را ترک کردند. بعد از مرگ دهقان، مهندس والا براي مدت کوتاهي و سپس دکتر والا مديريت «تماشاخانه ي تهران» را برعهده گرفتند ولي با تغيير فضاي سياسي و فکري جامعه و البته خالي شدن اين تئاتر از هنرمندان قديمي خود کم‌کم دوران افول اين تماشاخانه آغاز شد و در دهه ي سي بعد از کودتاي 28 مرداد رسماً آغازگر دوره‌ا ي موسوم به آتراکسيون شد که لطمه ي جدي به حيثيت اين تماشاخانه و اعتبار تئاتر وارد آورد. در اين دوران ديگر از تئاتر و اهداف والاي نصر خبري نبود و هر چه که به هدف کسب درآمد و روي پا ايستادن تماشاخانه بود؛ رقص، آواز، شعبده بازي و آکروبات جاي تئاتر را گرفت و پول کمي هم عايد تماشاخانه و مسئولانش نکرد. اين تماشاخانه با مرگ نصر در سال 1340 به «تئاتر نصر» تغيير نام و تا سال 1357 به فعاليت خود ادامه داد. هم‌زمان با فعاليت «تماشاخانه ي تهران» در دهه ي بيست، عبدالحسين نوشين مهم‌ترين چهره ي تئاتر اين دهه ي ايران با تأسيس تئاتر فرهنگ و بعد تئاتر فردوسي کوشيد فرصت مناسب براي پياده کردن ايده‌ها و افکار نوين تئاتري خود يافت. او که از اعضاي اصلي حزب توده ي ايران بود و عاقبت هم تئاترش قرباني گرايش سياسي اش شد در طول چند سال بنياني شايسته و درخور براي تئاتر ايران گذاشت. او در فعاليت‌هاي تئاتري چندان افکار سياسي‌اش را دخيل نکرد و با اقدامات مهم خود تغييرات جدي و اساسي در تئاتر ايران به وجود آورد. اين تغييرات از انتخاب متون نمايشي جهاني و ارزشمند گرفته تا بستن دريچه ي سوفلور، تمرينات جدي مداوم و طولاني‌مدت براي اجراي نمايش‌ و ايجاد يک تئاتر انديشمند و متفکر و اجتماعي-انتقادي را شامل مي‌شد. از مهم‌ترين نظريات نوشين مسأله‌ي تئاتر ملي بود که با نگاه متفاوت و البته در سطحي بالاتر از ديگران آن را مطرح کرد. او با پيوند دادن مفهوم تئاتر ملي با تئاتر جهاني، شکل جديد و پيشرفته¬اي از تئاتر ملي را مفهوم بخشيد؛ تئاتري که توسط نمايشنامه‌نويس ايراني با دغدغه‌هاي زندگي ايراني آن روز نوشته شود و به صحنه آيد. نوشين با دوري گزيدن از مفهوم فولکلور به عنوان تئاتر ملي، سنگ بناي درستي براي اين اصطلاح چالش برانگيز گذاشت. البته اين ايده در زمان خود تحقق نيافت.

در سال 1327 با ترور بي‌نتيجه محمدرضا پهلوي و غيرقانوني اعلام شدن حزب توده و دستگيري سران آن، نوشين همراه هم مسلکي هايش به زندان محکوم شد و سپس در حالي که فقط مدت اندکي از دوران محکوميت‌اش باقي مانده بود به همراه هم‌مسلکي‌هاي از زندان فراري داده شد و در نهايت به شوروي گريخت و در سال 1350 در همان جا بر اثر سرطان معده درگذشت.

**حضور يک ارمني محبوب در بين نويسندگان**

اما مهم‌ترين اتفاق تئاتر ايران در دهه ي سي، به دست کسي رقم خورد که در دهه ي قبل فقط نامش در مجامع روشنفکري برده و صرفاً به عنوان مترجم و دوست‌دار تئاتر شناخته مي‌شد؛ دوست نزديک صادق هدايت و نوشين؛ شاهين سرکيسيان. يک ارمني محجوب، باسواد جهاني و خواست جدي در زمينه ي تئاتر و بينش عميق نسبت به برقراري تئاتر اصولي، علمي و صحيح در ايران. اين مرد بزرگ را، حتي برخي از شاگردانش نفي کردند و کوشيدند نامي از او باقي نماند. از کتاب‌هاي تاريخ‌ تقريباً حذف‌اش کرده بودند. اما سرکيسيان در غبار تاريخ‌ گم نشد و اکنون بعد از گذشت بيش از 60 سال از مرگش به عنوان يکي از معماران تئاتر نوين ايران شناخته مي‌شود. سرکيسيان در واقع ايده هاي اصلي نوشين را بسط و گسترش داد و با توجه به اين که بيشتر از نوشين با تئاتر روز دنيا آشنا بود توانست يک تنه نسل جديد هنرمندان تئاتر را تربيت کند. پيوند با هنرجويان هنرستان هنرپيشگي که منجر به تشکيل گروه هنر ملي شد و کشف نمايش‌نامه‌ي روزنه‌ي آبي اکبر رادي به عنوان شاخصه‌‌ي تئاتر ملي، موقعيت بي‌نظير و جايگاه ارزنده‌اي را در تاريخ تئاتر ايران براي او رقم زده است. به جرئت مي‌توان گفت که در دهه ي سي و تا اواسط چهل کمتر کسي است که در تئاتر فعاليت کرده باشد ولي شاگرد او نباشد و از او چيزي نياموخته باشد. سرکيسيان نخستين کسي بود که رسماً پرده از تعاليم استانيسلاوسکي در ايران برداشت و راه را براي پرداخت و اجراي تعاليم اين استاد بزرگ تئاتر در ايران هموار کرد که البته رشد و گسترش اين مهم به دست مصطفي اسکويي انجام شد.

**آغاز کار سرکيسيان در تئاتر**

در اسفندماه 1331 با معرفي احمد شاملو، فهيمه راستکار، علي نصيريان، جمشيد لايق و سپس بيژن مفيد و در پي آن‌ها هوشنگ لطيف پور، اسماعيل داورفر، جمشيد صدر اميني و عباس جوانمرد به خانه ي سرکيسيان رفتند تا نمايش جنوب اثر ژولين گرين را بخوانند و در صورت فراهم شدن شرايط آن را اجرا کنند، نمايشنامه‌اي با 24 شخصيت. سرکيسيان خود در اين باره مي‌گويد: « نوشين دقـت آورد. از لحـاظ دکـور و لباس و ديگـر جزييات، اما بيان هنري غلو شده و رمانتيک بود و اصلاً به‏درد نمي‏خورد. قانع‌کننده نبود. فکر کردم مي‏شود فقط با جوان‏ها که هنوز دست نخورده‏اند کار کرد. اما باز هم مي‏گويم که در خودم آن اطمينان را نداشتم و همه‏اش در شک و ترديد بودم.مي‏دانستم چه‌طور. تئوري خيلي مي‏دانستم ولي عملي نه. صحنه را کم مي‏شناختم. فقط ديد و حس بود و اين کم است. اصلاً مثل اين‌که دور بود از من. مي‏دانستم. ولي اين تئوري را چه‌طور به کار برم، نه. با اين‏همه شد که عده‏اي را جمع کنم. جوانمرد، نصيريان، فهيمه راستکار، بيژن مفيد، لايق و يک عده‌ي ديگر که در آن زمان به‏ وسيله‌ي آقاي شاملو با آن‌ها آشنا شدم و دور همين ميز‌جمع مي‏شديم. گفتيم که مي‏خواهيم که يک گروه تئاتري تشکيل بدهيم. من فکر مي‏کنم مي‏توانم چيزهايي به شما بگويم و بتوانيم با هم کارهايي بکنيم. شروع شد. جمع شديم با يک شوري. اولي يک پيس بود (جنوب) مال ژولين‌گرين. آن‏وقت خوشمان آمده بود و ترجمه‌کرديم. ولي متأسفانه اصلاً از اصول اداري تئاتر بي‏خبر بودم. فقط توي تخيل بودم و زمان همين‏جوري مي‏گذشت. تقريباً اين، دوسال طول کشيد و خانم‏ها و آقايان با يک شوري مي‏آمدند و مي‏رفتند...» سرکيسيان که منتظر اتمام ساخت بناي سالن زير سينما رويال است (يا به قولي سينما ب – ب) و طبق وعده‌اي که به او داده شده، آن سالن به تئاتر اختصاص خواهد يافت نمايش «جنوب» را براي افتتاح اين سالن در نظر گرفته بود. جمع شدن عده‌ي زيادي در

خانه ي يک نفر مي‌توانست در آن روزهاي خفقان پس از کودتا دردسر اساسي براي صاحب‌خانه ايجاد کند که البته يک بار اين اتفاق افتاد. مدت‌ها نمايش‌نامه‌ي جنوب را خواندن و به نتيجه‌اي منجر نشدن، تعويض مدام بازيگران، به حد نصاب نرسيدن تعداد آن‌ها و سرانجام پوچ شدن رؤياي اجرا در زيرزمين آن سينماي کذايي، ادامه ي کار را براي سرکيسيان دشوار کرده بود. در طول اين مدت بيش از دو سال علاوه بر خواندن نمايشنامه ي جنوب و برخي از متون ديگر، تئوري‌هاي تئاتر از سوي سرکيسيان مطرح و بحث مي‌شد؛ مطالبي از او درباره ي استانيسلاوسکي، چخوف، گريگ، پي تويف ها، واگنر و... اما شبي سرنوشت‌ساز ناگهان همه چيز را تغيير داد. جمشيد لايق در اين باره مي‌گويد:« بعضي از بچه‌ها بعد از مدت‌ها تمرين بر روي نمايش‌نامه‌هاي مختلف خارجي و کلافه‌بودن از روخواني‌هاي مکرر، کار را بي‌نتيجه مي‌‌‌دانستند، و مي‌گفتند تا کي بايد تئوري آموخت، در نتيجه به اجراي متون هدايت روي آوردند و در ضمن سالني هم که سرکيسيان وعده‌ي ساختنش را داده بود، ساخته نشده بود چرا که بچه‌ها به اين خيال بودند که مثل تئاتر سعدي مي‌روند و آن‌جا کار مي‌کنند. آن‌ها فکر مي‌کردند که ادامه‌دادن اين شرايط چه فايدهاي دارد؟ آن‌ها مي‌خواستند عمل کنند. جهانبگلو هم فقط براي مثال هدايت را مطرح کرد.[اما] حرف جهانبگلو جرقه‌اي شد در ذهن بچه‌ها و تخم لقي در دهانشان براي واپس‌زدن سرکيسيان. البته سرکيسيان هدايت را تأييد مي‌کرد چرا که به روح ايراني نزديک بود. ولي ساختمان پرشکوهي که سرکيسيان در ذهنش ساخته بود و از پيش پايه‌هايش سست شده بود با حرف جهانبگلو به يکباره فرو ريخت. اين اتفاقي بود که دير يا زود مي‌افتاد چرا که براي يک بازيگر هر تمريني، هر آموختني بايد به اجرا منتهي شود. با خودش فکر مي‌کرد که اين‌ها يک چيزي گير آورده‌اند که بروند دنبال آن، و اين يعني نابودي گروه. يعني از بين‌رفتن ايده‌ي بزرگ او يعني «تئاتر مليِ مدرن»، تئاتري با ابعاد وسيع جهاني. سرکيسيان نمي‌خواست بچه‌ها را از دست بدهد. او مي‌خواست توسط آن‌ها اهداف هنري خود را پياده کند. بعدها به اين نتيجه رسيدم که هدف سرکيسيان اين نبود، که فقط نمايشي روي صحنه بياورد تا براي او کف بزنند. او به يک نظام تئاتري فکر مي‌کرد، نظامي که از تئوري‌هاي استانيسلاوسکي منشعب شده باشد و نوع تئاتر فرانسوي که آموخته بود پيتويف‌ها، ژان لويي بارو و ديگران. سرکيسيان تئاتري اصيل، حقيقي و جهاني مي‌خواست. او متون خارجي را ترجمه مي‌کرد و در اختيار بچه‌ها مي‌گذاشت تا آن‌ها با تئاتر صحيح، آشنا شوند. در واقع او مي‌خواست آن‌ها را براي تئاتري واقعي و صحيح آماده کند. سرکيسيان از راه‌هاي مختلف، دانش تئاتري را به جمع کثيري از نسل تئاتر بعد از كودتاي 28 مرداد تزريق کرد. او در واقع کاري را کرد که هنرستان هنرپيشگي با آن دَم و دستگاه عريض و طويل نتوانسته بود انجام دهد.»

**اما ميراث سرکيسيان براي تئاتر ايران چه بود؟**

**الف- مطرح کردن تئوري‌هاي کنستانتين استانيسلاوسکي به طور جدي در ايران**

شاهين سرکيسيان نخستين کسي است که به طور جدي تئوري‌هاي استانيسلاوسکي را در تئاتر ايران مطرح کرد. البته پيش از او ميرسيف‌الدين کرمانشاهي، عبدالحسين نوشين و حسين خيرخواه کم و بيش درباره‌ي او سخن گفته بودند اما اين سرکيسيان است که با ترجمه‌ي تئوري‌هاي استانيسلاوسکي و آموزش و تشريح آن براي جمع اوليه‌ي گروه هنر ملي، گروه مرواريد و گروه آرمن و به کارگيري اين تئوري‌ها در اجرا گام بلندي در نهادينه کردن آموزش بازيگري و کارگرداني رئاليستي در ايران برداشت.

**ب- اصلاح بيان تئاتري**

سرکيسيان که در فرانسه به تحقيق درباره‌ي تئاتر مبادرت کرده بود با تيزهوشي يکي از بزرگترين معضلات تئاتر آن زمان ايران را نوع بيان اغراق شده، تئاترگونه و شاعرانه تشخيص داد و در جهت اصلاحش بر آمد. قبل از حضور نوشين در تئاتر ايران، بيان تئاتري تحت تأثير سوفلورها بياني کِش‌دار و زير نفوذ لهجه‌ي ارمني قرار داشت. نوشين اما بياني ويژه ي تئاتر آفريد که مي‌توان آن را برگرفته از الگوي فرانسوي دانست؛ دکلماسيون. اين نوع بيان شاعرانه، اغراق گونه و با تأکيدهاي فراوان بود. با توجه به نفوذ شخصيت نوشين و آموزه‌هاي او تا دهه‌ي سي هم کماکان اين نوع بيان رايج بود. با استفاده از اين نوع بيان امکان بازي در نمايشنامه‌هاي مورد نظر سرکيسيان که اکثرأ از نويسندگان مطرح آن زمان چون آرتور ميلر، کليفورد اودتس، پيراندللو و... بودند وجود نداشت و کار را به تصنع مي‌کشاند. اين نوع بيان با آموزه‌هاي استانيسلاوسکي به عنوان مرجع اصلي آموزش سرکيسيان هماهنگي نداشت. سرکسيان با اين که خود لهجه‌ي ارمني داشت و در اداي کلمات فارسي با مشکلاتي مواجه بود موفق شد دست به اصلاح بيان متصنع و اغراق‌شده بزند. او به نسل جديد تئاتر ايران در دهه ي سي اين آموزش را داد که براي بازي در تئاتر نيازي به ژست گرفتن، تصنعي بازي کردن و مطنطن گويي نيست، بلکه بايد همان‌گونه که در زندگي روزمره سخن مي‌گوييم روي صحنه نيز بايد همان گونه حرف بزنيم. او بازيگران خود را به گوش دادن به صفحه‌هاي اجراهاي فرانسوي دعوت مي‌کرد تا به آن‌هايي که حتي اين زبان را نمي‌دانستند بياموزد که نيازي به مطنطن و با تکلف سخن گفتن نيست، بلکه روي صحنه بايد راحت و عادي سخن بگويند. در واقع آموزش‌هاي سرکيسيان سومين مرحله از بيان تئاتري در ايران است که اشکالات دو مرحله‌ي پيشين را که ذکرش آمد مرتفع کرده بود.

**ج- مطرح کردن نمايشنامه‌نويسان بزرگ دنيا در ايران و اجراي آثار آن‌ها**

بسياري نويسندگاني که امروز مي‌شناسيم نخستين بار توسط شاهين سرکيسيان به تئاتر ايران معرفي شده و آثار آن‌ها را به روي صحنه رفته است. از جمله اين نويسندگان مي‌توان به هنريک ايبسن، ژولين گرين، کليفورد اودتس، استريندبرگ، بکت، پير اندللو، ژان کوکتو، آنتون چخوف، جرج برنارد شاو، آلفرد ژاري، پل واندنبرگ، آرتور ميلر و... اشاره کرد. اگر اين فهرست را به دقت بخوانيم به کار بزرگ سرکيسيان پي مي‌بريم که نسلي از تئاتر ايران را با جديدترين دستاوردهاي ادبيات نمايشي آشنا کرد.

سرکيسيان هم به مانند نوشين برا ين عقيده بود که ما بايد ابتدا آثار غربي را اجرا کنيم تا هنرمندان و تماشاگران ما با تئاتر واقعي آشنا شوند و بعد از اين ما درام‌نويساني خواهيم داشت که با آگاهي از مسائل امروز ما با معيار جهاني به نگارش نمايشنامه خواهند پرداخت. او در مصاحبه با محمدرضا اصلاني مي‌گويد: «تئاتر ملي وجود دارد. به نظرم از روزي که ايراني به زبان ايراني نمايش فرنگي را به اجرا گذاشت تئاتر ملي به وجود آمد. ما از نظر اين که تئاتر بومي و حماسي نداريم بايد احساس کمبود کنيم. در اين زمينه بايد کوشش کنيم به شرط اين که يک انديشه‌ي جهاني در برداشته باشد. برخلاف آن که تئاتر روحوضي را تئاتر ملي مي‌دانند بايد بگويم من اصلاً آن را قبول ندارم. تئاترهاي روحوضي بينش تئاتري مردم را پايين مي‌آورند. حالا هم چون کار مثبتي در زمينه‌ي تئاتر صورت نمي‌گيرد، به نظر من تئاتر ملي نداريم. من زماني دست به اين کار زدم اما عواملي که خارج از اراده‌ام بود مرا از اين کار واداشت، چون آدم‌هايي که دور و برم بودند فکرم را منکر شدند و به تئاترهاي روحوضي تکيه کردند و مي‌گفتند در ايران نمي‌شود تئاتر ملي را به مانند تئاتر مدرن اجرا کرد. اما عمل نشان داد که مي‌شود اين کار را کرد و خوشبختانه انديشه‌ام در اين زمينه ريشه گرفت. ما حالا تئاتر ملي نداريم و گناه آن هم به گردن مديران، کارگردانان و بازيگران است، براي اين که هيچ کدام حوصله و عشق اين کار را ندارند که از راه اصولي دست به کار ملي بزنند. عده‌اي هم خيال مي‌کنند هيچ کدام حوصله و عشق اين کار را ندارند که از راه اصولي دست به کار ملي بزنند. عده‌اي هم خيال مي‌کنند از نظر مالي محدودند، من اين را قبول ندارم چرا که حل مشکلات مالي ساده است اگر انرژي خودمان را به کار بيندازيم موفق مي‌شويم.» (دولت‌آبادي، رحمتي، 1384، ص 146) سرکيسيان در مقاله‌اي با عنوان «هدف ما» به طور کامل‌تري نظر خود را درباره‌ي تئاتر ملي شرح مي‌دهد: [...] او مي‌نويسد تئاتر ملي را بايد به سه قسمت تقسيم کرد:

**1-** تئاتر حماسي: که از فردوسي، نظامي و ساير اساتيد فن بايد استفاده شود و درام‌نويساني پر قدرت پيدا شوند که روي زمينه‌هاي اصيل و آماده‌ي اين نوع نوابغ شعر و هنر به داستان‌هاي عظيم آن که مظهر زنده‌ي روح ملت ماست جان تازه‌اي ببخشند و آن‌ها را براي صحنه آماده کنند. بديهي است که اين کار بسيار دشوار است و هر کسي واجد چنين شرايطي نيست. بايد يک تشکيلات تئاتر کامل وجود داشته باشد تا به اين آرزو جامه‌ي عمل بپوشاند.

**2-** تئاتر فولکوريک: که البته بايد در کار مدرن آن را نشان داد و نمايشنامه‌هاي عاميانه را با لهجه‌هاي مخصوص و لباس مخصوص‌شان بر روي صحنه آورد. به عنوان مثال مي‌توان از بعضي از داستان‌هاي صادق هدايت که يک بار روي صحنه عرضه شده است نام برد. ولي نبايد فراموش کرد اين نوع نمايشنامه حالت يکنواختي و تکرار به خود مي‌گيرد که در واقع به يک رکود بي‌شباهت نيست و به هيچ وجه نمي‌توان به وسيله‌ي آن ديد جهاني ايجاد کرد.

**3-** تئاتر ملي مدرن: يعني تئاتري که از امروز ما از حال و احوال، آرزوها، خواست‌ها، جنبش‌ها، کوشش‌ها و تلاش‌هاي مردم امروز ايران سخن مي‌گويد ... تئاتر ملي مدرن از آن دو نوع تئاتري که جنبه‌ي ملي دارند دامنه‌ي وسيع‌تر و دست‌نخورده‌تري دارد و به خوبي مي‌توان در اين زمينه پيشرفت نمود. به اين شرط که درام‌نويساني پديد آورد که جنبه جهاني پيدا کند و موجب افتخار وطن ما گردد. آن‌ها بايد يک ديد جهاني مثل صادق هدايت (در زمينه‌ي داستان) داشته باشند و اين آثار بايد به دور از تقليد بوده و با حالت کامل روح ايراني تهيه و آماده شود. (دولت‌آبادي، رحمتي، 1384، ص 197 و 198)

همان‌طور که خود سرکيسيان تأکيد مي کند تئاتر مورد نظر او نوع سوم، يعني تئاتر ملي مدرن است و از هيمن رو است که شش سال وقت و عمر خود را به پاي متن روزنه‌ي آبي اثر اکبر رادي مي‌گذارد، چرا که او اين نمايش را واجد شرايط تئاتر ملي مدرن مي‌داند. از نوشتار بالا به خوبي برمي‌آيد که ميراث نوشين به سرکيسيان رسيده و او آن‌ها را ارتقا داد. اين ميراث بعد از اين با تلاطم بسيار به نسل بعد تئاتر مي‌رسد.

.

هنوز هم

دوست دارم تئاتر کار کنم

گفت‌وگو با پرویز بهرام، ‌عضو گروه « هنر ملی »

فرانک آرتا

گروه «هنر ملي» بعد از کودتاي 28 مرداد 1332 به عنوان رکن اساسي و تاثيرگذار تئاتر کشور به حساب مي‌آيد و طبعاً‌ عباس جوانمرد به عنوان متولي در شکل‌گيري و گسترش آن نقش مهمي داشته است و البته همراه با ديگران ضمن اين که هسته‌ي اصلي تئاتر امروز ايران که البته تربيت «بازيگران کاربلد» يکي از ارکان آن است، ‌ريشه در آن سال‌ها دارد. پرويز بهرام، ‌صداپيشه‌ي پيش‌کسوت، ‌از جمله هنرمنداني بود که به عنوان بازيگر با اعضاي اين گروه حشر و نشر داشت. منتها بعدها به دليل صداي ويژه‌اش به عنوان يکي از پايه‌گزاران دوبله در ايران از آن گروه فاصله گرفت. با اين حال براي مرور آن دوره تاريخي که منابع مکتوب و قابل اتکا کمي از آن زمان وجود دارد، ‌حرف‌هايي براي گفتن داشت که در اين گفتگو به برخي موارد اشاره کرده است. پرويز بهرام، متولد 1312 شهر بابل، ‌کار دوبله را با حضور در دوبله‌ي فيلم ايتاليايي «هنرپيشه» شروع‌کرد. صداي او از جمله «صداهاي ماندگار» ايران است. بدون ترديد معصوميت نهفته در صدايش شنوندگانش را به دنياي متعالي و ماوراء سوق مي‌دهد. حتماً‌ همه مي‌دانند صداهاي او در مستند «جاده‌ي ابريشم» طنين‌انداز ميان نسل‌ها شده است.

**چه‌طور شد که به گروه تئاتر «هنر ملي» پيوستيد؟**

واقعيت اين است که سال‌ها از آن زمان گذشته و خاطره محوي از آن دوران دارم. ولي سعي مي‌کنم هر آن چه به ياد دارم را در اختيارتان قرار دهم. پيوستن من به اين گروه به سال‌هاي دوران دبيرستان برمي‌گردد. علاقه‌ي من به نمايش تا حدّي بود که از همان آغاز دوره‌ي دبيرستان، ضمن تحصيل، با گروهي از دوستانم، جمعه‌ها نمايشنامه‌هاي زيادي را به صحنه مي‌برديم. همه کارها را هم خودمان انجام مي‌داديم. دکور مي‌ساختيم، سالن تئاتر کرايه مي‌کرديم. حتي خودمان بليط فروشي هم مي‌کرديم. البته پول زيادي نصيب‌مان نمي‌شد، ولي به هر حال رقمي بود که با آن زندگي مي‌کرديم. بعدها وارد هنرستان هنرپيشگي و هنرهاي دراماتيك دانشكده ادبيات شدم و پس از تعليم زير نظر مدرّسان برجسته‌اي مثل پروفسور كوئين بي و ديويد سون در رشته‌ي كارگرداني، بازيگري و نويسندگي تئاتر فارغ‌التحصيل شدم. تااين که با تشکيل گروه «هنر ملي» با هم دوره‌اي‌هاي هنرستان هنرپيشگي از جمله علي نصيريان، عباس جوانمرد، جعفر والي، جميله شيخي، فهيمه راستکار، بيژن مفيد و جمشيد لايق و... به گروه تئاتر "هنر ملي" پيوستيم. البته در پيوستن به اين گروه ماجراهايي اتفاق افتاد.

**فکر کنم يکي از همان ماجراها آشنايي‌تان با شاهين سرکيسيان بود. چه‌گونه با ايشان آشنا شديد؟**

همان‌طور که مي‌دانيد شاهين سرکيسيان، نمايش‌نامه‌نويس و کارگردان قابلي در تئاتر و پايه‌گذار تئاتر نوين ايران در 1334 بود. البته احمد شاملو باعث آشنايي من با شاهين سرکيسيان شد. وقتي با ايشان شروع به همکاري کرديم، نمايش‌هاي متعددي اجرا کرديم. اولين نمايش ما هم در سالن سينما - تئاتري بود در سينما رويال که بعداً ‌"بهار" نام گرفت. سرکيسيان روش کنستانتين استانيسلاوسکي را اجرا مي‌کرد و اين متد را آموزش مي‌داد. او در کلاس‌هايش به معرفي نمايشنامه‌نويسان بزرگي چون ايبسن، چخوف، لورکا، پيراندللو و استريندبرگ پرداخت. او به زبان فرانسه تسلط فراوان داشت. از اين رو آثار بسياري را از فرانسه به فارسي ترجمه کرد. درآن زمان علي نصيريان، عباس جوانمرد، جعفر والي، جميله شيخي، ‌فهيمه راستکار، ‌بيژن مفيد و جمشيد لايق نيز حضور داشتند.

**بيشتر کارهايي که سرکيسيان اجرا مي‌کرد، خارجي بود. علاقه‌اي به اجراي نمايشنامه‌هاي ايراني نداشتيد؟**

چرا. ايراني هم اجرا مي‌کرديم. شاهين سرکيسيان اهل مطالعه بود. آن قدر عاشق تئاتر بود که ازدواج نکرد. از او پرسيدند که چرا ازدواج نمي‌کني؟ پاسخ داد من با تئاتر ازدواج کردم. در آن زمان متد استانيسلاوسکي حاکم بود. نقش اول «مرگ دستفروش» آرتور ميلر را من بازي کردم. حتي متد برتولت برشت را هم اجرا کرديم. ولي بعدها هر کدام رفتيم سراغ کارهاي خودمان. چون درآمدي نداشتيم. و تازه در ايران دوبلاژ پاگرفته بود که بنده يکي از پايه‌گذارانش هستم. يک عده‌اي هم مثل بيژن مفيد به تئاتر سنگلج رفتند.

**گفته مي‌شود يک روز آقاي جهانبگلو و همسرش، خجسته کيا،‌ به شاهين سرکيسيان گفتند که چه‌قدر نمايشنامه‌هاي خارجي اجرا مي‌کنيد، ‌بهتر است از اين به بعد نمايشنامه‌هاي ايراني هم اجرا کنيد. درست است؟**

اصلاً اين‌طور نيست. اين فکر در همه ي ما بود. حتي بيژن مفيد و علي نصيريان هم کارهايي انجام دادند. اتفاقاً نمايشي که من نقش اول بازي کردم «افعي طلايي» نام داشت که برگرفته از «داش آکل» صادق هدايت بود. چون آقاي سرکيسيان، ‌ارتباط نزديکي با صادق هدايت داشت. بعد آقاي جوانمرد و علي نصيريان به طور مشترک آن را کارگرداني کردند.

**پس چه‌طور شد که عباس جوانمرد از سرکيسيان جدا شد و گروه «هنرملي» را تاسيس کرد؟ ضمن اين که اين نمايشنامه‌هاي ايراني در گروه جوانمرد اجرا شد؟**

خب امکاناتي در اختيار آقاي عباس جوانمرد قرار گرفت و پيشنهاد داد که همکاران به وزارت فرهنگ و هنر وقت بپيوندند. و همان‌طور که از اسمش معلوم است، گروه ‌تئاتر «هنرملي» را ايجاد کرد.

**شما چرا از تئاتر فاصله گرفتيد و وارد حرفه دوبلاژ شديد؟**

به دليل دستمزد کم،‌ معيشت‌مان تنگ مي‌شد و کفاف زندگي‌مان را نمي‌داد. اصلاً‌ با آن دستمزد‌ها چرخ زندگي‌مان نمي‌چرخيد. وقتي وارد کار دوبلاژ شديم، آن موقع آن قدر فيلم‌هاي خارجي وارد ايران مي‌شد که تبديل به کار پررونقي شود. مثلاً يک هفته براي يک فيلم وقت مي‌گذاشتيم و فيلم را دوبله مي‌کرديم. دستمزدش هم خدا رو شکر خوب بود. البته من دانش‌آموخته‌ي کارشناسي حقوق قضايي هستم و سال‌ها کار وکالت هم مي‌کردم که چندي است بازنشسته شدم.

**الان تمايل داريد دوباره تئاتر کار کنيد؟**

خيلي. هميشه به تئاتر علاقه داشته و دارم. اين روزها خيلي دوست دارم که کار تئاتر انجام بدهم.

دندان پزشکی که مترجم تئاتر شد

گفتگو با دکتر حسينعلي طباطبايي مترجم

شقایق عرفی نژاد

دکتر حسينعلي طباطبايي، دندانپزشک است و مدرک فوق‌ليسانس زبان و ادبيات فرانسه را از پاريس گرفته و او از زمان تحصيل در رشته‌ي دندانپزشکي و زبان فرانسه به تئاتر علاقه‌مند بود و اين علاقه‌ او را به کار تئاتر و ترجمه متون نمايشي کشانده و باعث آشنايي‌اش با عباس جوانمرد و گروه هنر ملي شد و در طي فعاليت گروه هنر ملي چند نمايشنامه براي اين گروه ترجمه کرده است و اين دليلي بود براي گفت‌وگو با اين مترجم قديمي ادبيات نمايشي.

**چه‌طور با گروه هنر ملي و عباس جوانمرد آشنا شديد؟**

من در اداره‌ي هنرهاي دراماتيک با گروه هنر ملي آشنا شدم. قبل از آن دندانپزشکي مي‌خواندم و در کنارش زبان و ادبيات فرانسه را ادامه مي‌دادم. آن زمان دانشکده هنرهاي زيبا هنوز آن قدر گسترده نبود. من در همان دانشگاه و در اواخر سال‌هاي تحصيلم در رشته‌ي زبان فرانسه، با بچه‌هاي تئاتر آشنا شدم و به تئاتر علاقه پيدا کردم و اين علاقه آن قدر جدي شد که شروع به کار با بچه‌هاي تئاتر کردم. در حدود سال 1350 هم به اداره‌ي هنرهاي دراماتيک رفتم و با آقاي جوانمرد و گروه هنر ملي آشنا شدم.

**رشته‌ي تحصيلي اصلي شما که ربطي به تئاتر نداشت؟**

خير. من هيچ‌وقت تئاتر را به شکل آکادميک دنبال نکردم. من زبان فرانسه مي‌خواندم و مي‌خواستم فوق‌ليسانس اين رشته را بگيرم که همان زمان با بچه‌هاي تئاتر آشنا شدم و ارتباطم با آن‌ها ادامه پيدا کرد تا به اداره‌ي هنرهاي دراماتيک رفتم. دو سال هم زماني که آقاي بيضايي رئيس دانشکده‌ي هنرهاي زيبا بود با ايشان کار کردم و آن جا درس دادم.

برگرديم به آشنايي‌تان با آقاي جوانمرد. از کار کردن با ايشان و گروه هنر ملي بگوييد؟

جوانمرد شش گروه تشکيل داده بود و هر هفته يکي از اين گروه‌ها بايد نمايشي را براي پخش از تلويزيون آماده مي‌کرد. آن زمان کارها ضبط نمي‌شدند، به صورت زنده روي آنتن مي‌رفتند. به همين دليل آماده کردن اين نمايش‌ها خيلي کار مي‌برد. زماني که من براي تحصيل زبان فرانسه به فرانسه رفته بودم چيزي در حدود هفتاد – هشتاد تئاتر ديدم. مي‌خواستم بدانم آن‌ها چه طور تئاتر کار مي‌کنند و چه هدف‌هايي دارند. در اين مدت يادداشت‌هايي برداشتم که وقتي به ايران برگشتم، در اختيار بچه‌هاي گروه مثل آقاي نصيريان و آقاي جوانمرد قرار دادم. قصدم اين بود که حالا که هفته‌اي يک نمايش اجرا مي‌کنيم، هدف‌هاي بعدي‌مان را هم مشخص کنيم. اين يادداشت‌ها به دست معاون وزير فرهنگ و هنر وقت هم رسيد. يک روز من را خواست و گفت‌ نمي‌توانم چنين برنامه‌اي را اجرا کنم. من هم قهر کردم و رفتم به دنبال کار طبابت و براي گذراندن دوره‌ي طرح پزشکي به اهواز رفتم. اين پروژه حدود 10 ماه تا بعد دوباره به تهران برگشتم جوانمرد اولين نفري بود که براي تأسيس اداره‌ي تئاتر اقدام کرد. بعد دکتر فروغ رئيس آن شد که تئاتري نبود، اما تئاتر را دوست داشت. در اداره‌ي تئاتر ده نفر بوديم. همان موقع آقاي جوانمرد پيشنهاد تشکيل گروه‌هاي مختلف و اجراي هفته‌اي يک تئاتر در تلويزيون را به پهلبد داد. او هم خيلي تعجب کرد. گفت چنين چيزي غير ممکن است. جوانمرد هم گفت شما اجازه بدهيد ما شروع کنيم تا ببينيم مي‌شود يا نه. همين اتفاق هم افتاد و شد. چون بچه‌ها خيلي شوق داشتند

**شما چند نمايشنامه براي اين گروه ترجمه کرديد؟**

به طور کلي در زمان کار در اداره‌ي هنرهاي دراماتيک و گروه هنر ملي حدود 40 تا 50 پيس را ترجمه کردم که هر کدام به مناسبتي اجرا شد. از مجموع اين 50 پيس دو پيس را براي گروه هنر ملي ترجمه کرده بودم.

يادتان هست چه متن‌هايي بودند؟

يادم نيست. ولي پيس‌هايي که براي اين گروه ترجمه کردم، با ايده‌ي شکل‌گيري گروه هنر ملي هم‌خواني داشت. البته بقيه پيس‌ها هم به فرهنگ مردم ايران نزديک بودند.

متن‌ها همه از زبان فرانسه بودند؟

بله، متن‌هايي بودند که از مجلات و کتاب‌هاي فرانسوي انتخاب کرده بودم.

**در تمرين‌هاي گروه هم حاضر بوديد؟**

بله. چون تمرين‌ها در خود اداره بود. در مجموع شش گروه به سرپرستي آقاي جوانمرد براي تلويزيون کار مي‌کردند که اعضاي بعضي از آنها سابقه‌ي بيشتري داشتند. آقاي جوانمرد در انتخاب پيس‌ها خيلي سخت‌گير بود. اصرار نداشت حتماً کار کند و هر کاري را روي صحنه ببرد. خيلي سنگين کار مي‌کرد . از همان کتاب هويت ملي تئاتر ملي مي‌توانيد متوجه شويد که اصولاً کار تئاتر کار سختي است. بايد تمام وقت را براي آن بگذاري. نمي‌شود کارمند باشي و بعد نيمه وقت تئاتر هم کار کني. بايد با تمام سواد و انرژي‌ات کار کني. آقاي جوانمرد با هر کسي کار نمي‌کرد. ديد ديگري نسبت به پيس‌ها داشت. دست به انتخاب مي‌زد. اگر به او مي‌گفتند پول خوب مي‌دهيم تا هر شب يک تئاتر اجرا کني، قبول نمي‌کرد. سخت‌گير بود و سخت‌گيري‌اش هم درست بود. براي اين که سوادش را داشت. اولين کسي بود که سينه سپر کرد و اداره‌ي تئاتر را راه انداخت. اگر نه بچه‌ها هيچ‌جور جمع نمي‌شدند. حتي خود دکتر فروغ هم گفت نمي‌تواني هفته‌اي يک تئاتر آماده کني. اصلاً فکر نمي‌کرد، کسي مثل جوانمرد بتواند شش گروه را کنار هم نگه دارد و هر هفته يک نمايش اجرا کند. دکتر فروغ روش و روال تئاتر را نمي‌دانست و فقط مي‌گفت نمي‌شود. مي‌خواست اداره خيلي شسته و رفته باشد.

**به غير از نمايشنامه کتاب‌هاي نظري تئاتر هم ترجمه کرديد؟**

بله، کنار پيس‌هايي که ترجمه مي‌کردم، خيلي کتاب‌هاي ديگر هم درباره‌ي تئاتر ترجمه کردم که بعضي‌هايشان چاپ شدند، بعضي‌هايشان هم دارند خاک مي‌خورند.

جهان به ادبیات فرانسه بی اعتناست

ترجمه:مريم شرافتي

منبع: وب سايت لوموند

نويسندگان قديمي فرانسه، همواره در کشورهاي انگليسي زبان در فهرست خالقان بهترين آثار داستاني قرار مي‌گيرند، کساني چون ولتر، پروست، دوما و يا ويکتور هوگو. ولي نويسندگان فرانسوي نيمه ي دوم قرن بيستم چنين موقعيت و محبوبيتي ندارند. حتي مي‌توان گفت که در مواردي علاقمندان به ادبيات در کشورهاي انگليسي زبان نام هيچ نويسنده ي معاصر فرانسوي را به ياد نمي‌آورند.

دوراني بود که فرانسه فرهنگ ادبي بسيار غني و نويسندگان با نفوذي داشت. امروزه نيز بسياري از فرانسويان هنوز چنين ذهنيت و تصوري دارند. ولي اگر هنوز چنين است چرا آثار ادبي فرانسه در کشورهاي انگليسي زبان فروش ندارند؟

ايراد از انگليسي زبان‌ها نيست،بلکه تقصيربه گردن فرانسوي‌هاست. چرا فرانسوي‌ها به نسبت گذشته به کتاب‌هاي ترجمه شده از زبان انگليسي و يا ساير زبان‌ها روي آورده‌اند؟

فرانسوي‌ها به ميراث و سنت ادبي خود افتخار مي‌کنند. فرانسه، شايد بيش از هر کشور ديگري در جهان، جايزه ي ادبي و کتاب دارد. چيزي بيش از دو هزار و اگر کسي بگويد که نويسندگان معاصر و امروزي فرانسه به شدت نخبه‌گرا، منزوي و يا زياد از حد روشنفکر مآب هستند، خشم فرانسوي‌ها را برمي‌انگيزد. اين واقعيت دارد. به استثناي ميشل ولبک، داستان‌نويسان فرانسوي در بازار ادبيات انگلوساکسون موفقيت چنداني نداشته‌اند.

حتي ژان ماري لو کلزيو، برنده ي جايزه ي نوبل ادبيات سال 2008، در جهان انگيسي زبان تقريبا ناشناخته است. تا جايي‌که به علايق و عادت کتابخواني فرانسوي‌ها برمي‌گردد کافي است به کتاب‌هايي که مردم در مسيرهاي مترو مي‌خوانند نگاهي بياندازيم. بررسي محدود و غيرعلمي از کتاب‌هايي که مسافران در خط شماره ي يک مترو پاريس مطالعه مي‌کردند، نشان مي‌دهد که از هر پنج مورد چهار نفر کتاب‌هاي نويسندگان آمريکايي و يا بريتانيايي را مي‌خوانند و داستان‌نويسان فرانسوي به خوبي اين مشکل را شناخته‌اند.

يکي از اين نويسندگان به نام کريستوفر اونوديت بيو مي‌گويد: "من واقعا عذاب مي‌کشم، چون موسسات نشر انگليسي زبان واقعا ادبيات فرانسوي را ناديده مي‌گيرند." او به خاطر کتاب جديد خود به نام "شيرجه" يکي از مهم‌ترين جوايز ادبي فرانسه را دريافت کرده است ولي تاکنون هيچ"يک از پنج کتاب داستان وي به راهي بازارهاي بريتانيا يا آمريکا نداشته‌اند.

او مي‌گويد: "مشکل ما نويسندگان فرانسوي وجهه‌اي است که در خارج از کشور داريم. در آمريکا همه فکر مي‌کنند که ما زياد از حد اهل فرضيه و

تئوري بافي هستيم، فکر مي‌کنند که زياد از حد روشنفکر مآب هستيم و نمي‌توانيم داستان خوب بنويسيم. ولي اين واقعيت ندارد، ما داستان‌نويس‌هاي خوبي هستيم."اين وضعيت حکايت همه ي داستان‌نويس‌هاي فرانسوي است: فيليپ لابرو، ماري داريسک و نلي آلار، همه  در خود فرانسه نويسندگان موفقي هستند ولي هيچ يک از آن ها تاکنون در بازار کتاب و نشر بريتانيا و آمريکا هيچ موفقيتي نداشتند.

حتي مارک لوي که داستان‌هاي رمانتيک او بيش از 40 ميليون نسخه در سراسر جهان فروش داشته و اولين داستانش با عنوان "اگر من واقعا حقيقتي بودم" الهام بخش يک فيلم محصول هاليوود به نام "درست مثل بهشت" بوده است، معتقد است که نگاه و طرز برخورد موسسات نشر در بريتانيا و آمريکا نسبت به آثار نويسندگان فرانسوي آزار دهنده است.

مارک لوي مي‌گويد: "نگاه ساده لوحانه  ي ناشران بريتانيايي حاکي از اين است که يک کتاب فرانسوي هيچ گاه در بازار بريتانيا موفق نخواهدبود. و خيلي هامعمولا به شوخي مي‌گويند که اگر يک نويسنده ي فرانسوي مي‌خواهد در دنياي انگليسي زبان موفقيت کسب کند بايد خود را اسپانيايي جا بزند. موفقيت يک نويسنده فرانسوي در خود اين کشور هميشه براي ورود وي به بازار نشر بريتانيا يک عامل منفي است."

در آمريکا نيز نگاه حاکم اين است که خودشان به حد کافي نويسنده دارند و تمام موضوعات و ژانرهاي مختلف ادبيات داستاني را پوشش مي‌دهند. بنابراين چرا اصلا لازم است که از نويسندگان کشورهاي ديگر اثري را ترجمه و چاپ کنيم."

بي‌ترديد هزينه‌ها و مشکلات ترجمه ي يک اثر ادبي بخشي از اين معضل است. و حقيقت ديگر اين است که بازار کتاب و ادبيات در جهان انگليسي زبان در سال‌هاي اخير دوران رونق را طي مي‌کند و به همين خاطر تقاضا براي آثار ادبي به زبان‌هاي ديگر بسيار محدود و نازل ا

فرانسوي‌ها از انگليسي‌ها بيشتر کتاب‌هاي ترجمه شده مي‌خوانند

برخي از نويسندگان فرانسوي از آن‌چه آن را "خودستايي" بيش از حد انگلوساکسون‌ها توصيف مي‌کنند شکايت دارند. "ماري داريسک" مي‌گويد: در فرانسه حدود 40 درصد از آثار ادبي که چاپ مي‌شوند ترجمه ي  يک کتاب‌هاي خارجي هستند. ولي در بريتانيا فکر مي‌کنم که اين رقم حدود 3 درصد است. اين نشان مي‌دهد که ما فرانسوي‌ها در مورد مردمان و فرهنگ‌هاي ديگر بسيار کنجکاو هستيم. و به نظرم بريتانيايي‌ها و آمريکايي‌ها هم بايد همين کنجکاوي را داشته باشند و دنياي خود را به روي فرهنگ‌هاي ديگر بگشايند."

ولي شايد يکي از دلايل فروش بسيار کم کتاب‌هاي فرانسوي در دنياي انگليسي زبان اين است که آثار ادبي فرانسوي جذابيت کمي دارند.

ديويد ري مدير يک کتابفروشي در شهر پاريس به نکته ي جالبي اشاره مي‌کند.اوسال‌ها در لندن زندگي کرده است و در مورد بازار ادبيات در فرانسه و بريتانيا به نسبت ساير دست‌اندرکاران فرانسوي اطلاعات بيشتري دارد.

او مي‌گويد: "کتاب‌هاي داستان فرانسوي با آثاري که در بريتانيا خلق مي‌شوند خيلي متفاوت‌اند. آثار فرانسوي خيلي نخبه‌گرا، روشنفکرانه و فوق‌العاده نفيس هستند. در خيلي از موارد حتي فضاي کتابفروشي‌ها براي مردم و خوانندگان عادي آزاردهنده است.طوري که مردم از فرهنگ کتاب و نويسندگي فرانسوي به نوعي هراس دارند."

در فرانسه يک شبکه ي بزرگ از کتابفروشي‌هاي کوچک هنوز حفظ شده است که تا حد زيادي نتيجه ي يک سيستم محافظت از اين نوع مراکز فرهنگي است:فروش کتاب به بهاي ارزان تر و يا "حراج" ممنوع و معناي آن اين است که کتابفروشي‌ها در زمينه ي عرضه ي کتاب يک نوع انحصار کامل دارند.

اوايل سال جاري 2014 قانوني به تصويب رسيد که طبق آن فروش ارزان تر کتاب توسط عرضه کنندگان اينترنتي ممنوع شد. به همين سبب موسساتي نظير آمازون شکايت دارند که چنين قوانيني باعث تبعيض در مورد آن هامي شود.

ميزان فروش کتاب‌هاي الکترونيکي در فرانسه به نسبت آمريکا و يا بريتانيا بسيار ناچيز است. ولي آن‌چه ديويد ري در مورد کتابفروشي‌هاي فرانسوي مي‌گويد حقيقت دارد. بسياري از آن ها محيط‌هاي پر قيد و بند و بسيار خشکي هستند. تعداد زيادي از آن ها به شکل واضحي گرايش‌هاي سياسي دارند که باز عامل ديگري در کاستن از علاقه و نزديک شدن مردم عادي به کتاب و نشر است.

حتي شکل کتاب‌ها طوري طراحي نمي‌شود که مشتري و يا مردم عادي را جذب کند. کتاب‌هاي داستان جديد هنوز هم با همان جلدهاي کرم رنگ و با عکس استاندارد نويسنده چاپ مي‌شوند. به نظر نمي‌رسد که طراحي کتاب‌ها و به خصوص جلد آن ها براي بازار نشر و ناشران فرانسوي موضوع مهمي باشد.

در مقايسه با بريتانيا مي‌توان گفت که چاپ کتاب در برخي از ژانرها مثل تاريخ براي عموم، زندگينامه، طنز، مسايل مربوط به ورزش و ورزشکاران و داستان‌هاي علمي ساده و عامه پسند بسيار ناچيز است و يا اصلا وجود ندارد.

ديويد ري مي‌افزايد:کتاب‌هاي غيرداستاني که در فرانسه چاپ مي‌شوند اساسا علمي و دانشگاهي هستند. هنوز در فرانسه فرهنگ ساده کردن و يا عمومي کردن موضوعات پژوهشي و دشوار در قالب کتاب‌هاي عامه پسند به وجود نيامده است.

طراحي کتاب‌هاي فرانسوي خيلي جذاب به نظر نمي‌رسند.

به گفته داگلاس کندي، نويسنده ي آمريکايي داستان‌هاي حماسي عاشقانه که بخشي از اوقات خود را در پاريس مي‌گذراند و در فرانسه محبوبيت فراواني دارد، داستان‌نويسي فرانسه هيچ گاه نتوانسته ادبيات تجربي سال‌هاي پس از جنگ جهاني دوم را پشت سرگذاشته و به دوران جديد راه پيدا کند.

داگلاس کندي مي‌افزايد:دليل اين که کتاب‌هاي من در فرانسه محبوب هستند اين است که من نکات يا بررسي‌هاي پيچيده و جدي در مورد نحوه ي زندگي مردم و جوامع را با قالب‌هاي نوشتاري بسيار ساده ترکيب مي‌کنم و اين جا؛ در فرانسه براي يک چنين شيوه‌اي از ادبيات داستاني تقاضاي فراواني وجود دارد. اين واقعا جاي مکث دارد چون اين خود فرانسوي‌ها بودند که در قرن نوزدهم ادبيات داستاني جامعه‌گرا (اجتماعي) را خلق کردند. ولي بعد از جنگ جهاني دوم اين سنت از بين رفت. به جاي آن فرانسوي‌ها رمان "موج نو" را خلق کردند که به آن داستان‌نويسي ايده‌گرا نيز مي‌گويند و خواندن آن بسيار دشوار است."

او مي‌افزايد:"در بريتانيا و يا آمريکا نوشتن در مورد اوضاع و احوال فعلي کشور و مشکلات آن امري بسيار عادي است ولي در فرانسه هيچ نويسنده‌اي اين کار را نمي‌کند."

پنج کتاب در ميان ده کتاب منتخب نويسندگان انگليسي زبان

**تمام ادوار:** مادام بوواري اثر گوستاو فلوبر (رتبه ي دوم)

**قرن بيستم:** در جستجوي زمان از دست رفته اثر مارسل پروست

**قرن نوزدهم:** مادام بوواري اثر گوستاو فلوبر (رتبه ي دوم)

**قرن هجدم:** کانديد اثر ولتر (سوم)، روابط خطرناک، اثر لوکلو (رتبه ي دهم)

**نويسندگان زنده:** هيچ.

**اين فهرست بر اساس نظر 152 نويسنده در مارس 1913 تهيه شده است.**

جي دي سالينجر

در روزهاي پاياني ماه نوامبر، سه داستان از جي دي سالينجر، نويسنده ي ناتور دشت، به فضاي اينترنت راه پيدا کرد. "اقيانوس پر از توپ‌هاي بولينگ"، "پاولا" و "تولد"پيش از اين در دو کتابخانه ي دانشگاهي آمريکايي، صرفا براي مطالعه، در دسترس بود.

از سالينجر امسال خبرهاي مهم ديگري هم منتشر شد: ساخت فيلمي سينمايي درباره ي او که با فيلمنامه‌اي ازا شين سالرنو که فيلم مستندش درباره ي سالينجر امسال اکران و کتابش هم منتشر شد. فيلمي که ساخته مي‌شود، زندگي سالينجر را در فاصله ي سال‌هاي خدمت نظامي‌اش در جنگ جهاني دوم تا انتشار رمان ناتور دشت در سال 1951 روايت خواهد کرد.

المـور لئـونارد

المور لئونارد، نويسنده ي آمريکايي که در 87 سالگي درگذشت، از مهمترين نويسندگان داستان‌هاي جنايي و نوآر بود. لئونارد نويسنده ي پرکاري بود و بيش از 46 رمان نوشت که بيشتر آن ها به فيلم و سريال تبديل شد.

لئونارد با داستان‌هاي وسترن و تريلرهاي جنايي‌اش، اين ژانرها را از سطح داستان‌هاي عامه‌پسند فراتر برد و نشان داد که اين داستان‌ها مي‌توانند واجد ارزش‌هاي ادبي نيز باشند و به اندازه ي رمان‌هاي فلسفي يا روشنفکرانه مهم هستند.

المور لئونارد، جوايز ادبي مهمي به دست آورد.

دوريس لسينگ

دوريس لسينگ، نويسنده ي برنده ي جايزه ي نوبل در سال 2007 امسال در 17 نوامبر در 94 سالگي درگذشت.

او در طول بيش از6 دهه فعاليت حرفه‌اي سه بار نامزد دريافت جايزه ي بوکر شد و چند جايزه معتبر ادبي ديگر به دست آورد. خانم لسينگ از والديني بريتانيايي در کرمانشاه ايران متولد شده بود.

"دفترچه طلايي"، "خاطرات يک نجات يافته" و "تابستان پيش از تاريکي" از مطرح‌ترين آثار اين نويسنده‌اند.

دوريس لسينگ يازدهمين زني بود که جايزه نوبل ادبيات را از آغاز اعطاي اين جوايز در سال 1901 به دست آورد.

النور کاتن

النور کاتن در 28 سالگي جوان‌ترين نويسنده ي برنده ي تاريخ جايزه ي بوکر شد.

رمان 832 صفحه‌اي خانم کاتن با عنوان "پرفروغ‌ها" (Luminaries) که داستاني است درباره ي جست و جوي معادن طلا در قرن نوزدهم، طولاني‌ترين رماني است که در تاريخ اين جايزه 45 ساله، برنده شده است.

او پس از دريافت جايزه‌اش اذعان کرد که "پرفروغ‌ها"، "کابوس ناشر" بوده است. اين کتاب با داستاني معمايي، روايتي است از هجوم آدم‌ها به سمت معادن طلا در نيوزيلند.

کتاب ساختاري منطبق با جدول هاي نجومي دارد و حجم هر فصل از آن دقيقاً نصف حجم قبلي است.

جومپا لاهيري

نام جومپا لاهيري، برنده ي جايزه ي پوليتزر سال 2000، امسال با دومين رمانش "The Lowland" بارها در دنياي ادبيات تکرار شد. کتاب او تنها کتابي بود که همزمان نامزد جايزه ي بوکر در بريتانيا و جايزه ي کتاب ملي آمريکا شد و هفته‌هاي متمادي در فهرست پرفروش‌ترين کتاب‌هاي آمريکا قرار داشت.

در روزهاي پاياني امسال عکس‌هايي از باراک اوباما منتشر شد که در حال خريدن يک نسخه از اين رمان در يک کتابفروشي محلي در واشنگتن بود.

جومپا لاهيري، سپتامبر امسال به بي بي سي آمد و در دو گفتگوي راديويي و تلويزيوني شرکت کرد.

او يکي از اعضاي کميسيون رياست جمهوري آمريکا در زمينه ي هنر و علوم انساني است که اعضاي آن توسط باراک اوباما انتخاب شده‌اند.

شيموس هيني

بسياري از منتقدان،اين شاعر نامدار ايرلندي را که 30 اوت در دوبلين درگذشت،بهترين شاعر انگليسي مدرن در چند دهه ي اخير مي دانند.

هيني سومين اديب ايرلندي بود که پس از ويليام باتلر ييتس (1923) و ساموئل بکت (1969) جايزه ي نوبل را در سال 1995 از آن خود کرد. شعر و سرگذشت او به ييتس نزديک‌تر بود. کم نيستند کساني که هيني را جانشين راستين ييتس مي‌دانند، که او هم در 74 سالگي درگذشت.

جي کي رولينگ

شرکت فيلمسازي برادران وارنر اعلام کرده که جي کي رولينگ، خالق مجموعه ي داستاني هري پاتر در حال نوشتن متن يک سريال با مضمون داستان‌هاي هري پاتر است.

قرار است عنوان اولين فيلم اين مجموعه "جانوران افسانه‌اي و جاهايي براي يافتن آن ها" باشد. اين عنوان، نام کتابي است که خانم رولينگ در سال 2001 نوشته است.

اين شرکت همچنين اعلام کرده است که به زودي فيلمي را که تلويزيون بي بي سي از "خلاء موقت" رمان اخير خانم رولينگ ساخته است در سراسر دنيا جز بريتانيا توزيع خواهد کرد.

امسال جي کي رولينگ "آواي فاخته"، نخستين رمان جنايي خود را با نام مستعار "رابرت گالبريث"،منتشر کرد و پس از مشخص شدن هويت نويسنده ي اين رمان مدتي در صدر جدول پرفروش‌ترين کتاب‌هاي بريتانيا قرار گرفت.

تا پيش از افشاي نام واقعي او، فقط پانصد نسخه از آن به فروش رفته بود.

رولينگ قرار است سال آينده کتاب ديگري درباره ي اين مامور مخفي با نام مستعار "گالبريث" منتشر کند.

رولينگ در روزهاي پاياني سال 2013 اعلام کرد که در به روي صحنه رفتن تئاتري درباره ي سال‌هاي اول زندگي هري پاتر کمک خواهد کرد.

تـام کلنسي

تام کلنسي که دوم اکتبر، در 66 سالگي درگذشت يکي از پرفروش‌ترين ـ و البته ثروتمند‌ترين ـ نويسندگان آثار جنايي و جاسوسي بود.

دو اثر معروف او با نام‌هاي "شکار اکتبر سرخ" ‌و "بازي‌هاي ميهن‌پرستانه" الهام بخش فيلم‌ها و بازي‌هاي ويديويي پرفروشي بودند.

کلنسي پيش از واقعه ي يازدهم سپتامبر، درباره ي خطوط هوايي تجاري‌اي نوشته بود که:" به عنوان سلاح به کار گرفته مي‌شوند".

آثار جنايي کلنسي او را به يکي از ثروتمندترين نويسندگان جهان تبديل کرد که در نيمه ي دهه ي 1990 ميلادي درآمد سالانه‌اي معادل 30 ميليون دلار (19 ميليون پوند) داشت.

آليس مـونرو

آکادمي نوبل سوئد آليس مونرو، داستان‌کوتاه‌نويس کانادايي را به عنوان برنده ي جايزه ي امسال ادبيات معرفي کرد. او سيزدهمين زني است که برنده ي نوبل ادبيات شد.

آکادمي نوبل اين نويسنده ي کانادايي را "استاد داستان کوتاه معاصر" لقب داد و از او به خاطر "داستان‌هايي که با ظرافت نوشته شده و ويژگي آن ها روشني و واقعيت روانشناختي است" تقدير کرد.

پس از انتشار اين خبر، مارگارت اتوود نويسنده ي معروف کانادايي در توئيتر خود نوشت: "هورا"

آدرس خزر را از که بپرسیم

بررسي مفهوم فاجعه‌هاي زيست محيطي، در اشعار شهرام پوررستم

محمد مفتاحی

شهرام پوررستم، شاعر آستارايي، بيش از دو دهه است که شعر مي‌نويسد و مدت‌هاست که سبک، زبان و نگرش ويژه‌ي خود را يافته است. در اين مجال اندک بررسي سبک و سياق و ساختار اشعار او

مورد نظر نيست. اين‌که سروده‌هاي اغلب کوتاه وي را تا چه اندازه مي‌توان شعر ناميد و عناصر زيبايي‌شناسانه در اشعارش به چه اندازه است مجالي ديگر مي‌طلبد و موضوع مقاله‌هاي ديگري مي‌تواند باشد. آن‌چه بهانه‌اي براي نگاشتن اين مقاله است نگاه نگران و ويژه‌ي پوررستم است به فجايع زيست محيطي.در ابتدا ذکر اين نکته لازم است که اين مقاله با محوريت مجموعه شعر«تا ... » نوشته شده. مجموعه‌اي که انتشارات روزگار منتشر کرده است.

يکي از مهم‌ترين ويژگي‌هاي شعر شهرام پوررستم طبيعت‌گرايي‌اش و توجه او به مسائل زيست محيطي است. اين که انسان با بي‌بند و باري و سهل‌انگاري‌هايش، با طبيعت پيرامون خود چه کرده بر هيچ کس پوشيده نيست. اين که در آينده، طبيعت چه انتقامي از انسان‌ها خواهد گرفت؛ اما نکته‌اي که بسياري از آن غافل‌اند اين است که انسان خشم خدايان و طبيعت را در طول تاريخ همواره از ياد برده و همواره گرفتار آن شده است.

شاعران با توجه به روحيه‌ي حساس‌ترشان، از نخستين گروه‌هاي انساني بوده‌اند که اين فجايع را دريافت کرده و تلاش کرده‌اند مردم عادي را از نتايج آن آگاه کنند. پيش‌گويي‌هاي آنان راه‌گشاي آگاهي‌بخشي و تغيير رويه‌ي حيات انساني بوده و خواهد بود. شعرهاي پوررستم با روي‌کردهاي گوناگون و بهره‌گيري از شيوه‌هاي هنري گوناگوني چون: طنز، فانتزي، تکرار، استعاره، کنايه و ... به تصويرگري و روشن‌گري در اين مورد مي‌پردازد. تصويرسازي‌هاي او تلنگري است که به روح و وجدان ما نواخته مي‌شود:

پدربزرگ راست مي‌گفت

دنيا چه قدر عوض شده

ازون برون‌ها در بندر قدم مي‌زنند

لنگه‌هاي دمپايي در خزر شنا مي‌کنند **(تا به تا،ص10)**

در اين شعر اشاره به شکارهاي غيرمجاز و بي‌رويه، که خود آغاز فاجعه‌اي زيست محيطي است، از يک سو و ورود آلودگي‌هاي انسان ساخته به دريا از سويي ديگر اخطار داده مي‌شوند. اين بيان غيرمستقيم، در پوششي از طنز و نوستالوژي تأثيرگذاري مهمي در ذهن مخاطب دارد. وارونگي در دنيايي که نظم آن را با سهل‌انگاري‌هاي‌مان برهم زده‌ايم بديهي و روشن است. نکته‌اي که براي بسياري از ما عادي و مشمول جبر زمان شده است؛ اما براي شاعر اين سرزمين و شاعر خزري هم‌چنان رنج‌آور است.

گاهي اين معنا در شعر پوررستم آن‌قدر کنايي است که به واکاوي و دوباره خواني نياز دارد:

گهواره

ميز و نيمکت

تخته‌ي سياه

قنداق تفنگ

کبريت ... آخرين دفتر شعر

تابوت

درخت‌ها عجيب رويي دارند؟!  **( mdf،ص23)**

البته روشن است که پيام شاعر بي‌مبالاتي انسان است در نابودي جنگل‌ها و تخريب طبيعت و بهره بردن از آن به قيمت نابودي‌اش. باز هم بيان طنزآلود شاعر جنبه‌هاي هنري کارش براي انتقال مفهوم به مخاطب را بالا مي‌برد. اين که يادمان باشد، اگر توفان‌ها کاسه ليس شده‌اند از بي‌خردي ماست:

چکه چکه چکه

توفان‌ها

چه قدر کاسه ليس شده‌اند. **(جوگير، ص16)**

در چنين دنيايي«جنگل‌ها مي‌سوزند» و در پي آن«جن‌ها مي‌گريزند»؛ يعني باورها، اعتقادات، افسانه‌ها، قصه‌هاي عاميانه و تمام سرمايه‌ي فرهنگي خود را براي رفع نيازهاي‌مان از دست مي‌دهيم. به زعم شاعر در آينده‌اي نه چندان دور، انساني بي‌مايه، بي‌قصه و افسانه، تهي از تخيلات پيش‌رو و در يک کلام تهي از شعور انساني به جا مي‌ماند. انساني که نه قبله‌اي دارد و نه قبيله‌اي. اصول اخلاقي را به فراموشي مي‌سپارد و به کارکرد يک ماشين تنزل مي‌يابد. اين نقطه‌ي پايان انسانيت است. جايي که احساس و انديشه‌اي نباشد، پايان آدميت است. شاعر اين روزها را پيش‌بيني مي‌کند و دلهره‌هايي که روح‌اش را از درون مي‌خورد به روي کاغذ مي‌آورد:

من تعجب مي‌کنم

با اين همه تنهايي و طلاق

چرا رود و دريا و مرداب

بطري‌هاي خانواده مي‌زايند. **(پيامک، ص39)**

در پي چنين تلقين ستم‌گرانه‌اي، به طبيعت مي‌آموزيم که در ذات خود تغييراتي ايجاد کند. خود هم منشأ نيستي و نابودي باشد. انسان با رفتارهايي که گاه از جبر غريزي او برمي‌آيد و گاهي هم بر اثر سهل‌انگاري و خودخواهي بي‌دليل‌اش، تعاريف موجود در جهان را دگرگون مي‌کند و دنيايي بي‌هويت و ناهنجار مي‌سازد. هر جا که لازم باشد با بهره‌گيري از زبان‌ورزي و علت‌سازي، سعي در توجيه رفتار نادرست خود دارد:

خروس را به فر فرستاديم

ماهي را به ماهي تابه

دريا نفتي شد

جنگل، روزنامه

به رودخانه، دانش آموختيم

تا فاضلاب شود

«توانا بود هر که دانا بود» **(فتوسنتز، ص65)**

انتقاد پرقدرت شهرام پوررستم که با بياني طنزآميز، ظريف و گاهي غيرمستقيم صورت مي‌گيرد با بي‌رحمي به جزئي‌ترين رفتار نادرست زيست محيطي مي‌پردازد. حتا آن هنگام که مي‌دانيم، مي‌نويسيم و آموزش مي‌دهيم اما به گفته‌هايمان عمل نمي‌کنيم، از نگاه انتقادي او دور نمي‌ماند. همه جا زير ذره‌بين نگاه او هستيم. شعار تکراري«شهر ما خانه‌ي ماست» مدت‌هاست که بر سر زبان‌هاست؛ اما به راستي چند درصد از جامعه اين تفکر را به انجام مي‌رسانند؟ آيا منصفانه است که حقيقت شهر را تنها سطل زباله بداند؟

حقيقت شهر را کسي نفهميد

به جز سطل آشغال

که هي مي‌نوشت

«شهر ما خانه‌ي ماست.» **(فضاي سبز، ص73)**

در پايان، يادآوري اين نکته ضروري است که شعرهاي کوتاه شهرام پوررستم مي‌تواند سرآغازي براي جنبش‌هاي ادبي مدافع محيط زيست، فضاي سبز و پيش‌گيرنده و آگاهي‌دهنده از فاجعه‌هاي زيست محيطي باشد که امروزه به شدت رو به افزايش هستند. شايد ديگر شاهد پچ‌پچه‌هاي شابلوط با باران نباشيم که از جوانه زدن تبر مي‌گويد:

پچ پچ شابلوط با باران:

واي به روزي که

دسته تبر جوانه بزند. **(کلروفيل2، ص89)**

آری و نه!

روب‌گری‌یه، روی پاندول رمان

در گـفت وگـو با مـنوچهر بدیعــی

به بهانه‌ی انتشار مجموعه‌ 4جلدی آثار آلن روب‌گری‌یه

آتوسا احمدپناهی

آلن روب گري يه (علاوه بر ناتالي ساروت، کلود سيمون، مارگريت دوراس، ميشل بوتور، ...) از مشهورترين نويسندگان رمان نو در فرانسه است. رماني که اشاره گرِ برقراريِ ارتباطي ديگر بين انسان و جهان است. جهاني نو. جهاني بي تعريف، آن گونه که «هست» ... به بهانه انتشار مجموعه اي چهارجلدي از آثار و درباره ي الن رب گري يه (آري و نه به رمان نو، ژلوزي، شاهد و درتودرتو) با ترجمه ي منوچهر بديعي، گفت وگويي با او داشتيم که مي‌خوانيد.

منوچهر بديعي در فروردين 1318 در اصفهان متولد شده است. او تحصيلاتش را در يکي از مکتب‌هاي قديمي شروع کرده، در هفت سالگي به دبستان رفته و به جاي کلاس اول در کلاس چهارم نشسته است.

ديپلم او ديپلم شش ادبي است، سال 1340 ليسانس حقوق گرفته و در پي آن تا اول فروردين 1388به مدت 39 سال بوده است.

او از سال 1388، يعني پس از بازنشستگي، تا کنون در کردان ساکن است و به کار ترجمه مي پردازد. البته وي کار ترجمه را از 20سالگي با «سرنوشت بشر» شروع کرد ولي معتقد بود پيش از

50 سالگي نسبت به زبان و جهان آموختگي لازم را ندارد تا چيزي به چاپ برساند.

وي کار انتشار ترجمه را از سال 1366 با «بَبيت» آغاز کرده است.

آخرين کاري که در حال حاضر از وي منتشر شده، ترجمه ي مجموعه اي چهارجلدي است درباره رمان نو و آثاري از آلن رب‌گري يه، به نام‌هاي «آري و نه به رمان نو»، «ژلوزي»، «شاهد» و «در تودرتو**».**

**علت ترجمه‌ي چهار جلد آثار رب‌گري يه‌ به طور همزمان چه بود؟ جايي از شما خواندم که عادت داريد کتاب‌هاي ترجمه‌تان را جمع کنيد بعد همه را يکجا چاپ کنيد. آيا همين علت باعث شد که مجموعه‌ي چهارتايي از رب‌گري‌يه را به چاپ بسپاريد...و ضمناً مي‌خواستم اشاره‌اي به**

**بوف کور کنم و جايگاه ادبيات داستاني و به‌خصوص رمان نو در ايران ..**

بله، اين که عادتم است. ولي الان 75 سالم تمام شده و اگر چند سال طول بکشد، ممکن است به آرزويم نرسم. ديگر هر کاري را که تمام کنم، چاپ مي‌کنم.

اين چهار جلد يک واحد کاملاً منسجم يکدست است؛ يعني بدون اين که «شاهد» و «ژلوزي» و «در تو در تو» با همديگر خوانده شود و با توجه به اين که چه طور منتشر شده، واکنش منتقدان نسبت به آن‌ها چه بوده، واکنش جامعه نسبت به آن چه طور بوده (جامعه‌ي کساني که فرانسه مي‌خوانند يا انگليسي مي‌خوانند مثلاً در آمريکا) بدون توجه به اين‌ها، کتاب «آري و نه به رمان نو» اصلاً قابل فهم نيست و يک چيزي است در هوا به صورت مجرد و انتزاعي. بدون خواندن «آري و نه» نظريات مربوط به رمان نو مفهوم نيست و مخصوصاً بدون خواندن قسمت «نه»، قسمت «آري» مفهوم نيست.

اول آدم بايد بخش «نه» را که کمي مفهوم‌تر است و مخالف رمان نو است، بخواند تا بتواند «آري» را بفهمد. «آري» را که خواند، نگاه کند به شکل رمان آلن روب‌گري‌يه که سردمدار رمان نو است تا ببيند توانسته به تئوري خودش عمل کند يا نه.

بنابراين به همه توصيه کردم که کتاب "آري و نه" را از آخر بخوانند.

يعني اول پيوست 2 را. نه براي اين که آن را من نوشتم. چون بخش عمده‌اش نظريات آندره مالرو، ژرار ژنت و کلود سيمون است که من به آن اشاره کرده‌ام. ولي براي اين‌که با اين عقيده مواجه شود که دوره‌ي رمان تمام شده و ممکن است به جاي آن چه چيزي بيايد؛ اين چيزي است که آندره مالرو 55 سال پيش در تهران گفته.

**اما ظاهراً خود رب‌گري يه، اين را قبول ندارد؟**

البته نه صريحا؛ در همان پيوست 2 نوشتم که حالت تلويحي‌اي دارد. شما آن مصاحبه‌اي را که شمسي عصار (شوشا گاپي) با رب‌گري‌يه داشته، بخوانيد،متوجه مي شويد که بعد از «در تو در تو» اصلاً قواعد رمان نو در بقيه‌ي آثارش رعايت نشده.

**اتفاقاً مي‌خواستم دليل اين برگشت را توضيح دهيد. ضمن اين که در مصاحبه‌‌ي رامين جهانبگلو با روب‌گري‌يه (در کتاب نقد عقل مدرن) روب‌گري‌يه نظريه‌ي پايان يافتن دوره‌ي رمان را بي‌اعتبار مي‌داند. البته تناقض جزء کارهاي روب‌گري‌يه است. شايد اگر خودش الان اين‌جا بود مي‌گفت بله آن جا گفتم اين‌جا نقض اش کردم!**

اساسا روب‌گري‌يه هميشه آدمي بوده که به طرز خيلي جوانانه‌اي خودش را در حالت فردي مبتدي قرار مي‌داده. جايي گفته من همه جا مبتدي بودم، در کشاورزي مبتدي بودم در کار نوشتن رمان و نظريه‌ي رمان مبتدي بودم و در کار فيلم هم مبتدي بودم.

وقتي به حد تعادلي رسيد - در مصاحبه‌ي خانم شمسي عصار مي‌بينيد، اين مصاحبه به نظر من آخرين حالات و نظريات روب‌گري‌يه را نشان مي‌دهد - در آن حالات و نظريات مي‌بينيم که مقدار زيادي از حرف‌هايش را پس مي‌گيرد. مثلاً به ذهنيت مراجعه کردن. قبلا حرفش اين بود که ما از باطن اشخاص چه خبري داريم. عنوان «ژلوزي» را دو پهلو انتخاب کرده [به معناي حسادت و کرکره] ممکن است بگويد من ژلوزي را به عنوان حسادت به کار نبردم. از پشت پنجره‌ي کرکره اين چيزها ديده مي‌شود.

سوالي کرديد راجع به بوف کور. سوال خوبي بود. بوف کور رمان نيست. بوف کور چيزي است که به آن مي‌گويند Recit.

**به معني روايت؟**

نه، براي اين که در آن جا Narration به معني روايت است. Recit چيزي است شبيه به حکايت. روي هم قرار گرفتن تخيلات. از ميان رفتن زمان. شما براي بوف کور هم نمي‌توانيد زمان خاصي قائل شويد. مي‌تواند هزار سال پيش باشد. مي‌تواند ده سال بعد باشد.

**همان زمان غيرخطي. زمان ذهني.**

البته، اما تمام اين‌ها در تخيل مي‌گذرد. هيچ امر واقعي در بوف کور اتفاق نمي‌افتد جز اين که چند جا به فرهنگ عامه اشاره شده از جمله مثلا آن شعري که گزمه‌ها مي‌خوانند:

"بيا بريم تا مي خوريم/ شراب ملک ري خوريم"

اين رئاليستي ‌ترين نکته‌اي است که مي‌توان در بوف کور پيدا کرد. اصلا بوف کور رمان نيست.

**شايد شخصاً چندان با اين تقسيم‌بندي‌ها موافق نباشم ولي اين بحث‌ها درباره‌ي بوف کور شده، از اين جهت سوال کردم.**

در همان کتاب "آري و نه به رمان نو" دو جا به بوف کور اشاره مي‌شود. يکي آن جا که آندره مالرو با خانلري صحبت مي‌کند. يکي خود آلن روب‌گري‌يه است که مي‌گويد من همه چيز مي‌خوانم، بوف کور را هم خوانده‌ام. ناشر آمريکايي که انگليسي بوف کور را منتشر کرده، همان ناشري است که يکي از ترجمه‌هاي انگليسي «در تو در تو» را هم منتشر کرده است.

اما جايي نوشته‌ام که آن زمان که مالرو اين حرف‌ را زد ما جوان بوديم و تعجب کرديم و گفتيم حرفي را که او زده، تعارف ميهمان با ميزبان بوده.

**اين نکته‌ي جالبي است، مي‌خواستم درباره‌اش بپرسم!**

من فکر مي‌کنم چون ديده که

مصاحبه کننده ايراني است،(شوشا گاپي نام مستعار خانم شمسي عصار است) با خودش گفته بگذار يک اشاره‌اي هم به يک نويسنده‌ي ايراني بکنم. يکي از بدترين کارها اين است که خارجي‌ها به خصوص مي‌خواهند يک جوري ثابت کنند که اين بوف کور يا به نروال مربوط مي‌شود يا به فيلم‌هاي آلماني آن زمان مربوط مي‌شود يا ... . شما تعجب مي‌کنيد يک کتاب انگليسي هست در 400-300 صفحه درباره‌ي صادق هدايت و بوف کور که نويسنده در آن گفته هدايت مضمون و توصيف زني را که در بوف کور ظاهر مي‌شود از دو کتاب عاشقانه‌ي دانته گرفته، که بر خلاف "کمدي الهي" چندان شهرتي ندارند و من بعيد مي‌دانم هدايت قبل از نوشتن بوف کور آن‌ها را خوانده باشد. اين‌ها اصرار دارند بوف کور را بچسبانند به ادبيات فرنگي. در حالي که بوف کور هيچ ربطي به ادبيات فرنگي ندارد. ابدا نه به کافکا ربط دارد نه به هيچ کس ديگر. صادق هدايت کافکا و جويس را بعد از نوشتن بوف کور شناخت. اين بوف کور در ايران نوشته شد قبل از اين که به هندوستان برود و حتي قصد داشت در ايران هم به شکلي منتشرش کند. بوف کور از لحاظ تخيل، حکايت و recit بلافاصله قرار مي‌گيرد بعد از گلستان سعدي. اين نظر من است. البته اين نظر تازه‌اي است. کسي حاضر نيست اين‌ها را به هم وصل کند. بعد از گلستان سعدي در ادبيات فارسي متني نيست که اهميتش بيشتر از بوف کور باشد. بارها از گلستان سعدي تقليد شد. بهارستان جامي، پريشان قاآني ... . بعد از بوف کور هم متون نثر بيشتري ‌آمد که هيچ کدامشان آن وضع و حال تازه و «ايراني» بوف کور را نداشت. اين که مدام درباره‌ي تأثير غربي‌ها بر

بوف کور صحبت مي‌کنند اول به اين دليل است که خيال مي‌کنند اين هم يک رمان است در حالي که اين رمان نيست بلکه يک حکايت است. آل احمد شايد حرف خوبي زد؛ گفت: بوف کور «محاکات» است. محاکات را در زمان قديم معادل Mimesis يوناني گذاشته‌اند، يعني حالت تقليدگونه‌ي نمايش‌ها که افلاطون و ارسطو راجع به آن صحبت مي‌کنند. اما من کلمه‌ي محاکات را فقط به معناي «بيان حکايت» recit به کار مي‌برم. بنابراين وقتي بوف کور رمان نيست و با واقعيت هم منطبق نيست نمي‌شود ژلوزي را با آن مقايسه کنيم. ژلوزي مظهر رمان نو است. در ژلوزي

رب گري يه توانسته آن چه را که دلش مي‌خواهد تحقق ببخشد. براي همين هم مردم فرانسه از اين ژلوزي بسيار استقبال کردند ولي منتقدان خيلي راجع به آن بد گفتند.

**آقاي شهدي کتاب آلن روب‌گري‌يه (Pour un nouveau roman) را با عنوان «براي رماني نو» ترجمه کرده بودند و شما آن را در قسمت اول کتاب «آري و نه به رمان نو» ترجمه و چاپ کرديد. در اين مورد توضيح مي‌دهيد؟**

عنوان «براي رماني نو» ترجمه‌ي لفظ به لفظ از عنوان فرانسه است که از چندين سال قبل به چند صورت ديگر هم ترجمه شده. از جمله دکتر غياثي عنوان « به هواداري رمان نو» را ترجيح داده است. چون ظاهرا همه معتقد بودند که عنوان «براي رماني نو» معني مورد نظر نويسنده را در فارسي نمي‌رساند. من پس از مشورت عنوان «به سوي رمان نو» را انتخاب کردم.براي اين که Contre le nouveau roman مي‌شد ضد رمان نو. يک کسي به سوي چيزي مي‌رود و از طرف مقابلش هم کس ديگري در خلاف جهت او مي‌آيد.

من «به سوي رمان نو» و خيلي چيزهاي ديگر کتاب آري و نه را از مدت‌ها پيش ترجمه کرده بودم. اتفاقاً دو نفر از دوستان من دست‌نويس مرا خوانده بودند. آقاي نيما جمالي و آقاي محمدرضا خاني. پس از چندين بار بازنويسي و مشورت با آقاي نجفي و افزودن پانويس‌هاي جديد آن را به ناشر دادم چاپ شود.

در مورد آقاي شهدي در همان پيشگفتار به ترجمه‌ي ايشان اشاره کرده‌ام. تقريباً تکه‌هاي رمان نو همه‌اش اين‌طرف و آن‌طرف از سال 1346 به بعد ترجمه شده بود. خيلي مقاله‌ها را آقاي محمدتقي غياثي ترجمه کرده بود.

يکي از مقالات را بيژن الهي (اگر "مهر" نام مستعار او باشد) ترجمه و "در انديشه و هنر" چاپ کرده است. همچنين قسمت تعهد يکي از مقاله‌ها را آقاي عزت‌الله فولادوند ترجمه کرده و از همه مهم‌تر بخش عمده‌ي يکي از مقاله‌ها را آقاي نجفي در سال 1361 ترجمه کرده‌اند.

به اين ترتيب شما سه ترجمه در اختيار داريد. با هم مقايسه کنيد و اگر بعضي اوقات چيزهاي بهتر و مفهوم‌تري از آن‌ها پيدا کرديد، با کمال رغبت ترجمه‌ي خود را عوض مي‌کنم.

در اين‌جا لازم است به نکته‌اي اشاره کنم که مدت‌هاست موضوع بحث و گفت‌و‌گو و حتي مشاجره شده و آن ترجمه‌ي مجدد و مکرر است. اگر در مورد داستان و رمان بتوان با ترجمه‌ي مکرر مخالفت کرد (که تازه اين مخالفت در مورد ترجمه‌ي آثار مهم ادبي کاملا بي‌مورد است؛ من شنيده ام که از بعضي رمان‌هاي داستايوفسکي تا حدود 30 ترجمه به زبان انگليسي در دست است و مي‌دانم که رمان «در جست‌وجوي زمان از دست رفته» تا کنون چهار بار به انگليسي ترجمه شده است (درحالي که با توجه به اين‌که زبان‌هاي اروپايي آن‌قدر به هم نزديک هست که شايد يکي دو ترجمه کافي باشد) – اما در مورد آثار نظري و فلسفي و علمي و نقد ادبي مخالفت با ترجمه‌هاي مکرر مورد ندارد چون اگر همه‌ي ترجمه‌ها در زبان مقصد خوانا و رسا و با متن اصلي منطبق باشد، آن وقت خوانندگان کاملا مطمئن مي‌شوند که مقصود نويسنده‌ي متن اصلي در زبان مقصد به خوبي و به صورت چند ترجمه بيان شده است.

**با توجه به گفته‌ي موريس بلانشو در مورد آثار روب‌گري‌يه (آن جا که درباره‌يفرم و محتوا مي‌گويد: مفهوم آن از شکل و قالبش تفکيک‌ناپذير است، نمي‌توان آن را بازسازي کرد و بازسازي نوشته‌اي از او معادل است با نابود کردن آن... و مقايسه کرده با ترجمه‌ي اشعار مالارمه که همين اتفاق برايش مي‌افتد)، شما به عنوان مترجم نظرتان چيست؟ به طور کلي مترجم چه راهکارهايي دارد براي تجسم دقيق آن چه نويسنده گفته، با همان بيان، و کلاً وفادار ماندن به فکر، سبک و سطح زباني نويسنده‌/‌ متن؟**

مسئله‌ي فرم و محتوا را روب‌گري‌يه در يکي از اين مقالات بررسي کرده؛ راجع به چند مفهوم منسوخ مطلب هست که شخصيت، داستان، تعهد، فرم و محتواست. بحث بر سر جدا کردن و جدا نکردن نيست. اين تقسيم کارها به فرم و محتوا در کار روب‌گري‌يه و به نظر من در کار بسياري از آدم‌ها يک تقسيم تصنعي است و ابتدا در يونان قديم مخصوصاً در آراء ارسطو پيش آمده، براي آموزش، براي اين که بتواند زبان را بياموزد، ادبيات را تعليم دهد و ... والا در موقع خواندن (من مترجم را خواننده‌ي کتاب مي‌دانم در حقيقت) اين تقسيم‌کردن به فرم و محتوا معني ندارد و اصلا خطرناک است.

**منظورم اين است که مثلاً در به کار بردن کلمه‌ي "ژلوزي" که به دو معني کرکره و حسادت است، و با توجه به حساسيت تبديل يک متن به زبان ديگر، آيا مترجم از هدف اصلي دور نمي‌شود؟**

اين ديگر مسئله فرم و محتوا نيست. شما داريد راجع به دو نکته صحبت مي‌کنيد. يکي سبک ...

**بله بيشتر منظورم سبک است...**

اصلا ًاين طور نيست. من در مورد رمان نو، هم «جاده فلاندر» و هم اين سه تا رمان که ترجمه کردم هيچ مشکل کلمه‌اي و اصطلاحي نداشتم. اين نويسندگان رمان نو مشهورند به اين که راحت و درست مي‌نويسند يعني همين‌طور که ما درست‌نويسي داريم آن‌ها هم درست مي‌نويسند. در عنوان شايد بازي‌هايي درآورند؛مثلاّ در عنوان چهار تا کتاب آلن‌ روب‌گري‌يه، صنايع بديعي (!) به کار برده يعني کلمه به دو معنا به کار برده.

**ايهام؟**

هم در Voyeur به کار برده ... هم در ژلوزي ... اما مطلقاً در عنوان است. براي اين که بعداً بتواند منکر شود براي اين که کليد حلي به دست شما ندهد که ببينيد آيا اين قهرمان قاتل بوده يا شاهد!

کليدي دست شما ندهد که آيا شوهري در ژلوزي بوده يا نه. اين‌ها بي‌اندازه مشهورند که يک زبان فرانسوي ساده، کاملاً قابل فهم در رمان‌هاي خودشان به کار مي‌برند. من که مشکلي احساس نکردم.

**از Le Voyeur ترجمه‌هاي مختلفي شده ...**

چشم‌چران...

**بله و حتي به نظر مي‌رسد اين ترجمه بيشتر حق مطلب را ادا کند. چه‌قدر انتخاب هر يک از اين معادل‌ها ...**

اگر نگاه کنيد در يکي از اين مقالات راجع به پاک‌کن ها ... من پانويسي دارم راجع به همين که پاک‌کن‌ها هم به معني مدادپاک‌کن ساده به کار نرفته.

**پس در متن ايهام‌هايي وجود ندارد؟**

اصلا و ابداً هيچ صنعت شعري در متن وجود ندارد. مترجم انگليسي ريچارد هوارد (که خودش شاعر بوده.خيلي از زبان فرانسه به انگليسي ترجمه کرده و استاد ادبيات تطبيقي بوده) اين آدم چون شاعر است گاهي بدش نمي‌آيد به ترجمه‌ها حالت شعري بدهد. و باعث گمراهي کساني مي‌شود که فرانسه نمي‌دانند. به محض اين که اين حالت شعري را با متن اصلي آلن رب‌گري‌يه مقايسه مي‌کنيد مي‌بينيد در متن آلن روب‌گري‌يه اين‌ها نيست، مثلاً مواردي مثل شب است و شمع وشراب و ... از اين حرف‌ها.

**به موسيقي کلام اهميت داده که رب‌گري يه لابد اهميت نمي‌داده..**.

اصلاً از مخالفان ورود اين جور چيزها در رمان بوده. کسي که مي‌گويد نويسنده‌اي که «تشبيه» به کار مي‌برد و مي‌گويد «کوه مانند گربه‌اي روي پهلوي خود خوابيده بود»، حقه باز است... ببينيد چه‌طور به آلبرکامو در همان مقاله‌اش مي‌پرد. مي‌گويد يعني چه شما حالت انساني به اشياء مي‌دهيد؟!

اين کارها در شعر مي‌شده. ما هم در ايران عادت داريم که همه چيز را به شعر وصل کنيم... گاهي فکر مي‌کنم چرا اشخاص بايد اين‌طوري حرف بزنند! اين چه طرز حرف زدن است؟

**مي‌خواستم راجع به درونمايه‌ي کارهاي روب‌گري‌يه صحبت کنيد. انتخاب فضاهاي وهم‌انگيز، پليسي، قتل، مردم‌آزاري و ... چه ضرورت و امکاني را در اختيار او قرار مي‌دهد؟**

فعلاً در دوکلمه مي‌توانم بگويم: "عدم قطعيت".اما بدون توضيح موجب سوءتفاهم مي شود.آيا در رمان پاک‌کن‌ها مي‌شود گفت همان کارآگاهي که آمده دنبال قاتل، خودش قاتل باشد. آيا واقعاً در ژلوزي به صورت قطع و يقين مي‌شود گفت شوهر حسودي در کار هست؟ چون خود عنوان هم همين را نشان مي‌دهد. البته شوهر هست براي اين که هميشه مي‌بينيم روي ميز سه تا بشقاب هست. پس يک مرد ديگر هم آن‌جا هست. ولي به فرض اين که شوهري هم هست،آيا مي‌شود گفت که اين شوهر به خاطرحسادت پشت کرکره ايستاده و همين‌طور جهان را نگاه مي‌کند؟ ببينيد قطعي نيست ديگر. مي‌شود گفت حالا به فرض که دارد جهان را نگاه مي‌کند، حسادت باعث شده که اين طور نگاه کند؟ در «شاهد» آيا مي‌شود گفت اين مردي که آمده در جزيره شاهد قتل بوده يا قاتل بوده؟ آيا درعين اين که قاتل بوده، متجاوز هم بوده؟اين همان عدم قطعيتي است که در زندگي داريم و ديگر اين که در «در تو در تو» اين ترديد هست که آيا اين سرباز جاسوس است يا اين که اين ترديدها را مردم مي‌کنند و به گوش او مي‌رسد. آيا به اين علت بود که گلوله‌اي خورد به کمرش؟ آيا به علت همان گلوله مرد؟ در رمان‌هاي ديگر که آميخته به روانشناسي و جامعه‌شناسي است اهداف معين دارند، دقيق مي‌روند و آدم را مي‌رسانند به نتيجه . حتي رمان‌هاي پليسي جنايي، اگر آخرش معلوم نشود که دزد کيست، قاتل کيست که کسي نمي‌رود آن را بخواند. اما در اين رمان‌ها واقعاً به اين نتيجه رسيده‌ايم همان احتمالات گوناگون که در زندگي مطرح است همان احتمالات در اين رمان‌ها موضوع اصلي را تشکيل مي‌دهد.

شايد روب‌گري‌يه اولين کسي است که «رمانِ باز» نوشته و به اختيار خواننده گذاشته که رمان را تمام کند بنابراين به تعداد خواننده‌ها مي‌تواند پايان داشته باشد.

**اولين نفر؟**

من اين طور مي‌گويم. عدم قطعيتي که در آن هست همان عدم قطعيت زندگي است. از جامعه‌شناسي و روانشناسي استفاده نمي‌کند. اين‌هاست که به شما و حتي پليس کمک مي‌کند براي کشف يک قتل.

آخر پيوست 2 نوشته‌ام که اگر قرار باشد تمام زن و شوهرها به هم سوءظن داشته باشند که سنگ روي سنگ بند نمي‌شود. خانواده‌اي نمي‌ماند. در چند درصد قتل‌ها در دنيا قاتل پيدا مي‌شود؟ مي‌خواهد اين فرض را بگذارد که اگر مي‌خواهيد رئاليست، واقع‌گرا، واقع‌بين باشيد بدانيد آن‌هايي که قاتل را پيدا مي‌کنند، آن يک‌درصد است. واقعه در دنيا يک در يک ميليون است. بن‌مايه‌ي آن، همان زندگي و احتمالات گوناگوني است که زندگي ممکن است داشته باشد.بنابراين بهتراست اسمش را عدم قطعيت نگذاريم. براي اين که من روزي اعتراض کردم که اين عبارت «عدم قطعيت» را که يک معناي خاصي درفيزيک دارد، به کار نبريم و اسباب زحمت نشويم. بنابراين بگوييم «احتمالات گوناگون و پايان‌هاي نامعلومي» است که زندگي دارد. اين موضوع اصلي کار اوست.

**به رئاليسم اشاره کرديد، لطفاً درباره‌ي رئاليسم روب‌گري‌يه هم توضيح دهيد. با توجه به اين که خودش گفته بود «من رئاليسم خود را در مقابل واقعيت قرار مي‌دهم چون اين باور را دارم که واقعيت چيز غريب و ناشناخته‌اي است و غير قابل درک و هميشه در حال تغيير؛ در حالي که رئاليسم نوعي متافيزيک است. در واقع اين رئاليسم است که به داستان حرکت مي‌بخشد. » اين چه رئاليسمي است که رب‌گري‌يه از آن حرف مي‌زند؟**

من از اين بخش از حرف‌هاي روب‌گري‌يه که حالت مجادله دارد صرف‌نظر مي‌کنم و به عمل خود روب‌گري‌يه نگاه مي‌کنم. تئوري اصلي او اين است که من مي‌خواهم بگويم اسطوره‌ي عمق که خيال مي‌کنند يک عمق رئاليستي است، يعني اسطوره‌ي جامعه‌شناختي ادبيات، اسطوره‌ي روانشناختي ادبيات که در عمق فرو مي‌رود، اسطوره است، افسانه است. فيلسوف نمي‌تواند به آن دسترسي پيدا کند همان‌طور که بسياري از دانشمندان فيزيک و طبيعت‌شناسان نمي‌توانند دسترسي پيدا کنند. بنابراين آن چه در اين جا اساسي است مسئله‌ي سطح است (که هميشه هم به او ايراد مي‌گيرند). رولان بارت هم مي‌گويد اين‌ها وقتي مي‌خواهند به چيزي ايراد بگيرند، مي‌گويند فلان چيز سطحي است. «سطحي» است که در حقيقت زندگي است. زندگي سطحي است. همين است که مي‌بينيد و غير از اين چيزي نيست. منتها در خيلي از موارد خود اين‌ها نمي‌توانند رعايت کنند. اين که من مي‌گويم در «ژلوزي» تنها جايي است که رعايت شده، براي اين است که در آن دو تاي ديگري که ترجمه کردم احساس کردم پاره‌اي احساسات ديگر وارد ميدان مي‌شود که از سطح مي‌آيد بيرون. مثلاً در «درتودرتو» ناچار مي‌شود توضيح دهد؛ که بدانيد اين داستان است، نقل است، حکايت است، واقعيت نيست، جنگي نبوده است، تعبير نگذاريد... . پس خودش هم نگران بوده که مبادا تعبيري داشته باشد. پس خودش هم حس کرده که عناصر غيرسطحي وارد داستان شده.

**به عنوان آخرين سوال چه کار يا کارهايي در دست داريد؟**

شايد وقتي «بازار خودفروشي» را ترجمه مي‌کردم اين احساس به طور کاملاً ناخودآگاه و غيرعمدي به وجود آمد که ما يک وظيفه‌اي در مقابل زبان فارسي داريم.من در ترجمه‌ي 80 درصد فارسي برايم مهم است و 20 درصد زبان خارجي. چرا؟ براي اين که اصولاً آن چه توانسته کشور ما و وحدت ملي ما را حفظ کند، زبان فارسي بوده حتي براي کساني که زبان مادري‌شان فارسي نيست. هيچ زباني در دنيا چنين وظيفه‌اي بر دوش نداشته. نه زبان يوناني، نه زبان عربي نه زبان‌هاي جديد. از همان نهصد سال پيش شاعران ما مي‌خواسته‌اند بتوانند بگويند "عجم زنده کردم بدين پارسي". پس يک احساس آگاهي عميق از ابتدا بوده در شاعران. وسيله‌ي بيانشان هم فقط شعر بوده، نثر نبوده. براي اين که محفوظ بماند، چاپ که نبوده، فهميدند که در برابر هجوم زبان عرب مي‌بايستي زبان فارسي را حفظ کنند. حتي گاهي از اوقات ترجمه کردند. هر جا که اعراب حمله‌ي نظامي کردند (اندونزي، هندوستان، پاکستان را نمي‌گويم) ولي هر جا که حمله‌ي نظامي کردند از جمله شمال آفريقا، مصر و جاهاي ديگر، و حکومت کردند (200 سال مثلا)، زبان آن ملت از بين رفت. در کشورهاي ديگر که بوديم مصري‌ها به ما با حسرت مي‌گفتند زبانتان را چه‌طور حفظ کرديد؟! مي‌گفتيم با شعر، با ادبيات. الان در مقابل هجوم زبان انگليسي وظيفه‌‌ي ما اين است که حالا از طريق ترجمه هم که شده، اين زبان (فارسي) را خوب نگه داريم. تا اين جا هم اين طوري بوده. هيچ وقت يک جمله‌ي عجيب و غريب که زياد فارسي نباشد از زير دستم بيرون نيامده.

**من بعضي کلمات آرکاييک را در ترجمه‌هايتان ديدم..**.

بله! بله! براي اين که من حاضر نيستم تسليم شوم! نه به کساني که مي‌خواهند لغات جعلي درست کنند، نه به کساني که خيال مي‌کنند دارند ضد زبان عربي صحبت مي‌کنند.حاضرنيستم واژگانم را محدود کنم به هزار تا. البته تمام واژگان پنجاه هزار تا دويست هزاري فارسي را بلد نيستم، ولي به فرهنگ‌ها ومآخذ ديگرکه دسترسي دارم.

**انتخاب کلماتتان براي ترجمه به نظر نشان‌گر دقت و عمد است. مثلاً گوريده...**

بله. دقيقا. اين ادبيات عاميانه‌ي خودمان است. واژگان محدوديت وحشتناکي پيدا کرده من آن جا که خوشم نمي‌آيد مرتب تکرارکنم "وغيره"مي‌نويسم "قس علي هذا" يا حتي "هلمّ جرّا". اين از عربي. آن هم استفاده از ادبيات عميق عاميانه‌ي خودمان که به راحتي من در اين متون ازش استفاده مي‌کنم و هيچ مشکلي هم برايم پيش نمي‌آيد.

و اما درباره‌ي کارهايي که در دست دارم: ويلکي کالينز کتابي دارد به اسم مونستون (Moonstone) که من اين را به «ماه‌الماس» ترجمه کرده‌ام. ظاهر اين کتاب پليسي جنايي است. يعني تي‌اس اليوت مي‌گويد نخستين و بهترين رمان پلسي به زبان انگليسي است. سال 1868درآمده اين کتاب از يک واقعه و چند تا آدم به لحن‌ها و صداهاي مختلف حرف مي‌زند. مثلاً اولش در حدود نصف کتاب به زبان سرپيشخدمت است، تکه‌هاي بعدي‌اش به زبان يکي از مذهبي‌هاي مسيحي است. بعد آن يکي دکتر است و ... اين نثرها و لحن‌هاي گوناگون مرا جذب کرد. خود داستان هم طنز فوق‌العاده‌اي دارد. در نيمه‌هاي قرن نوزدهم انگليسي‌هانوع خاصي از طنز را شروع کردند که مقداري از آن در ديکنز هست اما بيشتر در «بازار خودفروشي» است و در همين «ماه‌الماس». الان نصف بيشترش تمام شده و شايد بتوانم بقيه‌اش را تا پايان تابستان تمام کنم. آن وقت بعد از آن يک کار خيلي خيلي مهمي است که تاکنون نشده و بايد بشود: ما ترجمه‌ي نخستين اثر ادبي مهم زبان فرانسه را که در حدود 500 سال پيش نوشته شده، نداريم.

**اسمش؟**

گارگانتوا و پانتاگروئل (Gargantua et Pantagruel) اثر فرانسوا رابله (Francois Rabelais). يک موقعي نسل قلم به سرپرستي آقاي خشايار ديهيمي جزوه‌هاي کوچکي منتشر مي‌کرد. چند تا از آن جزوه‌ها را من ترجمه کرده‌ام.

يکي از آن‌‌ها فرانسوا رابله است. اين کتاب پنج جلد است. من شايد چهار ترجمه‌ي انگليسي هم از آن دارم. تجزيه و تحليل‌هاي گوناگوني هم دارم که به من کمک مي‌کند براي اين که به فارسي دربياورم. يک جلدش را ترجمه کرده‌ام ، همان نزديک به 17 – 16 سال پيش. مي‌دانيد من در اين 12-10 سال اخير تقريباً هيچ کاري آن طور که بايد و شايد نکرده‌ام، به علت بيماري و برخي مسائل ديگر.

اگر بتوانم اين کار را انجام دهم آن وقت فکر مي‌کنم وظيفه‌ام را نسبت به زبان فارسي

انجام داده‌ام.

**آقاي بديعي از انتشار فارسي اوليس خبر جديدي نداريد؟**

آخرين حرفم همان است که در آخرين مصاحبه (سال 86 آخرين شماره شهروند) گفتم.

درباره ی رمــان نو،

دوراس و آلــن روب گـری یه

**منبع مگزين ليترر-شماره513**

**نويسنده ژان واليه**

مریم شرافتی

انتشار «درجه صفر نوشتار» در دهه‌ي پنجاه ميلادي، همچنين رمان پاک‌کن‌ها اثر آلن روب‌گري‌يه در سال 1953 پايه‌هاي نقد و رمان سنتي فرانسه را سست کرد و موجب فروپاشي آن شد به گونه‌اي که اين آثار مکمل همديگر بودند و به همين دليل است که نويسندگان رمان نو براي رولان بارت همواره نويسندگاني مثال زدني بودند.

نويسندگان رمان نو با کنار گذاشتن زمان سنتي، چهارچوب قصه و شخصيت نوع جديدي از رمان را به وجود آوردند. نقطه‌ي اشتراک آن‌ها در حذف بود. شايد به همين دليل بتوان گفت آن‌ها مکتبي را تشکيل نمي‌دادند ، بلکه به اتفاق هم مکتبي را به هم مي‌ريختند. چنا‌ن‌که روب‌گري‌يه در تحليل رمان نو گفته‌است دنياي نو پر از قضاياي متناقض است، انسان در محاصر‌ه‌ي اشيا است و با ابهام به آ‌‌ن‌ها نگاه مي‌کند. نگاه او به پس ظاهر اشيا نفوذي ندارد.

همچنين روب‌گري‌يه معتقد است دلالت دنياي پيرامون ما، ديگر نسبي و موقت و متناقض و هر آن مورد انکار است، بنابر‌اين اثر هنري چه‌گونه مي‌تواند مدعي ارائه‌ي دلالتي باشد؟ رمان نو يک پژوهش است، پژوهشي که دلالت‌هاي خود را به تدريج مي‌آفريند.

به عقيده‌ي اين گروه زندگي (سياسي) پيوسته ناگزيرمان مي‌سازد دلالت‌هايي نظير دلالت‌هاي اجتماعي، تاريخي و اخلاقي را شناخته انگاريم اما براي هنرمند هيچ چيز از قبل شناخته نيست. پيش از اثر چيزي وجود ندارد. نه يقيني هست نه نظريه‌اي و نه پيامي.

تنها چه‌گونگي گفتن و طرز بيان، نويسندگي را تشکيل مي‌دهد.

کمي بعد نظريات اين نويسندگان به دنياي سينما نيز راه پيدا کرد و فيلم‌هاي ماندگاري آفريده شد. فيلم «سال گذشته در مارين باد» ساخته‌ي آلن رنه از اين جمله است. همچنين فيلم «عشق من هيروشيما» که فيلم نامه‌ي آن را مارگريت دوراس نوشته است. شخصيت زن و مرد اين فيلم چيزي جز اصالت تصوير نيستند و ايجاد زباني بصري براي سينما را دنبال مي‌کنند. در سينما نيز دوراس چشم خاموش دوربين را مولف مي‌داند.

اگر نظرياتي از اين دست را پايه‌ي شکل‌گيري رمان‌هاي دوراس و نظريات او درباره‌ي ادبيات بدانيم کمي به درک رمان‌ها و فيلم‌نامه‌هاي او نزديک شده‌ايم. شخصيت‌هاي دوراس به دليل تازه باب شدنشان در ادبيات زيبا هستند. اصالت وجودي و از نو آفريده شدن در آن‌ها ديده مي‌شود. به عنوان مثال شخصيت عاشق تنها در رمان عاشق وجود دارد و يک‌بار در همان رمان آفريده شده‌است. دوراس نوعي لذت خواندن را ايجاد مي‌کند که کاملا

بر پايه‌ي آشنايي زدايي است. همچنين در رمان شيدايي لل.و.اشتاين، دوراس تنها به وسيله‌ي ضعفي که در شخصيت رمان گنجانده ما را وادار به همدردي و همذات‌پنداري با او مي‌کند. از طرفي زيست‌بوم دوراس و فضايي که از آن الهام گرفت نيز بر شگرف بودن ادبيات او بي‌تاثير نيست. سدي در برابر اقيانوس آرام چهره‌هاي بومي زندگي دوراس شبيه مادر را مطرح مي‌کند. زندگي در مستعمره‌ي هندوچين و تجربياتي که دوراس از زندگي در آن‌جا به دست آورده در برخي از رمان‌هايش جلوه کرده‌است.

همچنين رمان‌هايي نظير «درد» و «نوشتن همين و تمام» پهنه‌اي ديگر از نويسندگي را نمايان مي‌کنند و نوع نگاه ويژه‌ي دوراس به اين مسائل را به ما نشان مي دهند. (نوشتن همين و تمام به موضوع بازگشت يک اسير يهودي از اردوگاه نازي‌ها مي‌پردازد.)

شايد بتوان گفت که فقط به وسيله‌ي ادبيات است که مي‌توان پا به جهان دوراس نهاد. چراکه هر يک از اين نويسندگان رد پاي خود را در ادبيات مي‌جويند و بستري براي ادامه‌ي منطقي ادبيات مهيا مي‌کنند. از آن‌جا که دوراس نويسندگي را به عنوان موضوعي خارج از خود دنبال نمي‌کند و معيارهايي بيروني براي آن نمي‌طلبد و جهان را مي‌بيند و همين شيوه ي توصيفات او را سرشار از بداعت مي‌کند. زنانگي دوراس را نبايد خارج از هنر او پنداشت بلکه نوع نگاه او به زن براي شخصيت‌هاي زن رمان‌هايش بي‌سابقه بوده است.

حس غالب رمان‌هاي دوراس اضطراب است. ضعف انسان در مقابل خاطره، ضعف انسان در برابر نوستالژي، ضعف انسان در مقابل عشق از جمله مضامين رمان‌هاي اوست. در واقع آن‌چه دوراس در روايت‌هايش بيان مي‌کند نوعي نبودن است. به طوري که کلمات غياب سوژه را تکرار مي‌کنند و اينچنين است که رمان‌هاي دوراس سهم بزرگي در درگيري عاطفي مخاطبانش دارند چرا که به دنبال يک ارتباط هستند ارتباطي که دوراس از وجود خود مي‌سازد.

در رمان‌هاي دوراس اشيا از ذات‌باوري رمان کلاسيک رها شده‌اند و نوع ديگري از نگاه را مي‌طلبند و نوعي آشنايي‌زدايي را در کاربرد زبان به وجود مي‌آورند که اين خصوصيت در همه‌ي آثار موسوم به رمان نو قابل رديابي است. چنان‌که رب گريه گفته است: بخش پنهان مولف اصالت خود را به زبان و اشيا مي‌دهد، در آثار من انسان همه چيز را وصف مي‌کند اما انسان همه‌چيزدان نيست و نگاهش به کنه اشيا نفوذ نمي‌کند. در واقع نويسنده حرفي براي گفتن ندارد.

بنابراين اين آثار و از جمله نوشته‌هاي دوراس بيش از هر چيز جوابيه‌اي به جريان صفر نوشتار است به نظر اين نويسندگان چنانچه بارت نيز اذعان دارد نويسنده واقعي حرفي براي گفتن ندارد تنها شيوه‌اي براي گفتن دارد، نويسنده بايد جهاني بيافريند اما جهان از هيچ آغاز مي‌شود.

مارگریت دوراس،

نویسنده‌ای که نمی‌نویسد

ترجـمه: مریم شرا**فـتی**

**منبع: سايت مجله مگزين ليترر**

درآثار مارگريت دوراس از ساختار منطقي داستان و عناصر قراردادي چون پيرنگ و شخصيت خبري نيست؛ برخلاف شيوه‌ي کلاسيک از دادن ويژگي‌هاي انساني به اشيا پرهيز داشته و آن‌ها را به همان‌گونه که هستند توصيف کرده است. ويژگي‌هايي چون عدم قطعيت، مدوربودن داستان، ترکيب شيوه‌هاي گوناگون نگارش، ربط‌دادن چيزهاي متناقض باهم و به طورکلي عدم انسجام، سبک‌اش را به پست مدرنيسم نزديک کرده است.

زنان در داستان‌هايش نقش محوري دارند؛ او يافته‌هاي حسي‌اش را از زندگي زنان به روشني بيان مي‌کند. اندوه آنان را با انتظار، ازدواج، کم‌دانشي، افسردگي و رخوت، اندوه ناشي از باورهاي سنتي، تبعيض جنسيتي، ستم قانون به زنان، ستم زنان به هم جنسان خود، فقر، بيماري، نااميدي و... برابر مي‌داند.

مارگريت دوراس در 4 آوريل 1914 به دنيا آمد. پدرش استاد رياضيات بود و مادرش معلم؛ مارگريت کوچک‌ترين و تنها فرزند دختر خانواده، هفت‌ساله بودکه پدرش از دنيا رفت. مادر با حقوق اندک خود و مستمري ناچيز پدر هزينه‌هاي خانواده را تامين مي‌کرد. پس از پايان دبيرستان، در هفده سالگي (1931) براي هميشه به فرانسه رفت و براي تحصيل وارد دانشگاه سوربن شد. رياضيات و حقوق خواند و در رشته‌ي حقوق سياسي ليسانس گرفت. دوراس نوشتن را از24 سالگي آغازکرد. به گفته‌ي خودش تا بيست سالگي عملا چيزي نخوانده بود و دليلش براي اين نخواندن؛ نداري بود: «کتاب به خانه‌ي فقرا راه ندارد.»

ريمون کنو، نويسنده و منتقد‌ سرشناس، اولين کسي بودکه به استعداد دوراس پي‌برد و او را با اين جمله تشويق کرد: «بنويسيد، کاري جز اين نکنيد.» دوراس در پاريس با "روبرآنتلم" ازدواج کرد و بعد وارد انتشارات گاليمار شد. در تابستان1942 با ويراستار انتشارات گاليمار، دي يونيس ماسکولو آشنا شد و همين آشنايي موجب شد که زندگي آرام در سال 1943 توسط همين انتشارات منتشر شود. بعدها دوراس از روبرآنتلم جدا شد و با "ماسکولو" ازدواج کرد و فرزندي به نام ژان به دنيا آورد؛ در سال 1950 کتاب سدي بر اقيانوس آرام او چاپ شد. اين کتاب که رنگ و بوي داستان‌هاي حماسي آمريکايي را داشت، موفقيت بسياري کسب کرد و نامزد جايزه‌ي گنکور شد؛ اما هيئت داوران جايزه را به رمان بازي‌هاي وحشيانه نوشته‌ي پل کولن داد و مارگريت از آن پس، اين جايزه را جايزه‌ي ويژه‌ي آقايان ناميد؛ زيرا معتقد بود تنها به دليل زن بودن جايزه را به او ندادند. اما بالاخره در سال 1984 جايزه‌ي گنکور براي رمان عاشق به مارگريت دوراس اهدا شد. او علاوه بر نويسندگي در فيلمسازي نيز موفقيت‌هاي بسياري به دست آورد. براي دوراس همه چيز به نوشتن ختم مي‌شود و اشتياق سيري ناپذيرش به نوشتن نظرش را دراين‌باره منحصر به فرد کرده است: «نوشتن در تمام عمر يادگيري نوشتن است.»

ساختار و سبک ادبي

يکي از جريان‌هاي ادبي غالب در فرانسه‌ي قرن بيستم سوررئاليسم است که در کنار جريان ادبي ديگر اين قرن در فرانسه يعني اگزيستانسياليسم باپيش گامي ژان‌پل سارتر حضور دارد. در اين زمان. جريان رمان نو نيز با نظريات «آلن رب‌گري‌يه» در فرانسه آغاز شد و نويسندگان بسياري از او پيروي کردند. اما دوراس را نمي‌توان منسوب به مکتب ادبي خاصي دانست؛ زيرا تنوع آثارش به تنوع سبک در نوشتارش انجاميده است. براي نمونه، انتشار کتاب سدي براقيانوس آرام گروهي ازمنتقدان را بر آن داشت تا تولد يک نويسنده‌ي کلاسيک را در فرانسه خوش‌آمد بگويند. زيرا اين کتاب سبک و سياق افسانه‌هاي بزرگ حماسي را داشت اما بعد از آن نيز با تغيير سبک نوشتن اش به او لقب «مادر رمان نو فرانسه» را دادند چون برخلاف شيوه‌ي کلاسيک در ديگر داستان‌هايش از دادن ويژگي‌هاي انساني به اشيا پرهيز و آن ها را همان‌گونه که بودند، توصيف کرده است. ساختارمنطقي در داستان‌ها شکسته شده‌است و از عناصر قراردادي داستاني چون قصه، پيرنگ و شخصيت‌پردازي در آثارش خبري نيست. ويژگي‌هاي ديگري مثل بي‌قيد‌وبند نوشتن، گسست تاريخي، پايان باز و هويت‌يابي شخصيت داستان از طريق تفسير جهان در داستان‌هاي دوراس به خوبي مشهود است. در هنگام نوشتن تابع ضمير ناخوداگاه است، تا جايي که گاهي پس از چاپ کتابش آن را مي‌خواند و لذت مي‌برد و گاهي مي‌گويد: «اين‌ها را من نوشته‌ام؟»

از سوي ديگر عدم قطعيت در داستا‌ن‌ها و حضور شخصيت‌هايي که ترديد در عواطف و احساسات را نسبت به خود بر مي‌انگيزند، مدور بودن داستان، ترکيب شيوه‌هاي گوناگون نگارش، ربط‌دادن چيزهاي متناقض به‌هم و به طورکلي عدم‌انسجام، سبک‌اش را به پست مدرنيسم نزديک کرده است.

به‌عنوان مثال شخصيت مادر؛ در رمان عاشق هم ستمديده توصيف مي‌شود هم ستمگر (البته نسبت به دخترش). اين شخصيت درعين حال که محبوب دوراس است مغضوب او نيز هست: «فکر مي‌کنم از مهري که به مادرم مي‌ورزيدم، حرف زده‌ام ولي يادم نيست از کينه‌اي هم که به او داشتم چيزي گفته‌ام يانه .»

از اين دست تناقضات در داستان‌هاي دوراس کم نيست: «من هيچ وقت ننوشته‌ام خيال کرده‌ام که نوشته‌ام، هيچ‌وقت دوست نداشته‌ام، خيال کرده‌ام که داشته‌ام.» در رمان درد نيز اين تناقض ديده مي‌شود: «اين‌ها لبخند زن‌هايي را برلب دارند که مي‌خواهند خستگي مفرط خود را به رخ ديگران بکشند و در عين‌حال نشان مي‌دهند که نمي‌واهند آن را بروز دهند.»

بايد گفت که اساسا دوراس در زندگي از پاي‌بندي به يک جريان يکنواخت گريزان است؛ او تشنه‌ي بي‌ثباتي و بي‌نظمي است. مي‌خواهد آزاد زندگي کند، آزاد بيانديشد و آزادانه بنويسد. برهمين اساس است که برمنحصر به فرد بودن شيوه‌ي نگارش خود تاکيد دارد؛ در اين شيوه نمي‌خواهد آگاهي دهد بلکه منظور او از نوشتن «بيان کردن خود» است. رمان‌هاي دوراس بيشتر از خود ِاو سخن مي‌گويند.

با اين حال هرآن چه را که مي‌بيند برکاغذ ثبت مي‌کند و واقعيت را آن‌گونه که به تخيل خاص او در مي‌آيد، نشان مي‌دهد. برکلام مي‌تازد و آن را از بند معنا مي‌رهاند. از اين رو ‌- شايد - تکرار در نوشته‌هاي دوراس رايج باشد اما اين تکرار با تنوع همراه است؛ زيرا نوشته‌هايش بيشتر کشف است تا روايتي خطي از يک داستان. او عدالت، زيبايي، سادگي، کلمات و حتي سفيدي ميان آن‌ها را کشف مي‌کند. خود در توصيف کارش گفته‌است: «کار من ادبيات نيست، سينما هم نيست، چيز ديگري است.» ايجاز به عنوان يکي از برجسته‌ترين ويژگي‌هاي هنري و زيبا شناختي اين سبک در داستان‌هاي دوراس خود را باز مي‌نماياند: «بار ديگر، تراس کافه ي فلور؛ قبل از رفتن به ساوُآ. آفتاب تندي است. به جد خواسته‌ بود سري به کافه‌ي فلور بزند. گفته بود: براي ديدن.»

خواندن کتاب‌ها و نظريات مارگريت دوراس اين نظريه را تاييد مي‌کند که از مهم‌ترين دغدغه‌ي فکري مارگريت دوراس متمرکز بر اين چهار موضوع است: عشق، زنان، فقر و نوشتن.

مارگريت دوراس عاشق عشق است و تا زماني نسبت به يک عشق وفادار مي‌ماند که عشق ديگري نيافته باشد. دوراس در داستان‌هايش بي‌پرده از احساسات و تمايلاتش سخن مي‌گويد و زنان و مردان را – همان‌گونه که مي‌بيند – توصيف مي‌کند بي‌آن که به ملاحظات گوناگون اهميت دهد. او حضور عادي در جامعه را مي‌ستايد و از تکلف در رفتارگريزان است. مي‌خواهد همان‌گونه که هست جلوه کند نه آن‌گونه که بايد باشد به عبارت ديگر خط زندگي‌اش را مطابق خواسته و ميل خود ترسيم مي‌کند و هرگز خطوط ترسيم شده‌ي جامعه را پي‌نمي‌گيرد.

همين بي‌اعتنايي دوراس به شيوه‌هاي مرسوم، باعث‌شده که در داستان‌هايش طرح تکاملي به شکل سنتي وجود نداشته‌نباشد و همه‌چيز به همان شکلي روايت شود که در ضمير ناخودآگاهش مي‌گذرد. در واقع او به شکلي آزاد ماجراها را همان‌گونه که تصور مي‌کند، مي‌نويسد. عشق، مسائل زنان، فقر، تبعيض، استعمار و مردود شمردن اين تبعيض‌ها و تکبرها، از مهم‌ترين درونمايه‌هاي داستان‌هاي دوراس است.

بانوي رمان نو فرانسه

در حقيقت نوشتن براي دوراس يک ضرورت است و با تناقضي آشکار، هم زندگي است هم مرگ؛ او معتقد است: «اگر بنويسم نخواهم مرد.» و از سوي ديگر مي‌گويد: «نويسنده با هر سطري که مي‌نويسد، خود را نابود مي‌کند، مگر اين‌که ننويسد.»

مارگريت دوراس بانوي رمان نوي فرانسه لقب گرفته است. بنابراين در داستان‌هايش از عناصر داستان مي‌گريزد. براي نمونه داستان پيرنگ يا طرح منسجمي ندارد؛ همه‌ي بخش‌هاي کتاب ماجراهايي را روايت مي‌کند که در دوره‌ي جنگ جهاني دوم براي نويسنده اتفاق افتاده‌است؛ اما هربار رشته‌اي تازه از داستان روايت مي‌شود که به گفته‌ي نويسنده، اين گسست ميان مطالب کتاب براي ايجاد گسست ميان غوغا و همهمه‌ي جنگ است.

در رمان عاشق نيز خط‌سير منظم به شيوه‌ي کلاسيک وجود ندارد، اين رمان به پازلي مي‌ماند که خواننده بايد تکه‌هاي آن را با دقت درکنار هم بچيند و عنصر داستان را شکل دهد: «زندگي‌ام بي‌سرگذشت است، هيچ سرگذشتي ندارد. هيچ‌وقت کانوني در زندگي‌ام نبود. نه راهي، نه خط‌سيري.» پيداست که اين شيوه‌ي روايت، تنوع زاويه‌ي ديد را هم مي‌طلبد؛ زاويه‌ي ديد در رمان عاشق در ميان اول شخص و سوم شخص (داناي کل) در نوسان است. در اين رمان گفت‌وگو نيز به شيوه‌ي خاص خودش انجام مي‌شود: «مي‌گويد: چون آدم پول‌داري هستم همراهم شدي. مي‌گويم که او را همين‌طورکه هست مي‌خواهم.»

از آن چه گفته شد، مي‌توان نتيجه گرفت که آزادانديشي و فراغت دوراس، از وابسته ماندن به يک سبک يا مکتب، مهم‌ترين ويژگي داستان‌هاي اوست. او به دور از هر قيدوبندي؛ به بيان ديدگاه‌هاي خود درباره‌ي زنان و زندگي پرداخته‌است؛ اگر چه نشانه‌هايي ازايده‌هاي فمينيستي چون سرپيچي از باورهاي سنتي و اعتقاد به ممانعت تبعيض جنسيتي پيشرفت همه‌جانبه‌ي زنان و... در داستان‌هايش محسوس است، اما نظريه‌هاي فرويد يعني عقده‌ي حقارت به دليل زن بودن و ميل به مرد بودن و ميل به داشتن فرزند نيز در نوشته‌هايش ديده مي‌شود و جالب است که داستان‌هاي دوراس از نظريه‌هاي مخالف فرويد يعني برتري فيزيولوژيکي زنان به لحاظ حس مادري نيز بي‌بهره نمانده‌است؛ ديدگاه مارگريت دوراس دراين جا يادآور نظريه‌ي فمينيست‌ها‌ي راديکال نيز هست که زنان را برتراز مردان مي‌دانند.

به همين دليل است که مي‌توان دوراس را يکي از بحث‌برانگيز ترين نويسندگان قرن بيستم فرانسه دانست و سبک نوشتنش را يکي از پرجاذبه‌ترين شيوه‌هاي نگارش براي منتقدان ادبي به شمارآورد.

ترسیم واقعیت در یک گفتگوی خیالی

از يادداشت‌هاي مارگريت دوراس تابستان هشتاد است.

ترجمه مریم شرافتی

**منبع: سايت مجله مگزين ليترر**

تابستان هزار و نه‌صد و هشتاد است. سردبير روزنامه ليبراسيون به خانم دوراس پيشنهاد مي‌کند که يک‌سال تمام هرچه را روزانه مي‌نويسد براي روزنامه بفرستد، دوراس مي‌گويد يک‌سال زياد است، سه ماه تابستان، سردبير مي‌پذيرد. بعد دوراس مي‌گويد هر روز زياد است، هفته‌اي يک روز، سردبير مي‌پذيرد. اين سلسله مقالات بعدها در کتابي تحت عنوان «تابستان هشتاد» منتشر مي‌شود. دوراس در اين مقالات دو خط سير موازي را به پيش مي‌برد: يکي شاعرانه هم‌ چون اغلب آثارش و ديگري گزارشات روزمره‌ي عمدتا سياسي که شامل اغلب وقايع مهم تابستان هشتاد مي‌شود، از بازي‌هاي المپيک مسکو تا درگذشت شاه سابق ايران در قاهره، از حمله‌ي ارتش سرخ به افغانستان تا وقوع قحطي در اوگاندا و ... از همه مفصل‌تر اعتصاب کارگري در گدانسک لهستان که پايه‌هاي امپرياليسم کمونيستي را لرزاند. مطالب ذيل بخشي از نوشته‌هاي دوراس است درباره‌ي وقايع گدانسک که به صورت يک گفت‌وگوي خيالي بين او و يک اعتصاب‌کننده رخ مي‌دهد. اين‌که اين گفت‌وگو غير واقعي‌ست و فقط در ذهن دوراس مي‌گذرد اما اهميتي ندارد مهم اين است که کلمه به کلمه‌ي اين گفت‌وگو منطبق بر حقيقت است.

در آن زمان لهستان بخشي از بلوک شرق بود و در نتيجه گرفتار ايدئولوژي کمونيستي. از آن زمان تا کنون کشورهاي بلوک شرق يکي پس از ديگري از زير يوغ استبداد سوسياليستي خارج شد و باروي بلوک شرق فرو ريخت اما مهم اين است که نوشته‌ي دوراس مي‌تواند در هر کشور و در هر زماني مصداق داشته باشد:

دوراس مي‌نويسد: دارم با خودم حرف مي‌زنم، شايد که اين امکاني باشد براي حرف زدن با آن‌ها. جواب حرفم را هم خودم مي‌دهم، تا اين نيز امکاني باشد که آن‌ها جواب دهند...

**- شما آيا حق درخواست دست‌مزد مناسب را داشتيد؟**

نه، نابودمان مي‌کردند.

**- آيا حق داشتيد مطالب‌تان را در جايي بنويسيد؟**

نه.

**- و هر آن‌چه را که مايليد بخوانيد؟** نه.

**- آيا حق دفاع از خود را داشتيد؟**  نه، تشکيلاتي براي مقابله با اين، پيش بيني کرده بودند.

**- آيا مجاز بوديد که معتقد به خدا باشيد؟**

نه.

**-گرسنه بوديد؟**

نه، شکم‌مان را سير مي‌کرديم.

**- آيا مجاز بوديد در سازمان دفاع از حقوق بشر، يا چيزي نظير پيمان هلسينکي، عضو شويد؟**

نه، قدغن بود.

**-آيا اجازه داشتيد که از فروشگاه‌هاي مواد غذايي که مخصوص ماموران دولت است خريد کنيد؟**

نه.

**- آيا حق داشتيد اتومبيل بخريد؟** بله، ولي بضاعت‌اش را نداشتيم، چون دستمزدي که دريافت مي‌کرديم زلوتي بود – پول رايج لهستان – و ماشين به دلار بود، دلار بازار سياه.

**-آيا مهلت تحويل ماشين طولاني بود؟**

اگر زلوتي پرداخت مي‌کرديم، دو سال؛ ولي با دلار حدود يک هفته.

**- همه‌ي اعضاي کادر رهبري حزب کمونيست ماشين داشتند؟**

تقريبن همه‌شان.

**- ولي شما با سرمايه‌داري کنار آمده بوديد، درست است؟**

اين‌ها همه‌اش حرف است. **استثمار انسان در کشورهاي سوسياليستي به مراتب وحشتناک‌تر و مخوف‌تر از جاهاي ديگر است**.

- به هر حال شکم‌تان را که سير مي‌کرديد؟ بله، از 60 سال پيش، از 1917 تا حالا، مي‌توانيم شکممان را سير کنيم.

- در نظام سوسياليستي، سرمايه‌داري وجود ندارد؟

چرا؛ بازار سياه در سراسر مملکت حاکم است، خب اين خودش سرمايه‌داري است ديگر.

- در اين صورت چه تفاوتي بين سرمايه‌داري و سوسياليسم وجود دارد؟ سرمايه‌داري مشروعيت ندارد، ولي سوسياليسم چرا، دارد.

**- کادرهاي حزب چه کساني هستند؟**

اين را ما نمي‌دانيم، براي‌مان تفاوتي نمي‌کند.

**- نظر خاصي راجع به آن‌ها نداريد؟**

نه، نظرمان را جلب نمي‌کنند.

**- در لهستان و کشورهاي ديگر، هنوز هم خيلي‌ها عضو حزب کمونيست مي‌شوند، شما چه توضيحي داريد؟** بايد ديد منافع‌شان چيست، شايد هم از سياست تعبير ديگري دارند، معلوم نيست، ما نمي‌دانيم، براي‌مان جالب هم نيست.

**- به مباحث‌شان گوش مي‌دهيد، دنبال مي‌کنيد؟**

نه.

**- برايتان آموزنده نيست؟**

نه.

**- خودشان چيزي به شما مي‌آموزند؟** نه، ابدا. چيزي نمي‌دانند که به ما بياموزند.

**- آيا بين فلان عضو حزب و بهمان عضو تفاوت وجود دارد، يا مثلن خوب و بد، دروغ‌گو و صادق؟**

نه. وقتي کساني به عنوان عضو در حزب ثبت نام مي‌کنند ديگر تفاوتي بين‌شان وجود ندارد.

**- اعضاي حزب را چه‌طور تعريف و تبيين مي‌کنيد؟**

براساس ترسي که داريم.

**- چه‌طور طي اين همه سال به اين زندگي تحمل‌ناپذير تن در داده‌ايد؟** باز هم از سر ترس.

**- قانون به چه معناست؟**

هيچ، يک چيز مثل قرطاس‌بازي. آن آقايان مي‌خواستند تحت لواي قانون برتري خودشان را موجه جلوه دهند.

**- به نظر شما سرشت بشر نيکي است؟**

نه.

**- گمان نمي‌کنيد بشود بدي را کاهش داد؟**

چرا. نيروي زيان‌بار بشر که صرف بدي مي‌شود امکان تغيير دارد، بعيد نيست که به خدمت نيکي درآيد. بدي هم البته، مي‌دانيد که، نوعي نيروست.

**- به نوع بشر آيا بدبين هستيد؟**

بله.

**- به نظر شما خوش‌بيني، به عنوان اصلي از مسلٌمات سوسياليسم، نابخردانه نيست؟**

چرا؛ گمان مي‌کنم.

**از اين گفت‌وگوها چه منظوري داريد؟**

- هيچ، گفت‌وگو مي‌کنيم.

**خب شما به اندازه‌ي چيني‌ها و روس‌ها شکم‌تان را سير مي‌کنيد؟ بله. بگوييد ببينم، شما چرا اين‌قدر از گرسنگي حرف مي‌زنيد؟**

- چون من هم مثل شما فکر مي‌کنم که در عالم، شکم‌سيري مرحله‌اي است که اگر موافق باشيد مي‌شود اسم‌اش را گذاشت: ستم جديد سوسياليستي بر انسان، و در عمل دقيقاً شبيه همان ستم ديرينه‌اي است که فقر بر انسان روا مي‌داشت. کشور سوسياليست، بنا به تعريف، کشوري است که در آن مشکل گرسنگي حل شده باشد. جنبه‌هاي ديگري از نيازهاي بشر هنوز مورد توجه قرار نگرفته. انسان شکم‌سير به عنوان انسان آزاد تلقي مي‌گردد، انسان باکفايت. انسان باکفايت وقتي شکم‌اش سير باشد از هيچ چيز شکوه و شکايت ندارد. انسان در کشورهاي سوسياليستي در محدوده‌ي تنگ تغذيه‌اش تعريف مي‌شده. جامعه هيچ نيازي به او نداشته مگر به عنوان يک موجود خوب خورده و مناسب براي استقرار سوسياليسم. بنابراين نمي‌توان گفت که چون گرسنگي وضعيتي است حاصل از محنت و محروميت انسان پس حالا با از بين بردن محنت و محروميت حتماً سعادت و بالندگي پديد مي‌آيد. وضعيت شکم‌سيري انسان چيزي را تعيين نمي‌کند، مي‌شود وضعيتي طبيعي قلمدادش کرد که از آن پس انسان مي‌تواند مجالي پيدا کند براي فکر کردن به خودش، به تنهايي ازلي يا به سعادت‌اش، به هوش و شعورش – اين يکي البته خاطره‌ي اندوه گذشته‌ي گرسنگي افسانه‌ايش را و همين‌طور شکست‌ها و دربه‌دري‌هاي پيشين را برايش زنده مي‌کند... مصيبت را به گرسنگي نسبت داده‌اند و نه هرگز به استثماري که از قِبل گرسنگي اعمال مي‌کرده‌اند. و اين به طريقي بوده که فرد سوسياليست هم‌چنان محتاج باقي مانده، اجير گذشته و خانواده‌اش، خانواده‌ي گرسنه‌اش؛ و باز به همان نحو حالا شکم‌سيري در واقع فقري را با خود دارد که نظيرش دقيقاً همان فلاکتي است که پيش از آن وجود داشته.

تیراژ کتاب مایه خجالت است

گفت‌وگو با پرويز شهدي

آتوسا احمد پناهی

پرويز شهدي متولد 14 اسفند 1315 در مشهد است. وي تحصيلات ابتدايي و دبيرستان را در مشهد و تحصيلات دانشگاهي را در مقطع کارشناسي زبان و ادبيات فرانسه در دانشگاه تهران گذرانده و براي ادامه تحصيلات (کارشناسي ارشد ادبيات تطبيقي) به دانشگاه سوربن فرانسه رفته، 10 سال در فرانسه زندگي کرده و سال 63 به ايران بازگشته است.

وي پس از بازنشستگي ( از بانک ملي) کار ترجمه را آغاز کرده است.

نخستين ترجمه هاي او عبارتند از: ماجراي شگفت انگيز (ادگار آلن پو)، مهتاب (پير لامور)، بيوگرافي دبوسي... و آثاري از هانريتروايا، ...؛ از کلاسيک ها: بالزاک، ...؛ از پست مدرنيست ها: رب گري يه و مارگريت دوراس؛ از ادبيات زبان‌هاي ديگر: شرق بهشت (جان اشتاين بک)، بل آمي (گي دو موپاسان)، دزيره (آنماريسلينکو)، ربه کا (دافنه دوموريه)، برادران کارامازوف، جنايت و مکافات ، خاطرات خانه مردگان (داستايوفسکي)...؛ از نويسندگان معاصر فرانسه: مارک دوگن، ماري ديديه (شب ظلماني فراموش شدگان) و...

از پرويز شهدي بيش از 56 اثر ترجمه و منتشر شده است. جديدترين آثار او ترجمه و انتشار سري رمان‌هاي آنتوان دو سنت اگزوپري نويسنده فرانسوي است.

به علت ناآشنايي با مسير با تاخير رسيده ام. آثاري از رودن بر در و ديوار خانه به چشم مي خورد. از همان آغاز فضاي خانه احساس آرامش و صميميتي را به من منتقل کرده است که بعد از اين احساس به يقين تبديل ميشود.آقاي پرويز شهدي و همسر محترمش- خانم شهدي، که به ادبيات فارسي بسيار علاقه مند است - با ملاطفت و مهرباني بي‌نظيري «حضور» دارند.با پرويز شهدي، «انسان»ي که در سکوت متواضع و پربار خويش تجربه بيش از 56 ترجمه را در سابقه کاري اش دارد، درباره آثار الن رب گري يه به گفت وگو مي نشينيم که در ادامه مي آيد.

**آقاي شهدي، از ترجمه‌هايتان بگوييد و اين که تا کنون چند کتاب ترجمه کرده‌ايد؟**

کارهايي که تا الان منتشر شده 56 تاست. 5 – 4 تا ديگر هم در راه است. از جمله دو تا از کارهاي روب‌گري‌يه که غيرمجاز شده بود و بالاخره مجوز دادند. يکي «خاطرات مثلث طلايي» است و ديگري «وعده‌گاه».

**کدام نشر؟**

افکار. آن دو کتاب قبلي، «طرحي براي انقلاب در نيويورک» و «تعيين موقعيت شهر خيالي» را هم نشر افکار منتشر کرده و حالا قرار است کتاب «براي رماني نو» را، که قبلاً (سال 88) نشر بافکر چاپ کرده بود، اين انتشارات تجديد چاپ کند.

**اين کتاب اتفاقاً الان همراهم است. آقاي بديعي اين را دوباره در بخش اول کتاب «آري و نه به رمان نو»ترجمه کرده‌اند.**

يعني تمام کتاب را؟ چون بخشي‌اش را قبلاً آقاي دکتر غياثي ترجمه کرده بود. اين‌ها يک‌سري مقالات است.

**بله البته فقط بخش اول آن کتاب را تشکيل مي‌دهد و بخش‌هاي بعدي شامل مقالات و نظرهاي موافق و مخالف رمان نو است و همچنين مصاحبه‌اي که خانم شوشا با روب‌گري‌يه داشته است.**

به نظر من وقتي چند ترجمه از اين کتاب‌ها بشود، با توجه به ديدگاه هاي خاص هر مترجم، ايرادي ندارد.

**مي‌خواستم دليل شما را براي انتخاب روب‌گري‌يه بپرسم**.

ايراني‌ها روب‌گري‌يه را سال‌ها پيش و قبل از انقلاب شناختند و درباره‌اش بحث بود. به‌خصوص با آن فيلم «سال گذشته در مارين باد» و گه‌گاهي مقاله‌اي از او چاپ مي‌شد. همان‌طور که گفتم آقاي دکتر غياثي چند تا از مقاله‌هاي او را ترجمه کردند ولي از رمان‌هايش چيزي ترجمه نشده بود. فقط راجع به کارهايش و رمان نو صحبت شده بود.

از دوراس چندتايي چاپ شده بود ولي از رب‌گري‌يه و ناتالي ساروت و کلودسيمون و بقيه اين‌ها نشده بود. مدتي که در فرانسه بودم در مورد رمان نو وکارهاي او و اصلاً طرز فکر آن‌ها زياد صحبت مي‌شد.

واقعيت اين است که قبل از رمان نو خواننده يک موجود منفعل و هيچ‌کاره است در رمان. براي اين که نويسنده همه‌ي پرسوناژها را انتخاب مي‌کند، داستان را درست و تاريخ‌ها را منظم و فصل‌بندي مي‌کند.

**لقمه را حاضر و آماده مي‌کند براي خواننده.**

آفرين. لقمه ي حاضر و آماده را مي‌گذارد در دهان خواننده. در حالي که اين‌ها معتقدند که خواننده يک اصل مهم است. نويسنده اصلاً براي کي مي‌نويسد؟ براي خواننده مي‌نويسد ديگر. و خواننده هم بايد از حالت انفعالي دربيابد و بتواند اظهارنظر کند؛ به همين جهت اين‌ها صحنه‌هايي از داستان را به شکل پراکنده مي‌نويسند مثل فيلمبردار که از تکه‌هايي فيلم‌برداري مي‌کند و

آخر سر به تدوين‌گر مي‌دهد که تدوينش کند، اين‌ها هم همين کار را کردند که خواننده هم بتواند فکر کند و تصميم بگيرد و نتيجه‌گيري کند.

به همين دليل من تصميم گرفتم اولين بار سه کتاب «پاک‌کن‌ها»، «جن» و «سال گذشته در مارين باد» را ترجمه کنم و در يک جلسه ي نقد و بررسي پاک‌کن‌ها، خانم دکتر استاد دانشگاهي گفت من پاک‌کن‌ها را در بخش تاريخ ادبيات قسمت مدرنيسم در دانشگاه تدريس مي‌کنم. بعد دوستان ديگر گفتند تو که حالا اين را ترجمه کردي چند تا از کتاب‌هاي ديگرش را هم ترجمه کن. [البته من قصد نداشتم ولي بعد انجام دادم. ]ترجمه‌هاي ديگري نيز از کارهايش شده، اما نه آن طور که بايد و شايد؛ چون ترجمه کردن کار روب‌گري‌يه کار آساني نيست. آقاي بديعي سه تا از آثار او را ترجمه کرده بود ولي به من هم گفت اين چهار تا را [تعيين موقعيت شهري خيالي، طرحي براي انقلاب در نيويورک، خاطرات مثلث طلايي،

وعده گاه] که تقريباً يک چهارگانه است (در عين حال که داستان‌هايشان به هم مرتبط نيست ولي تقريباً در يک زمينه است) تو ترجمه کن؛ ولي ايشان آن سه تا را چاپ کردند.

**به نظر شما براي چاپ همزمان چند کتاب از يک نويسنده علت خاصي بايد جست‌وجو کرد؟**

کتاب‌هايي هست که مخاطب عام دارد و کتاب‌هايي هم هست که مخاطب خاص دارد. مسئله‌ي روب‌گري‌يه و ناتالي ساروت و کلودسيمون و ... به خصوص اين رمان نو مخاطبان خاص دارد. مخاطب عام نمي‌تواند با اين کتاب‌ها مثل يک رمان برخورد کند. اين کتاب‌ها قبلاً تنظيم شده ولي مشکلات چاپ و ارشاد و ... باعث شده که منتشر نشوند. کما اين که آن سه تايي که من قبلاً ترجمه کردم و نشر دشتستان چاپ کرد، بعد چاپ دوم هم شد ولي بعد چون دشتستان منحل شد انتشارات نسل آفتاب «سال گذشته در مارين باد» و «جن» را منتشر کرد و پاک‌کن‌ها را هم قرار است چاپ کند.

**ما چه‌قدر با جريان‌هاي ادبي کشورهاي ديگر (از جمله فرانسه) همزماني داريم؟ اين کتاب‌ها آن‌جا چه‌قدر خوانده مي‌شود.... و آيا توجهي که در چاپ‌هاي مکرر رب‌گري‌يه در اين‌جا مي‌شود، افق خاصي را ترسيم مي‌کند؟**

با توجه به روش کار و دشواري نوشته‌هايشان در فرانسه هم اين‌طور نيست که بگوييم مد بازار است و اين را زياد مي‌خوانند. بيشتر مرحله‌اي است در تاريخ ادبيات. هدف من هم از ترجمه‌هاي کتاب او همين بود که کسي که اهل کتاب است يا اين رشته ي ادبيات جهاني را دنبال مي‌کند، بايد به همه‌ي چيزهاي ديگر دسترسي داشته باشد. همه که به زبان اصلي آشنايي ندارند. اين رمان نو هم مرحله‌اي بود در ادبيات فرانسه. البته اين تازگي ندارد چون کشورهاي ديگر هم داشتند. حتي در آمريکا فاکنر جزو اين‌ها بود. در آمريکاي لاتين، آلمان و انگلستان هم همين‌طور.

مخاطبِ بيشتر کارهايي که من مي‌کنم نسل جوان است، چه کتاب‌هاي کلاسيک و چه جديد. چرا؟ چون کتاب‌هاي کلاسيک ترجمه‌هاي قديمي بوده، تجديد چاپ و تجديد ترجمه نشده. اين است که آشنايي با اين ادبيات جهاني فعلاً در شرايط ما خودش گامي است براي گسترش ادبيات خودمان. کما اين که اين ترجمه‌ها راهگشاي خيلي از نويسندگان جوان بود که توانستند کارهاي خوبي ارائه دهند.

**چه سالي ترجمه کرديد؟**

دقيقاً يادم نيست. فکر کنم حدود هفت هشت سال پيش بود. بعضي نويسنده‌ها تمام يا قسمت عمده‌ي کارهايشان ترجمه مي‌شود، بعضي‌ها نه. با شرايط ارشاد و اين قيمت‌ها... از آن دو کتاب [طرحي براي انقلاب در نيويورک و تعيين موقعيت شهري خيالي] 500 عدد چاپ شد. خيلي مايه ي خجالت است که در کشور 70، 80 ميليوني از يک کتاب 500 نسخه چاپ شود؛ در حالي که حتي کتابخوان‌هاي حرفه‌اي تعدادشان خيلي زيادتر از اين است.

**و سطح زباني متن چه راهکارهايي دارد...؟**

مترجم تا با اصول کار نويسنده، با طرز فکر و سبک و سياق نويسندگي‌اش آشنايي نداشته باشد نمي‌تواند آن‌طور که بايد و شايد موضوع را درک و آن را در زبان ديگر ترجمه کند. ضمناً آن چيزي که در کار ترجمه خيلي مهم است، درک روح زبان است. خود فارسي‌زبان‌ها خيلي ممکن است حافظ بخوانند ولي ممکن است خيلي از چيزهايش را درک نکنند. روح زبان، چيزي است که در ذهن نويسنده مي‌گذرد...

**گفتيد: مترجم اولين خواننده است. اين اولين خواننده‌ مطابق با درکش از موضوع، حتي کلمات متفاوتي را مي‌تواند براي ترجمه‌اش انتخاب کند مثلاً کلمه Le voyeur را يکي شاهد ترجمه کرده، يکي نظاره‌گر، يکي چشم‌چران... چه قدر تفاوت در انتخاب هر يک از اين معادل‌ها نشان گر سليقه، شناخت دقيق و خوانش درست مترجم است؟**

مسئله‌ي روح زبان را درک کردن است. در اين کتاب چشم‌چران بيشتر معني مي‌شود.

**دقيقا.**

در فرانسه ژلوزي دو معني حسادت و پرده کرکره مي‌دهد. منتها ما اين گرفتاري را هم داريم: وقتي «چشم‌چران» بگذاريم، اولين کسي که انگشت رويش مي‌گذارد وزارت محترم ارشاد است. کما اين که آن کتاب بالزاک را که من ترجمه کردم «فراز و نشيب زندگي بدکاران»، در واقع هست: فراز و نشيب زندگي روسپيان. خب وقتي من روسپي بگذارم که چاپ نمي‌شود. بالاخره بايد معادلي پيدا کنم که هم معني را برساند هم در عين حال آن‌ها هم ايراد نگيرند. ما اين مشکلات را هم داريم. در کتاب‌هاي روب‌گري‌يه صحنه‌هاي خشونت‌بار جنسي آن‌قدر زياد است که اگر ترجمه شود اصلاً امکان چاپش نيست.

**پس اين هنر بزرگي است که مي‌توانيد آن را به چاپ برسانيد!**

يعني با ايما و اشاره من ناچارم به خواننده بفهمانم. و چون خواننده مخاطب خاص است مي‌فهمد منظور چيست. ولي خب يا نبايد اين کارها را ترجمه کرد و به ناچار بايد دست به اين کار زد، که به نظر من کار درستي نيست، ولي خب چاره چيست. اگر هم ترجمه نشود، آن‌ها که علاقه‌مندند در جريان ادبيات جهاني باشند در دسترسشان قرار نمي‌گيرد. اگر ترجمه نمي‌شد و در اختيار مخاطب قرار نمي‌گرفت در اين ميان خلائي بود به خصوص در ادبيات فرانسه و تازه بگذريم از اين که خيلي از نويسندگان تحت تأثير اين چيزها قرار گرفتند. وقتي من آن دو کتاب" پو" را ترجمه کردم، پو سرسلسله‌ي اين روش است؛ رمان نو و جريان سيال ذهن و حديث نفس و ... تازگي ندارد.

**اسم اين کتاب‌ها را مي‌گوييد؟**

اولي مجموعه داستاني است به اسم «ماجراهاي شگفت‌انگيز»؛ ديگري «سرگذشت آرتور گوردن پيم». که اين‌ها تنها داستان بلندش بود. او قالب‌هايي را که آشناي خواننده است در صورت ظاهر انتخاب مي‌کند و درون آن ذهن را به چالش مي‌کشد. خواننده اگر در سطح معمولي باشد فقط داستان جنايي را مي‌خواند ولي آلن پو در بطن آن داستان جنايي خيلي مسائل را مطرح مي‌کند. کمتر کسي است که تحت تأثير پو نباشد. از کافکا گرفته، تا فاکنر و حتي داستايوفسکي... . ذهنيتي که پو وارد داستان‌هايش کرد خيلي اثرگذاشت.

پس آشنايي با اين‌ها خيلي مهم است. حتي براي نويسنده‌ي جواني که مي‌خواهد چيزي بنويسد اگر با اين‌ها آشنايي نداشته باشد بايد برود دنبال همان مکتب‌هاي قديمي مثلاً هزار و يک شب و... ولي وقتي با اين ادبيات آشنايي پيدا کرد طرز فکر ديگري پيدا مي‌کند. شاهد بوده‌ايم که بعد از انقلاب مخصوصاً اين يکي دو دهه‌ي اخير نويسنده‌هاي خودمان چيزهاي جالبي نوشتند. يکي از وظايف مترجم آشنا کردن مخاطبش (حالا خواننده باشد يا نويسنده) با اين مسئله است که بتواند با بهره‌گيري از اين سبک‌ها افکار جديدي داشته باشد و مطابق وضعيت جامعه و باب روز باشد.

**...چرا در ايران سال‌هاست که يک پديده نداريم، مثل بوف کور يا شازده احتجاب ...؟ چرا اين روند متوقف شد؟**

مشکلات در اين زمينه زياد است در گذشته – قبل از انقلاب – هم مشکلاتي بود.از جمله اين که تقريباً بعد از 28 مرداد سال 32 ... يا مقداري قبل از آن بود که شروع کردند به ترجمه آثار ... مثلاً داستايوفسکي و همينگوي و تمام نويسنده‌هاي بزرگ دنيا؛ از دهه ي‌ 30 شـروع شد. قبل از آن فقط تعدادي رمان‌هاي پليسي بود. چون من از نوجواني کتاب مي‌خواندم اين‌ها نبود و ما تشنه‌ي اين‌ها بوديم.

بعد از انقلاب هم ده سالي (از سال 53 تا 63) که فرانسه بودم خيلي کتاب‌ها ترجمه شد، مخصوصاً در دهه‌‌هاي 50 و 60؛ ولي بعد متأسفانه با سخت‌گيري‌هاي ارشاد، گران شدن و مشکلات ديگر...

کتاب‌هايي که در 20، 30 هزار نسخه چاپ شده و به چاپ ششم، هفتم، هشتم و دهم رسيده (نه داستان‌هاي معمولي) کتاب‌هاي بزرگي مثل نگاهي به تاريخ جهان جواهر لعل نهرو 22 هزار نسخه چاپ شده و الان 500 تا شده در حالي که جمعيت دو برابر شده است. اين درد بزرگي است. کتابي که من ترجمه مي‌کنم (چون سفارشي قبول نمي‌کنم يا کمتر کار مي‌کنم) معلوم نيست منتشر شود يا نه. من روي علاقه‌اي که خودم دارم اين کار را مي‌کنم. تا به حال بد نبوده خوشبختانه. اما به هر حال اين مشکلات را ما داريم و همان ضعف فرهنگي کتابخواني.

به طور کلي فرهنگ کتابخواني در جامعه‌ خيلي ضعيف است، يک وقت مي‌بينيد همان 500 نسخه هم مي‌ماند و فروش نمي‌رود! حالا مي‌گويند اينترنت هست... ولي مگر اينترنت در ساير کشورها نيست؟ در فرانسه بودجه‌ي خاصي دارند براي کتاب، روزنامه، مجله و ... . هر مادري وظيفه‌‌ي خودش مي‌داند بچه را که مي‌خواهد بخواباند برايش داستان بخواند. وقتي آن بچه رفت مدرسه، خواندن و نوشتن ياد گرفت آن کتاب را خودش مي‌خواند. در مدرسه هر کار خوبي مي‌کند کتاب به او جايزه مي‌دهند. روزنامه‌ها و مجلات مختلفي هست براي نقد و بررسي کتاب‌ها و آشنا کردن خواننده.

**وضعيت ترجمه (به خصوص داستان) را در ايران چه‌طور مي‌بينيد؛ با توجه به اين که فقط دانستن زبان کافي نيست**.

دو جنبه دارد؛ هم جنبه‌ي مثبت و هم منفي. جنبه‌ي مثبت اين است کساني که ترجمه مي‌کنند، به خصوص نسل جوان، نسبت به گذشته خيلي زيادترند منتها جنبه‌ي منفي‌اش اين است که اين‌ها متأسفانه تجربه ندارند.

اين کار هم هنر است و هم فن. فن هم احتياج به تجربه دارد. بعضي از اين جوان‌ها که درباره‌ي ترجمه از من مي‌پرسند من توصيه مي‌کنم يک کتابي را که به فارسي ترجمه‌ي خوب شده بگيرند. اصلش را هم بگيرند. خودشان يک صفحه ترجمه کنند بعد مراجعه کنند به آن ببينيد کجاي کارشان نقص دارد.

براي خود من هم بعد از اين همه سال کتاب خواندن و ترجمه کردن بعضي از آثار تازگي دارد؛ يعني حتي در کتابي که قبلاً ترجمه شده به چيزهايي برمي‌خورم که مترجم متوجه اين نکته نشده براي همين من مي‌گويم درستش همين است که از کتاب‌هاي مهم، کلاسيک و ادبيات مهم جهاني ترجمه‌هاي مختلف شود. در دنيا هم همين طور است. حتماً يک کتاب را يک مترجم ترجمه نمي‌کند. کسي که دوره‌اي در دانشکده ديده اگر با زبان آن جور که بايد و شايد ارتباط برقرار نکرده باشد، در هر دو زبان، فرقي نمي‌کند، هم فارسي و هم زبان مرجع، طبعاً نمي‌تواند

[حق مطلب را] برساند چون ممکن است متن اصلي را نتواند درست درک کند يا ممکن است دقيقاً آن‌چه را که نويسنده خواسته بگويد، نتواند پياده کند يا هر دو.

در عين حال ترجمه‌هاي خوب هم نسبت به گذشته کم نداريم.از اين نظر مثل موسيقي مي‌ماند. موسيقي در گذشته دست يک عده‌ افراد جاافتاده تقريباً مسن بود؛ مثلاً تار فرهنگ شريف، سنتور ورزنده، .. و الان مي‌بينيد بعضي جوان‌هاي 23-22ساله خيلي بهتر از آن‌ها مي‌نوازند. در ترجمه هم همين‌طور. براي اين که جسارت بيشتري پيدا کرده‌اند و اين جسارت باعث مي‌شود حالت ترديد را از بين ببرد و بيشتر جستجو کند، ببيند سبک و سياق و طرز فکر نويسنده و روشش چيست.

**شما به عنوان مترجم فعالي که به قول خودتان تا الان 56 اثر چاپ‌شده در ايران داريد، نظرتان درباره‌ي نقش رسانه‌ها در اين زمينه چيست؟**

رسانه‌ها نقش خيلي مهمي دارند.

کتابي منتشر مي‌شود و ممکن است خواننده نويسنده‌اش را هم نشناسد. مترجمش را هم نشناسد. ولي اگر اين کتاب نقد و بررسي شود، در جريان اين نقد آشنايي پيدا مي‌کند و با اين آشنايي مي‌تواند ذهنيتي پيدا کند، برود دنبال کتاب. خوشبختانه الان مجله‌ها بيشتر دارند فعاليت مي‌کنند تا روزنامه‌ها.

**راجع به کاري که گفتيد خيلي اذيتتان کرده صحبت مي‌کنيد؟ «دژ» را مي‌گويم. کي در فرانسه چاپ شد؟**

سال 1984. کتاب واقعاً سنگيني است. حتي خيلي وقت‌ها به مطالب، جمله‌ها و صحنه‌هاي تکراري برمي‌خورديد؛ منتها اين تکرار بي‌دليل نيست. يک برگشت و يادآوري است. يک نگاه باز از يک ديدگاه ديگر يا در يک زمان ديگر است.

به هيچ وجه رمان نيست. مي‌توانيم بگوييم يک رمان نو است. يک نوع سير و سلوک است. يک نوع کشف و شهود است. جمله‌هايي هست که فعل ندارد اصلاً. گاهي فعل در متن جمله پنهان است زير ساير واژه‌ها و ادوات جمله و بايد اين را بيرون کشيد. خب من ]ضمن رعايت سبک نويسنده[ اين کار را کردم و تا اين حد به خودم اجازه دادم که آن فعل مخفي را روشن کنم. فعل به زماني آمده که با بقيه ي اجزاي جمله هماهنگي ندارد، اول مثلاً زمان حال است وسطش زمان گذشته شده و آخرش زمان آينده...

**همان کاري که روب‌گري‌يه مي‌کند**

دقيقاً. و اين مسائلي که مي‌آيد شايد هيچ ارتباطي هم به هم ندارد. شما ذهن را آزاد گذاشته‌ايد که هر جور مي‌خواهد سير کند. گاهي جمله‌اي را مطرح مي‌کند که با جمله‌ي قبلي هيچ تناسبي ندارد. ولي خب اين چيزهايي است که در ذهن شما بوده يا آن برداشت‌هايي است که طي زمان‌هاي مختلف در ضمير ناخودآگاه شما ضبط شده است. «دژ» هم همين حالت را دارد. در نتيجه کار هم براي خواننده و هم براي مترجم خيلي دشوار مي‌شود. البته کار پرارزشي است. مي‌خواهم بگويم تا به حال من کار به اين دشواري نکرده‌ام.

ترجمه‌اش خيلي طول کشيد ولي اين ترجمه‌ خام است و الان دارم بازخواني‌اش مي‌کنم و مي‌دانم که اين بازخواني کافي نيست.

من بعد از حروفچيني اين کتاب‌ها را حتماً يکي دو بار ديگرمي‌خوانم. يک‌بار از ديد خواننده مي‌خوانم، نه از ديد مترجم.

کتاب ارزنده‌اي است. هيچ کس تا به حال دنبالش نرفته ولي خب من آدم پوست‌کلفتي هستم. اين کارها و چالش‌ها را دوست دارم. من به هر حال اين را يک خدمتي مي‌دانم؛ به قول سعدي: «غرض نقشي است کز ما باز ماند». آدم‌ها اگر آن رسالتي را که به عهده دارند انجام ندهند، بود و نبودشان يکي است...

وقتی من را می آفرید

دری رضایی

نه بهار، نه تابستان، نه زمستان من را وقتي مي‌آفريد پاييز بود ....

گفت دو چشم سياه داري ... دو ابروي کماني، موهايت آشفته و قيري و صورتت کشيده و گندميست. باريک و بلندي و انگشت‌هايت... انگشت‌هايت مي‌خواهم خيلي زيبا باشند... اسمت را هم مي‌گذارم اثيري بعد کمي عقب‌تر ايستاد و نگاهم کرد ... و من بودم!

زير لب چيزي گفت و به سرعت از من دور شد، کنار ميز کوچکش در اتاق ايستاد و در کاغذي که روي ميز بود چيزهايي نوشت بعد بازگشت و کنارم ايستاد، من به پنجره نگاه کردم... خزان بود و درختان از سوز سرما در خودشان جمع شده بودند! چهار چنگولي... رو به آسمان. استخوان‌هايم خسته و دردناک بود. به بخار کتري که روي چراغ آلادين کنار اتاق بود خيره شدم... اگر همين حالا به دنيا آمده‌ام از کجا مي‌دانم که درخت، درخت است و بخار کتري... چرا فکر مي‌کنم همه چيز را از قبل مي‌دانم؟ يا خواب اين لحظه‌ها را ديده‌ام؟

- چون به چيزي که من فکر مي‌کنم، فکر مي‌کني!

صدايش را نشنيده بودم... گفتم: به دنيا آمدن درد دارد‌؟

- نه

- پس چرا اين‌قدر خسته‌ام؟ من تنها کسي هستم که دنيا آمدنش را به خاطر دارد؟

جوابم را نمي‌دهد....

- بايد کمي منتظر بماني تا قصه‌ات را بنويسم.

باز به اطراف اتاق نگاهي انداختم، به نظر مي‌رسيد در خانه‌ي قديمي اما بزرگ هستيم، ديوارهاي اتاق به رنگ آبي فيروزه‌اي بودند و روي يکي از آن‌ها تَرَک بزرگي کج و مج به چشم مي‌خورد. يک تکه از همان ديوار هم نم زده و سبز رنگ شده بود. کنار اتاق يک تخت فلزيِ فنري تک نفره بود که پتوي روي آن به دقت مرتب شده بود و گوشه‌اي ديگر، کنار پنجره، ميزي بود که او پشت آن مي‌نشست و مي‌نوشت. قصه‌ي من را و شايد تمام قصه‌هايش را... چند تا... نمي‌دانم!

- تو سي و دومين قصه‌اي هستي که مي‌نويسم... نمي‌داني چه‌قدر دلم مي‌خواهد اين قصه...

سکوت مي‌کند. من هم حرفي نمي‌زنم شايد مي‌خواهد اين قصه زيباترين داستانش باشد يا بي‌نقص‌ترين... در هر حال وقتي من به چيزهايي فکر مي‌کنم که از ذهن او گذشته يا او مي‌داند که من به چه چيزهايي فکر مي‌کنم گفتن‌اش لزومي ندارد! هر چه باشد او نويسنده و خالق من است.

- خسته‌ام

- خستگي خصلت هميشگي ماست به آن توجه نکن.

روي صندلي لهستاني کوچکي که کنار چراغ آلادين گذاشته مي‌نشينم.

- هواي پاييز دزده

يک شال پشمي سفيد رنگ را از روي ميخي که به ديوار زده برمي‌دارد و به من مي‌دهد. آن را دور شانه‌هايم مي‌پيچم و دست‌هايم را به بخار کتري نزديک مي‌کنم.

او يک استکان چاي براي خودش و يکي هم براي من مي‌ريزد و پشت ميزش مي‌نشيند کمي به پنجره نگاه مي‌کند و باز به سمت من برمي‌گردد. مدادش را پشت گوشش مي‌گذارد و تماشايم مي‌کند... فنجانم را روي زمين مي‌گذارم و در خودم کز مي‌کنم چشم‌هايم ميرود و باز برمي‌گردم، کمي بعد سرم مي‌افتد روي شانه‌ام از جايم مي‌پرم و صورتم را به کف دستم تکيه مي‌دهم.

- بلند شو بيا... نگاهش مي‌کنم. بازويم را مي‌گيرد و تخت را نشانم مي‌دهد. مي‌خزم زير پتو. دستم را زير صورتم مي‌گذارم و يک‌وري دراز مي‌کشم. او پشت ميزش مي‌نشيند و مدادش را از پشت گوشش برمي‌دارد. صداي خش و خش مداد در گوشم مي‌پيچد، چشمم به بخار کتري است که هواي اتاق را غليظ و گرم کرده کم کم چشم‌هايم مي‌سوزد و همه جا مه آلود مي‌شود...

بچه‌ام را ميان يک چادر چيت گلدار پيچيده‌ام که سرما نخورد! در آغوش

گرفتم اش! چادر سياهم را به دندانم گرفته‌ام و مي‌دانم اگر رهايش کنم مردها صورتم را مي‌بينند و نبايد ببينند... گردن بچه لق و لوق است. چادرم را نگه دارم يا بچه‌ام را! بچه‌ام را نگه مي‌دارم. اما گردنش... گردن باريک و نازکش! چرا اين قدر گردنش نازک است؟ چرا گاهي مثل عروسک‌هايي که در بچه‌گي‌هايم ميان چادر مي‌پيچيدمشان خشک و سفت است و گاهي مثل نان‌هايي که در همان بقچه‌ها مي‌پيچيدم مي‌خواهد بريزد روي سنگلاخ‌هاي خيابان؟ چرا به خانه‌ي مادرم نمي‌رسم؟ بچه را در آغوشم مي‌فشارم. قان و قوني مي‌کند و دوباره مي‌خوابد... شيخ گفته بود روز عيد خطبه‌ي طلاق نمي‌خوانم... کف دستش پول گذاشته بودند پول را گذاشته بود در جيب لباسش! اما باز هم نخوانده بود و داد زده بود:

- به شب نرسيده سگ مي‌شم... شگون نداره آقا عيد مبعث رسوله...

فردا برگشته بوديم و شيخ خطبه را خوانده بود... از همان جا يک چادر سياه به سرم کشيده بودم تا هيچ کس نگاهم نکند و نگويد اثيري... چادر را به دندانم مي‌گرفتم. هوا سرد بود و سوز داشت... کي بود که مي‌گفت هواي پاييز دزده؟ پاييزِ اين‌جا هزار بار دزدتر است. استخوان سوز... و باد در کوچه‌هاي دراز و هنوز آجري اين شهر مي‌پيچد و باز به خودش مي‌رسد... مي‌پيچد و باز به خودش مي‌رسد... مثل چرخش صدا در کوهستان...

بچه را مي‌برم زير چادرم و مي‌روم تو. زنان فاميل و همسايه در حياط ديگي برپا کرده‌اند که بويش دلم را به هم مي‌زند. قدم‌هايم را بلندتر برمي‌دارم و درِ رو به حياط اتاق پذيرايي را باز مي‌کنم مادر در ميان جمعي از زنان ديگر نشسته و تسبيح مي‌چرخاند. مي‌دوم سمت بخاري گوشه‌ي اتاق. مادر دست‌هايش را باز مي‌کند: بده بچه مو ببينمش. من توجهي نمي‌کنم مي‌روم کنار بخاري... بچه را از زير چادرم بيرون مي‌آورم، مادر کنار من مي‌نشيند و خيره نگاه مي‌کند. چادر چيت گلدار باز وا رفته و سبک است بازش مي‌کنم. بچه‌ام نيست. مادر مي‌گويد : تو راه از دستت افتاده؟ گيج و ويج يادم مي‌آيد که بچه‌اي نداشته‌ام براي همين هم طلاق...

- دروغ مي‌گي تويِ راه از دستت افتاده!!

- نه... نه... نه... جيغي مي‌زنم که از گلويم بيرون نمي‌آيد. از گلويم بيرون نمي‌آيد لامصب ...

چشم‌هايم را که باز مي‌کنم نويسنده هنوز مي‌نويسد. سرش را برمي‌گرداند و نگاهم مي‌کند دستم را روي سينه‌ام مي‌گذارم نفس عميقي مي‌کشم و بعد طاق باز مي‌خوابم. گوشه‌ي چشم‌هايم خيس است...

- نمي‌خواهي بگذاري بخوابم؟

سرش را پايين مي‌اندازد و با شرم مي‌گويد...

- من شب‌ها مي‌نويسم

چيزي نمي‌گويم. سرم را زير پتو مي‌برم و دلي سير گريه مي‌کنم. کمي بعد مي‌خوابم و اين بار تا صبح هيچ داستاني را برايم رقم نمي‌زند...

صبح، در خانه مي‌گردم... او در حياط سرش به درخت خرمالويِ بزرگي که به بار نشسته گرم است و من تنهايش مي‌گذارم... هنوز از ديشب دلخورم اما حالم بهتر است. خانه بزرگ است و جز حياط گل و گشادش دوجين اتاق متروکه و عجيب و غريب دارد. در واقع تنها اتاق قابل استفاده‌ي خانه همان اتاقيست که مرد نويسنده در آن مي‌نشيند.

- امروز بهتري اثيري؟

چيزي نمي‌گويم، درخت خرمالو را نگاه مي‌کنم.

- از من دلخوري؟

- چرا بايد اين‌قدر تلخ باشد سرنوشت من؟

- براي اين که اثيري هستي!

- جور ديگري بنويس...

نگاهم مي‌کند، طوري که مي‌فهمم هيچ کس به اندازه‌ي او نمي‌تواند عاشقم باشد! از همين فکر استفاده مي‌کنم و مي‌گويم: بگذار من هميشه کنارت بمانم... نگاهم مي‌کند و صورتش لبخندي بزرگ مي‌شود. مي‌دانم که از اين پيشنهاد خوشش آمده است و آرام مي‌گيرم.

- بي‌خود نبود که اسمت را گذاشتم اثيري...

بلند اما معصومانه مي‌خندم، اعتنايي نمي‌کند، کنار ديوار آجري حياط مي‌ايستد. به آن تکيه مي‌دهد و آرام مي‌نشيند. چشم‌هايش را مي‌بندد. از خانه‌ي همسايه صداي خنده‌ي چند کودک به گوش مي‌رسد.

- همين حالا هم در کبودي و قرمزي پشت پلک‌هايم هستي. يک روز پشت همين ديوار نشسته بودم و همين صدا از آن طرف ديوار مي‌آمد. فکر کردم اگر همين حالا در تنهايي خودم بميرم هيچ کس نمي‌فهمد...

- قصه‌ي ديگري بنويس. قصه‌ي ديگران را بنويس! بگذار من بمانم

- آن وقت تو را فراموشي مي‌کنم... بايد قصه‌اي داشته باشي... و بروي.

از جايش بلند مي‌شود و مي‌رود به اتاقش...

آن شب نمي‌خوابم. کنار چراغ آلادين مي‌نشينم و آرام چرت مي‌زنم. ساعتي بعد مهماني ناخوانده براي او از راه مي‌رسد. مردي جوان و خوشرو که يکدست مشکي پوشيده است و آرام و متين است. مرد با من سلام و احوالپرسي کوتاهي مي‌کند بعد من روي لبه‌ي تخت مي‌نشينم و مرد روي صندلي کنار چراغ. مرد و نويسنده مشغول صحبت مي‌شوند. مرد زير چشمي نگاهي به من مي‌کند که در ابتدا ناخوشايند است اما کم کم به نگاهش عادت مي‌کنم و اگر هر چند وقت يکبار تکرار نشود دلم مي‌گيرد! نگاهي که به گمانم آشنا مي‌آيد، به مرور متوجه احساس عجيبي در خودم مي‌شوم که با نگاه مرد به وجود مي‌آيد. قلبم تند تند مي‌زند و سرگيجه دارم. عجيب‌تر از همه اين که مرد جوان هم مرا مي‌بيند در حالي که نبايد ... ناگهان همه چيز را به خاطر مي‌آورم ... اين همان مرديست که در کابوس ديشبم به شيخ پول داده بود تا صيغه‌ي طلاق را بخواند‌!

- تو اين کابوس را از قبل نوشته‌اي ... فرياد زده‌ام. بغض گلويم را گرفته، نويسنده سرش را پايين مي‌اندازد. مرد جوان با چشم به هم‌زدني کيفش را از روي زمين برمي‌دارد و مي‌رود. هنوز فکرم و نگاهم به دنبال مرد جوان است. مي‌دانم اسير اين داستان هستم و بايد تا آخرش را بروم. تنهاي تنها... نويسنده هم هيچ رحمي ندارد... پشت پنجره مي‌روم اما خبري از مرد نيست. کنار ديوار مي‌ايستم و آرام بغضم را گريه مي‌کنم. نويسنده هم دستش را روي پيشاني‌اش گذاشته و آرام گريه مي‌کند...

دوباره اما اين بار آرام مي‌گويم: تو اين کابوس را از قبل نوشته‌اي! ... بعد به سمت تخت مي‌روم پتو را روي سرم مي‌کشم و مي‌خوابم... گريه‌ي نويسنده کم کم به هق هقي مداوم تبديل مي‌شود و با صداي باراني که از بيرون مي‌آيد يکي مي‌شود...

در ميان جنگلي مه‌آلود به دنبال جنازه‌ي کسي که نمي‌شناسم راه مي‌روم. باران مي‌بارد، همه‌ي چترهايي سياه روي سرمان گرفته‌ايم و مدت‌ها به دنبال تابوت مي‌رويم. اين سکوت و حرکت مداوم و آرام به گمانم ساعت‌ها به طول مي‌انجامد. زمين گل‌آلود و چسبناک است. من غمگين نيستم، چرا بايد براي کسي که نمي‌شناسم‌اش غمگين باشم اما نيرويي عجيب من را به مسيري که ديگران مي‌روند مي‌کشاند. هيچ کس حرفي نمي‌زند. به گودالي مي‌رسيم که در زمين کنده‌اند. ديگران تابوت را زمين مي‌گذارند. مردم راه را براي من باز مي‌کنند و نگاهم مي‌کنند. آرام و بي‌آن‌که بدانم چرا به جلو مي‌روم. چند نفر مي‌آيند و تابوت را باز مي‌کنند و مردي را که در يک چادر چيت گلدار پيچيده شده در گودال مي‌گذارند. بعد در حالي که دعا مي‌خوانند روي او خاک مي‌ريزند... چادر چيت گلدار... چادر چيت گلدار... چرا چيزي به خاطر نمي‌آورم؟ هيچ چيز جز مردي که مرده است؟

حالا پاييز است و من هنوز در همان جنگل سرگردانم. مي‌دانم که اثيري هستم اما ديگر نه داستاني دارم و نه کابوسي. چند نفر ديگر هم درست شبيه من اين‌جا هستند، مردي جوان، زني ميانسال، يک شيخ و چند تايي ديگر... قسمت عجيب داستان اين‌جاست که هيچ‌کدام ما نمي‌دانيم چه کسي را گم کرده‌ايم و تا به کي بايد سرگردان باشيم!

خارجی

فرانسيس استيـــگمولر

ترجمه: همايون خاکسار

فرانسيس استيگمولر (3 جولاي 1906 – 20 اکتبر 1994) داستان‌نويس، مترجم و زندگي‌نامه نگار آمريکايي است. او را بيشتر به خاطر پژوهش‌هايش در مورد «گوستاو فلوبر» مي‌شناسند. استيگمولر در شهر «ينوهيون» ايالت کانکيتکات به دنيا آمد و سال 1927 از دانشگاه کلمبيا فارغ‌التحصيل شد. مقالات و داستان‌هاي کوتاه متعددي براي «نيويورکر» نوشت، و نوشته‌هايش اکثراً با نام‌هاي مستعار «بايرون استيل» و «ديويد کيث» چاپ شد. او برنده‌ي 2 جايزه‌ي کتاب ملي – يکي در سال 1971 براي «هنرها و نوشته‌ها» که بيوگرافي «ژان کوکتو» بود و ديگري در سال 1981 براي ترجمه‌ي جلد اول «مجموعه نوشته‌هاي فلوبر» - و همچنين مدال‌ طلاي آکادمي آمريکايي هنرها و نوشته‌ها شد. همسر اولش «بآتريس استاين»، نقاش بود که در 1961 درگذشت. استيگمولر در سال 1963 با «شِرلي هازارد» نويسنده ازدواج کرد.

دست نوشته‌ها و آثار او اکنون در دو دانشگاه نگه‌داري مي‌شوند: دانشگاه يِيل و دانشگاه جيمز جکسون جاروز**.**

اگر باران نمي‌باريد وقتي که من از سينما بيرون آمدم، مي‌بايست پياده به خانه برمي‌گشتم: آپارتمانم در همان نزديکي بود و مسير هر چيزي بود جز پيچيده – مستقيم به سمت پايين بولوار، دو خيابان را رد مي‌کردي و سومي را دست راست مي‌پيچيدي، خيابان «دِ جرنل» تقريباً نيم بلوک جلوتر. با اين اوصاف من باز هم تاکسي صدا کردم، و چيزي نگذشته بود که متوجه شدم راننده، پيرمردي با چهره‌ي سرخ و سفيد، دچار حمله‌اي عصبي است. وقتي شروع کرد به پيچيدن در خيابان اول «سنت دومينيک» فرياد زدم «نه! نه!» «دو تا بلوک جلوتر!» چيزي غُرغُر کرد و دوباره پيچيد سمت بولوار، و وقتي داشت وارد خيابان دوم «لاس کاسِس» مي‌شد، باز فرياد زدم «نه! نه!» بعدي لطفاً! خيابون بعدي مالِ منه! ـ«دِ جرنل!» اينجا بود که برگشت نگاهي شوم و پر از کينه به من کرد؛ بعد پايش را روي گاز گذاشت مستقيم رفت و اصلاً در خيابان من نپيچيد، و با سرعت به مسيرش در بولوار ادامه داد، انگار که براي هميشه مي‌خواهد به راهش ادامه دهد. فرياد زدم «حالام که ازش رَد شدي!» «بايد مي‌پيچيدي سمت راست، بهت که گفتم! لطفاً دور بزن و برو به دِ جرنل شماره 36.»

براي ترساندن من، پيرمرد صدايي مانند غرش از خود درآورد. ماشين اش را در دور برگرداني چرخاند و روي آسفالت ليز دوباره سرعت گرفت و از ميان بولوار گذشت و با حرکتي تند گوشه‌ي خيابان من ايستاد. «برو پايين!» اين را تقريباً فرياد زد، با صورتي که از خشم سرخ شده بود. «زود از اتومبيلم پياده شو! حتي يک قدم جلوتر هم نمي‌برمت! سه بار مثل يه احمق با من رفتار کردي! سه بار به شدت به من توهين کردي بهت مي‌گم که اتومبيل من جاي خارجيا نيست! يالا برو پايين!»

با عصبانيت فرياد زدم «تو اين بارون؟ من چنين کاري نکردم. من حتي يک بار هم به شما توهين نکردم موسيو، چه برسد سه بار. خودت هم خوب مي‌دوني که من کاري نکردم جز اين که ازت خواستم من رو به خونه برسوني، هر چند که بي‌فايده بود. حالا لطف کنيد و اين کار رو انجام بدين. من هم انعام خوبي بهت مي‌دم.»

با خوشرويي اضافه کردم «و با حالتي دوستانه مي‌تونيم از هم جدا بشيم.»

تقريباً حتي صبر نکرد حرفم تمام شود، فرياد زد «برو بيرون، برو بيرون بهت مي‌گم! تو کلي به من توهين کردي و الان از ماشين پياده مي‌شي!»

نيم نگاهي به باران انداختم. گفتم «مسلماً اين کار رو نخواهم کرد.»

رفتارش به طرز تهديدآميزي آرام شد و با صدايي دو رگه و گرفته گفت: «يا از تاکسي من پياده مي‌شي يا مي‌برمت اداره پليس و به خاطر توهين‌هايي که کردي ادعاي خسارت مي‌کنم، انتخاب کن!»

پاسخ دادم «تو هوايي مثل اين، چاره‌اي ندارم. برو اداره‌ي پليس» و رفتيم. اداره ي پليس فقط چند خانه از خانه‌ي من فاصله داشت و برايم ناآشنا نبود. چندين بار قبلاً به آن جا رفته بودم، البته نه به خاطر شر و دعوا، براي همين وقتي که من و راننده شانه به شانه هم وارد اتاق خالي شديم، کميسري که تنها پيشت ميزش نشسته بود به عنوان يک آشنا به من خوش آمد گفت. مرا با اسم صدا کرد و گفت: «عصر بخير موسيو» چه طور مي‌تونم کمکتون کنم! چه کاري براتون مي‌تونم انجام بدم؟»

پيرمرد که کميسر فقط به زور سري براي او تکان داده بود، فرصت حرف زدن به من نداد، فرياد زد «اين منم که تقاضا دارم!» «اين منم که از اين خارجي مي‌خوام شکايت کنم! سه بار مثل يه احمق با من رفتار کرده . موسيو! سه بار به شدت به من توهين کرده! من تقاضاي عدالت دارم موسيو!»

کميسر با صورتي بي‌حالت به او خيره شد؛ احساس کردم او هم مثل من در فکر اين بود که وضع و حال پيرمرد چيست؛ بعد رو به من کرد و از من خواست که لطف کنم و اظهارات خودم را بگويم. خودکاري برداشت، دفتر بزرگي را باز کرد، و وقتي من داشتم حرف مي‌زدم داستانم را بسيار روان و سريع يادداشت کرد.

دادن آدرسم به راننده، آن پيچيدن‌هاي اشتباه، آن غُرغُرهاي زيرلب، رَد کردن خيابانم، خشم و آن اولتيماتومش؛ کميسر به طرزي فراموش نشدني تمام آن‌ها را يادداشت کرد و آن هم به شيوه‌اي که در فرانسوي «اسپنسرين» ناميده مي‌شود يکي دو بار براي سرزنش کردن راننده به خاطر غرغرهايي که زير لب در حين اظهارات من کرد حرفم را قطع کردم. وقتي حرفم تمام شد کميسر چند لحظه‌اي به نوشتنش ادامه داد و در آخر با جوهر خشک‌کني خاص و زيبا جمله‌ي آخرش را خشک کرد و از من تشکر کرد بعد رويش را به سمت راننده کرد و با لحني تند گفت: «تو هم اظهاراتت را بگو، بعد من تصميمم رو راجع به اين مسئله ي بغرنج اعلام مي‌کنم.»

هر چند پيرمرد چيزي براي گفتن نداشت. هنوز تنها چيزي که با آن صداي زمخت و عصبي در حالي که سر و دستش را براي کميسر تکان مي‌داد و به من با عصبانيت نگاه مي‌کرد و مي‌گفت اين بود که «سه بار! سه بار موسيو! سه دفعه با من مثل يک احمق رفتار کرد، سه دفعه به شدت به من توهين کرد! اين خارجي! قابل تحمل نيست موسيو!»

کميسر غضب‌آلود نگاهي به دفترش که اين اتهامات آن طور که بايد و شايد در آن نوشته شده بود انداخت. «اما اوضاعي که اين آقا گفته چي؟ جزء به جزء توضيح بده که وقتي با اين آقاي محترم بودي شرايط چه‌جوري بود» در حالي که کميسر نگاهي حاکي از عذرخواهي به من مي‌کرد ادامه داد «اگر شرايطي که اين آقا گفتند نادرسته، تصحيحشون کن» اما بار ديگر جمله‌ي «سه دفعه!» تنها چيزي بود که شاکي من مي‌توانست بگويد، و کميسر به سرعت خودکارش را زمين گذاشت. با صدايي بسيار قاطع گفت: کاملاً واضحه، موسيو اين شما هستين که از اين مسئله لطمه ديدين و من خوشحالم که تصميمم رو اين گونه اعلام مي‌کنم که اين آقا موظفه شما رو بدون گرفتن هيچ کرايه‌اي در خونتون برسونه. اما اگه موسيو لطف کنند و اجازه بدهند که من نگاهي به اوراق هويتشون بياندازم – در اين جور موارد يکسري رسم قانوني وجود داره – من سريعاً پرونده رو مختومه اعلام مي‌کنم. کارت شناسايي‌تون موسيو، اگه لطف کنيد.

مانند وزنه‌ي سر قلاب ماهيگيري قلبم غرق شد. در ذهنم ميز کارم را ديدم، که کارتي روي آن بود، فراموش شده، کارت شناسايي که قانون فرانسه ملزم کرده که اتباع خارجي در تمامي زمان‌ها همراه داشته باشند.

بدون اين که فکر کنم تنها يک چيز براي گفتن به ذهنم رسيد «موسيو به خاطر بارون شديدي که مياد، از ترس اين که بارون بهش نفوذ کنه و به کل نابودش کنه، کارتم رو خونه گذاشتم. صبح به راحتي مي‌تونم براتون بيارمش موسيو، و اميدوارم که اين کار با قوانين شما جور در بياد، که ميدونم خيلي سختگيرانه و اجباريه»

اما من کار نابخشودني را انجام داده بودم، همه چيز عوض شده بود و کارم تمام بود. کميسر که صورتش مانند سنگ بود با جديت گفت «اين کار با قوانين ما جور در نمياد» «شکي نيست که شما فردا صبح کارتتون رو مياريد، اما در شرايط حاضر مجبورم که قضاوتم رو راجع به قضيه عوض کنم. با توجه به اين حقيقت که داره بارون مياد من بايد از اين آقا درخواست کنم که شما را به منزل ببره، اما شما نه تنها بايد پول کل مسير را از ابتدا تا آخر بپردازيد بلکه بايد بابت زماني که اين آقا به خاطر آمدن به اداره پليس از دست داده هم خسارت پرداخت کنيد. بعد به پيرمرد گفت: موسيو فکر مي‌کنم تاکسي مترتون رو روشن گذاشته باشيد؟»

راننده سر تکان داد و کميسر بلند شد. بدون لبخندي گفت: «پس به سلامت آقايون» «موسيو فردا صبح رو فراموش نمي‌کنن»! و شانه به شانه همانطور که وارد شده بوديم خارج شديم. ديدم که با برعکس شدن نتيجه‌ي دعوا برقي در چشمان شاکي‌ام ظاهر شد، اما جدا از آن، او هيچ نشانه‌اي از پيروزي از خود نشان نداد و به نشان ندادنش هم ادامه داد: من را بدون کلمه‌اي به خانه رساند. فقط لحظه‌اي که رسيديم و من پولي را که دقيقاً اندازه‌ي کرايه بود و به دقت شمرده بودم به او دادم حرف زد.

گفت: «موسيو حتماً قولشون رو واسه دادن يه انعام خوب و جدا شدن با حالتي دوستانه فراموش نکردن؟»

هشت دسامبر

مترجم اشکان کاظمیان

اوسامو دازاي (1948-1909) از پيشگامان داستان کوتاه در ژاپن بود. داستان‌هاي کوتاه و رمان‌هاي او از آثار برجسته‌ي ادبيات ژاپن پس از جنگ جهاني دوّم به حساب مي‌آيند. وي در طول سال‌هاي جنگ، داستان‌هايي درباره‌ي زندگي آن زمان مردم ژاپن نوشت، ولي، برخلاف نويسنده‌هاي هم دوره‌ي خود، نظامي‌گري را در داستان‌هايش نمي‌ستود. داستان زير، «هشت دسامبر»، بيا‌ن‌گر روزي است که امپراطوري ژاپن در سال 1941 به پِرل هاربِر حمله و ايالات متّحده را وارد جنگ جهاني دوّم کرد. آمريکايي‌ها هفت دسامبر را به عنوان روز حمله به پِرل هاربِر ثبت کرده‌اند.

يادداشت امروزِ دفترم را بايد با دقّت زيادي بنويسم. بايد سندي به جا بگذارم که يک زن خانه‌دار در خانواده‌اي فقير، روز را چه‌طور مي‌گذراند. 8 دسامبر 1941. صد سال بعد، هنگامي که ملّت ما دو هزار و هفتصد سالگي‌اش را جشن مي‌گيرد، شايد دفترچه‌ي يادداشت من را در گوشه‌ي انباري پيدا کنند و بفهمند که يک زن خانه‌دار ژاپني، صد سال پيش در اين روز به خصوص چه کار مي‌کرده و اين برايشان تبديل به مرجعي کوچک در تاريخ شود. به همين خاطر است که حتّي اگر سبک نويسندگي‌ام خيلي خوب نيست، حدّاقل بايد مراقب باشم که دروغ ننويسم. به هرحال، نوشتن درباره‌ي دوهزار و هفتصدمين سالگرد تاسيس ژاپن با اين تفکّرات عميقي که در ذهنم بود کار راحتي نبود. ولي خوب، نبايد خيلي سخت بگيرم. شوهرم هميشه از نوشته‌هايم انتقاد مي‌کند، چه نامه باشد، چه يادداشت روزانه و چه هر چيز ديگر. مي‌گويد که من هميشه مسائل را جدّي مي‌گيرم و اين باعث مي‌شود نوشته‌هايم از ديد خواننده، خسته کننده و کسالت بار باشد. مي‌گويد که هيچ «احساس»ي در نوشته‌هايم نيست و جمله‌ها اصلا زيبا نيستند. از بچگي هميشه حواسم به اين بود که کارها را دقيق و درست انجام بدهم. اين‌طور نيست که طبعم خيلي جدّي باشد ولي خوب، هميشه خشک و معذّبم و هيچ‌وقت نتوانسته‌ام با مردم راحت و بي‌خيال باشم. به همين خاطر است که هميشه بازنده‌ام. شايد به همين دليل است که احساساتم خيلي عميق است. با وجود اين، بايد خوب راجع به اين مساله فکر کنم.

هميشه وقتي مي‌گويم «دوهزار و هفتصد سال از زمان تاسيس»، فکرم به طرف چيزي مي‌رود. خيلي احمقانه است ولي ديروز آقاي «ايبا»، دوست شوهرم، براي اوّلين بار پس از مدّت‌ها، به ما سرزد. من در اتاق کناري بودم و مي‌توانستم حرف‌هايشان را بشنوم. صحبتشان باعث شد که بزنم زير خنده.

آقاي «ايبا» گفت: «مي‌داني، اخيرا خيلي نگران شدم که وقتي 2700 سال از تاسيس کشور بگذرد، بايد آن را «بيست و هفت صدمين» يا «دوهزار و هفتصدمين» سالگرد بناميم؟ اين سوال خيلي مرا آزار مي‌دهد. واقعا دارم به خاطرش عذاب مي‌کشم. تو چه‌طور؟ اين مساله تو را آزار نمي‌دهد؟»

شوهرم با لحني تفکّرآميز جواب داد: «هوم. حالا که گفتي مي‌بينم که اين مساله مرا هم نگران مي‌کند.»

آقاي «ايبا» که او هم ظاهرا لحني خيلي جدّي به خود گرفته بود گفت: «متوجّه منظورم مي‌شوي؟ همه‌ي آن‌ها انگار مي‌خواهند بگويند «بيست و هفت صدمين». ظاهرا که اين‌طور است. ولي به نظر من بايد بگويند «دوهزار و هفتصدمين». آقاي «ايبا» سپس با لحني حاکي از نگراني شديد ادامه داد: «بيست و هفت صدمين» اصلا درست به نظر نمي‌رسد. خيلي زننده است، مگر نه؟ اين که شماره‌ي تلفن نيست. مي‌خواهم نامش را درست بگويند. مي‌خواهم بشنوم که مي‌گويند «دوهزار و هفتصدمين». تو اين‌طور فکر نمي‌کني؟»

شوهرم با لحني بسيار غرورآميز گفت: «ولي ممکن است صد سال ديگر اصلا نه بگويند «بيست و هفت صدمين» و نه «دوهزار و هفتصدمين». ممکن است تلفّظ کاملا متفاوتي براي آن به کار ببرند، مثلا «بيست و هفت دو صفر» يا چيزي شبيه به اين...»

در اين زمان بود که ديگر زدم زير خنده. واقعا احمقانه بود! شوهرم هميشه وقتي چنين چيزهاي احمقانه‌اي را به مهمان‌ها مي‌گويد همين‌قدر جدّي است. مردمي که «احساس» دارند حتما خيلي عجيب و غريب هستند. همسرم با نوشتن رمان کسب درآمد مي‌کند. نويسنده‌ي خيلي مشتاقي نيست و به همين خاطر درآمد زيادي ندارد، ولي درآمدش آن‌قدر هست که با آن روزمان را شب کنيم. اصلا نمي‌توانم تصوّر کنم که راجع به چه مي‌نويسد زيرا تمام سعي‌ام را مي‌کنم که داستان‌هايش را نخوانم. ظاهرا که نويسنده‌ي خيلي خوبي نيست.

واي نه، دارم از اصل قضيه فاصله مي‌گيرم. اگر همين طور به گفتن اين چيزهاي احمقانه ادامه بدهم، ديگر به هيچ وجه نمي‌توانم يادداشتي بنويسم که ارزشش را داشته باشد تا دوهزار و هفتصمين سالگرد تاسيس کشور باقي بماند. بگذاريد از نو شروع کنيم.

هشت دسامبر. صبح زود وقتي هنوز در تختخواب بودم و کم کم داشتم نگران کارهاي صبح و رسيدگي به «سونوکو» مي‌شدم (منظورم دخترمان است که ژوئن همين پارسال به دنيا آمد)، صداي گوينده‌ي اخبار را از راديويي در همين گوشه و کنارها شنيدم.

«بيانيه‌ي وزارت ارتش و نيروي دريايي امپراطوري ژاپن: امروز، هشتم دسامبر، پيش از طلوع آفتاب، نيروهاي زميني و دريايي امپراطوري ژاپن با نيروهاي آمريکايي و بريتانيايي در غرب اقيانوس آرام وارد جنگ شدند.»

اين صدا را به روشني و وضوح شنيدم که مانند پرتويي از نور وارد اتاق تاريک و بسته‌ي من شد. اين بيانيه دو بار به روشني تکرار شد. همان‌طور که کاملا بي‌حرکت دراز کشيده بودم، وجودم کاملا تغيير کرد. مانند آن بود که بدنم به موج نيرومندي از نور برخورد کرده و نور از آن عبور کرده باشد. يا مانند آن‌که روح القُدُس در من دميده و گلبرگ سردي روي سينه‌ام است. ژاپن هم، پس از صبح امروز، ژاپن ديگري بود.

شوهرم را که در اتاق کناري بود صدا زدم تا بگويم چه اتّفاقي افتاده، ولي او بلافاصله جواب داد: «مي‌دانم. مي‌دانم.» لحن صدايش خشن بود؛ او هم خيلي نگران به نظر مي‌رسيد. صبح‌ها هميشه تا ديروقت در تختش بود؛ خيلي عجيب بود که در اين روزِ به خصوص، اين‌قدر زود از خواب بيدار شده بود. مي‌گويند هنرمندان حسّ ششمِ قوي‌اي دارند؛ شايد به او هم الهام شده بود. کم و بيش مرا تحت تاثير قرار داد. ولي بعد از آن چيزي گفت که آن‌قدر مسخره بود که آن تاثير قبلي را از بين برد.

«غرب اقيانوس آرام کجاست؟ سان فرانسيسکو، نه؟»

منزجر شده بودم؛ شوهرم اصلا هيچ چيز راجع به جغرافيا نمي‌دانست. حتّي بعضي وقت‌ها از خودم مي‌پرسم که آيا تفاوت شرق و غرب را مي‌داند. دقيقا تا روز قبل از آن، فکر مي‌کرد که قطب جنوب گرم‌ترين و قطب شمال سردترين نقطه روي زمين است. وقتي به اين قضيه اعتراف کرد، من هم به شخصيت‌اش شک کردم. پارسال وقتي به جزيره‌ي «سادو» رفته بود و بعد از برگشتن برايم از آن‌جا تعريف مي‌کرد گفت که با ديدن شکل جزيره‌ي «سادو» گمان کرده که آن‌جا «منچوري» است. واقعا همه چيز را قاطي مي‌کرد. و چنين فردي توانسته وارد دانشگاه شود. واقعا منزجر کننده بود.

گفتم: «فکر نمي‌کني غرب اقيانوس آرام، بخشي است که به ژاپن نزديک‌تر است؟»

با لحني بدعُنُق گفت: «اين‌طور فکر مي‌کني؟» بعد از کمي فکر کردن گفت: «اوّلين بار است که راجع به آن‌جا مي‌شنوم. به نظرت اشتباه نيست که آمريکا در شرق و ژاپن در غرب باشد؟ به ژاپن مي‌گويند «سرزمين آفتاب تابان» و «مشرق زمين». پس اين نمي‌تواند درست باشد. به همين راحتي نمي‌توانيم بگوييم ژاپن در مشرق زمين نيست. به نظرت راهي نيست که ژاپن را در شرق و آمريکا را در غرب در نظر بگيريم؟»

هر چيزي که مي‌گفت مخصوص به خودش بود. وطن پرستي شوهرم بعضي اوقات واقعا به سمت افراط مي‌رود. ديروز مي‌گفت اين خارجي‌ها هرقدر که تظاهر به سرسختي کنند جرات نمي‌کنند به کنسرو شکنبه ي ماهي لب بزنند ولي ما خيلي راحت غذاهاي غربي را مي‌خوريم. شوهرم با گفتن اين حرف‌ها به طرز عجيبي احساس غرور مي‌کرد.

به حرف‌هاي عجيب و غريب شوهرم توجّهي نکردم و به سرعت از جايم بلند شدم و کرکره‌هاي ضدّ طوفان را باز کردم. ولي شديدا احساس سرما مي‌کردم. کهنه‌هايي را که ديشب زيرِ رف‌بام آويزان کرده بودم تا خشک شوند يخ زده بودند و کلّ باغ پوشيده از برف و يخ بود. گياه کامليا با شجاعت در حال جوانه زدن و همه چيز آرام بود با وجود اين، در همين لحظه جنگ در اقيانوس آرام شروع شده بود. بهت زده بودم. در اعماق وجودم حس کردم که ژاپني‌ها چه ملّت خوشبختي هستند.

کنار چاه رفتم تا دست و رويم را بشويم و سپس همان‌طور که مشغول شستن کهنه‌هاي «سونوکو» بودم، زن همسايه هم از خانه‌اش بيرون آمد. صبح به خيري گفتيم و سپس شروع کردم به صحبت درباره‌ي جنگ: «خوب از امروز به بعد ديگر اوضاع برايت سخت خواهد بود.»

آن زن همين ديروز سرپرست گروه کمک رسان محلّه‌مان شده بود و احتمالا داشت راجع به اين موضوع فکر مي‌کرد که به من گفت: «نه. کاري از دست من ساخته نيست.» انگار از گفتن اين حرف خجالت کشيد و من به اين خاطر معذّب شدم.

منظورم اين است که اين‌طور نبود که همسايه‌ام به جنگ فکر نکند؛ برعکس، احتمالا به خاطر مسئوليت سنگين سرپرستي گروه کمک‌رسان محلّه، فشار زيادي را بر دوشش احساس مي‌کرد. به نوعي احساس کردم در حقّش بدي کرده‌ام. واقعا از حالا به بعد، وضعيت براي سرپرست گروه کمک‌رسان خيلي سخت خواهد شد. اين مساله با مانورهاي تمريني فرق دارد؛ اگر واقعا هدف حمله‌هاي هوايي واقع شويم، مسئوليت او واقعا سنگين خواهد بود. ممکن است مجبور شوم «سونوکو» را پشتم ببندم و به مناطق روستايي بروم. و اين يعني شوهرم احتمالا در اين‌جا تنها خواهد ماند تا از خانه مراقبت کند. ولي او آن‌قدر بي‌دست و پاست که مرا کاملا نااميد کرده. واقعا به هيچ دردي نمي‌خورد. با اين‌که بارها به او گفته‌ام، هيچ کاري براي آماده‌سازي‌مان نکرده. حتّي لباس مواقع اضطراري‌اش را هم آماده نکرده. اگر اتّفاقي بيافتد، بدون شک، او از بين خواهد رفت. تنبل است و اگر دور از چشمش لباس‌هايش را جمع کنم و جلوي چشمش بگذارم، آن‌وقت تازه يادش مي‌آيد. ناگهان مي‌گويد: «اِ اين‌ها را ببين» و با خيال آسوده آن‌ها را به تن مي‌کند. ولي سايزش «خيلي بزرگ» است و حتّي اگر از بيرون برايش لباس آماده بخرم احتمالا اندازه‌اش نيست. اين هم مساله‌ي بزرگي است.

بگذريم. شوهرم امروز صبح ساعت 7 از خواب بلند شد، صبحانه‌اش را به سرعت خورد و بلافاصله مشغول به کار شد. ظاهرا اين ماه کارهاي کوچک زيادي براي انجام دادن دارد. وقتي داشت صبحانه مي‌خورد، بدون اين‌که فکر کنم پرسيدم: «فکر مي‌کني ژاپن واقعا اين جريان را پشت سر بگذارد؟»

با رضايتِ خاطر جواب داد: «وضعيت ما خوب است؛ فکر نمي‌کني به خاطر همين است که اين کار را کردند؟ بي‌شک ما برنده مي‌شويم.» چيزهايي که شوهرم مي‌گويد هميشه دروغ و کاملا بي‌معني است ولي خوب، حدّاقل اين بار عميقا مي‌خواستم حرف‌هاي جدّي‌اش را باور کنم.

همان‌طور که آشپزخانه را تميز مي‌کردم، به چيزهاي مختلفي فکر کردم. تفاوت در رنگ چشم و رنگ موآيا اين‌ها براي به وجود آوردن اين همه دشمني کافي است؟ مي‌خواهم تکّه‌تکّه‌شان کنم. وقتي طرف جنگمان چين بود، احساس کاملا متفاوتي داشتيم. به آن سربازهاي آمريکايي وحشي و بي‌رحم فکر مي‌کردم که خاک سرزمين عزيزمان را کثيف مي‌کنند؛ حتّي فکرش هم برايم تحمّل‌ناپذير بود. اگر جرات کنيد حتّي پايتان را در سرزمين مقدّس ما بگذاريد، پايتان مي‌گندد. استحقاقش را نداريد که اين‌جا باشيد. آه اي سربازان پاک ژاپن، آن‌ها را خرد و خمير کنيد. از حالا به بعد که همه چيز دچار قحطي مي‌شود، حتّي در خانه‌هايمان هم سختي‌هاي زيادي خواهيم کشيد. ولي نگران ما نباشيد. ما اهمّيتي نمي‌دهيم. هيچ وقت اين را از ما نخواهيد شنيد که چه قدر از همه چيز متنفّريم. ما را در حالي نخواهيد يافت که به حال خود غصّه مي‌خوريم و از اين‌که در چنين زماني به دنيا آمده‌ايم شکايت مي‌کنيم. برعکس، من حتّي فکر مي‌کنم به دنيا آمدن در اين جهان به ما دليلي براي زيستن مي‌دهد. فکر مي‌کنم اين خيلي عالي است که در چنين جهاني متولّد شده‌ايم. آه چه قدر دوست دارم که واقعا با کسي راجع به جنگ صحبت کنم خُب البتّه الان همين کار را کرديم؛ صحبت اين چيزها بالاخره به نوعي پيش مي‌آيد.

از صبح تا حالا، راديو فقط آهنگ‌هاي جنگي پخش کرده. همه‌شان را يکي پس از ديگري پخش کردند تا آن‌جا که با خود گفتم که بالاخره چه وقت آهنگ‌هاي جنگي‌شان تمام مي‌شود و چيزي براي پخش کردن باقي نمي‌ماند. بعد شروع کردند به پخش کردن آهنگ‌هاي جنگيِ زيرِخاکي، مانند «ما دشمن را شکست مي‌دهيم، مهم نيست که چندهزار نفر باشند» و آهنگ‌هايي از اين قبيل. شروع کردم با خودم خنديدن. به آن ايستگاه راديويي و معصوميت‌اش علاقه پيدا کرده بودم. شوهرم واقعا از راديو متنفّر است و براي همين هيچ‌وقت در خانه راديو نداشتيم. و البتّه خود من هم چندان علاقه‌اي به راديو نداشتم. ولي با خود فکر کردم در زماني مانند حالا بهتر نيست ما هم راديو داشته باشيم؟ مي‌خواستم تمام جزئيات خبرها را بدانم. فکر کنم با شوهرم صحبت کنم تا يکي بگيريم. احساس مي‌کنم که حالا ديگر يک راديو براي خانه‌مان خواهد خريد.

همان‌طور که به ظهر نزديک مي‌شديم، اخبار مهم يکي پس از ديگري از راه مي‌رسيد و من ديگر صبرم تمام شده بود. «سونوکو» را بغل کردم، از خانه بيرون رفتم، زير درختان رنگارنگ حياط همسايه‌ام ايستادم و با اشتياق به راديوشان گوش دادم. حمله‌ي غافلگيرکننده، فرود در شبه جزيره‌ي مالايا. حمله به هنگ‌کنگ. فرمان امپراطور براي آغاز جنگ. همان‌طور که «سونوکو» را سفت بغل کرده بودم نمي‌توانستم جلوي اشک‌هايم را بگيرم. به خانه برگشتم و به شوهرم که مشغول کار بود همه‌ي اخبار را گفتم. به همه‌ي حرف‌هايم گوش داد و سپس گفت: «که اين‌طور» و خنديد. سپس از جايش بلند شد و دوباره نشست. انگار نمي‌توانست يک جا بند شود.

کمي پس از ظهر بود که شوهرم بالاخره توانست يکي از نوشته‌هايش را تمام کند؛ نوشته‌اش را در دست گرفت و با عجله از خانه بيرون رفت. مي‌خواست نوشته‌اش را به دفتر مجلّه ببرد ولي از ظاهرش فهميدم که احتمالا ديروقت به خانه برمي‌گردد. هروقت اين‌طور با عجله از خانه بيرون مي‌رفت، معمولا دير برمي‌گشت. ولي از آن‌جا که شب را بيرون نمي‌ماند، برايم مهم نبود که چه وقت به خانه مي‌رسد.

پس از آن‌که بدرقه‌اش کردم و ناهار ساده‌ام را که کمي ساردين سرخ شده بود خوردم، «سونوکو» را کول کردم و براي خريد به ايستگاه رفتم. سرِ راه به خانه‌ي آقاي «کامِئي» رفتم. از خانواده‌ي شوهرم در روستا يک جعبه سيب گرفته بوديم و مي‌خواستم چند تا از سيب‌ها را به «يومه چان» (دخترِ نازِ پنج ساله شان) بدهم؛ چندتا از سيب‌ها را در پارچه‌اي پيچيده و با خودم برداشته بودم. «يومه» کوچولو دمِ در ايستاده بود. وقتي چشمش به من خورد،

بدو بدو به داخل دالان خانه رفت و داد زد: مامان؛ «سونوکو-چان» اين‌جاست. انگار «سونوکو» که پشت سرم بود با ديدن خانم «کامِئي» و شوهرش لبخندِ دوستانه‌اي بر لبانش نقش بست و آقا و خانم «کامِئي» از ديدنش کلّي ذوق زده شدند. آقاي «کامِئي»، که بادگير به تن داشت، با هيئتي شجاعانه از دالانِ خانه بيرون آمد و گفت که مشغول پُر کردن بالش‌هايِ زيرِ ايوان بوده. سپس ادامه داد:

«رفتن زير ايوان با رفتن به دلِ دشمن فرق زيادي ندارد. ببخشيد که ظاهرم اين‌قدر به هم ريخته است.» با خودم گفتم که واقعا منظورش از گذاشتن بالش‌هاي پُر از پَر زير ايوان چيست. آيا نقشه‌اش اين بود که در صورت حمله‌ي هوايي زيرِ آن‌ها برود؟ واقعا عجيب بود.

ولي شوهرِ خانم «کامِئي»، کاملا بر خلاف شوهرِ من، واقعا خانواده‌اش رادوست داشت و من حسودي‌ام مي‌شد. شنيدم که خيلي بيشتر از اين‌ها دوستشان مي‌داشت ولي از وقتي که ما به اين محلّه آمديم، شوهرم، او را نيز به طرف ميگساري کشاند و او حالا ديگر مانند سابق نبود. زنش حتما از شوهرم متنفّر است. مقابل او احساس شرمندگي مي‌کردم.

جلوي خانه‌شان، همه‌ي لوازم مورد نياز در صورت وقوع حمله‌ي هوايي وجود داشت: جاروهاي ضدّ آتش، يک جور شِن کِشِ خيلي عجيب و اين جور چيزها. آن‌ها در آمادگيِ کامل بودند. در خانه‌ي ما هيچ چيز نبود. شوهرم تنبل است و نمي‌توانم کاري در اين مورد بکنم.

به آقاي «کامِئي» گفتم: «خداي من. شما آماده‌ي آماده‌ايد.» با سرحالي جواب داد: «خوب، بله ديگر. به خاطر اين است که من سرپرست گروه کمک‌رسان محلّه هستم.»

او در حقيقت، دستيار سرپرست بود ولي زنش درِگوشي به من گفت که سرپرست گروه، مردي پير است و شوهرش به او کمک مي‌کند. شوهرِ خانم «کامِئي» واقعا مرد زحمت کشي است و او و شوهرم زمين تا آسمان با هم فرق دارند.

با آن‌ها کمي شيريني خوردم و سپس خداحافظي کردم. بعد از آن به پستخانه رفتم و 65 يِني را که مجله‌ي «شينچو» بابتِ دست نوشته‌ام فرستاده بود گرفتم و به طرف بازار رفتم. طبق معمول، انتخاب‌هاي زيادي نداشتم. و مثل هميشه چيزي جز ماهيِ مرکّب و ساردينِ دودي براي خريدن نبود. دو تکّه ماهي مرکّب: 40 يِن؛ ساردين: 20 يِن؛ و البتّه باز هم راديو، اين بار در بازار.

اخبار مهم، يکي پس از ديگري، خوانده مي‌شد. حمله‌هاي هوايي به فيليپين و گوام. بمباران شديد در هاوايي. شکست کامل ناوگان جنگيِ آمريکا. اعلاميه‌ي دولت امپراطور. از اين‌که اين‌طور به خود مي‌لرزيدم خجالت مي‌کشيدم. مي‌خواستم از همه تشکّر کنم. همان‌طور که بي‌حرکت جلوي راديويِ بازار ايستاده بودم، دو، سه زنِ ديگر هم دورم جمع شدند تا اخبار را با گوش خود بشنوند. آن دو، سه نفر شدند چهار، پنج نفر و بعد از مدّتي شدند ده نفر.

از بازار بيرون آمدم و رفتم براي شوهرم سيگار بخرم. شهر مثلِ هميشه به نظر مي‌رسيد. تنها تفاوتش در اين بود که تکّه‌اي کاغد روي شيشه‌ي

سبزي فروشي نصب شده بود و خبر راديو را روي آن نوشته بودند. صحنه‌ي جلوي سبزي‌فروشي و صحبت‌هاي مردم تفاوت زيادي با روزهاي عادّي نداشت. اين سکوت، دلگرم کننده بود. امروز کمي پول همراه داشتم و تصميم گرفتم براي خودم کفش بخرم. اصلا نمي‌دانستم که از آغاز اين ماه، براي چيزهايي مانند کفش که بيش از سه يِن قيمت داشتند، بيست درصد ماليات تعيين کرده بودند. بايد آخرِ ماه قبل آن‌ها را مي‌خريدم. ولي منصرف شدن از خريد آن‌ها به نظرم حاکي از خساست من بود و من هم نمي‌خواستم که اين‌طور باشد. کفش: شش يِن و شصت سِن. و بقيه‌ي لوازم: کِرِم صورت سي و پنج سِن، پاکت نامه سي و يک سِن. پس از آن به خانه رفتم.

کمي پس از آن‌که به خانه رسيدم، آقاي «ساتو» از دانشگاهِ «واسِدا» آمد و گفت که چيزي به فارغ التّحصيلي‌اش نمانده و تصميم گرفته در شرکتي که مدّ نظرش بود شروع به کار کند و اين‌که براي عرض ادب نزد ما آمده؛ ولي متاسّفانه شوهرم خانه نبود و دلم به حال «ساتو» سوخت. از ته دل به او گفتم که مراقب خودش باشد و با احترام تعظيم کردم. بلافاصله پس از رفتن‌اش، آقاي «سوتسومي» از دانشگاه توکيو از راه رسيد. باعث شادماني بود که او هم فارغ‌التّحصيل شده بود؛ گفت که آزمون آمادگي جسماني‌اش را براي ملحق شدن به ارتش داده ولي در اين آزمون رد شده و خيلي از اين بابت ناراحت است. «ساتو» و «سوتسومي» در گذشته موهاي بلندي داشتند ولي اين بار هر دوي آن‌ها سرشان را از ته تراشيده بودند؛ و اين مرا خيلي تحت تاثير قرار داد؛ واقعا شرايط براي دانشجوها هم سخت شده است.

غروب که شد، آقاي «کان» پس از مدّت‌ها سري به ما زد و در حالي که عصايش را مي‌چرخاند وارد شد. ولي شوهرم خانه نبود و دلم خيلي به حال آقاي «کان» سوخت. واقعا خيلي ناراحت کننده است که کسي اين همه راه را تا بخش‌هاي دورافتاده‌ي «ميتاکا» براي ديدنش بيايد و شوهرم خانه نباشد و آن شخص مجبور شود از همان راهي که آمده برگردد. واقعا حالش در تمام راه بد خواهد بود. همان‌طور که راجع به اين موضوع فکر مي‌کردم، افکار سياهي در درونم شکل مي‌گرفت.

وقتي مشغول آماده کردن شام بودم، زنِ همسايه آمد و گفت که کوپن‌هاي دريافتِ سهميه‌ي ساکيِ ماه دسامبر رسيده و مي‌خواهد راجع به آن با من مشورت کند. شش کوپن داشتيم براي شش بطريِ دو کوآرتي که بين نه خانوارِ انجمن محلّه تقسيم کنيم. اوّل فکر کرديم که هر بار يکي از خانواده‌ها کلّ سهميه را بردارد ولي بعد با خود گفتيم که به هر حال همه‌ي خانواده‌ها مي‌خواهند که کمي ساکي داشته باشند، و بالاخره تصميم گرفتيم که اين شش بطري را به نه قسمتِ مساوي تقسيم کنيم. به سرعت چند تا بطري آماده کرديم و زنِ همسايه به فروشگاه رفت تا ساکي بگيرد. از آن‌جا که مشغول آماده کردن شام بودم، از رفتن به همراه او معاف شدم. وقتي کارم تمام شد، «سونوکو» را کول کردم و رفتم ببينم اوضاع از چه قرار است. چند نفر از اعضاي انجمن محلّه را ديدم که در راه بازگشت به خانه بودند و هر کدام يکي دو بطري در دست داشتند. يکي از بطري‌ها را از آن‌ها گرفتم و با هم برگشتيم. سپس، دقيقا در کنار ورودي خانه‌ي سرپرستِ انجمن، کارِ تقسيم ساکي به نه قسمت مساوي شروع شد. آن نه بطري را در يک رديف کنار هم قرار داديم و با دقّتِ تمام، حجم هر کدام را بررسي کرديم تا ساکي را به نسبت مساوي در آن‌ها بريزيم. تقسيم کردن شش بطري دو کوآرتي به نه قسمت، اصلا کار ساده‌اي نبود.

روزنامه‌ي عصر از راه رسيد، در چهار صفحه؛ خيلي عجيب بود. سرخطّ اخبار که با اندازه‌ي درشت نوشته بود اين بود: «آغاز جنگ بين امپراطوري ژاپن و آمريکا». بيشتر چيزهايي که در روزنامه بود همان اخباري بود که در طول روز از راديو شنيده بودم. ولي به هر حال روزنامه را تا سطرِ آخرش خواندم و همان احساسات عميق را در وجودم يافتم.

شامم را در تنهايي خوردم و سپس «سونوکو» را کول کردم و به حمّام عمومي رفتم. واي، حمّام کردن «سونوکو» بي‌شک بهترين قسمت روز براي من است. «سونوکو» عاشق حمّام است و وقتي او را در آب گرم مي‌گذارم، آرام مي‌شود. دست و پايش را تکان مي‌دهد و به چشمان من که او را بغل کرده‌ام خيره مي‌شود. اين باعث مي‌شود که معذّب شوم. براي ساير مردم هم ظاهرا کودکانشان به شکل تحمّل‌ناپذيري عزيزند و وقتي کودکانشان در آبند، هر کس صورت خود را روي صورت کودکش مي‌گذارد. شکم کوچک «سونوکو» آن‌قدر گرد است که انگار با پرگار آن را کشيده‌اند و شکمش مانند کفش‌هاي لاستيکي نرم و سفيد است. برايم خيلي جالب است که او را با شکم کوچکش و کلاف کوچک روده‌اش در اين شکل کامل در اين‌جا مي‌بينم. و کمي پايين‌تر از شکمش، نافش مانند شکوفه‌ي آلو به آن چسبيده. چه به دست‌هايش نگاه کنم و چه به پاهايش، همه چيزش آن‌قدر زيبا و شيرين است که مرا کاملا جذب خودش مي‌کند. فرقي نمي‌کند که چه لباسي به تنش کنم؛ هيچ لباسي به زيبايي بدن برهنه‌اش نيست. وقتي که از آب داغ بيرون مي‌آييم و بايد لباس تنش کنم، احساس مي‌کنم چيزي را از دست داده‌ام. مي‌خواهم همان‌جا بايستم و بدن برهنه‌اش را به آغوش بکشم.

وقتي به حمّام عمومي مي‌رفتيم، خيابان هنوز روشن بود ولي در راه برگشت، خيابان کاملا تاريک شده بود. در خاموشيِ کامل بوديم. ديگر تمريني در کار نبود. احساس سنگيني عجيبي در قلبم کردم. آيا هوا بيش از حد تاريک نيست؟ هيچ وقت در خياباني به اين تاريکي راه نرفته بودم. قدم به قدم به راهم ادامه دادم ولي خيابانِ درازي بود و داشتم نگران مي‌شدم. جايي که مزارع رازيانه با جنگل‌هاي سِدر به هم مي‌رسيدند، خيلي تاريک و وهم‌انگيز بود. ناگهان يادم آمد که وقتي کلاس چهارم بودم، اسکي کردن از چشمه‌هاي آب گرم «نوزاوا» تا «کيميجا» در وسط کولاک چه قدر وحشتناک بود. جاي کوله‌اي که آن موقع پشتم بود، حالا «سانوکو» پشتم بود. «سانوکو» بدون هيچ نگراني در خواب بود.

از پشت سرم صداي قدم‌هاي نامتعادلي به گوشم رسيد و صداي مردي که کاملا خارج از رديف مي‌خواند: «سَروَرمان به ما دستور داده...». صداي دو سرفه‌ي کاملا آشنا به من فهماند که آن مرد کيست. گفتم: «داري سونوکو را اذيّت مي‌کني».

جواب داد: «راجع به چي حرف مي‌زني؟ اشکال تو اين است که اصلا ايمان نداري. براي همين است که در خيابان تاريکي مثل اين به دردسر خورده‌اي. ولي من ايمان دارم و اين خيابان تاريک برايم مثل روز روشن است. دنبالم بيا.» اين را گفت و جلوي ما شروع به حرکت کرد.

رفتار شوهرم واقعا مرا منزجر کرد. آيا اصلا عقلي در سرش هست؟