



بدون عنوان

یادداشتی درباره پنج نمایشنامه نویسنده ایرانی

رفیق نصرتی

این یادداشت اوایل سال نود و شش نگاشته شده است به سفارش یک مجله فرانسوی زبان در بلژیک، برای ویژه نامه‌ای در بارهٔ تئاتر معاصر ایران. با این مناسبت که از پنج نمایشنامه نویسنده ایرانی آثاری به فرانسوی ترجمه شده بود و این یادداشت نوعی معرفی مختصر آنها به شمار می‌آمد. این یادداشت حدود ده هزار کلمه است و آنچه در آن مجله فرانسوی زبان چاپ شد ۱۴۰۰ کلمه، در واقع کمتر از یک ششم اصل مطلب.

قصد آن بود به طور اجمالی پنج نمایشنامه‌نویس معاصر ایرانی، بهرام بیضایی، نادر برهانی‌میرند، نغمه ثمنی، علیرضا نادری و محمد یعقوبی به خوانندگان غیر فارسی زبان معرفی شوند. انتخاب این پنج نفر در واقع، ورای ارادهٔ شخصی من و سفارش آن نشریه بود. برای رسیدن به این منظور به نظر رسید باید به شکلی موجز اما تا حد امکان دقیق و روشن، طرح شماتیکی از جهان نمایشنامه‌نویسی در ایران رسم شود تا جای هرکدام از این نویسندگان در این منظومه نظری مشخص گردد، به این قصد ابتدا با نگرشی ساخت‌گرایانه سیر کروئولوژیک نمایشنامه‌نویسی در ایران را به سه دوره تقسیم کرده‌ام، پیشتر در یک مقاله در مجلهٔ نمایش چنین تلاشی کرده بودم، (نصرتی، ۱۳۹۴) اینجا اما در آن صورتبندی، بازنگری اساسی شده است و تقریباً می‌توان گفت تنها هدف اولیه یکی بوده است و بدیهی است که به نظرم تلاش اخیر منسجم‌تر و دقیق‌تر است. باید اشاره کنم تقسیم بندی غیرمعمول و مجعولی نیست و به رغم همپوشانی بسیار با تقسیم‌بندی‌های مورد وثوق مورخ‌ها و

نظریه‌پردازان درام نویسی در ایران تا حدودی با آنها اختلاف دارد اما به دلایلی که ذکر خواهیم کرد برای فهم دقیق سیر تاریخی تحولات درام نویسی در ایران، تقسیم بندی بسیار مفید و راهگشایی است.

گام بعدی، در این جستار سعی شده است متناسب با حجم این نوشته و محدودیت‌های معمول چنین جستارهایی، روی خصوصیات هر کدام از این نمایشنامه‌نویس‌ها تأمل شود، و دغدغه‌ها و مسایل مضمونی مورد علاقه آنها، شیوه و طرز دراماتیک کردن این مسایل که منجر به رفتارهای ویژه در قبال عناصر درام، زبان، شخصیت‌ها، رویدادها و الی آخر شده است، سیری که آثارشان طی کرده است و تحولاتی که از سر گذرانده اند و غیره را به شکلی مدون صورتبندی نمایم. اما در نهایت هیچکدام از آنها را به یک رویکرد متعین در قبال درام فرونکاسته ام و از هرگونه مولف‌گرایی استعلایی پرهیز کرده ام و معتقدم به هیچ وجه نمی‌توان حرف نهایی را در قبال آنها زد. این محرومیت از بیان ایده‌ای تام و تمام در قبال مولف‌هایی که فوت شده اند نیز صادق است چه رسد به این پنج تن که خوشبختانه همچنان زنده اند و دارند می‌نویسند، و می‌توانند جسورانه شیوه‌های نو در درام‌نویسی را تجربه کنند و جهان‌های تازه بیآفرینند.

اینکه نمایشنامه‌نویسی مدرن در ایران از چه زمانی و با چه کسی شروع شده است محل مناقشه است. بی شک میرزا فتحعلی آخوندزاده نخستین ایرانی‌ای است که قصد کرده درام بنویسد و متنی ادبی نوشته است که خصیصه‌هایی دارد که ما برای نمایشنامه سراغ می‌کنیم اما او این متن‌ها را به ترکی نوشته است و میرزا جعفر قراچه‌داغی به فارسی ترجمه کرده است، به فارسی اما میرزا آقا تبریزی است که برای نخستین بار سعی می‌کند نمایشنامه بنویسد اما چون هیچ گاه به عمرش تئاتر ندیده بود و بعدها هم ندید، متونی که نوشته است را به سختی می‌توان به عنوان نمایشنامه پذیرفت. و این‌ها به قبل از مشروطه برمی‌گردد، «وقتی نهضت مشروطیت پدید آمد کار از لونی دیگر گشت. انجمن‌ها و روزنامه‌ها فزونی یافت و مدرسه‌ها و کتاب‌ها بسیار شد. شاعران به جای مدح سلاطین و امرا، به نشر مآثر ملی و بیان مفاخر قومی اهتمام کردند. بحث دربارهٔ تجدد و وطن و آزادی محل توجه اهل ذوق و نظر واقع گشت. انواع و فنون تازه‌ای در ادب پدید آمد و تاتر و رمان به تقلید از

ادب اروپایی در ادب ایران هم راه یافت. نشر جراید برای عامه ناچار
زبانی ساده و روان و بی‌پیرایه می‌خواست و چون شتابی هم که در انتشار
منظم جراید روزانه در کار بود نویسندگان را مجال تأمل و تکلف نمی‌داد
رفته رفته اسلوب منشیانه و متکلف گذشته منسوخ شد و البته جهل به
اسالیب قدما و عدم انس به آثار متقدمان هم از اسباب عمده این
ساده‌گرایی بود. « (زرین کوب، ۱۳۵۴: ۶۳۸)

از آن زمان تا به امروز حدود یک و نیم قرن می‌گذرد و تئاتر ایران بسیار
دگرگون شده است، چه از نظر کیفی و چه از نظر کمی. برخی کارگردان‌های
ایرانی امروزه در سطح جهانی شناخته شده اند و یکی دو دهه است که در اکثر
جشنواره‌های مختلف تئاتری می‌توان تئاتری از ایران نیز دید و نمایشنامه‌نویسی
نیز پیشرفتی بسیار چشمگیر داشته است. اگر نمایشنامه‌نویس‌های ایرانی کمتر در
جهان شناخته شده اند ناشی از عوامل مختلفی است که بیشتر پیرامنتی اند،
نخست، جمعیت اندک فارسی زبان در جهان است. یک نویسنده انگلیسی زبان
بالقوه برای یک میلیارد نفر می‌نویسد در حالی که یک نمایشنامه‌نویس ایرانی در
خوشبینانه‌ترین حالت برای یک دهم این جمعیت می‌نویسد. ترجمه
نمایشنامه‌نویس‌های ایرانی به زبان‌های دیگر اتفاقی است که تازگی‌ها دارد رواج
می‌یابد و ارزش دراماتیک نمایشنامه‌های ایرانی مدت اندکی است که برای
محیط‌های فرهنگی و هنری دیگر آشکار شده است اما برای این که بدانیم در این
یک و نیم قرن که در مقابل تاریخ بیست و پنج‌قرنی درام غربی عمر بسیار
کوتاهی است چه گذشته است طرحی شماتیک نیاز داریم.

این طرح شماتیک هم سویه‌های روشنگری می‌تواند داشته باشد هم مخرب.
روشنگر از آن جهت که داشتن شمایی کلی از این روند تاریخی، همچون امری
کلی، در بازشناسی اجزای آن هم فایده‌های بسیار خواهد داشت، و مخرب از آن

جهت که می‌تواند به دلیل تقلیل گرایی ذاتی آن، تفاوت‌ها را نادیده بگیرد. ولی اساساً در چنین جستاری، بدون آرایه‌ی این شمای کلی، سخت می‌توان به خصیصه‌های فردی این نمایشنامه‌نویس‌ها هم پی برد.

در این شمای کلی، من تاریخ نمایشنامه‌نویسی ایران را به سه دوره تقسیم کرده‌ام و مبنای این تقسیم بندی، نحوه‌ی بازنمایی واقعیت در متن نمایشنامه است فارغ از آنچه در اجرای احتمالی، اتفاق افتاده است یا می‌افتد. نمایشنامه بر خلاف رمان، داستان کوتاه یا شعر متنی است ناپسند که با اجرا تمام می‌شود و در اجرا می‌تواند شکلی متفاوت از آنچه در متن است به خود بگیرد بدون آنکه حتی یک کلمه از آن تغییر کند، کم یا زیاد شود. اینجا اما من صرفاً متن‌ها را مینا قرار داده‌ام.

بنا به باور من، نمایشنامه‌نویسی در ایران سه دوره متمایز را از سر گذرانده است. دوره نخست نمایشنامه‌نویسی در ایران، دوره‌ای است که با آخوندزاده، میرزا آقا تبریزی شروع و تا عشقی، هدایت، بهروز و غیره ادامه پیدا می‌کند، دورانی است که در آن واقعیت امری صلب و عینی است که وظیفه شکل یا فرم نمایشی این است که اگر نمی‌تواند آن را به تمامی فراچنگ آورد، کلیت آن را به شکلی تمثیلی روی صحنه بازنمایی کند. در تمام طول این دوران، روح غالب بر نمایشنامه‌نویسی ما روح تمثیلی است طرفه آن که آغازش با مجموعه نمایشنامه‌ای است به نام **تمثیلات**، اثر میرزا فتحعلی. در واقع در بیشتر آثار این دوره، نمایشنامه نویس، گمان می‌برد، واقعیتی متعین در جهان بیرون وجود دارد که هدف تیتر یا فن دراما، فراچنگ آوردن آن و حاضر کردنش بر صحنه است. برای همین در این دوران، صحنه غالباً به شکل تمثیلی، نمادی است از

ایران پهناور، و آدمهای بازی، تیپ‌هایی اند که قرار است همان آدمهای بیرون را بازتولید کنند و داستان‌ها روایت‌هایی اند از آنچه بیرون اتفاق افتاده یا محتمل است که افتاده باشد. این جهان تمثیلی با رگه‌ای از انتقاد و طنز، تنها اشارتی است به آن واقعیت بیرونی و حسی و حاضر. در این دوران در اغلب نمایشنامه‌ها، صحنه شمای کوچکی از ایران است.

در ابتدای این دوران، یعنی آثار میرزا فتحعلی و میرزا آقا، کمدی، اسلوب رایج است اما هرچه به اواخر این دوره نزدیک می‌شویم، بینش تراژیک غالب می‌شود، از کمدی‌های واقعه‌گرایانه انتقادی اولیه مرتضی قلی خان فکری ارشاد مانند **سرگذشت یک روزنامه‌نگار** و میرزا محمود خان کمال‌الوزاره محمودی و **اوستاد نوروز پینه دوز**-ش و متأخر حسن مقدم، **جعفر خان از فرنگ برگشته** یا **یک بخش از زندگی** سید علی خان نصر، اپراها و اپرت‌های حاجی بگف و میرزاده عشقی، کم کم میرسیم به نمایشنامه‌های تاریخی نریمان نریمانف مثل **نادرشاه** و بیشتر آثار رضا کمال شهرزاد و در نهایت دراماتورژی‌های هدایت و ذبیح بهروز از ادبیات و تاریخ ایران باستان اما همچنان نگرشی تمثیلی بر رابطه میان واقعیت و بازنمایی آن در نمایشنامه غالب است. چه این واقعیت، واقعیتی مربوط به زمانه معاصر نمایشنامه نویس باشد چه واقعیتی تاریخی یا انتزاعی، نمایشنامه رابطه‌ای تمثیلی با آن برقرار می‌کند. می‌توان با وجود این گرایش غالب سمبولیستی در این دوره آن را دوران سمبلیسم نامید. و آن تعلیم‌گرایی افراطی به جا مانده از سنخ‌نمای ادبیات فارسی نیز مستحیل شده در همین سمبولیسم بنیان‌های ایدئولوژیک این گرایش را می‌سازد. البته نباید فراموش کرد که بحث از گرایش غالب است و گرنه در همین دوران برخی کارها می‌توان سراغ

گرفت که به دوره دوم تعلق دارند یا کارهایی که در مرز دو دوره ایستاده اند.

پس از دوران رضا شاه، دوره دیگری از نمایشنامه نویسی ما شروع می‌شود و جریانی نضج می‌گیرد که بهتر است با عنوان مدرنیسم از آن یاد کنیم، گرایشی که در این دوران غالب است سعی دارد میان صحنه و بازنمایی واقعیت بیرونی نوعی همگنی فرمال برقرار سازد. در این دوران، واقعیت صلب و عینی بیرونی همچنان برجای خود ایستاده است و نمایشنامه‌نویس‌های این دوره پیش از دوره پیش خود را متعهد به بازنمایی دقیق آن واقعیت عینی و بیرونی می‌دانند. این گرایش چندان دور از ذهن نیست و غلبه اندیشه چپ در این دوران از هر نوع دکترین سیاسی دیگری بیشتر است و در این دکترین، واقع‌گرایی نه تنها ارزش است بلکه به آن توصیه هم می‌شود. اگر از آخوندزاده تا هدایت‌نمایشنامه‌نویس، نویسنده‌های مدرن محسوب می‌شدند بدون آنکه بتوان آنها را مدرنیست خواند، از ۱۳۲۰ تا اوایل دهه ۸۰ شمسی را دوران مدرنیستی ادبیات نمایشی ایران باید دانست. اما به چه عنوان باید این دوره را دوره مدرنیسم در ادبیات نمایشی ایران نامید؟ مدرنیسم دقیقاً به همان معنایی که آدورنو از این مفهوم سراغ می‌کند. یعنی «عدم اطمینان به کلمه به عنوان حامل معنا» (آدورنو به نقل از برگر، ۱۳۸۶: ۱۵) و «حمله‌ای علیه تکنیک‌های سنتی نوشتن تا آن زمان» (همان). به هیچ وجه فرصت بررسی پس زمینه سیاسی، اقتصادی و اجتماعی این مدرنیسم فراگیر در همه هنرها و به تبع آن تئاتر در این جستار کوتاه وجود ندارد اما رویدادی منحصر بفرد و صرفاً مخصوص ایران نیست هرچند بی‌نصیب از حال و هوای زیست-فرهنگی آن هم نیست. این

دوران دقیقاً مصادف است با دوران رشد و توسعه سرمایه‌داری در ایران به زعم بسیاری (هالییدی، سوداگر، آبراهامیان و ...) و مدرنیسم هنری در ایران هم واکنشی است مشابه همان مدرنیسم غربی در برابر سرمایه‌داری لجام گسیخته قرن بیستم.

این بی‌اعتمادی به کلمه، به زبان به طور کلی، به عنوان حامل معنا، از خیرگی نمایشنامه‌نویس‌های ایرانی به واقعیت و جهان عینی به عنوان ابژه بازنمایی می‌کاهد و آنها را متوجه ابزار بازنمایی این واقعیت می‌کند بدون آنکه سودای بازنمایی آن واقعیت به کلی فراموش شود اما سروکله زدن با زبان و واژه را لاجرم و ضروری می‌سازد. گرایش غالبی برای دوره دوم نمی‌توان یافت جز همین تجربه‌های زبانی. زبان فارسی و فرم ادبی نمایشنامه، عرصه وسیع یک سرزمین تازه کشف شده است که در آن هر نمایشنامه‌نویسی سعی دارد قلمرو خود را مشخص کند، و پرچم اش را بر مرزهای قلمرو اش برافرازد. این نوجویی‌های زبانی و فرمال، سبکبالانه روی می‌دهند چون برخلاف یک نمایشنامه‌نویس غربی وارث یک سنت دو هزار و پانصد ساله نیست. از سوی دیگر از بار سنت بسیار سنگین و فخیم تقریباً هزار ساله ادب فارسی هم می‌توان به بهانه بدیع بودن فرم (نمایشنامه) در این سنت، شانه رها کرد، واقعیت هم بی‌اعتبار شده است و دیگر آن امر والای مسخ‌کننده نیست، آن عظمت غیرقابل تردید که همه توش و توان نمایشنامه‌نویس را مصروف بازنمایی خودش کند. چون به زبان و بازنمایی نمی‌توان یقین داشت همه تعهدها و همه یقین‌ها تجربه شکست است با این تفاوت که برخی بر این شکست آگاه اند بر این ناممکن بودن امری که قصدش را کرده اند و برخی مصرانه و با تعصبی ایدئولوژیک یا خودستایانه منکر این شکست بوده اند.

این موقعیت، چهره‌ای ژانوسی دارد. یک سوی اش رهایی است، سرخوشی و میل‌ورزی در سرردهای کیف. و سوی دیگرش نیهیلیسمی دهشتناک است و انداختن چهارپایه از زیر پای نویسنده و تقلای ناگزیرش بر دار خلاقیت. اوج این دوران دههٔ چهل شمسی است و نوجویی‌های بی‌پروای نسلی که گمان می‌کند از شر سنت ادبی به تمامی رها شده است، در همهٔ عرصه‌ها، شعر، رمان و داستان کوتاه و نمایش‌نامه. «حماسه‌ها و زبان‌سازیه‌های باستانی شبه‌یونانی ارسالان پوریا تا اولین نوشته‌های اجتماعی یلفانی. نصیریان در نوعی زبان و درد غربت بومی با لحن عامیانه ولی شاعرانه می‌کوشید و فرسی به در نوگرایی کنایه‌ای می‌زد، صیاد اتفاق‌های ساده را بی کنجکاو‌های عمیق، ولی با همدردی و انصاف طرح می‌ریخت، رادی هنوز منتشر نشده بود و از بیژن مفید فقط اسمی شنیده بودم و ساعدی بدون جستجوی زبان خاص نمایشی گزارش‌های مشروطه را از طرفی و طرح‌های گاهی گنگ لال بازی‌ها و تک‌پرده‌ای‌های اولیه را از طرف دیگر منتشر می‌کرد» (بیضایی به نقل از قوکاسیان، ۱۳۷۸: ۲۴)، اینها را بیضایی در مورد اواخر دههٔ سی می‌گوید. بعدها ریالیسم سمبولیک فرسی از راه برجسته کردن تثاتیکیالیت زبانی روزمره در *گل‌دان* و *آرامسایشگاه* به خصوص، که به اشتباه همهٔ این سال‌ها حمل بر افسوردیسم شده است، به ثمر نشست. رادی واقعگرایی انتقادی نخ‌نمای رنگ‌باخته را با دایرة‌واژگان وسیعش و گشودن زبان ادبیات نمایشی به لهجه و گویشی غیر از زبان معیار جانی تازه بخشید، نعلبندیان قلمرو خود را در ویرانه‌های سنت فکری و ادبیات و زبان فارسی بنا کرد و پرچمش را جایی برد که هیچ بادی به آن نمی‌خورد احتمالاً اگر آربی آوانسیان و کارگاه نبود، هرچند امروز این آربی آوانسیان است که پرچمش به مدد نعلبندیان همچنان بالاست. ساعدی

اما هیچگاه از شرّ تمثیل‌گرایی فرسوده شده اش در نمایشنامه‌های دربارهٔ مشروطه اش رها نشد و به همان اندازه که از بهترین داستان‌نویسان مدرنیست زیبان فارسی است، نمایشنامه‌نویسی مرتجعاست که بر خلاف زمانه‌اش به دورهٔ اول تعلق داشت. گروه تئاتر ملی هم، به ویژه نصیریان، جوانمرد و حتا کوروس سلحشور نیز ملّی‌گرایی مد نظرشان در نمایشنامه را در بازگشت به سمبولیسم فرسودهٔ دورهٔ اول می‌بینند، همان‌که بیضایی در مورد نصیریان کوشیدن در زبان و غم غربت بومی با زبان عامیانه اما شاعرانه مراد می‌کند اما به نظر می‌رسد سمبولیسمی است که تجسد چیزی می‌شود که بعدها به عنوان تئاتر ملّی هم نقش ایفا می‌کند و تئاتر ملّی در آن مسخ می‌شود و تا همین دوران هم جنازهٔ آن بر دوش نمایشنامه‌نویسی ماست. پس اگر دورهٔ دوم را با این نسبت مشخص کنیم که در عین تعهد به بازنمایی واقعیت، درگیری اصلی، سروکله زدن با ابزارهای غیر قابل اعتماد این بازنمایی یعنی واژه و زبان است، هیچ نمایشنامه‌نویسی نیست که بتوان او را سنخ‌نمای این دوران دانست و همین دوران است که تئاتر در ایران امری رخدادگونه می‌شود با همان تعبیری که بدیو از رخداد همچون امری تقلیل نیافتنی سراغ می‌گیرد.

دورهٔ سوم دورانی است که در آن نمایشنامه نویس واقعیت بیرونی را به کل منکر می‌شود و آن را اسیر ذهنیت انسانی می‌داند که نه به چنگ می‌آید نه توان بازنمایاندن دقیقش وجود دارد، در این دوره، نمایشنامه‌نویس، نه تنها خادم واقعیت صلب و مجرد بیرونی نیست و نمی‌خواهد صحنه‌اش تمثیلی از جهان بیرون باشد یا تلاشی برای بازنمایی آن باشد که اساساً به وجود هرگونه واقعیت متعین و متقن شک می‌کند. اگر واقعیت عینی همچون مدوزا نمایشنامه‌نویس‌های دورهٔ اول را

سنگ کرده بود و نمایشنامه‌نویس‌های دورهٔ دوم را در لمح‌های کیف و رنج خود مردد نگاه داشته بود دوران سوم، دورانی است که در آن واقعیت دیگر نه امری صلب، حی و حاضر، بلکه امری فرآیندی، متغیر و انتزاعی است که در هر پروسهٔ آفرینشی از نو خلق می‌شود. دورهٔ سوم نمایشنامه‌نویسی دوران پسامدرنیسم بنامیم. نه به آن معنایی که فردریک جیمسون منطق فرهنگی دوران سرمایه‌داری متأخر می‌نامد بلکه باز به زعم جیمسون، همچون گرایش هنری. (جیمسون،) یا به تعبیر لیوتار، همچون بخشی از مدرنیسم، «یک اثر تنها هنگامی مدرن می‌شود که اول پسامدرن بوده باشد، به این ترتیب پسامدرنیسم نه در انتهای مدرنیسم بلکه در مرحلهٔ زایش آن قرار دارد و این مرحله ایست ثابت.» (لیوتار، ۱۳۷۴: ۴۷). در قیاس با دورهٔ مدرنیسم، رابطهٔ صحنه و واقعیت در این دوره تمایزی بنیادی دارد. دود شدن و به هوا رفتن واقعیت برای مدرنیست‌های نمایشنامه‌نویسی ما لمح‌های از عذاب خداوند و مکافات کشتن پدر بود. سنت ادبی همچون پدری عبوس و سختگیر با ضربه‌های دوران مشروطه ضعیف شده بود و با ضربه‌های کاری نیما و هدایت در به احتضار رسیده بود، اما در دههٔ چهل بود که ضربهٔ نهایی بر پیکرش وارد شد. به همین دلیل تجربه‌گرایی سرخوشانهٔ آنها هیچگاه از اضطراب کشندهٔ بازگشت پدر مرده در امان نبود. برای آنها برخلاف سمبولیست‌ها، واقعیت عظمتی دست نیافتنی نبود، بلکه حقیقتی گم شده بود، نوعی والایی ناپیدا. این ناپیدایی در یک سمت چهرهٔ ژانوسی، رهایی بود و کیف، در سمت دیگرش گمگشتگی بود و رنج. برای همین، تجربه‌گرایی آنها در عین سرخوشی با نوعی اندوه برای عظمت ناپیدا همراه بود. در حالی که برای پسامدرنیست‌ها واقعیت تنها یک وانموده است. برای آنها، واقعیت نه حقیقتی گم شده، که ناحقیقتی است که به جای عدم حقیقت

می‌نشینند تا نبودش را کتمان کند برای همین در خود بازنمایی روی صحنه است که پدیدار می‌شود.

به شکلی پارادوکسیکال من بیضایی را هم مدرنیست می‌دانم هم پست‌مدرنیست، این در حالی است که به نظر من همهٔ نمایشنامه‌نویسان بعد از انقلاب، از محمد چرمشیر، محمد رحمانیان، محمد رضایی راد، حمید امجد، تا همین نمایشنامه‌نویسانی که در بخش بعدی در بارهٔ آنها خواهیم نوشت، یعنی نغمه ثمینی، علیرضا نادری، محمد یعقوبی و نادر برهانی‌مرد، همچنان معاصر نسل سابق نمایشنامه‌نویس‌های ایرانی و بخشی از جریان مدرنیسم در ادبیات نمایشی ایران محسوب می‌شوند. و دورهٔ پست‌مدرنیستی نمایشنامه‌نویسی ایران که بیضایی تجسم و طلیعهٔ آن است را نسلی دارند شکل می‌دهند که در دههٔ اول و دوم بعد انقلاب به دنیا آمده‌اند و تازه نمایشنامه‌نویس شده‌اند. نسلی که الان در پایان دههٔ سوم و آستانهٔ دههٔ چهارم زندگی اش ایستاده است، و از آغاز دههٔ هشتاد آثارش را کم‌کم دارد به بدنهٔ اصلی جریان تئاتر ایران بدل می‌کند، نسلی که همزمان مرگ نمایشنامه‌همچون اثری ادبی صرف را نیز دارد رقم می‌زند، این همان میراث با ارزشی است که از بیضایی به این نسل رسیده است در حالی که نسل مستقیم بعد بیضایی، این اصلی‌ترین ویژگی دراماتورژیکال بیضایی را درنیافت. سرخوردگی و فرار مغزها و کهریزک و ازدواج و اجاره‌خانه و شغل‌نون و آبدار و مهمانی و دراگ و استاد بد و رفیق ناباب اگر بگذارد، از این نسل حتمن ادبیات نمایشی بسیار درخشانتری از آنچه تاریخ نمایشنامه‌نویسی ما به خود دیده است خواهیم دید. این نسل اولین نسلی است که در دهکدهٔ جهانی، با دسترسی آسان به کتابها، فیلمها، دانشگاهها، جشنواره‌ها و همهٔ آنچه در جمهوری جهانی تئاتر و ادبیات در جریان است میتواند این سقف کوتاه را بشکافد و طرحی نو دراندازد.

بهرام بیضایی، بی‌شک نمی‌توان نویسنده‌ای که شصت و اندی سال، نه فقط در نمایش، ادبیات، فرهنگ و تاریخ وطن خودش، که دربارهٔ نمایش چین و ژاپن و غیره پژوهش کرده است، فیلمنامه‌های بسیار نوشته است و کم از آنها را ساخته است، نمایشنامه‌های بسیارتر نوشته است و کم‌تر اجرا کرده است را در چنین حجم محدودی شناساند برای همین این نوشته همچون شکافی انداختن با برندهٔ تیزی بر پرده‌ای است که هیبت او پشتش پنهان است. بیضایی، پنجم دی ماه ۱۳۱۷ در تهران به دنیا آمده است. بیست سالگی *آرش* را با عنوان *برخوانی* نوشت، با اینکه کار اول اوست اما برای فهم آنچه در سر او گذشته همهٔ این سال‌ها، نمونهٔ خوبی است. با نکته‌ای فرامتنی شروع کنیم، *آرش*^۱ که عنوان نمایشنامه است، نام یکی از پهلوانان اسطوره‌ای ایرانیان است و قصه‌اش به نزاعی بر سر حدود و ثغور مرز میان ایران و توران مربوط

^۱ آرش با عبارت *برخوانی* همراه است، عنوانی که بعدها برای ازدهاک و کارنامهٔ بندار بیدخش هم استفاده کرد و کتابی تحت عنوان سه *برخوانی* منتشر کرد.

است و آرش کسی است که به نمایندگی ایرانیان تیر می‌اندزاد و گویا روزها و شبها این تیر می‌رود و می‌رود تا به زمین می‌نشیند. اما بیضایی در *برخوانی آرش*، چه می‌کند؟ کاری که دهه‌های بعد نیز، نمودش را در آثار او می‌توان جستجو نمود؛ بیضایی در وجود هاله‌ی تقدسی که دور روایت‌های اسطوره‌ای کشیده شده است شک می‌کند، از معنای مسلط شان که درون این «فرهنگ کلنگی، این جامعه کوتاه مدت»^۱ حک شده است، می‌پرسد. در بنای باشکوه سنگی و خدشه ناپذیر آنها، شکاف‌ها، درزها و تناقض‌ها را جستجو می‌کند و در میان هیاهو و عربده‌کشی‌های کرکننده آنها سراغ صدای خاموش شده‌ی فرودستان، ستم‌دیده‌گان، زنان و دگراندیشان، همه آن بی‌صدایان این تاریخ استبدادخوی مردسالار تکصدا می‌رود. همان‌ها که در تمام تاریخ فخیم و هزاران ساله نیشته به دستور و نظارت و صدارت شاهان و حاکمان، صدای‌شان ناشنیده مانده است. در آرش، نشان می‌دهد آرش نه یک پهلوان افسانه‌ای، که انسانی معمولی و یک اسبدار ساده در لشکر است و از سر ضرورت عملی قهرمانانه انجام می‌دهد. پس در پایان نمایشنامه، از آن نام، که عنوان نمایشنامه شده است، بنیان‌فکنی شده است، دقیقاً با همان ایهامی که در فعل فکندن وجود دارد. یعنی فکندن آن آرش اسطوره‌ای و پایین آوردن او از تخت معنای تثبیت شده و اسطوره‌ای و فکندن این یکی آرش که انسانی معمولی است بر روی صحنه تاریخ و زیر نور عمومی تا دیده شود، در همان واقعیتی که آفریدنی است نه موجود، فرآیندی است نه ذاتی. این رویکرد او به اسطوره، افسانه و تاریخ همیشه مثل *آرش*، پارودیک نیست، در *پهلوان اکبر می‌میرد* باز هم سراغ یک پهلوان افسانه‌ای

^۱ عبارتی از محمد علی همایون کاتوزیان.

می‌رود، این بار معاصر و نه مربوط به زمان ازلی ابدی اساطیری، اما رویکردش این بار آبرونیک است و از پهلوانی معاصر در نهایت قربانی‌ای می‌سازد که شبیه همهٔ انسان‌های معمولی است.

با همین توش و توان است که بیضایی واقعیتی که می‌آفریند را به تاریخ تحمیل می‌کند، او این کار را با بنا کردن زبانی می‌کند که از ویرانه‌های زبان فارسی به جا مانده است. از این جهت کاری که می‌کند شبیه فردوسی است البته با ذکر این نکته که فردوسی این کار را در گفتمانی آشنا به نام شعر و فرمی تجربه شده همچون مثنوی انجام داد. برای بیضایی این زبان نوعی ضرورت فرمال است که از مقتضیات درام می‌آید. نه درام محملی باشد برای این زبان ساخته شده که در آن صورت همان مصنوعی می‌شد که مقلدان او را به دام خود گرفتار کرد و جز لفاظی چیزی نیست. تفاوت بیضایی با سایر نمایشنامه‌نویسان مدرنیست ۱۳۲۰ تا ۱۳۸۰ در این است که صاف رفت و توی قلمرو غول‌های سنت ادبی فارسی و در آن قلعهٔ دهشتناک باستانی با برج و باروهای مخوف اما شکوهمند، پرچم درام‌نویسی را برافراشت. برای همین اگر از من بپرسید در این مناقشه که نمایشنامه‌نویسی در ایران با چه کسی شروع شد می‌گویم همان‌گونه که می‌دانید با میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقا تبریزی اما اگر بپرسید نخستین نمایشنامه در زبان فارسی را چه کسی آفرید؟ می‌گویم، جسارتاً مگر نمی‌دانید؟ بیضایی. چنان که تراژدی نه با تسپیس که با آیسخولوس پدید آمد.

سال ۱۳۴۷ بیضایی و چند نویسندهٔ دیگر ایرانی، کانون نویسندگان ایران را پدید آوردند که در تمام این نیم قرن از پدید آمدنش، وجودش از آرامش و امنیت دور بوده به همین دلیل گاهی بی‌تأثیر و خاموش ولی در

بیشتر مواقع در نشان دادن اهمیت آزادی بیان، حذف سانسور، و تلاش برای برقراری دموکراسی بسیار تأثیر گذار بوده است. بیضایی، از سخنرانان رخداد « ده شب» در سال ۱۳۵۷، سال پیروزی انقلاب مردم بر علیه حکومت محمدرضا شاه پهلوی، نیز هست، رخدادی که به باور بسیاری، تأثیر اجتماعی بسیار فراتری از آنچه تا به حال به آن نسبت داده و به آن پرداخته شده، داشته است. این رخداد با همکاری کانون نویسندگان ایران و مؤسسه فرهنگی آلمان در ایران یا انستیتو گوته تهران برگزار شد و بیضایی در شب سوم از این ده شب، سخنرانی اش را با کنایه‌ای شروع می‌کند به کارهای نکرده اش، کارهای ناتمام، سپس در میانه سخنرانی با یادآوری خاطره‌ای از توقیف یک اجرا در سنندج، به خفقان موجود، تنگ نظری دستگاه فرهنگی دولت و سانسور اعتراض می‌کند و در نهایت هم، پس از زدن جوالدوزی به رژیم، اواخر سخنرانی سوزنی هم به خود نویسندگان می‌زند می‌گوید: « کلمه‌ها، معیارها، و دایره لغاتی که به کار می‌بریم بسیار فرسوده و تهی شده اند، از بس هر کسی با مصرف آنها صرفه خود را برده. کلمه‌هایی که از دستگاه دولتی تا روشنفکر معاصر همینطور یکسان به کار می‌برند. به من حق بدهید که نسبت به این کلمه‌ها مشکوک باشم.» و طرفه آنکه بعد از تقریباً هفت دهه کار و تلاش، بیضایی را می‌توان با همین سه خصلت منحصر به فرد بازشناخت، نخست، حجم انبوه کارهایی که نکرده یا نگذاشته اند بکنند، مقاومت بی‌پایانش در برابر خفقان و استبداد و در نهایت درگیری مغالنه‌گونه‌اش با واژه‌ها و مسؤله‌انه‌اش با زبان. بیضایی چند سالی است ایران را ترک کرده است و در آمریکا دارد کارهایش را با فراغ بال بیشتری از وطن خودش دارد ادامه می‌دهد، اتفاقی که اگر بخردانه به آن بنگریم خیلی هم نباید

اندوهگین مان کند چون مهم این است که او دارد کار می کند آن هم
کاری که دوست دارد بکند.

علیرضا نادری، که هم‌مین اول فروردین ۱۳۹۶، وارد ۵۶ مین سال زندگی اش شد دومین نفری است که در این جستار کوتاه سعی می‌کنم تا آنجا که ممکن است، فشرده معرفی اش کنم. نادری، در تهران به دنیا آمده است و از دیپارتمان هنرهای نمایشی و موسیقی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران مدرک لیسانس گرفته است. اگر ده نمایشنامه‌نویس تأثیرگذار بعد از انقلاب را بخواهیم نام ببریم، بی‌شک علیرضا نادری جزو هفت نفر اول خواهد بود. بخشی از این تأثیر محصول سال‌ها تدریس او در دانشگاه‌ها و موسسه‌های مختلف است. نکته جالب این است که این معلم با تجربه، در پنجاه و پنج سالگی هنوز هم دارد عرصه‌های نو و شیوه‌های متفاوت را می‌آزماید. چندین نمایشنامه و در این سال‌های اخیر، فیلمنامه و متن مجموعه تلویزیونی مختلفی نوشته است و در هر کدام مخاطبانش را با نادری تازه‌ای روبرو کرده است اما به طور کلی درگیری ذهنی با سه پدیده در نمایش‌نامه‌هایش چشمگیرتر است، جنگ، فقر و زبان.

نادری که خودش به عنوان یک سرباز در هشت سال جنگ، حاضر بوده است، از آن دوران دستمایه‌های بسیاری برای نوشتن نمایشنامه گرفت اما نگاه ضد جنگ او، چندصدایی حاکم بر آثارش و طنز ظریف و گاهی صریحش به مذاق نگاه رسمی هیچگاه خوش نیامد. مهمترین اثرش با محوریت جنگ بی‌شک **پچیچه‌های پشت خط نبرد** است اما آثار دیگری هم در این زمینه دارد، مانند **چهار حکایت از حکایت‌های رحمان و دیوار**. خاطرهٔ هجوم تندروها به تالار مولوی، سر اجرای **پچیچه‌های ...**، برای برهم زدن آن، هنوز از ذهن تئاترروهای ایران زدوده نشده است. شما بدون آنکه این نمایشنامه را خوانده باشید، از عنوان آن هم می‌توانید متوجه موضع پرولماتیک آن باشید، پچیچه یعنی حرف‌های درگوشی، حرف‌هایی که نمی‌شود با صدای بلند گفت، حالا اگر پشت خط نبرد هم باشد که دیگر هیچ! **چهار حکایت... خیلی تجربی‌تر** و از نظر فرم روایی، جسورانه‌تر از **پچیچه‌ها... هاست**، و اتفاقاً از این منظر هم جزو کارهای نادر نادری است چرا که نادری خیلی اهل تجربه در فرم نیست و بیشتر آثار او درام‌هایی است با قصهٔ سراسر است و روشن که با همان ویژگی‌های درام خوش ساخت ارایه می‌شوند. در **چهار حکایت... نادری با همهٔ این عناصر آشنای درام خوش ساخت سر و کله می‌زند**، از خود قصه، شخصیت‌پردازی، گره افکنی، کشمکش و در نهایت بستار نهایی. به زعم من **چهار حکایت... جوجه اردک زشت آثار نادری** است که بیش از همهٔ آثار او می‌توان دوستش داشت چون از همه جسورتر، سرخوشانه‌تر و باز یگوش‌تر است در عین حالی که همچنان نگاه ضد جنگ، انتقادی و سیاسی او را نیز در خود دارد. بسیاری از آثارش هیچگاه مجوز اجرا نگرفتند و برخی هم مثل **سعادت لرزان مردمان**

تیره روز، ۱۲ سال طول کشید تا مجوز گرفت و بالاخره در ۱۳۸۰ اجرا شد، و باز همچون پچپچه‌ها، موجب حرف‌های درگوشی بسیاری شد، چه در میان تئاتری‌ها، چه در میان چشم‌های خیره‌ناظر به آنها. **سعادت لرزان... یکی** از آن نمایشنامه‌های خوب ناتورالیستی^۱ زبان فارسی است که با مضمون خانوادگی و تیرگی نومیدانه حاکم بر فضای نمایش، یادآور تنسی ویلیامز آمریکایی و شون اوکیسی ایرلندی است. **سعادت لرزان... بیش** از ناتورالیسم رادی، یلفانی یا حتا خلج به ناتورالیسم اثری مثل **شهر طلایی** عباس جوانمرد نزدیک است، از سویی **سعادت لرزان... که** به موج تازه‌ای از اقبال نویسندگان ایرانی به ناتورالیسم تعلق دارد که بعد از تمام شدن جنگ و اندک فضای باز فرهنگی ایجاد شده در زمان وزیری سید محمد خاتمی در وزارت ارشاد اسلامی به وجود آمد، اینک به اثری کلاسیک بدل شده است و رد تأثیر آن بر بسیاری از درام‌های سینمایی و صحنه‌ای ناتورالیستی دهه هشتاد و نود در ایران آشکار است، از برخی کارهای اصغر فرهادی **تابد و یک روز** سعید روستایی تا **قصه ظهر جمعه** محمد مساوات تا **تب تند ط** محمود

^۱ ناتورالیسم در ادبیات ایران جزو رویکردهای بسیار پر اقبال هم از سوی نویسندگان هم از سوی خواننده‌ها بوده است. این بخت که نصیب ناتورالیسم در ادبیات ایران شده است را می‌توان به دلایل زیر نسبت داد: آشنایی جدی نویسندگان و روشنفکران ایرانی با ادبیات غرب و رواج رمان و نمایشنامه در ایران همزمان است با سلطه ناتورالیسم و ریالیسم بر ادبیات و هنر غرب. تأثیر ادبیات واقعگرایانه شوروی بر نویسندگان و روشنفکران ایرانی که اکثراً گرایش‌های چپ‌روانه داشتند. حضور همیشگی سانسور، خواننده‌ها را مشتاق ادبیاتی میکرد که آیین تمام‌نمایی از زندگی و وضعیت آنها باشد. و از آن مهم‌تر برای مردمی که تازه با فرم نمایشنامه و رمان آشنا شده است، خواندن رمان ناتورالیستی راحت است و هستند دلایل دیگر نیز هم اما بماند برای نوشته‌ای مشخصاً در این زمینه.

احدی نیا که البته هیچکدام سوبه‌های سیاسی کار نادری را ندارند و به نسبت آن محافظه کار اند. نادری در **سعادت لرزان**... از یک خانواده جنوب شهری در تهران میانه‌های دهه شصت تصویر ارایه می‌دهد که همزمان هم فشارهای خرد کننده خشونت سیستماتیک پولیس یا حکومت-شهر بی‌رحم تهران را بر قامت این خانواده نشان دهد هم زوال ناگزیر ناشی از خودویرانگری روانشناختی اعضای آن، اما ایرادی که می‌توان به این اثر نادری گرفت، همدلی غیر مسولانه او با عقل ستیزان نمایشنامه‌اش است. این عقل ستیزی عرفان زده نادری **سعادت لرزان**... را واجد نوعی رمانتیسم فروکاهنده می‌کند که تأثیر فرمال آن برجسته شدن ویژگی‌های ملودراماتیک این درام است که اگر می‌توانست به آن عقلانیت سرد زیملی وفادار بماند به مراتب اثری واقع‌گرایانه‌تر آفریده بود که سوبه‌های سیاسی رهایی بخشی بیشتری داشت.

نادری بعد از نوشتن نمایشنامه‌هایی با محوریت جنگ، سپس مضمون‌های اجتماعی و روایت زندگی طبقه‌های فرودست و ستم‌دیدگان شهری، سال ۸۸ همان سالی که جایزه کتاب سال را دریافت نمود، نمایشنامه‌ای منتشر نمود با نام **این قصه را ایرانیان نبشته اند**، در همین دهه است که کم کم به سمت سینما و تلویزیون نیز کشانده شد. و اتفاقاً از همین سال هاست که دغدغه سوم او یعنی درگیری با زبان بیشتر رخ نمایی می‌کند. در نمایشنامه‌ای مثل **این قصه**... فضا و زمان را جایی بنا می‌کند که این درگیری با زبان شاخصه‌های فرمال هم داشته باشد اما در نمایشنامه ناتورالیستی‌ای مانند **کوکوی کبوتران حرم** که در دل مضمونی مذهبی‌اش، سوبه‌های انتقادی سیاسی را دنبال می‌کند

یا حتی متن مجموعه تلویزیونی **میوه ممنوعه**، که به مناسبت ماه رمضان از تلویزیون پخش شد و حاصل دراماتورژی روایتی افسانه‌ای بود درباره عارفی با نام شیخ صنعان که دل به دختری مسیحی می‌بازد، نیز نادری مسأله‌اش شده است ماده خام نوشتن یعنی زبان. انگار، فرم متن، هرچه باشد، نمایشنامه، فیلمنامه یا یک درام دنباله‌دار تلویزیونی، فرصتی هستند تا نادری با داشتن پلاتی ساده و چند شخصیت، محملی برای بازیگوشی‌های دلخواهش با واژه‌ها. این دسته از آثار نادری را بی‌رحمانه باید نقد کرد چون از ویژگی‌های منحصر به فرد وی که در دو گونه پیشتر آثارش نمود داشت بی بهره است. نادری که با نگاه ضد جنگ، طنز ظریف و بی‌پروا و روایت صریح اما همدلانه اش از زندگی دهشتناک فرودستان شهری، قلمروی مخصوص به خود را در نمایشنامه‌نویسی ما نشان‌گذاری کرده بود، در دوره اخیر آثارش رفته و در زمینی بایر در مرز قلمرو بیضایی با علی حاتمی کشت و کار می‌کند. از این برهوت و زمین بایر که همه استعداد آن را برای حاصلخیزی، بیضایی و حاتمی مصرف کرده اند چیزی بر نمی‌آید اما فراموش نکنیم ما در مورد علیرضا نادری حرف می‌زنیم، او در جنگ واقعی جنگیده است، پس سروکله زدن با واژه‌ها و زبان اساساً برایش سرخوشی است. برای او که روحیه‌ای بسیار حساس دارد و مسیحاوار بار گناه «بر دوش نه» است، دیدن رنج زیستن انسان‌های معاصرش از یک سو و اندوه فوت پسر جوانش از سوی دیگر او را بیش از پیش به واژه‌ها بی اعتماد کرده است، برخی سخنرانی‌هایش در سال‌های اخیر یا روایت‌های دوستانی که این سال‌ها او را دیده اند همه خبر از دغدغه اخیر او می‌دهند، شخم زدن و شکافتن پوسته واژه‌ها برای رسیدن به مرواریدهایی که درونشان پنهان است، این دغدغه

عجیب نادری به نظر من واجد نوعی عرفان زدگی فرومانده است که تاب ضربهٔ عقلانیت مدرن را ندارد و هرچه بر انکار این تروما اصرار ورزد مواجههٔ او با جهان واقعی سمبولیک‌تر و پیشامدرن‌تر خواهد بود، نادری دارد به فیگور فرشتهٔ تاریخ در نمایشنامه‌نویسی ما بدل می‌شود، روی به سوی گذشته دارد در حالی که باد با شدت او را به جلو هول می‌دهد. او در جنگ واقعی جنگیده است اما این واقعی‌ترین جنگ اوست، پیروزی‌اش در این جنگ بزرگ، منوط بر غلبهٔ اوست بر این عرفان‌گرایی بی‌مازاد، نگاه رازگرایانه به زبان و درگیری غیر روشمند در فیلولوژی. او ماندگار خواهد بود اگر مسولیت تاریخی‌اش به عنوان بخشی از سیر تاریخی روح ادبیات ما را بپذیرد و از عرفان‌گرایی دست بردارد و شجاعانه با عقلانیت افسردهٔ ناگزیر دوران ما روبرو شود.

محمد یعقوبی، شش سال از علیرضا نادری جوانتر است، در یکی از شهرهای شمالی ایران به دنیا آمده است، احتمالاً خوشبینی و میل به موفقیتش همراه با آن لبخندی که اکثراً بر چهره دارد، ضمایم آن سرزمین مهربان به شخصیت و رفتار اوست. هر چند سال یکبار در کنار انبوهی کار معمولی یک کار مهم می‌کند در آن حد که به یک جریان بدل می‌شود، در میانه دهه هفتاد، نوشتن نمایشنامه‌هایی که در اتاق نشیمن یا اتاق خواب خانواده‌های طبقه متوسط می‌گذرد را در میانه سلطه تئاتر دف و عربده باب کرد، به همین دلیل در میان منتقدان و روزنامه نگاران با عنوان «نمایشنامه‌نویس طبقه متوسط^۱» مشهور شد. عنوانی که احتمالاً فقط در فضای فرهنگی ایران می‌تواند به وجود بیاید؛ عنوانی نشان‌دار که نوعی تنش ایدئولوژیک را در خود پنهان کرده است.

^۱ نخستین بار مهدی میرمحمدی منتقد و روزنامه‌نگار این عنوان را برای محمد یعقوبی به کار برد، بعدها منتقدان دیگری مثل رضا آشفته و علیرضا نراقی هم استفاده کردند.

در ایران، که در کمتر از یک قرن، دچار نوعی موتاسیون شد و نظام اقتصادی فئودالیستی بدون طی مرحله صنعتی شدن جایش را به نوعی سرمایه‌داری دولتی رانتی مبتنی بر کومونیکاسیون و نظام بازار داد، طبقه متوسط شکل گرفته در دوران رضا شاه را باید اولین طبقه -به معنای مدرن آن- در ایران دانست به همین دلیل بر خلاف کشورهای صنعتی، در ایران این طبقه متوسط است که بیش از هر طبقه دیگری رد تنش‌های ایدئولوژیک و سلطه هژمونیک نظم حاکم را بر خود دارد. در دوران پهلوی به طور کلی طبقه متوسط وضع بهتری داشت چرا که شیوه زندگی، هنجارها و ارزش‌های غربی طبقه متوسط جدید با سیاست‌های حکومت همگنی داشت. هرچند در دوران پهلوی اول این طبقه با اینکه وضع نسبتاً خوبی داشت اما فرصت چندانی برای مشارکت سیاسی معنی دار نیافت، در دوران پهلوی دوم نیز تنش‌های روزافزون میان حکومت و طبقه متوسط تا وقوع انقلاب ۱۳۵۷ وجود داشت. بخشی از این تنش ناشی از تلاش ناکام حکومت برای جلب نظر طبقه متوسط بود، این طبقه که اکثر نخبگان شهری، تحصیلکردگان، روشنفکران بدبهی و رادیکال، پزشکان، حقوقدانان، جمعیت نسبتاً زیاد جوانان نوجو و غیره را شامل می‌شد هیچگاه روی خوشی به شاه نشان نداد حتی وقتی از رفاهی نسبی برخوردار شد. اتفاقاً قشری از این طبقه، یعنی قشر متوسط سنتی، خرده بورژوازی سنتی که بخش زیادی از بازاریان، پیشه‌وران و تجار قدیمی و بخشی از طبقه کارگر غیر ماهر و بخش زیادی از طبقات زراعی را دربر می‌گرفت انعطاف بیشتری با رژیم شاه نشان داد. بعد از انقلاب نیز پیوند قدیمی دولت با خرده‌بورژوازی سنتی و ضدیت با مظاهر غربی پیوند خرده با سبک زندگی طبقه متوسط این تنش را نسبت به دوران پهلوی دوم نیز بسیار افزایش داد.

با گذشت حدود ۴۰ سال از انقلاب هنوز هم این تنش مرتفع نشده است و جنگی پنهانی با طبقه متوسط بر سر انتخاب نوع سبک زندگی وجود دارد، به همین دلیل نوشتن درباره طبقه متوسط و بازنمایی زندگی این طبقه هنوز هم واجد تنش‌های ایدئولوژیک بسیار جدی است و شاهد آن انبوه ممیزی‌ها بر متون ادبی و توقیف فیلم و عدم مجوز اجرای نمایش است که بخش زیادی از آنها آثاری اند که به همین مسایل سبک زندگی طبقه متوسط می‌پردازند. در میانه دهه هفتاد، زمانی که یعقوبی به عنوان یکی از نخستین نمایشنامه‌نویسان بعد انقلاب جسارت نوشتن در باره این طبقه را به خود داد، این تنش بسیار بیشتر بود به همین دلیل کنش یعقوبی نه صرفاً کنشی ادبی و فرهنگی که نوعی کنش سیاسی جدی و تأثیر گذار بود، البته نباید نادیده گرفت **زمستان ۶۶** درست در برهه‌ای اجرا شد و بسیار مورد استقبال قرار گرفت که چند ماه قبلش محمد خاتمی کاندیدای محبوب طبقه متوسط در انتخاباتی دراماتیک با بیش از بیست و دو میلیون رای رییس جمهور شده بود و این قدرت نمایی طبقه متوسط اعتماد به نفس هنرمندان، نویسندگان و روشنفکران این طبقه را برای نوشتن از و بازنمایی مسایل و سبک زندگی آنها، افزایش داده بود. **زمستان ۶۶** نوعی متادرام است، درامی با موضوع نوشتن درامی درباره موشک‌باران تهران توسط رژیم صدام در زمستان ۶۶.

زمستان ۶۶ در تاریخ نمایش‌نامه نویسی ایران نمایشنامه مهمی است با اینکه پرداختن به جنگ با نگرشی منفی و آسیب‌شناسانه پیشتر هم تجربه شده بود، به شکلی خیلی رادیکالتر حتا، رمان‌های **زمین سوخته** و **مدار صفر درجه** مرحوم احمد محمود، **آزاده خانم** ... رضا براهنی در ادبیات مثلاً یا **آبادانی‌ها** ی کیانوش عیاری و **عروسی خوبان**

محسن مخلصاف در سینما اما به دلیل حساسیت عجیب و از نظر منطقی مسأله دار حکومت روی تئاتر بیش از سایر هنرها حتا موسیقی و سینما، کار یعقوبی جسارتی منحصر به فرد محسوب می‌شد. از سوی دیگر، در میان گفتگوهای این نمایش جملاتی بود که گاهاً بسیار با روایت رسمی از جنگ منافات داشت و اگر فضای باز و هیجان بعد از انتخاب محمد خاتمی نبود چه بسا هیچگاه مجوز اجرا نمی‌گرفت. به هر ترتیب زمستان ۶۶ در جشنواره تئاتر فجر ۱۳۷۶، چهار جایزه گرفت و نام یعقوبی را بر سر زبان‌ها انداخت. در همین دهه **رقص کاغذپاره‌ها** و **یک دقیقه سکوت** را نوشت و اجرا کرد که بر موفقیتش افزود. **یک دقیقه سکوت**، به شکلی تلویحی به ماجرای هولناک «قتل‌های زنجیره‌ای^۱» اشاره داشت و اجرای آن در سال ۷۹ رویداد جنجال برانگیزی در عالم تئاتر بود. یک دقیقه سکوت نیز نوعی متاروایت بود، روایت زندگی نویسنده ای که به قتل تهدید شده است و حالا می‌خواهد رمانی بنویسد و درام در دو سطح جریان داشت، نخست زندگی نویسنده و دیگری رویدادهای رمان فرضی.

یعقوبی از ابتدای دهه ۸۰ تا ابتدای دهه ۹۰ که باز کاری مهم بکند و تأثیر ملموس دیگری بر جریان تئاتر در ایران بگذارد، کارهای معمولی یک نمایشنامه‌نویس و کارگردان تئاتر در اوج موفقیت و شهرت را به نحو احسن انجام داد. از جدا شدن از گروه قبلی و تأسیس گروه تئاتر جدید و نگارش نمایشنامه‌های ارزشینال و اقتباسی و کارگردانی آثار خود و دیگر نمایشنامه‌نویس‌های موفق بگیرد تا ازدواج با دختر مورد علاقه و در نهایت دست یافتن به شیوه خاصی در نمایشنامه‌نویسی ایران. / از

تاریکی، قرمز و دیگران، گل‌های شمعدانی، تنها راه ممکن، ماه در آب، ماچیسمو (اقتباسی از رمانی از گراهام گرین)، خشکسالی و دروغ، برلین، و نوشتن در تاریکی برخی از نمایشنامه‌های او در این دهه اند. که در میان آنها خشکسالی و دروغ با اقبالی بسیار بینظیر روبرو شد. و تا امروز بارها و بارها بازاجرا شده است. و طنازها به شوخی و جدی گفتند تقریباً هر بازیگری که مشهور شده می‌رود و یکبار در بازاجرای **خشکسالی و دروغ** یعقوبی بازی می‌کند. یعقوبی سال ۱۳۹۰ با اجرای دوباره زمستان ۶۶ آنهم در میان مخالفت و کارشکنی بسیار، جریان تازه‌ای در تئاتر ایران به وجود آورد؛ اجرای دوباره آثار موفق تئاتری سال‌ها یا دهه‌های پیش با تغییرات کم و بیش و متناسب با زمانه اجرا. جریانی که با اصطلاح بازتولید مشهور شده است. اما بازاجرا شاید نام مناسبتری برای آن باشد البته در نهایت مهم نیست به چه نامی، به هر نامی که هست، اینک اتفاقی پذیرفته شده و جا افتاده در میان تئاتری هاست و با نام یعقوبی گره خورده است.

سال‌های درخشان نمایشنامه‌نویسی یعقوبی از میانه دهه هفتاد تا ابتدای دهه نود است که او را در رده یکی از ده نمایشنامه‌نویس مطرح بعد از انقلاب قرار داد. فارغ از مسایل پیرامنتی همچون جسارت بازنمایی زندگی طبقه متوسط به عنوان کنشی سیاسی در زمانه خود، در سیر نمایشنامه‌نویسی یعقوبی چند ویژگی درون‌متنی و فرمال قابل تأمل وجود دارد. نخست آنکه در بیشتر نمایشنامه‌های اولیه او نوعی متاروایت، یک رابطه سلسله‌مراتبی بین روایت‌ها حاکم است، روایتی در دل روایت غالب‌تری دارد روایت می‌شود. و هرچه از ابتدای سیر نمایشنامه‌نویسی او به این سو می‌آییم به شکلی محسوس از این علاقه کاسته و آثار او

خلوص دراماتیک‌تری می‌یابند. که می‌تواند به علاقه دوران جوانی او به نوشتن رمان و داستان کوتاه مرتبط باشد. یعقوبی لیسانس حقوق قضایی دارد به همین دلیل در میان شخصیت‌های نمایشنامه‌هایش دو شخصیت «نویسنده» و «حقوقدان» به تناوب در آثار او ظاهر می‌شوند، در کنار این، پس از ازدواج او با آیدا کیخایی، این بازیگر همیشه در آثار او بازی کرده است، این دو رخداد در کنار هم باعث شده است بیشتر آثار او واجد نوعی خصلت اتوبیوگرافیکال شود، گاهی ناخواسته و گاهی ارادی اما در بیشتر مواقع این موقعیت به خوانشی بیوگرافیک از آثارش دامن زده است. با اینکه شخصاً چنین عقیده‌ای ندارم اما واقعیت آن است از میان نمایشنامه‌نویسان بعد از انقلاب، محمد یعقوبی به خاطر دیالوگ نویسی اش مشهور است. کسانی که چنین باوری دارند معمولاً به چند ویژگی در دیالوگ نویسی یعقوبی اشاره دارند، نخست اینکه بیش از هر نمایشنامه‌نویس دیگری به آنچه در افواه عموم اگرچه به اشتباه، زبان فارسی معیار شناخته می‌شود، یعنی زبان فارسی رایج در میان شهروندان تهرانی نزدیک است، دوم اینکه دیالوگ‌های او از نوعی گستره زبانشناختی اجتماعی برخوردار است که کم‌نظیر است و با تغییرات بسیار سریع سطوح کلامی زبان رایج در میان طیف‌های اجتماعی به خصوص جوانان و نوجوانان همگام است به همین دلیل آثار او منابع خوبی برای محققان حوزه‌های جامعه‌شناسی، مطالعات فرهنگی، انسان‌شناسی فرهنگی و انسان‌شناسی شهری به شمار می‌روند و در نهایت پینگ‌پونگی بودن دیالوگ‌هایش که با طنز نیز همراه می‌شود و بداهه‌گویی بازیگران به هنگام اجرا را نیز ممکن می‌کند.

از ابتدای دهه نود اما ستاره اقبال یعقوبی کمی افول کرده است و در این نیم دهه اخیر دقیقاً کارهایی کرده است که یک نمایشنامه‌نویس در حال افول می‌کند، از مهاجرت بگریزد تا بازاجرای آثار موفق سابق اما یعقوبی که از کم محلی بیزار است در این سالها سراغ نمایشنامه‌هایی از سایر نویسندگان رفت تا ببیند مشکل در نمایشنامه‌های اوست یا کارگردانی اش؟ چون تنها عنصر دیگری که می‌توانست در استقبال تماشاگران معمولی تئاتر در ایران تعیین کننده باشد بازیگر بود که از این بابت کارهای او مشکلی نداشت و معمولاً با بازیگران چهره بسته می‌شد. برای همین یعقوبی رفت سراغ **مرد بالشی** مارتین مک دونا نمایشنامه‌نویسی که تازه ترجمه و معرفی شده بود و تئاتری‌ها برای کارهایش سر و دست می‌شکستند. نمایش‌نامه‌های مک‌دونا همه چیزهایی که نسل جدید تماشاگر طبقه متوسطی تئاتر در ایران می‌خواست را به بهترین شکل ممکن به او عرضه می‌کرد، خشونت پاستوریزه، شوخی‌های کلامی ظریف، کنایه‌های سکسی و قصه جذاب. برای نسل جدید تماشاگر ایرانی که سارا کین نخوانده یا برایان فریل را خوب نمی‌شناسد و فقط نامی از تام استوپارد شنیده است، مک‌دونا بهترین نمایشنامه‌نویس دنیاست البته بعد از اریک امانویل اشمیت. اجرای **مرد بالشی** مک‌دونا که بسیار مورد استقبال قرار گرفت، یعقوبی اعتماد به نفسش را بازیافت، اما نه در آن حد که نمایشنامه جدیدی بنویسد و اجرا کند برای همین باز هم محتاط رفتار کرد و برای اجرا، نمایشنامه هیولاخوانی را از نمایشنامه‌نویس دیگری انتخاب کرد؛ نغمه ثمینی. نمایشنامه‌نویسی که بخش بعدی درباره اوست. بازاجرای **ماه در آب**، بازاجرای **مرد بالشی**، نوشتن فیلمنامه **خشکسالی و دروغ**، کارهای یکی دو سال اخیر یعقوبی اند. به نظر

می‌رسد یعقوبی کارگردان راهش را دارد می‌رود - نه در ایران - اما یعقوبی
نمایشنامه‌نویس در خنکای سایه درخت پربار دهه هشتادش خوابیده
است، بهترین کس برای بیدار کردن یعقوبی نمایشنامه‌نویس از این
خواب نیم‌روزی، یعقوبی کارگردان است.

نغمه تمپینی هم شش سال از یعقوبی جوانتر است، تهران به دنیا آمده است و در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران و دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس تهران درس خوانده است، دکتری اش را در اسطوره و درام از دانشکده اخیر گرفته است. مانند بیضایی آدمی است با مشغولیت‌های گوناگون، بجز نمایشنامه‌نویسی، تدریس در دانشگاه، فیلمنامه‌نویسی و کار پژوهشی نیز از مشغولیت‌های دیگر اوست. در سال‌های اخیر بیشتر در سینما فعال بوده است و فیلمنامه‌هایی را تنهایی یا مشترک نوشته است. متن پربیننده‌ترین مجموعه تلویزیونی بعد از انقلاب یعنی **سهرزاد** نیز نوشته اوست، مجموعه‌ای که نه در تلویزیون رسمی حکومت که در شبکه خانگی تهیه و پخش شد اما رسوایی فساد مالی یکی از تهیه‌کنندگان آن مشکلاتی را برای قسمت دوم آن که در حال ساخت بود به وجود آورد. از کارهای پژوهشی اش یکی کتابی است در باره هزار و یک‌شب با عنوان **کتاب عشق و تسعیده** که در بنیان‌های روش‌شناختی ضعف‌های اساسی دارد و پژوهش درخشانی

نیست و بیشتر نشان از شور و هیجان جوانی به افسون قصه‌های هزار و یکشب دارد و دیگری کتاب **تماشاخانه اساطیر** که در واقع نسخهٔ مدون شدهٔ پایان‌نامهٔ دکتری شان است در بارهٔ بازتولید شخصیت‌های اساطیری در نمایشنامه‌های مدرن ایرانی. کتابی که به چاپ سوم هم رسیده است و از پژوهش‌های قابل تأمل در نمایشنامه‌نویسی ایران است.

همچون نادری، نغمه ثمینی هم همواره از معلم‌های تأثیر گذار و محبوب بوده، معروفترین نمایشنامه‌نویس زن ایران و یکی از باهوش‌ترین آدم‌های تئاتر در ایران است که می‌داند کی کجا بایستد تا از فاصله‌ای درست و البته امن جهان پیرامونش را ببیند. ضدیت اش با کلان‌روایت‌ها و ایدئولوژی‌ها را می‌توان روی دیگر علاقهٔ آشکارش به معنویت شرقی و تخیل سیال روایت‌های اساطیری دانست. برای همین اگر مجبور باشد تنها یک کتاب به جزیرهٔ تنهایی ببرد و مجبور باشد میان **کاپیتال** مارکس و **شاههٔ زرین** جیمز جرج فریزر انتخاب کند، به هیچ وجه شک نمی‌کند و **آسیا در برابر غرب** داریوش شایگان را انتخاب می‌کند که هم نشان دهد به هیچ اجباری تن نمی‌دهد هم اینکه معنویت را بر اسطوره نیز ترجیح می‌دهد، به خصوص معنویت شرقی را.

وقتی دانشجو بود، اولین نمایشنامه اش با نام **خاله ادیسه** را در سال ۱۳۷۸ در سن بیست و شش سالگی منتشر کرد که بسیار تحت تأثیر **هزار و یکشب** است و البته **آلیس در سرزمین عجایب** اما شرقی. **وصیت‌نامهٔ خانم سارا** نیز در همین سال منتشر شد. انتشار دو نمایشنامه در یک سال برای یک نمایشنامه‌نویس جوان و خانم در ایران رویدادی نیست که برای هر کسی اتفاق بیافتد اما سال ۸۰ و با

افسون معبد سوخته هم جایزهٔ بهترین نمایشنامهٔ فجر را دریافت کرد هم به یک صندلی در سالن معبد دلفی نمایشنامه‌نویسی ایران دست یافت. و از آن سال هرچه گذشته نرم نرمک راهش را به سوی صندلی آتناى فرزانه ادامه داده است. به قطعۀ کوچکی از نثر او در این نمایشنامه توجه کنید:

« هزارسال خواب‌های ام آشفته بود، هزار هزارسال!
خواب می‌دیدم جای، دور از من، در معبدی سوخته،
ردی از خون خاک را می‌نواخت، نیلوفری بر آب
می‌شکفت، و زنی، شمنی که از من بود و من نبود.
کهن‌ترین سرود سرزمین راهبانان زمزمه می‌کرد...
زن، شمن شبخ من بود...زن، شمن همه شب به
معبدی خون رنگ، آن سوی فوجی می‌نشست، در
خون می‌تید، می‌مرد، خاکستر می‌شد، از خود
می‌زایید و چشمان اش به رنگ آتش اژدهای
تاکوسان بود...هزارسال خواب‌های ام آشفته بود، که
من به افسون معبد سوخته، چونان خوابگردی پای
فرسودم.»

فمیسم مسالمت آمیز، نثر شاعرانه، ایماژهای سمبولیستی، احساساتی‌گرایی رمانتیک و در نهایت نوعی عرفان‌گرایی شرقی که در این بند از نمایشنامهٔ او وجود دارد عصارهٔ جهان دراماتیکی است که ثمینی در نمایشنامه‌های (حتا فیلمنامه‌ها) مختلفش سعی در بنا کردن آن داشته است.

رازها و دروغ‌ها نمایشنامه دیگر اوست که در ۱۳۸۱ منتشر شد، حدود ۶ سال پس از نگارش و اجرای آن در دانشکده هنرهای زیبا. این یکی دراماتورژی کتاب مقدس، عهد جدید است با همان خصلت‌های خاص خود ثمینی. شاعرانگی، رمانتیسیسم و تقدیرگرایی عرفانی. **خواب در فنجان خالی** را همین سال نوشت و سال ۱۳۸۲ منتشر شد و باز از برگزیدگان جشنواره تئاتر فجر. **خواب... و نمایشنامه مهم دیگر ثمینی یعنی شکاک** که در همین سال نوشته اما در ۱۳۸۳ اجرا شد و او را به اوج رساند، سیاسی‌ترین کارهای او محسوب می‌شوند. خواب... کنایه‌های آشکاری به قتل‌های زنجیره ای دارد و روایت زندگی در آستانه جدایی مهتاب و فرامرز است. فرامرز عکاسی است که به خاطر انتشار یک سری عکس در یکی از روزنامه‌های اصلاح‌طلب مورد تهدید و تعقیب آدم‌هایی خطرناک قرار گرفته است و مهتاب همسر او با یافتن یک دفترچه عجیب در زیر زمین با ماهرخ جده خودش و فرامرز سمپاتی پیدا می‌کند و کارش به جنون می‌کشد.^۱ در **شکاک** یک دانشجوی آسیب دیده در ماجراهای ۱۳۷۸ کوی دانشگاه با همسر و نوزاد ناخواسته‌شان وارد خانه‌ای متروکه می‌شوند اما متوجه می‌شوند دو روح در آن خانه ساکن اند، روح یکی از نوجه‌های شعبان بی‌منخ و معشوقه اش. ثمینی در این یکی نمایشنامه هم فرمول جواب داده **خواب... را تکرار می‌کند اما در این یکی تطابق تاریخی‌ای که ایجاد می‌کند میان ماجرای کوی دانشگاه و کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است.**

^۱ برای مطالعه دقیق‌تر در باره این نمایشنامه نگاه کنید به: **دلالت فنجان خالی**، نوشته رفیق نصرتی (نگارنده این جستار) کتابی که می‌توانید از سایت problematicaa.com به طور رایگان دانلود کنید.

در همین دوران است که ژمینی با وارد شدن به سی سالگی همچونی زنی سی‌ساله پر از شور جوانی و سرخوش از موفقیت‌های چشمگیر در نمایشنامه‌نویسی وارد سینما شد تا فیلمنامه‌نویسی را هم تجربه کند. در فیلمنامه‌های اش هم چون نمایشنامه‌های اش پرداختن به مسایل زنان جزو اولویت‌های اش بود، در خون بازی که با دو فیلمنامه نویس دیگر آن را نوشت و رخشان بنی اعتماد^۱ کارگردانی کرد سراغ مسألهٔ اعتیاد رفتند اما اعتیاد یک دختر جوان، که در نوع خود تازگی داشت. در **همیشه پای یک زن در میان است** که با رضا مقصدی نوشت به زندگی سه زن از سه نسل پرداختند تا همگونی‌ها و ناهمگونی‌های آنها را در دل یک سیر تاریخی مردسالارانه نشان دهند. در **شهرزاد** سیاست‌دراماتورژی برهه‌ای تاریخی را به عنوان ساخت فرمال آشنای اش دوباره تجربه کرد و باز هم موفق شد. روایت ملودراماتیک یک داستان عاشقانهٔ پر اوج و فرود در دل یک کلان روایت تاریخی با همان فرمول منحصر به فرد خودش، یعنی قرار دادن کنایه‌ها و اشارات سیاسی در حاشیهٔ امنی از روایت اصلی که معمولاً عاشقانه است با مهارتی شگفت‌انگیز.

موفقیت‌های ژمینی در سینما نتوانست از علاقهٔ سابقه دارش به صحنه کم کند و در این تقریباً یک و نیم دهه، هر سال نمایشنامهٔ تازه‌ای از او منتشر یا اجرا شده است. **اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند، در حضور دیگران، مهمانی شبانه، پالتوی پشیمی قرمز، اینجا کجاست، متولد ۱۳۶۱، هیولا خوانی، خانه و در نهایت نگاهمان می‌کنند.** اسب‌ها... روایتی مینیمال از روایت اساطیری زندگی و مرگ

^۱ بنی اعتماد یکی از سه فیلمنامه‌نویس هم بود.

سیاوش، اسطوره ایرانی، است. بر خلاف سایر دراماتورژی‌های روایت سیاوش، ثمینی همه روایت را صرفاً به آزمون درون آتش رفتن سیاوش اختصاص می‌دهد. باز ابرمتنی دستمایه می‌شود تا داستانی عاشقانه روایت شود، آنهم به شکلی که ابرمتن اصلی بدون آنکه از ریخت بیافتد به پس زمینه برود. همانگونه که گفتم این استراتژی او در قبال دراماتورژی ابرمتن‌ها اصلاح‌طلبانه است نه انقلابی، چراکه هیچگاه خدشه‌ای بر آن هاله قدسی‌ای که به دور این متون کشیده شده است وارد نمی‌کند، این همان دلیلی است که ثمینی را همچنان جزو مدرنیست‌ها قرار می‌دهم. از **در حضور دیگران** به بعد ثمینی در همه این نمایشنامه‌ها که نامشان آمد درگیر زندگی معاصر انسان ایرانی است. هرچند در کارهای قبلی نیز از مسایل انسان ایرانی دور نبود اما در این کارهای اخیر هیچ ابرمتنی بهانه نشده است. خشونت روزمره علیه زنان، غم غربت و مصایب مهاجرت، دغدغه‌های نسلی که دهه شصت به دنیا آمده است و نمی‌تواند جایگاه خود را در دنیای معاصر تثبیت کند و درگیر تنش‌هایی است که محصول بحران‌های روانی و اجتماعی تنازع میان میل و واقعیت است، مسایل اصلی مطرح شده در این نمایشنامه‌ها هستند.

در **نگاهمان می‌کنند**، که هنوز منتشر نشده، ثمینی همچون نویسندگان دوره پست‌مدرن درگیر زندگی در جهانی است که اسیر حادواقعیت است. جهانی که نه بر اساس نظم همچون دوره مدرن، که بر محور کنترل اداره می‌شود. در **نگاهمان می‌کنند**، زندگی چند واحد از یک برج در سه اپیزود روایت می‌شود، که یک خط روایی ساده آنها را به هم مرتبط می‌کند، آدم‌ها در حال دید زدن و سرک کشیدن در زندگی هم اند. و ابزارهای ارتباطی جدید وسیله‌ای شده اند تا آنها جهانی نا امن

برای هم بسازند. این نگرش که واقعیت در جهان امروز واقعیتی رسانه‌ای است و انسان معاصر بیش از خود واقعیت درگیر حادواقعیتی^۱ است که همچون وانمودهٔ واقعیت به او عرضه می‌شود بسیار به نگرش پست‌مدرن‌ها نزدیک است اما در نهایت چون ثمینی در این نمایشنامه، نمی‌تواند جهان **نگاهمان می‌کنند** را مستقل از جهان پیرامون برسازد و رابطه‌ای بازنمایانه با آن برقرار می‌کند در همان مدرنیسم می‌ماند با این تمایز که این بار برخلاف مدرنیست‌هایی مثل یلفانی یا رادی، جهان واقعی را به جهان ساختهٔ تخیل انسان‌های معاصرش ترجیح می‌دهد. اگر رادی می‌خواست نگران انسان‌های پیرامونش بود و خوشبینانه و ساده‌اندیشانه تلاش می‌کرد با درام انسان‌های معاصرش را از شر واقعیت رها کند ثمینی در **نگاهمان می‌کنند** نشان می‌دهد آنقدر دنیا دیده هست که بیشتر نگران واقعیت باشد و تلاش کند آن را از شر انسان‌های معاصرمان نجات دهد. بر خلاف نادر برهانی‌موند، که اجازه می‌دهد انسان‌های درون درام‌هایش هر بلایی که دوست دارند سر واقعیت بیاورند.

^۱hyperreality عبارتتی که ژان بودریار فیلسوف فرانسوی رواج داد

نادر برهانی‌مروند، سال ۱۳۴۹ به دنیا آمده است، علاوه بر نوشتن نمایشنامه، کارگردانی و بازیگری هم می‌کند و از این بابت جزو اندک نمایشنامه‌نویسان ایرانی است که بازیگری هم می‌کنند. کارشناسی ادبیات نمایشی و کارشناسی ارشد بازیگری دارد از دانشکده سینما تئاتر دانشگاه هنر تهران. در سالن معبد دلفی نمایشنامه‌نویسی ایران دنبال جای امن و تمیزی است اما هنوز به درون آن راه پیدا نکرده است. در فضای تئاتر ایران بیش از نمایشنامه‌نویسی اش به خاطر کارگردانی‌ها و خنده‌رویی اش مشهور است. با اینکه سال ۱۳۸۲ در بیست و یکمین جشنواره تئاتر فجر برای نویسندگی و کارگردانی نمایشنامه پاییز جایزه دوم نمایشنامه‌نویسی و سوم کارگردانی را دریافت کرد اما اوج‌گیری او در فضای تئاتر ایران با کارگردانی **مرگ فروشنده**، شاهکار آرتور میلر اتفاق افتاد. آنجا که در بلک‌باکس قشقای، با یک طراحی صحنه کمینه‌گرا، طراحی نور استیلیزه و درخشان و بازی‌های به یاد ماندنی بازیگران کار، اجرای بسیار تأثیرگذاری از این الماس درام‌نویسی جهان

ارایه کرد. فراموش نکنیم سال ۱۳۸۵ دقیقاً یکسال از انتخاب محمود احمدی‌نژاد به ریاست جمهوری ایران گذشته بود و روایت‌های تراژیک بیش از هر گونه دیگر دراماتیک با طبقه متوسط سرخورده و نومید از اصلاحات ارتباط برقرار می‌کرد.

پیام دهکردی بازیگر با استعداد تئاتر ایران در نقش ویلی لومان نمایش برهانی‌مروند، در سال ۱۳۸۵، نه یک فروشنده خرده‌پای آمریکایی که تجسم طبقه متوسط ایران بود که رویاهایش را بر باد رفته می‌دید. وارفته و نومید، در خاطراتش دنبال روزهای خوش از دست رفته بود در حالی که می‌دید فرزنداناش در زوالی ناگزیر دست و پا می‌زنند. در ابتدای دهه نود، وقتی یعقوبی با پیگیری‌هایش با اجرای آثار موفق را به تئاتر ایران تحمیل کرد، و همه کارگردانهای تئاتر ایران را واداشت سری به خاطرات خوش کاری گذشته‌شان بزنند و به با اجرای موفق‌ترین کارهایشان فکر کنند، برهانی‌مروند نیازی به فکر کردن ندید و رفت سراغ مرگ فروشنده. اما با اجرای مرگ فروشنده در سال ۱۳۹۳، برخلاف انتظار برهانی‌مروند نه تنها موفقیتی برای او در پی نداشت بلکه شکستی در کارنامه کاری او شد. دلیل این شکست را خیلی‌ها در تغییر بازیگران جستجو کردند، دلیلی که ساده‌انگارانه به نظر می‌رسید. برخی آن را به تغییر مکان اجرا از قشقای به سالن اصلی تئاتر شهر ربط دادند، اجرا در سالن اصلی با آن وسعت هراس‌انگیزش بسیار فرق دارد با قشقای اما این هم نمی‌توانست به تنهایی دلیل شکست باشد چون برهانی‌مروند با سالن اصلی ناآشنا نبود و انجا هم اجرا کرده بود اما کمتر کسی حواسش به تغییر روحیه مخاطبان طبقه متوسطی کار برهانی‌مروند در سال ۱۳۹۳ بود. آنها یک سال قبل از این با انتخاب حسن روحانی به ریاست جمهوری، کابوس

احمدی نژاد را پشت سر گذاشته بودند و بارقه امید دوباره در چشم‌هایشان می‌درخشید هرچند اندک و همراه با دوراندیشی. برهانی‌مروند پیشتر هم در سال ۱۳۸۸ با اجرای **رومولوس کیبر** اثر درخشان فردریش دورنمات در سالن اصلی تئاتر شهر نشان داده بود اگر به عنوان کارگردان درک درستی از عناصر کارش مانند میزانشن، طراحی نور، انتخاب و هدایت بازیگر، انتخاب تیم اجرایی خوب و غیره دارد در عوض تحلیل دقیقی از رویدادهای خیلی بزرگتر و مهمتری ندارد که ورای هر صحنه تئاتری در جریان است و آن را محاصره کرده است.

برهانی‌مروند نمایشنامه‌نویس دو نمایشنامه مشهور دارد، و متأسفانه من همین دو نمایشنامه را از او خوانده‌ام. **اولی تهران زیر بال فرشتگان** است که برهانی‌مروند نوشتن آن را سال ۱۳۸۳ تمام کرده است. در همان دهه‌ای نوشته شده است که به یکباره تهران به سوژهٔ رمان‌ها، فیلم‌ها، مجموعه‌های شعر و داستان و نیز نمایشنامه‌های مختلفی بدل شد. تهران همیشه برای نویسندگان و روشنفکران ایرانی سوژهٔ مهمی برای بازنمایی بوده است اما در سه دوره، این بذل توجه از سوی نویسندگان به تهران شدت بیشتری داشته است، بار اول، اواخر قرن سیزدهم هجری شمسی و در میانهٔ تحویل سلطنت از قاجار به پهلوی است، بار دوم دههٔ میانی قرن چهاردهم یعنی دههٔ چهل است و آخرین دورهٔ آن، دههٔ هشتاد هجری شمسی است اما نگاه برهانی‌مروند برخلاف معاصرانش به تهران، نگاهی است همچون نویسندگان و روشنفکران آخر قرن سیزدهم، که در آن شهر سراسر تباهی و سیاهی است، نگاهی که در هنر و ادبیات پیشروی دههٔ چهل نیز تکرار شد. در دههٔ هشتاد این توجه به تهران دچار تورمی عجیب شد، انگار درون هر آپارتمانی در تهران یک شاهکار در جریان

است و نویسنده، فیلمساز یا نمایشنامه‌نویسی لازم است که بیاید آن را به فرمی هنری بدل کند و تهران بازنمایی شده درون فرمهای مختلف هنری چنان متورم شد که تهران جغرافیایی داشت زیر بار آن مدفون می‌شد. در تقریباً همهٔ این آثار تهران در عین تیرگی عرصهٔ رهایی نیز هست، عرصهٔ به ثمر نشستن فردیت‌های مدرن، تجربه‌های بیرون از اخلاقیات عرفی و سنتی و در نهایت جستجوی هیجان انگیز طبقهٔ متوسط برای یافتن سبک زندگی دلخواهش. در این دهه است که زن پرسه‌زن ایرانی، علاوه بر مردان، همچون شاعر زندگی مدرن شهری در ایران محور بازنمایی‌های هنری می‌شود. در همین دوره اما برهانی تهران را چنان تار و سیاه و فاقد هرگونه کورسوی امید می‌بیند که آدم دلش به حال کاراکترهایش می‌سوزد. در آسمان تهران برهانی مرنده فرشته ای نیست، اگر باشد بالی ندارد و اگر داشته باشد شکسته است.

هر دو نمایشنامه برهانی مرنده روایت تیره‌ای از زندگی یک خانوادهٔ طبقه متوسطی در ایران است که بهانه‌ای می‌خواهند جمع شوند، در **تهران...** این بهانه، تصمیم‌گیری برای مادر خانواده است که دچار مرگ مغزی شده است، اعضای خانواده شامل دو دختر، دو پسر و پدر قرار است در ویلای پدر جمع شوند تا تصمیم نهایی را بگیرند که مادر را در این وضع نگاه دارند یا دستگاه تنفس را از او جدا کنند. این موقعیت هولناک، با این ایدهٔ درخشان می‌توانست دستمایهٔ یکی از شاهکارهای نمایشنامه‌نویسی فارسی باشد اما نمایشنامه‌ای متوسط باقی می‌ماند. نمایشنامهٔ دیگر نادر برهانی مرنده، **کابوس‌های یک پیرمرد بازنشستهٔ خائن ترسو** که نگارش آن پنج سال بعد از **تهران...** تمام شده است نشان می‌دهد همچنان نمایشنامه‌نویس متوسطی است هرچند زمینه‌چینی این یکی به

مراتب بهتر است و سیر وقایع در مقدمه نمایش نامه متورم نمی‌شود. دیالوگ‌نویسی حرفه‌ای تر و در نهایت جهان واقعی‌تر، دست‌آوردهای برهانی‌مروند در این یکی اثرش است ولی افسوس برای داشتن یک صندلی مخصوص در سالن معبد دلفی نمایشنامه‌نویسی در ایران پختگی و استعداد بسیار بیشتری لازم است و برهانی‌مروند نشان داده روز به روز پخته تر می‌شود ولی آیا می‌تواند برگردد و استعداد را نیز با خودش بیاورد؟