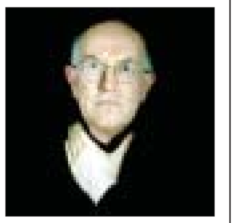
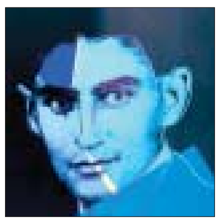


درباره کتاب دین در دموکراسی و حقوق بشر ۲۶
فرهنگ تفسیری ایسم‌ها ....
مرکز اسناد انقلاب اسلامی ....



تاریکی بیشتر ۲۷
نمایشگاه نوزدهم و حواشی آن ....
نسل آرزوهای بربادرفته ....

تا انسان ۲۸
شهر کتاب ....
مسابقه کتابخوانی برای بچه‌ها ....

عکس: میلاد پیامی، شرق

درباره مجموعه آثار نمایشی اسماعیل خلج

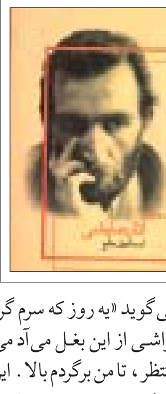
اسماعیل آقا برنده است

بهرنگ رجبی: احمدآقا خسته است، احمدآقا چشمانش سرخ شده، احمدآقا دستانش می‌لرزد، احمدآقا از زندگی سیر شده، احمدآقا خیلی وقت است که نخوابیده، احمدآقا ضربش را پاره کرده، اما احمدآقا هنوز هم پیاده راهش را می‌رود و ضربش را می‌زند. همه آدم‌های اصلی نمایشنامه‌های اسماعیل خلج همین گونه‌اند. داغان، خسته، به بن‌بست رسیده، فروپاشیده، و همه‌شان هم ولی دارند به زندگی ادامه می‌دهند، با همین روزمرگی سر می‌کنند و روزگار می‌گذرانند. شروع نمایشنامه‌ها همیشه تصاویری از زندگی معمول آدم‌های نمایش‌ها است، که دارند در قهوه‌خانه چایی می‌خورند، منتظر دیزی‌شانند که بیاید، یا دارند استکان‌ها را روانه ته حلق می‌کنند و در تمام این مدت ـ البته ـ حرف می‌زنند، از حال هم می‌پرسند و درددل می‌کنند. نمایشنامه‌های خلج شرح روندی است از این نسیان عادی بودن به لحظه‌ای، گاهی، مجالی که در آن، از گذر آن چه میان آدم‌ها گذشته است، ناگمان زبانه‌ای سر می‌کشد، چیزی که پنهان بوده غلیان می‌کند، بیرون می‌ریزد و دنیای پیرامون آدم‌ها را رنگی از تلخی می‌زند. می‌توان به میانجی خواندن هفده نمایشنامه نخست خلج در جلد اول مجموعه آثارش برای این فوران ناگهانی نیز سیری یافت؛ اینکه خلج در آغاز غمخوار فاجعه‌های خاموش است، غمخوار آن تور سیاهی که آرام می‌آید و بی‌آنکه کسی متوجه شود، بر سر و زندگی شخصیت‌ها می‌نشیند و در حصار می‌گیردشان. در چند نمایشنامه نخست او کنش اصلی اثر جایی در بیرون خود صحنه رخ می‌دهد. هر یک از آدم‌ها می‌آیند و می‌روند و چیزی می‌گویند و پچپچی می‌کنند. از پس این آیند و روند و جمع‌های کوچک دونفره و سه‌نفره‌ای که هر بار هم با قبل متفاوت است، ما در مقام مخاطب اطلاعاتی بیشتر از خود شخصیت‌ها در کف داریم. و بدین گونه می‌توانیم دریابیم اعمال و کارهای معمول هر آدمی بر زندگی و سرنوشت دوروبری‌هایش چه تاثیری می‌گذارد. خود شخصیت‌ها اما غالباً از این تاثیر و مهابتش ناآگاهند. تنها ماییم که هولناکی و وجه تراژیک ماجرا را درمی‌یابیم – و بدین ترتیب همدل شخصیت‌ها می‌شویم و برای‌شان دل می‌سوزانیم. در انتهای این دست نمایشنامه‌های خلج آدم‌ها همان تصویری را دارند که از ابتدا داشته‌اند، شاید فقط به یک آن تکانی خورده‌اند و چیزی را دریافته‌اند، اما همان آدم‌های سابق‌اند و وضعیت و شرایط هم تغییری نکرده. پیشتر که برویم اما دیگر اینگونه نیست. کم‌کم قصه‌هایی که مبتنی بر روابط و بده‌بستان آدم‌ها با هم‌اند به حاشیه می‌روند و نمایش‌ها می‌شوند روایت زندگی و درونیات یک شخصیت اصلی که در انتها نیز طغیانش به کنشی دیدنی بر صحنه ختم می‌شود. احمدآقا در «احمدآقا برسکو» لباس‌هایش را می‌کند، دست از همه چیز می‌کشد و پی گمشده‌اش می‌رود، و اکبرآقا هم در انتهای «مستانه» دیگر تاب نمی‌آورد و شیشه مغازه را با خون خودش سرخ می‌کند. آدم‌ها رهایی می‌جویند و در پی این رهایی تصمیمی می‌گیرند و کاری می‌کنند ـ حتی اگر این کار و این تصمیم مرگ باشد. این امید به رهایی هم اما به تدریج از جهان نمایش‌های خلج رخت برمی‌بندد. نمایشنامه‌های بعدی باز هم قصه آدم‌هایی‌اند که در میانه جهانی تاریک آچمز شده‌اند اما دیگر به خلاصی از وضعیت‌شان باور ندارند و حتی مرگ را هم رهایی‌شان نمی‌بینند. در «جمعه‌کشی» وقتی شب می‌شود همه فروخورده و خسته و ناامیدند اما تلخی نمایش از این نیست، تلخی از آنجا می‌آید که می‌دانیم جمعه بعد و هر جمعه‌ای هم باز هم این آدم‌ها در قهوه‌خانه خواهند بود، آبگوشت‌شان را خواهند خورد، شوخی‌های‌شان را خواهند کرد، از دست هم ناراحت خواهند شد، با هم آشتی خواهند کرد، و شبش باز افسرده و ناراحت خواهند بود. هیچ کدام از اهل آن محله بدنام در «قمر در عقرب» از وضعیت و زندگی‌شان راضی نیستند اما ادامه می‌دهند، دل خوشی از این ادامه دادن ندارند اما ادامه می‌دهند، و آقای رهوار هم که بعد عمری به خانه و محله قدیمش بازگشته تنها کاری که می‌کند نظاره هیاهوی آدم‌های دوروبر است و نیز به انتظار نشستن که مرگ خود بیاید و او را ببرد. از حوالی همین زمان است که دغدغه مرگ– که می‌آید و آدمی را از این جهان ولوله برمی‌کند و آرامش می‌بخشد– بدل به مایه اصلی واپسین نمایشنامه‌هایی می‌شود که خلج همزمان انقلاب و اندکی پس و پیش آن نوشت، آدم‌های نمایشنامه‌های او آنقدر خاص و درونگرا و منزوی شده بودند که نمی‌توانستند همچون همسایگانشان به خیابان بریزند و جهان را زیر و رو کنند. طبقه‌ای که آدم‌های آثار خلج متعلق به آنند صف مقدم انقلابیان حاضر در خیابان‌ها بودند اما این آدم‌ها نه. اگر در انتهای «جمعه‌کشی» آقای احمدی، با همه فرسودگی‌اش، می‌گفت: «اگر تکون بخوری شب تموم می‌شه» اما آدم‌های «هفت نمایش کوتاه» فقط در گوشه‌ای سر به لاک خود داشتند و بی‌نگرانی و خیال چیزی نشسته بودند تا مرگ بیاید و ببردشان به جایی که نمی‌دانستند اصلاً هست یا نه، یا که بهتر است یا بدتر است. تن و دل به جریان روزگار سپرده بودند و هر لحظه را می‌گذراندند بی‌دلشوره و فکر اینکه لحظه و لحظات بعد چه خواهد شد. آدم‌های او حالا به انتهای راه رسیده بودند ولی خیل جوانان و آدم‌های فاتح حاضر در خیابان نه. اینان ـ پرامید ـ آمده بودند جهانی تازه بسازند؛ خلج زبان اینان نبود و اینان نیز مخاطبان خلج نبودند. پس نمایشنامه‌نویس کناره گرفت و با این کناره گرفتن انگار دفتر عمر این آدم‌ها نیز بسته شد ـ تا سال‌ها، سال‌هایی بعدتر که نسلی از آن جوانان پرشور راوی آدم‌های خسته و سرخورده مشابهی شدند.

■ ■ ■

انار، انار ساوه، گوجه، گوجه برقونی، هندوانه، هندوانه شریف‌آباد، فالوده، فالوده شیرازی، خربزه، خربزه مشهدی، روغن، روغن کرمونشاهی، قالی، قالی کرمون، گلاب، گلاب قمصر کاشون، غم، غم از دوری معشوق، غم دل احمدآقا. آدم‌های نمایشنامه‌های خلج غمگین‌اند اما این غم‌شان بدل به ناله و زاری بر صحنه نمی‌شود، که خسته کند و نفس ببرد. خلج همه چیز را از صافی تکنیک‌هایش می‌گذراند، تکنیک‌هایی که انگار چون موم در دستان اویند. وسط آدم‌های نمایشی که در مغازه‌ای از پایین شهر می‌گذرد، صحنه‌گردان می‌آورد و همین صحنه‌گردان است که لابه‌لای قصه‌ای که یکی از شخصیت‌ها دارد تعریفش می‌کند، شروع می‌کند به پراندن بی‌ربط هر کدام از بخش‌های این تکه‌ای که در آغاز همین بند نقل کردیم. قصه دارد به پیش می‌رود و این جملات نامربوط هم دارند پشت سر هم ردیف می‌شوند، تا که قصه به اوجش می‌رسد و به تلخی انتهایش؛ و حالا است که صحنه‌گردان هم جملاتش را تمام می‌کند با عبارتی که تاثیر حسی صحنه را چند برابر می‌کند: «غم، غم دوری از معشوق، غم دل احمدآقا.»

تجربه‌گری‌های خلج در نمایشنامه‌هایش حد ندارند. او همه چیز را به هم می‌ریزد، با هر عنصر موجودی بازی می‌کند، حرمت هیچ قاعده‌ای را نگه نمی‌دارد و اما این همه هم یکسر بازیگوشی نیستند. خلج موفق می‌شود از ورای تمام به‌هم‌ریختگی‌ها و قاعده‌شکنی‌هایش سامان و ساختار تازه‌ای برسازد که در زیبایی و تاثیرگذاری هیچ کم از آن قاعده‌ها و سازوکار پیشین ندارند و همین است که تجربه‌های او صرفاً در حد پیشنهادهایی به تئاتر معاصر ایران متوقف نمی‌مانند بلکه بدل به آثاری ماندگار می‌شوند که با ذهن و جان انسان ایرانی آمیخته است. تجربیات و پیشنهادهای نمایشی او بی‌شمارند و بسیاری‌شان دیگر– هنوز– تکرار هم نشده. او از طریق تکنیک‌های روایتی‌اش لحن می‌سازد و دگرگونی و آشوب درونی شخصیت‌ها را از طریق صورت بیرونی همین تکنیک‌ها (که خود را به رخ مخاطب هم می‌کشند) آشکار می‌سازد. در «احمدآقا بر سکو» راننده شروع می‌کند به نقل قصه‌ای و هر بار که نقل را شروع می‌کند کسی به جمع مخاطبانش افزوده می‌شود. بدین صورت راننده مجبور است هر بار قصه‌اش را دوباره از نو بگوید و در هر نوبت از کمی پیشتر هم. سه چهار باری که این اتفاق می‌افتد او دیگر تحمل نمی‌کند؛ صدایش را بالا می‌برد و حالا خطاب به همه جمع حاضر در نوشگاه سخن می‌گوید. ما بی‌هیچ توضیحی از سوی کسی درمی‌یابیم که او می‌خواهد ـ و باید ـ حرف بزند، مخاطبش مهم نیست او به جان آمده و باید خودش را بیرون بریزد. قدری جلوتر سه صحنه پشت سر هم داریم از مواجهه احمدآقایی که حالا از خود بی‌خود شده با آدم‌های دوروبرش. هر سه صحنه را احمدآقا با سلام و احوالپرسی شروع می‌کند و بعد هر بار هم شروع می‌کند لاینقطع و یکریز درباره خودش حرف زدن. حرف‌های احمدآقا بی‌اهمیت نیستند اما ما از طریق شکل پیشرفت گفت‌وگو و سازوکار حاکم بر آن است که به تلاطم درون احمدآقا پی می‌بریم. ساختار فاصله‌گذارانه «جمعه‌کشی» است که موجب می‌شود ما به جای تمرکز و دقت بر ماجراهای فرعی و کوچک میان آدم‌های قهوه‌خانه مدام به کلیت وضعیتی بیندیشیم که بر این دنیا و آدم‌هایش سایه انداخته و به بیهودگی و غمباری این زندگی‌ها پی ببریم... سه قاب پنجره‌ای که در «مستانه» می‌بینیم رمزگشایی فهم ما از علت طغیان انتهایی اکبرآقا است؛ آنچه دیده‌ایم نمی‌تواند همه دلایل اکبرآقا برای چاقو برداشتنش باشد، گمشده‌مان شاید آن لحظاتی است که اکبرآقا را ندیده‌ایم و حواس‌مان به دو میز دیگر بوده. خلج این گونه است که می‌تواند کنشی همچون آن کنش واپسین «مستانه» را، آن هم از سوی مردی عامی و معمولی چون اکبرآقا، به ما بباوراند. هرچه که جلوتر می‌آییم اما تجربه‌گری فرمی در آثار خلج کاستی می‌گیرد. روایت‌ها همپای تلخ‌تر شدن و از دست دادن امیدهاشان، سرراست‌تر هم می‌شوند، شکل خطی و مداوم می‌گیرند و سرخوشی هنجارگریزی‌های‌شان محو می‌شود. این آدم‌های واخورده را دیگر فقط همین طور که هستند می‌توان دید، بی‌هیچ تاکید و ترفند فاصله‌گذارانه‌ای و در دل زندگی روزمره، تا مستقیم روبه‌روی ما بنشینند و غم‌ها و دلتنگی‌های بی‌پایان و بی‌درمان‌شان را به کام ما بریزند.



مجموعه آثار نمایشی
اسماعیل خلج
۲ مجلد
نشر قطره
چاپ اول– ۱۳۸۴
تعداد: ۱۱۰۰ نسخه
قیمت: ۱۱۰۰۰ تومان

■ ■ ■

خروس وقتی می‌خواد بخونه چشماش رو می‌بنده. میراب سر خیابون بیل دستشه اما برای پاک کردن جوب. توی خیابون بوذرجمهری راه بازه و جاده دراز. یه دفعه می‌رسی به بازار. یه دفعه می‌رسی به سه را سیروس. یه دفعه دیگه هم می‌رسی به آخرش. به آخر خیابون‌ها یعنی می‌رسی به خیابون ری. اما اون کسی که این راه رو پیاده می‌ره احمدآقاست. احمدآقا میراب نیست. احمدآقا چشماش رو نمی‌بنده. احمدآقا خونه نداره. احمدآقا لونه نداره. اما احمدآقا تمام خیابون‌ها رو پیاده می‌ره. احمدآقا دنبال چیزی نمی‌گرده. احمدآقا می‌دونه. احمدآقا می‌دونه. اما همه نمی‌دونن که احمدآقا می‌دونه. آخرین نمایشنامه از مجموعه «هفت‌نمایش کوتاه» (که خود آخرین نمایشنامه از مجلد نخست مجموعه آثار خلج است) حجمی دارد در حدود چهار صفحه. قصه پیرمرد گلدان‌فروشی که در ابتدای نمایش برای راه انداختن یک مشتری دارد از پله‌هایی خطرناک پایین می‌آید، پله‌هایی که مغازه‌اش را به خانه‌اش وصل می‌کنند. مشتری نگران از او می‌پرسد که چرا از چنین پله‌هایی برای رفت و آمد استفاده می‌کند و پیرمرد هم جواب می‌دهد «از چی می‌ترسی؟ من دیگه عمرم‌رو کرده‌م.» مشتری و گلدان‌فروش با هم مقداری چک و چانه می‌زنند، پیرمرد قدری از زندگی خود می‌گوید، و وقتی باز با ابراز نگرانی مشتری درباره پله‌ها مواجه می‌شود خطاب به او می‌گوید «یه روز که سرم گرمه به گلدون فروختن، عزرائیل یواشی از این بغل می‌آد می‌ره بالای پله‌ها وای می‌ایسته منتظر، تا من برگردم بالا. این تن‌رو باید پس داد.» این وسط فقط قضیه این است که بلافاصله قبل از این دیالوگ ما مردی را دیده‌ایم که پنهانی آمده، از پله‌ها جست‌زده بالا، و وارد خانه شده است. مشتری گلدانش را می‌گیرد و می‌رود. رهگذری از بیرون صحنه حالا احوالات پیرمرد را جویا می‌شود و او هم پاسخ می‌دهد: «خوب! خوب!» و نمایش حالا تمام شده است. این نمایشی است نمونه‌ای از اسماعیل خلج. ابهام عنصری جدانشدنی است از نمایشنامه‌های او. نمی‌دانیم این نمایشنامه درباره چیست؟ نمایشنامه‌ای است درباره گلدان خریدن از یک پیرمرد؟ درباره زندگی او؟ یا درباره مرگ؟ آن کسی که از پله‌ها بالا می‌رود کیست؟ نمایشنامه‌نویس هیچ پاسخی به ما نمی‌دهد. ما در ابهام غوطه می‌خوریم. چیز توضیح‌پذیری وجود ندارد. نیروی نمایشنامه در آنی، حسی، چیزی به زبان نیامدنی است، در ابهام آن است. ما چیزی نمی‌دانیم و دلیلی هم برای هیچ چیز نداریم اما حسی از حضور مرگ نزد ما هست بدون اینکه اما هیچ قطعیتی داشته باشد. در نهایت هم ما هیچ‌گاه درنمی‌یابیم مش‌رحیم در «حالت چطوره مش‌رحیم» چه می‌خواسته بگوید که آن همه رویش تاکید می‌کرد، و حالا در پایان و در لحظه‌ای که باید بگوید یادش رفته، علت عصیان ناگهانی اکبرآقا در «مستانه» را هیچ‌گاه به طور کامل نمی‌فهمیم. می‌مانیم آن زنی که در انتهای «گلدونه‌خانم» می‌آید چه نسبتی با هر یک از مردهای نمایش دارد، بالاخره هم روشن‌مان نمی‌شود که احمدآقا در «احمدآقا بر سکو» دارد از چه چیزی حرف می‌زند. ابهام فقط هم مربوط به شالوده قصه نیست، در ریزجزئیات هم هست. چگونه می‌توان گفت جملات ابتدایی این بند یادداشت – از همین نمایشنامه «احمدآقا بر سکو» – حامل معناهایی پیچیده‌اند و دارند حقایقی پنهان درباره احمدآقا را به اشارتی بیان می‌کنند یا که صرفاً عباراتی پریشانند حاصل ذهنی مغشوش که نظمش به هم ریخته؟ بی‌ارتباطی ظاهری جملات این ظن را برمی‌انگیزد که کل قطعه محصول حضور گوینده‌شان در نوشگاه است اما خلج هوشمندانه از عنصر تکرار استفاده می‌کند تا ما این شک را هم ببریم که نکند با گفتاری پرظرافت درباره جنبه‌هایی نادیده از زندگی و درونیات احمدآقا مواجهیم. ابهام همه جا هست و باز هم آنچه این ابهام‌ها را می‌سازد و پرداخت می‌کند تکنیک‌های خلج است. تکرار فقط یکی از این تکنیک‌ها است. خلج از بسیاری تکنیک‌های دیگر نیز سود می‌برد اما در بسیاری موارد ما در رویارویی با آثار این تکنیک‌ها را درنمی‌یابیم و نمی‌توانیم نگاهی فاصله‌دار به آنها داشته باشیم، چرا که خلج– با جسارت تمام– تکنیک‌ها را از شکل معمول‌شان می‌اندازد، پیرایش‌شان می‌کند، و به آن صورتی که خودش دوست دارد در درون نمایشنامه‌هایی می‌نشاندشان که انگار شخصیت‌های‌شان هیچ ارتباطی با ماهیت و جهان غربی این تکنیک‌های نمایشی ندارند. این تکنیک‌ها چنان با ـ مثلاً ـ آداب قهوه‌خانه گره می‌خورند که دیگر بازشناختن‌شان به صورت اولیه بسیار دشوار است یا که ـ در برخی لحظات– آنقدر غریب و ناهمگون با فضای جاری نمایش‌اند (به یاد بیاورید حضور «مرد صحنه» را با آن شکل حرف زدن عجیبش در «احمدآقا بر سکو») که ما فقط متحیر از حضور و این گونه بودن‌شان می‌شویم و سطرها را می‌پیماییم تا مگر راهی به فهم و کشف‌شان بیابیم. تکنیک‌های خلج دست گریزند، یا اصلاً به دید نمی‌آیند، یا چنان مهیب سایه سنگین خود را بر ما مخاطبان می‌اندازند که از درک ارتباط‌شان با کلیت اثر عاجز می‌مانیم و فراموش‌مان می‌شود که اینها شاید تکنیک‌هایی باشند که آگاهانه بدین شکل عرضه شده‌اند؛ و در هر دو مورد ـ روشن است که ـ خلج برنده است.

■ ■ ■

من در کتابخانه‌ام جلد نخست مجموعه آثار خلج را می‌گذارم در قفسه‌ای که در آن «بوف کور» هدایت هست، یکی دو کتاب از گلشیری هست، دو سه مجموعه قصه از ساعدی، رمان‌هایی از بهمن فرسی و هرمز شهدادی و زویا پیرزاد و عباس معروفی و محمد مسعودی، قصه‌هایی از محمدرضا صفدری و اصغر عبداللهی، چند کتابی از بیضایی، دو نمایشنامه از عباس نعلبندیان، «جان‌نثار» بیژن مفید، تک و توک نمایشنامه‌هایی از محسن یلفانی، پنج شش کار از محمد چرم‌شیر و محمد رحمانیان، «یک دقیقه سکوت» محمد یعقوبی، چندتایی از فیلمنامه‌های مهرجویی و سه چهار کتاب دیگر. کتاب‌ها و آثاری که به یادم می‌آورند جهان چقدر وسیع‌تر از این پیرامونی است که گرداگردمان را فرا گرفته، شور خلاقیت و آفرینش هنری چه مرزهایی را درنوردیده و این جا ایستادن‌مان مدیون و بر شانه‌های چه کسانی است؟

یادداشت روز

وا اسفا از این اندیشه ایرانی

محمد چرم‌شیر

عجیب است که قهرمان پرت‌افتاده داستان «رابینسون کروزوئه» هیچ کاری نمی‌کند تا خود را در آن جزیره تنهایی سرگرم نگه دارد. انگار در تمدن کوچکی که «کروزوئه» عهده‌دار بازسازی آن است، ضرورتی برای تعریف چنین چیزی وجود ندارد. او به تکرار می‌گوید: «خسته بودم، به خواب رفتم.» «کروزوئه» ماهی می‌گیرد. از استخوان ماهی‌ها سوزن می‌سازد. تبر سنگی خودش را تیز می‌کند و «خسته می‌شود و به خواب می‌رود». نه نقشی به دیوار می‌زند، نه صدایی از چیزی می‌سازد، و نه بازی می‌کند. او در کار جنگ و تغییر طبیعت قهار است. انگار که در این جنگ و تغییر آنچه بیش از همه چیز ضروری است، نوعی ریاضت هست. ریاضتی دوگانه از سوی طبیعت و خود «کروزوئه»، که از درون آن– تنها و تنها– می‌تواند روحانیتی پالوده سر برکشد. همه چیز پس رانده می‌شود، جهان به اندازه نیازهای ضروری او کوچک می‌شود تا مانعی دست‌وپاگیر برای رسیدن او به آن تقدس ژرف پدید نیاید. «کروزوئه» انسان نخستینی است که در شالوده‌های تمدن او ضرورتی برای آنچه نام لذت و هنر و سرگرمی دارد، محاسبه نشده است. در مکتوبات باقی‌مانده از رجل دوران مشروطه، مکتوبی هست که در آن بعد از برشمردن صفات نیک در میان ملت، از جمله حریت و آزاده‌خواهی، بعضی صفات ناپسند که عامل عقب‌ماندگی ملت و ملک است بازگو می‌شود. از جمله این صفات ناپسند یکی گرایش به تن‌پروری جماعت ایرانی است و دیگری میل بی‌حد اینان به گذراندن بطالت‌بار روزگار: «ملت ایران میل شگرف دارند به طنز و مطایبه و سرگرمی. اینان عجیب بر این اندیشه‌اند که باید اوقات را به سرگرمی گذراند. و وااسفا از این اندیشه ایرانی» و همان جا به ضرس قاطع عنوان می‌دارند دلیل ترقیات ملل فرنگ، دوری از این عمل قبیح و روی‌آوری به اندیشه و کار و سعی وافر است. پس غریب نیست که وقتی همین رجل دست به کار نوشتن منشور مشروطه به‌عنوان قانون اساسی حقوق ملت می‌شوند حوزه فرهنگ همچنان در محدوده پرورش و تنویر افکار باقی می‌ماند و بس. وقتی نظام ضدمشروطه در ضدیت‌های سیاسی فرو می‌پاشد دربار ناصری بیش از آن که مرکزی برای استقرار استبداد و ضدیت با آزادی معرفی شود، مکانی خوانده می‌شود مالامال از بطالت‌ها و تن‌پروری‌ها و لذت‌های گوناگون. انگار زنبارگی شخص شاه یا دیگر صفات ناپسند علت‌العلل همه آن استبداد و ضدیت‌ها بوده است. و غریب نیست که دگرگونی از همان سطوح آغاز می‌شود. اگر در این میان «کریم شیره‌ای»، دلقک دربار ناصری مذموم خوانده می‌شود چه باک که تلاش منورالفکرها در مثلاً برگردان متون «مولیری» هم به همان چوب رانده شود. پس جای گفت و سخنی نیست وقتی فترت میان برگردان نمایشنامه «به تربیت درآوردن دختر تندخوی» آقای «ویلیام شکسپیر» و اولین نمایشنامه‌های «میرزا آقا تبریزی»، فترتی چنان پر از تاریکی و پر از درد و رنج است. رنجی که حاصل نگرش ممتد از «کروزوئه» تا «کنت مونت کریستو» است، همچنان ضرورتی در کار نیست و نبوده است. و این سکه روی دیگری هم دارد که اگر روی دیگر سکه است اما همان اجزای رویه اول در آن هویداست، در این روی سکه هم همچنان عدم ضرورت‌ها حاکمند. غریب نیست که نگاه اندیشمندانه لذت‌محور «سوزان سونتاگ» در قرن یک به اضافه بیست، در همین سرزمین شرقی، بدل به عبارتی می‌شود که یک سرش در اندیشه‌ای غیرزمینی مصداق دارد و سر دیگرش در زمینی‌ترین نوع تفکر آدم‌های فرهنگ‌گریز و فرهنگ‌ستیز اجتماع. «حال»، «حال کردن»، «حال بردن». در نگاه نخست انگار که «کروزوئه» و «مونت کریستو» و منورالفکرهای وطنی عاقبت گمشده غیرضرور را بازیافته‌اند، اما این یکی هم از پندار نادرست ماست، که در این «حال کردن» و «حال بردن» جدل بر سر ضرورت‌هایی است که غیرضروری‌هایی را از میدان به در می‌کند. در این نگاه هم مهم نیست که لذت و هنر و سرگرمی‌های بشری را باید باور داشت، باید رمز و رازشان را کشف کرد، باید راه‌های تثبیت و فهم آنها را یافت، مهم آن است که فقط دست‌ها را در این آب شست. شاید کلام آخر مردان و زنان این روی سکه هم همان باشد که بود: «خسته بودم و خوابیدم، اما این بار با «حال بردن» خسته شدم و با «حال بردن» خوابیدم.»

■ ■ ■

انگار باید از کتاب حرف می‌زدیم، آن هم کتاب‌های تئاتر اما باور کنیم که صحبت از این باب صحبت موش و جارو و سوراخ است. در جامعه‌ای که اشخاص و فرآورده‌های‌شان غیرضرورند، در جامعه‌ای که وقتی سبد زندگی روزانه باید سبک‌تر از روز پیش شود، این اشخاص و فرآورده‌های‌شان هستند که باید از سبد روزانه بیرون بیفتند، در جامعه‌ای که... جامعه تئاتری ما جامعه بسته‌ای است. جامعه‌ای است که قابلیت انتشار خود را ندارد. جامعه‌ای است که در خود زاد و ولد می‌کند. جامعه‌ای است که آمار مرگ‌ومیرهایش بیش‌تر از زاد و ولد آن است. جامعه‌های غیرضرور مگر جز این می‌توانند باشند. من با لفظ «قبیله» برای این جامعه سخت موافقت دارم. قبیله‌ای با آیین‌های دیرپا که توان دگرگونی‌های اندکی در درون خود دارد. قبیله‌ای که جز جهان خودش، جهان دیگری را باور ندارد. قبیله‌ای که با همه کوچکی، خود را مرکز جهان می‌داند. و شاید قبیله تئاتر این کلام متحجر «اکتاویا پاز» را بیش از همه باور دارد که «جهان اتاق من است». من آمارها را باور ندارم چرا که هنوز تکه‌ای از هیچ نمایشنامه‌ای در کتاب‌های درسی این مملکت یافت نمی‌شود. چرا که هنوز آخرین نقطه امید والدین در راه‌یافتن دختران و پسرانشان به میدان آموزش عالی، دانشکده‌های هنر است. چرا که هنوز لفظ‌های «قرتی» و «هنرمند» به یک معنا به کار می‌رود. چرا که هنوز صفحات نیازمندی‌های روزنامه‌ها خوانندگان بیش‌تری از اخبار و اتفاقات تئاتری دارد، چرا که من در سالن‌های تئاتر به ندرت کسانی را می‌بینم که قبلاً و بارها و بارها آنها را ندیده باشم. این قبیله سخت تنهاست. در تبعید است. نه در تبعید دیگران. در تبعید خودساخته گرفتار است. سخت است از کتاب‌های مانده نخوانده و ندیده حرف زدن. تلخ است در این جشن کتاب رفتار کسی را داشتن که از جشن بزرگ کتاب سوزان آمده، اما برای کسانی که متهمان ردیف نخست تن‌پروری، جهالت، بطالت‌اند رفتار دیگری هم می‌شود سراغ داشت؟ جوجه اردک‌های زشت، آخر ردیف زندگی ایستاده‌اند.