که شما ببینید که فارسی‌اش درست است یا نه. چهار کلمه اینور و آنور صاف و صوف بشود، تقریباً حرف ربط و حرف اضافه از همدیگر تفکیک بشود، جابجا نشده باشد و اینها، در همین حدود بود و درست موقعی منتشر شد که صمد مرده بود.

س ـ شما یک زمانی مثل اینکه در جنوب شهر تهران مطبی داشتید. بله؟

ج ـ یک زمان نه دیگر، مدتهای طولانی.

س ـ خوب من اطلاع ندارم. این را لطفاً ممکن است برایمان توضیح بدهید که کی آن مطب را باز کردید؟ جریانش چگونه بود؟ و دستگیری شما چگونه اتفاق افتاد؟

ج ـ اول یک مطب داشتم دم کارخانهٔ سیمان شهرری و بعد هم در دلگشا سالهای طولانی من مطب داشتم.

س ـ بعنوان طبیب روانپزشک؟

ج ـ نخیر. طب عمومی می‌کردم. همه‌کار، مثلاً زخمی و فلان. یک مطب عجیب و غریبی بود. واقعاً خاطراتی که از آنجا دارم و قصه‌هایی که از آنجا دارم اصلاً چیز عجیب و غریبی است.

س ـ ممکن است یک مقداری از آن خاطرات را برای ما توضیح بدهید؟

ج ـ بله. یکی از خاطراتم این بود که یک شب، مطب من شبانه‌روزی بود و من آنجا زندگی می‌کردم، اصلاً توی مطبم. بعد یک شب، نصف‌شب، زنگ زدند و یک شیشه هم بالای در بود. من از خواب بلند شدم که لابد مریض آمده است. رفتم نگاه کردم دیدم هیچکس نیست. آمدم تو، دیدم دوباره زنگ زدند. باز رفتم دیدم هیچکس نیست. بعد فکر کردم که خیالات مرا گرفته است. در را که باز کردم دیدم که یک مرده توی یک گونی است. از وحشت ترسیدم و در مطب را برق‌آسا بستم و برگشتم عقب. بعد فکر کردم که یعنی چه؟ آره، اصلاً این هیچوقت یادم نمی‌رود. یک مرتبه متوجه شدم که بابا نکند مثلاً یک مرده را آوردند اینجا و فردا هم فکر می‌کنند که او را من کشتم و گذاشتم بیرون. از بغل این برق‌آسا رد شدم، رفتم دیدم دوتا پیرمرد نشسته‌اند اون پایین و دارند چپق می‌کشند.

س ـ گونی مرده کجا بود؟

ج ـ گونی مرده را آوردند مثلاً توی میدان خراسان از اتوبوس پیاده شدند و طرف هم حالش بد بود. خوب، این را توی لحافی پیچیده بودند به صورت گونی درآورده بودند و او را انداخته بودند روی دوششان و بعد آورده بودند و گذاشته بودند آنجا. من خیلی از این چیزهای وحشتناک آنجا می‌دیدم. خوب یکی از قصه‌هایش را آل‌احمد، در مقاله‌ای

که راجع به صمد نوشته، درج کرده.

س ـ آن «مرگ برادر».

س ـ دیگر از خاطراتی که از آن مطب دارید چه بود؟ از روابطی که با مردم در آن زمان داشتید، با مردم آن ناحیه؟

ج ـ خیلی خیلی زیاد است. اصلاً نمی‌دانم، مثنوی هفتاد من است. یک شب آمدند در را زدند. خیلی راحت و بعد من پاشدم و گفتند که یک مریض بدحال اینجا هست. بدو بدو رفتم بالا سر یک مریض. فکر کردم که این دارد می‌میرد. بعد معلوم شد که نه، این زائوست. وسط تابستان بود، فراوان چراغ گذاشته بودند و اتاق گرم و همه پیرزن و اینها در حال گریه. خلاصه من اینها را به زور از اتاق بیرون کردم چون اصلاً هوا نداشت، یک اتاق درب و داغان. بعد رفتم بالای سر این و دیدم این زائوست منتهی بچه به دنیا آمده و من به زور شلوار او را کندم. یک خانوادهٔ فقیر بدبخت و فلک‌زده‌ای بودند، بعد دیدم کلهٔ بچه بیرون است گرفتم و کشیدم بیرون بچه مرده بود و دور گردنش بند ناف پیچیده بود. من برق‌آسا گفتم یک کمی آب داغ به من بدهید. دستهایم را شستم و بعد بند ناف را بستم و نعش بچه را انداختم آنور و شروع کردم به تنفس مصنوعی و رسیدگی به مادر. مادر حالش جا آمد و بعد دیدم که این جفت بچه کنده نمی‌شود، دکوله نمی‌شود. گفتم به هرحال باید بکنم. یک مانوری است که با دست می‌دهیم از توی رحم می‌کنیم. اینطوری کردم و انداختم دور. گفتم بدوم و بروم دوا و درمان بیاورم. همینطوری که داشتم می‌رفتم دیدم این نعش بچه اینجاست. همهٔ مردم هم پشت پنجره ایستاده‌اند و ما را همینطور تماشا می‌کنند. این بچه را دوباره برداشتم و بندناف را از گردنش باز کردم، خیلی سریع اینکارها انجام شده بود و شروع به کتک زدن این بچه کردم. یک دفعه جیغ زد و من در عمرم برای بار اول شادی را حس کردم. اینکه شروع به گریه کرد، من وقتی به طرف مطبم می‌دویدم آنچنان از شادی اشک به پهنای صورتم می‌ریختم و احساس خلاقیت برای بار اول و برای بار آخر فکر می‌کنم آن موقع کردم. بعد برگشتم.

سر خاک تختی که رفته بودیم، شب هفت تختی. من و آل‌احمد و صمد بهرنگی. دو زن آمدند جلو، آل‌احمد نوشته، بعد گفتند که «پسرت را می‌شناسی؟» گفتم پسر کیست؟ گفتند مصطفی بیا. مصطفی رفته بود بالای یکی از این... همان پسره بود که حالا بزرگ شده بود. بعد از انقلاب هم خیلی بامزه بود که من یکبار دیگر هم او را دیدم. یکجا

سخنرانی برای بنده گذاشته بودند، که همهٔ ما را مثل آخوندها بالای منبر می‌کشیدند. آنموقع یک پسر جوان آمد که من باید تو را برسانم. حالا دوستان زیاد بودند. بعد معلوم شد که این همان مصطفی است که برای خودش ریش و پشمی داشت. آنجا یک دنیای عجیب و غریبی بود و بعد یکی هم این بود که چون من طبیب بودم و همیشه توی مطب بودم آنجا به یکی از پایگاههای عمدهٔ روشنفکران آن روز تبدیل شده بود. آل‌احمد، شاملو، بروبچه‌ها، به‌آذین، سیروس طاهباز، آزاد، و دیگران همیشه آنجا بودند. من آنجا مریض می‌دیدم. می‌آمدم یک کمی بحث بکنیم و حرف بزنیم یا راجع به نشر مجله یا کتاب، دوباره مریض می‌آمد و من می‌رفتم. یک دنیای فوق‌العاده‌ای بود. و این ناصله‌ای بود که سال ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۰ که به حق خیلی‌ها می‌گویند که دوران شکوفایی جماعت اهل قلم و ادب ایران بود و این به نظر من درست است.

س ـ آیا همین تجمع در مطب شما بود که نظر ساواک را به‌شدت به طرف شما جلب کرد؟ شما تجربیاتی هم با آنها داشتید. ممکن است برای ما توضیح بدهید؟

ج ـ بله. روبه‌روی مطب من یک خانه بود که بعداً معلوم شد یک استوار ارتشی آنجا راگرفته و از آنجا می‌پاییدند. ولی آن لابد دخالت داشته برای اینکه یکی دوبار هم آمدند ریختند بعد از ماجرای سیاهکل، توی مطب آمدند مرا گرفتند.

س ـ وقتی توی مطب گرفتند چکار کردند، آنجا کتکتان زدند؟

ج ـ نه، خیلی بامزه بود. پدر یکی از دوستانم حالش خیلی خراب بود و اطبا متخصص قلب حتی نمی‌توانستند به او «اوروباین» بزنند، می‌ترسیدند. به من تلفن کردند گفتم خیلی خوب من می‌روم مریضخانه که این کار را بکنم. اوروباین را باید مثلاً آرام زد. حالا آنها تازه اسکوپی و اینها داشتند که شما دیاگرامهای ارتعاش قلب و این‌چیزها را می‌فهمید. گفتم خیلی خوب، الان می‌آیم. نگو که دارند تلفن مرا از طرف کمیته گوش می‌کنند. بعد تلفن زنگ زد و یک خانمی بود که گوشی را برداشت. بعد گفت من میهن جزنی، زن بیژن. مازیار حالش خیلی خراب است می‌خواهم بیایم آنجا. من اصلاً میهن را به آن صورتش که نمی‌شناختم. فکر کردم که خوب بچهٔ جزنی اگر چیزیش هست و می‌آورد لابد دلیلی دارد دیگر. منتظر شدم و نیمساعتی بعدش ریختند. در و پیکر را بستند و همه‌جا را گشتند و مرا برداشتند و بردند به کمیته. در کمیته فهمیدم که کلک خودشان بود.

س ـ کمیتهٔ ساواک؟

ج ـ کمیتهٔ ساواک. ساواک یا شهربانی نمی‌دانم. آنکه خیلی چیز داشت. نه اینکه پاتوق همه شده بود. همه نوع آدم هم می‌آمدند. حتی آخوندهای چپ‌نما هم می‌آمدند.

س ـ شما چندبار زندانی شدید در آن سالها؟

ج ـ والله من نشمردم. هی رفتیم و هی آمدیم. هی زدند و... هرجا می‌رویم می‌زنند. آره دیگه.

س ـ شما خاطراتی از آن دوران زندانی‌تان دارید که برای ما توضیح بدهید؟ یا یکی از جالب‌ترینشان را. می‌دانم که خاطرات زیاد دارید و همه‌شان را فرصت ندارید که بگویید. لااقل یکی یا دوتا از جالب‌ترینشان را برای ما توضیح بدهید. می‌خواهیم ببینیم که وضع زندان چگونه بود و برخورد آنها با زندانیان سیاسی آن دوران چگونه بود؟

ج ـ خاطره اگر بخواهیم بگوییم آنقدر متنوع و عجیب و غریب است که حد و حساب ندارد. البته در مقایسه با شرایط فعلی من نمی‌دانم چه‌جوری است اصلاً. خودبخود فکر می‌کنی که آنها را ignore بکند. جدی‌ها... یکی از این خاطرات مرگ یک جغد است.

س ـ در زندان؟

ج ـ آها، توی زندان اوین پانزده روز به پانزده روز به من هواخوری می‌دادند. چون من همیشه اوین انفرادی بودم. بعد یک دژبان می‌ایستاد اینجا و یکی اینور می‌ایستاد و در فاصلهٔ اینها با یک زندانبان می‌رفتیم و می‌آمدیم. توی این فاصله که من می‌رفتم و می‌آمدم یکی از اینها یک سنگی برداشت و پرتاب کرد بالا. توی اوین و درکه جغد خیلی زیاد است. این سنگ درست رفت توی جناغ جغده و جغده افتاد جلوی پای من و من که رنگ و اینها اصلاً نمی‌توانستم نگاه بکنم. از دیدن این جغد یک حالت عجیب و غریبی به من دست داد و چشمهای درشت او که اینجوری نگاه می‌کرد عین دوتا پروژکتور است. در آن حالتی که زندگی به مرگ دارد تبدیل می‌شود این را من عملاً دیدم در حالی که اون بدبخت اون بالا بود و این همینجوری زد. بعد فکر کردم که خوب خیلی راحت است دیگر. برای اینکه یاد شکنجه‌های خودم افتادم. شکنجه‌هایی که به من داده بودند حد و حساب نداشت، دیگر همه‌چیز به‌صورت کابوس درآمده بود. انظباطی که در زندان آنها داشتند یک انظباط کاملاً وحشتناک و سختی بود. وقتی یکی لبخند می‌زد باید از او بیشتر می‌ترسیدی. مأمور شکنجه آنقدر ترس نداشت.

س ـ شکنجه برای چی شما را می‌دادند؟ چه از شما می‌خواستند که شکنجه می‌دادند؟

ج ـ والله مرا گرفتند. گرفتنم را باید دیگر بگویم. آنموقع شهرک‌سازی می‌خواستند راه بیندازند. دستگاه دولتی می‌خواست شهرک‌سازی درست بکند. یک شرکتی بود که دوستان من اداره می‌کردند به اسم شرکت بنیاد. پانصد تا از این شهرک را اینها قبول کرده بودند آمده بودند سراغ من بعنوان اینکه برای هرکدام از اینها یک مونوگرافی بنویسم. یک گشتی زدیم ما، در واقع حاشیهٔ خلیج بود. دیگر برگشتیم و دوباره قرار شد که به‌صورت خیلی مفصل کار بکنیم. راه افتادیم و رفتیم. اولین واحدی که باید کار می‌کردیم لاسگرد بود نزدیک سمنان و توی لاسگرد، کارمان را که تمام کردیم شبها می‌رفتیم توی هتل مهمانخانهٔ سمنان می‌خوابیدیم که شب در واقع آنجا مرا دزدیدند و فقط می‌گفتند باید بگویی. هرکار می‌کردم... می‌گفتم آخر چی‌چی را بگویم من؟ می‌گفتند نه باید بگویی.

س ـ شما را دزدیدند کجا بردند؟

ج ـ یعنی آمدند و به من گفتند که مادرت در حال مرگ است و مرا پایین آوردند و تلفن را برداشتم. گفتند که اِوا تلفن قطع است و تو با این دوست ما می‌توانی بروی. یک بابایی را نشان دادند. مدیر چیز... آن بابا مرا با تاکسی و یکی دو نفر هم سوار شدند و یک‌دفعه سر از سازمان امنیت سمنان درآوردیم. آنجا بازرسی فوق‌العاده شدید و یک جیپ ساعت دوازده‌ونیم از تهران آمد و آنها مرا سوار کردند و با سرعت وحشتناکی مرا به طرف تهران آوردند.

س ـ توی راه رفتارشان با شما چگونه بود؟

ج ـ دستها و پاهای مرا به ماشین بسته بودند و گاه‌گداری مثلاً اسلحه می‌کشیدند که چطور است همین جا توی این دره کارش را بسازیم. از آنجا مرا مستقیم به اوین آوردند. و می‌گفتند باید بگویی و من نمی‌دانستم که چه را باید بگویم. آنقدر شکنجه می‌دادند که هنوز بعد از گذشت سالها، بیشتر از دهسال، همینطور هست.

س ـ شکنجه‌ها چه نوع بود آقا؟

ج ـ شکنجه‌ها خیلی زیاد بود. مثلاً از شلاق گرفته تا آویزان کردن از سقف و بعد شوک الکتریکی و تکه‌پاره کردن با میخ. اصلا یارو یک میخ برداشت و شکم مرا جر داد.

س ـ بله. الان آثارش را می‌بینیم.

ج ـ بعد تمام سر و صورت و اینها را...

س ـ بله. روی صورتتان هم آثارش هست.

ج ـ هنوز هم این لب پایینم دوخته است حتی. هیچی می‌خواستند آدم را به خوف بکشند مثلاً بگویند که تو باید موافق ما باشی و پدر درمی‌آوردند. یک‌جور آدم را بی‌آبرو بکنند و بعد پیله کردن به اینکه تنها راه نجات تو. من اعتصاب غذا می‌کردم و می‌گفتم باید به دادگاه بروم. آنها می‌گفتند نه باید مصاحبه بکنی. مصاحبه چی‌چی بکنم؟ چه مصاحبه‌ای بکنم؟ و به زور مرا به تلویزیون می‌کشیدند. آخرین‌بار که اینها پیله کرده بودند که باید به تلویزیون بیایی، به زور مرا به تلویزیون کشیدند...

س ـ شما تلویزیون رفتید؟

ج ـ بله. رفتم تلویزیون آقای نیکخواه...

س ـ پرویز نیکخواه؟

ج ـ پرویز نیکخواه مسئول این قضایا بود و ضباط فیلم هم یک دخترخانمی بود که دقیقاً بعنوان یک بیمار «اپی‌لپتیک» به من مراجعه می‌کرد. آنوقت سرهنگ وزیری بود که سرطان گرفت و در لندن مرد. دیگران و اینها بودند و چهار پنج‌تا هم مأمور. اصلاً درست مثل چیز، ما را بردند و نشاندند و یک بابایی هم آمد و آن گوشه نشست. یک جوان خوشگلی بود. و در واقع کارگردان پرویز نیکخواه بود. بعد گفت اگر شروع بشود، آن برگشت، آخر سؤالات را از قبل چندین بار برای من گفته بودند و جوابهایی که خواهی داد باید اینها را بگویی...

س ـ جوابها را هم خودشان به شما داده بودند؟

ج ـ بله. باید اینطوری جواب بدهی. بعد خیلی خوب، مرا آنجا بردند و یارو شروع به صحبت‌کردن کرد که خیلی خوشحالیم که بالاخره بینندگان در این برنامه شما را خواهند دید و إله و بِله...

س ـ اینها را پرویز نیکخواه می‌گفت؟

ج ـ نه. به اصطلاح آن مصاحبه‌کننده.

س ـ پس مصاحبه‌کننده خود شخص نیکخواه نبود. اینها را نوشته بود.

ج ـ نخیر. او کارگردان بود. او از آن دور کنترل می‌کرد که یک‌جا بگوید که «کات» و

فلان. حالا آن بدبخت را هم کشتند. ولی این واقعیتی است که من می‌گویم. به عنوان یک سند به‌نظر من چیزی را که آدم با چشم خودش ببیند و لمس بکند خیلی مهم است...

س ـ مسلم است.

ج ـ آنوقت تا آن سؤال را کرد و من خیلی راحت گفتم که بله، ایکاش من در بهشت‌زهرا بودم و اینجا نبودم. بعد نیکخواه گفت «کات». گفت بفرمایید. مرا آوردند و دوباره بردند به زدن. آنوقت بعد از اینکه من از زندان درآمدم، تقریباً دو ماه من نمی‌توانستم تکان بخورم و حال خیلی بدی داشتم. یکی از دوستانم به زور مرا کشید به شمال و در شمال که بودیم یک دوست دیگری آمد و من خیلی افسرده بودم. به من گفت که آره، تو می‌خواهی اینجا بمان. من ماندم.

س ـ شمال کجا؟ گیلان؟ مازندران؟ کدام طرف شمال؟

ج ـ این دوست من یک ویلا داشت در دریاکنار. من را برد آنجا که حال من خوب بشود که بعد هم من اصلاً نمی‌توانستم جایی بروم و خیلی حالم بد بود. در آن شرایط من شروع کردم به نوشتن یک نمایشنامه به اسم هنگامه‌آرایان که تا امروز چاپ نشده. آنها دیدند من شدیداً مشغول کار هستم، گفتند تو بمان ما هفتهٔ دیگر می‌آییم ترا می‌بریم. هفتهٔ دیگر با یک دوست دیگر که آمدند و مرا آوردند. من یکدفعه در خانه متوجه شدم. یعنی خواهرم گفت که تو روزنامه هم می‌خواندی؟ گفتم نه. گفت این را دیدی یا نه؟ بعد دیدم یک مصاحبه‌ای در کیهان چاپ کردند و یک عکس گنده هم از من زدند آنجا. بعد تمام آن چیزهایی را که خودشان ترتیب داده بودند و از پرونده کشیده بودند بیرون، یعنی از پروندهٔ بازجویی... شما اگر مرا بازجویی بکنید من وقتی می‌بینم که حالت دفاعی دارم همه‌چیز را که به شما نمی‌گویم...

س ـ این مثل اینکه در سال ۱۳۵۳ بود که این مصاحبهٔ شما در کیهان چاپ شد؟

ج ـ سال ۱۳۵۴. بله خرداد ۱۳۵۴. او مثلاً سؤال می‌کرد. جوابی که من می‌دادم یک چیز دیگر بود. و بعد مصاحبه را از روی آن تنظیم کرده بودند که تکه‌هایی را قاطی کرده بودند...

س ـ از همان برنامهٔ تلویزیون؟

س ـ نه. همان که ترتیب داده بودند در تلویزیون اجرا بشود و اجرا نشده بود. دیده بودند چون اجرا نشده و من حاضر نشدم، آنها را چاپ کردند و یک مقداری هم به آن

اضافه کردند و یک مقداری فلان کردند... من تقریباً کارم به جنون کشید، واقعاً.

یکی از مسائلی را هم که واقعاً روی آن تأکید می‌توانم بکنم حسین‌زاده معروف به عطاپور مأمور شکنجه اصرار وحشتناکی داشت که مصطفی شعاعیان را به‌وسیلهٔ من پیدا بکند و وحشتناک اصلاً روی این مصر بود.

س ـ شما واقعاً می‌دانستید که مصطفی شعاعیان کجاست؟

ج ـ نه. نه. نمی‌دانستم و اگر می‌دانستم هم نمی‌گفتم. اگر دندانهایم را با چکش می‌شکست من امکان نداشت که مصطفی را لو بدهم، اصلاً هیچکس هیچکس را لو نمی‌دهد. برای چه لو بدهد؟ تازه آنموقع مصطفی... یعنی موقعی که من زندان بودم مصطفی را ساواک در خیابان استخر ترور کرد و بعد به صورت یک خبر در کیهان چاپ کرد. آن مسئله بود، مسئلهٔ نوشتن بود، خیلی قضایا. مسئلهٔ رابطه با پویان بود...

س ـ امیرپرویز پویان؟

ج ـ بله.

س ـ شما با او رابطه داشتید؟

ج ـ بله. بله.

س ـ امیرپرویز پویان چه‌جور آدمی بود و چه نوع افکاری داشت؟ افکارش که البته در نوشته‌هایش منعکس است ولی شما چه خاطراتی دارید که می‌توانید مبین شخصیت او باشد؟

ج ـ پویان یک آدمی بود که اصلاً به نشستن و حرف‌زدن و اینها زیاد اعتقادی نداشت. پویان مدتی در مدرسهٔ تحقیقات علوم اجتماعی کار می‌کرد، آدمی بود که فکر می‌کرد که اگر می‌خواهی دنیا را تغییر بدهی باید تغییر بدهی. نشستن و حرف‌زدن و اینها کافی نیست. اغلب، خیلی از شبها، مثلاً آخر شب ما دور هم جمع می‌شدیم و بحث بر سر این بود که مثلاً چه‌کاری از ما برمی‌آید. ولی چیزهایی که پویان همیشه مطرح می‌کرد می‌گفت هیچ راه‌حلی نیست باید یک سوراخی پیدا کرد. یک سوراخی در این دنیای سربی، یک سوراخی ایجاد کرد و این فضا را ترکاند. بعد بحث کشیده شده بود به بحث قضایای چریکی و اینها روی استنباطات خودشان که داشتند مسئلهٔ جنگل را راه انداختند، سیاهکل را. یک شب که در خلوت همدیگر را دیده بودیم، خیابان شانزده آذر فعلی، آخر شبها او اصرار داشت که مرا متقاعد بکند که بابا این درست است. من

می‌گفتم اینجا که ویتنام نیست که همه‌جا جنگل باشد. یک محدوده هست که ممکن است بزودی محاصره بشود و از بین برود و تمام بشود. ولی او معتقد بود که خود این یک تلنگری می‌زند و امکان چیز هست.

گاهی اوقات هم می‌نشستیم کنار خیابان، نصف‌شب، بحث این که چریک دهاتی یا چریک جنگلی کدام یکی خیلی مهم است. البته هیچ نیتی در رفتار پرویز نبود که، حالت تروریستی و ارعاب و اینها نبود. او می‌گفت این رژیم باید از یکجا متلاشی بشود و ما باید این گره اول را پیدا بکنیم و کاراته بزنیم. آره.

س ـ شما با بیژن جزنی هم آشنایی داشتید؟

ج ـ بله.

س ـ از بیژن جزنی اگر خاطره‌ای دارید ممکن است برای ما توضیح بدهید؟

ج ـ بیژن را قبلاً من، الان هم بچه‌هایش به من عمو می‌گویند...

س ـ بچه‌های بیژن هستند؟

ج ـ بله. هردوتای آنها اینجا هستند، زنش هم اینجاست. قبل از این که بچه‌ها به دنیا بیایند و بیژن گرفتار شود ما اکثر اوقات همدیگر را می‌دیدیم تا آن مسئلهٔ شرکت و اینها به‌وجود بیاید.

س ـ شرکتی که می‌گویید منظورتان همان جریان شهرسازی است؟

ج ـ آره دیگه.

س ـ شما با حمید اشرف آشنایی داشتید؟

ج ـ نه. من با احمد آشنا بودم. حمید دوسه بار آمده بود مطب من دیده بودم. بروبچه‌ها که می‌آمدند حمید هم می‌آمد.

س ـ با ظریفی چطور؟

ج ـ ظریفی را هم یک یا دوبار در جلوی دانشگاه دیده بودم.

س ـ تا آنجا که شما به خاطر می‌آورید سواد و آگاهی سیاسی و اجتماعی بیژن جزنی در چه حدی بود؟ بنابه تشخیص شما؟

ج ـ من مسئلهٔ آگاهی اجتماعی یا شعور سیاسی را به آن صورت هیچوقت بررسی نمی‌کنم که ببینم طبق سلیقهٔ من است یا طبق سلیقهٔ من نیست که ارزیابی بکنم. بیژن جزنی جزو معدودترین آدمها بود که واقعاً اهل تفکر بود. منتهی اهل فکر وقتی در یک

frame بخصوص چیز قرار می‌گیرد همهٔ قضایا را هم می‌خواهد طبق اشل خودش این را تجزیه و تحلیل بکند. بسیار آدم آگاهی بود یعنی من rigidity در او نمی‌دیدم خشکی و اینها. اصلاً تمام بروبچه‌های قبل از این ماجراها یک مقدار نسبت به این قضیه بازتر بودند.

س ـ آقای ساعدی در این فاصله‌ای که مبارزات چریکی شروع شد و تا آنجایی که اولین صداهای تعرض علنی نسبت به رژیم بلند شد، شما در این فاصله چه فعالیتهایی داشتید؟ و چه خاطراتی از مبارزات سیاسی و اجتماعی‌تان دارید؟

ج ـ آن دوره، دوران غریبی بود. یعنی اعتراضات در واقع به صورت پراکنده بود. تمام گروهها، گروه که نبود، در واقع به‌صورت زیرزمینی، یک چند نفری دور هم جمع می‌شدند یا اعلامیه‌ای درمی‌آمد یا از این گوشه و آن گوشه، بیشتر از این چیزی نبود. سازمانهای سیاسی هم کاملاً زیرزمینی بودند. آن دوره، دوران درواقع، چطوری بگویم، یک مقداریش دوران استریپ‌تیز بود، یعنی اشخاص خیلی راحت داشتند لخت می‌شدند. خودشان را نشان می‌دادند، از نظر سیاسی و اینها. مثلاً نمونه‌های فراوانی را می‌شود گفت. بروبچه‌هایی که مدام یک پایشان زندان بود، یک پایشان خانه بود. بیرون تأمین نبودند و همیشه در تهدید بودند، همه آنها را می‌شناختند. مثلاً یک نمونهٔ شناخته‌شده‌اش سعید سلطانپور. مثلاً طفلی یا زندان بود یا بدبختی می‌کشید، بی‌پولی و اینها، در عین حال هم به یک صورت خاصی تجلی پیدا نمی‌کرد. فردا اینکار خواهد شد یا پس‌فردا اینکار خواهد شد نبود. برنامه‌ریزی به این صورت نبود. این زندان رفتنها و آمدنها و اوج تسلط وحشتناک ساواک، بعد از سال ۱۳۵۰ شروع شد دیگر...

س ـ بعد؟

ج ـ از سال ۱۳۵۰ به بعد شروع شد و در سال ۱۳۵۳ و ۱۳۵۴ به اوج رسید و در این فاصله، خوب اتفاقات خیلی زیادی می‌افتاد. یواش‌یواش دیگر مسئلهٔ تک‌حزبی رژیم شاه مطرح شد...

س ـ حزب رستاخیز؟

ج ـ حزب رستاخیز این که هرکسی نمی‌خواهد از مملکت برود و اینها... طرف خیلی دیگر بادکرده بود می‌خواست خودش را مثل بختک روی سینهٔ مردم بیندازد. تا رسید به سال ۱۳۵۷ که این قضایا پیش آمد.

س ـ در سالهای ۱۳۵۶ شما در آن جریانات شب‌شعر شرکت داشتید؟ این چه‌جوری تشکیل شد؟ چطوری توانستند که در آن زمان تسلط ساواک یک‌مرتبه جریانات شب‌شعر را راه بیندازند؟

ج ـ آنموقع قضیه از این قرار بود که کانون نویسندگان دوباره اعلام موجودیت کرد و یک کارهای عملی هم می‌شد...

س ـ ممکن است سابقهٔ کانون نویسندگان را تا حدودی برای ما توضیح بدهید که چگونه به‌وجود آمد؟

ج ـ کانون نویسندگان به این صورت به‌وجود آمد که...

س ـ چون رژیم شاه هم خیال داشت که یک کانونی شبیه این به‌وجود بیاورد، ممکن است تاریخچهٔ این را برای ما توضیح بفرمایید؟

ج ـ وزارت فرهنگ و هنر یک برنامه‌ای ترتیب داده بود که تمام شعرا و نویسندگان و هنرمندان را زیر بال خودش بکشد. بعد نامه فرستاد و از همه دعوت کرده بود، تقریباً که این قضیه را به یک صورت خاصی منتفی بکنند که اشخاص منفرد نباشند و همه را به‌طرف خودشان بکشند و زیر بال خودشان بگیرند. بعد همه مخالفت کردند. یک روز من در انتشارات نیل بودم چون یک کاری از من درآمده بود و آنها جلویش را گرفته بودند و من خیلی عصبانی بودم و همینطور بد و بیراه می‌گفتم و بددهنی می‌کردم. یک آقایی آنجا بود گفت که فلانی کی هستند. بعد گفتند مثلاً اسمش این است. آمد طرف من...

س ـ اسم عوضی گفتید؟

ج ـ نه.

س ـ اسم خودتان را گفتید؟

ج ـ فروشنده...

س ـ بله.

ج ـ بعد آمد و گفت که شما ساعدی هستید؟ گفتم بله. آن بابا هم، همه او را می‌شناسند، اسمش داود رمزی بود. او گفت آه، اِله و بِله، شما چرا از سانسور ناراحت هستید، کاری ندارد، ترتیبش را می‌دهم شما با خود هویدا صحبت بکنید. بعد دو روز بعدش زنگ زد. او شماره تلفن مرا گرفته بود، و گفت که قضیه اینطوری است و هویدا گفت همه بیایند که من ببینم موضوع چیست. یک عده از ما دور هم جمع شدیم.

س ـ چه کسانی بودید؟

ج ـ آل‌احمد بود و رضا براهنی بود و سیروس طاهباز بود و دیگران بودند و همه جمع شدیم...

س ـ این چه سالی بود؟

ج ـ سال ۱۳۴۶ بود. بعد پا شدیم رفتیم نخست‌وزیری. دقیقاً یک ساعتی ما به انتظار نشستیم و هویدا از ما خیلی با احترام و اینها...

س ـ با آغوش باز استقبال کرد.

ج ـ آره. رفتیم توی اتاق نشستیم و شروع کردیم تمام مواردی که از سانسور می‌دیدیم یک مقداریش را گفتیم. آل‌احمد بدجوری به هویدا حمله کرد.

س ـ چه گفت آقا؟

ج ـ مسئله را درست عیناً مثل نوشته‌های خودش مطرح کرد. مثلاً مسئله شمشیر و قلم، شما شمشیرتان در مقابل قلم ما شکست می‌خورد و اینها. هویدا گفت من اینها را نمی‌خواهم بشنوم و ما از این چیزها خودمان خوانده‌ایم.

س ـ هویدا به او گفت؟

ج ـ بله. او گفت که اینجوری نمی‌شود. یکنفر را انتخاب کنید که ما بتوانیم با او حرف بزنیم. بعد آنها من را به عنوان نماینده انتخاب کردند و آنموقع من مدتها می‌رفتم توی دفتر نخست‌وزیر و از طرف نخست‌وزیر، دکتر یگانه...

س ـ محمد یگانه؟

ج ـ اسم کوچکش... لابد محمد بود، و یک پاشایی نامی بود که یک مدتی هم رئیس دفتر فرح شده بود و آنها انتخاب شده بودند، پاشایی بود یا پاشاپور نمی‌دانم، یادم نیست ولی رئیس فرح بودنش را یادم هست، بعد یواش یواش یک یا دو جلسه هم...

س ـ که آنها از جانب دولت صحبت بکنند و شما هم از جانب نویسندگان؟

ج ـ بله. و من هم از جانب نویسندگان...، بعد هم قضیه...

س ـ آقا در این مذاکرات چه گذشت؟

ج ـ مذاکرات خیلی جالب بود. آنها هی می‌خواستند که ماست‌مالی بکنند. می‌گفتند که نه اینجوری که نمی‌شود، باید یک کاری بکنیم. من هم می‌گفتم خوب، مثلاً باید چکار بکنیم؟

س ـ مطالبات شما چه بود؟

ج ـ مطالبات ما؟ ما می‌گفتیم اصلاً کتاب نباید سانسور شود. برای چه می‌آیند می‌برند؟ شاید همین کار ما خودش به تشدید سانسور یک‌جور خاصی کمک کرد. یعنی به این معنی که اینها رفتند دنبال راه و چاره. و یک یا دو نفر در آنجا شرکت کردند. یکی از آنها احسان نراقی بود و دیگری ایرج افشار.

س ـ آنها از جانب چه کسی شرکت می‌کردند؟

ج ـ اینها همین‌جور آمدند. من گفتم که خوب آقایان مثلاً چه چیزی دارند؟ اگر قرار است آن جمعی که آمدند اعتراض کردند گفتند بنده بیایم اینجا و با شما صحبت کنم. این آقایان از کجا آمدند؟ گفتند خوب، اینها هم نویسنده هستند. گفتم اگر اینجوری است ما برویم یک عدهٔ دیگری بیایند دیگر. بعد ضوابط آنجا را می‌ریختند. هر روز یک چیزی می‌آوردند و منهم مطلقاً زیر بار نمی‌رفتم.

س ـ آنها چه بود؟ ممکن است یکی دوتا از آنها را اگر یادتان هست برای ما بگویید؟

ج ـ یک موردش مسئلهٔ ثبت کتابخانهٔ ملی بود که گفتند که آره، نمی‌شود حق شما از بین می‌رود و این کتابها باید ثبت شود. آخرین جلسه‌ای بود که من بلند شدم و آن کاغذ را پاره کردم و آمدم رفتم کافه فیروز نادری و به بروبچه‌ها اطلاع دادم که اصلاً چیزی نمی‌شود. آنموقع یکدفعه به فکر افتادم که ما یک تشکیلاتی ترتیب بدهیم، هستهٔ کانون نویسندگان آنجا بسته شد.

س ـ آیا هیچ یادتان هست که احسان نراقی توی آن جلسه چه گفت؟

ج ـ والله صحبت خیلی سالها پیش است ولی دقیقاً آن چیزی را که من می‌توانم بگویم، جملاتشان را یادم نیست، ایشان حد وسط را گرفته بودند، بین...

س ـ سعی می‌کرد که وساطت بکند؟

ج ـ وساطت بکند و قضیه را یک‌جوری ماست‌مالی بکند.

س ـ با سایر نویسندگان تصمیم گرفتید که کانون نویسندگان مستقلی تشکیل بدهید؟

ج ـ نه. مستقل که برای بار اول کانون نویسندگان تشکیل می‌شود...

س ـ بله.

ج ـ و تشکیل شد و یک مدتی در تالار قندریز جمع می‌شدیم.

س ـ چه کسانی در این جریان شرکت کردند؟

ج ـ خیلی بودند. در حدود مثلاً ۶۰ نفر رسیدیم. بعد دوباره حمله شروع شد و بعضی‌ها را گرفتند، بعضی‌ها را زدند و بعضی‌ها را هم تهدید کردند و همینطور رفت جلو...

س ـ ادامه داشت تا جریان شب‌شعر، آره؟

ج ـ نه. آن وسطها قطع شد. داغان کردند. دیگر هیچ فعالیتی نبود تا یکسال پیش از شب‌شعر.

س ـ شب شعر دقیقاً از چه سالی شروع شد آقا؟

ج ـ شب شعر در واقع در سال ۱۳۵۶ بود که شروع شد.

س ـ چه‌جوری شد که در آن دوران سانسور و کنترل و خفقان و تسلط ساواک شب‌شعر توانست که تشکیل بشود؟

ج ـ این داستان...

س ـ و چرا در آن مؤسسهٔ گوته که متعلق به سفارت آلمان بود؟

ج ـ قضیه از این قرار است که اینور و آنور می‌نویسند و می‌گویند. آنهایی که اهل گاسیب سیاسی و اینها هستند یا اینکه ماجرای کارتر و سر کار آمدن آزادیهای فلان و اینها... دخالت داشته، تقریباً نمی‌شود گفت به صورت صریح گفت که آنها امکان دادند که اینکار انجام بگیرد یا زور این طرف بوده. ولی اگر نظر مرا بخواهید من فکر می‌کنم که زور این طرف بود.

س ـ چطوری شما این زور را به رژیم تحمیل کردید؟

ج ـ بعد از اینکه ما دو نامه به هویدا نوشتیم، نامه‌های خیلی اعتراض‌آمیز...

س ـ چه می‌خواستید توی آن نامه؟

ج ـ ما می‌خواستیم که سانسور از بین برود. آزادی بیان و آزادی عقیده و آزادی فکر و این چیزها. و یکی دوتا هم برای آموزگار نوشتیم که او آنموقع نخست‌وزیر بود. بعد از آن فکر کردم که یک کار عملی باید بکنیم. نشستیم و گفتیم چکار باید بکنیم؟ گفتیم خوب چند شب را ما برنامه ترتیب بدهیم که این جماعت جمع بشوند شعر بخوانیم. اصلاً تماس با اینها... بعد یک پوستر چاپ شد، پوستر قشنگی هم بود. قرار شد که در انجمن گوته این برگزار شود. انستیتو گوته در دنیا یک امتیازی دارد که سازمانهای فرهنگی یا آناشه‌های فرهنگی جاهای دیگر دنیا ندارند و آنها اصلاً به دولت وابسته نیستند. یعنی

اعمال سیاست آنها نمی‌شود و روی این اصل انستیتو گوته تمیزترین جا بود. بعد دیدیم انستیتوی گوته جای خیلی کوچکی است، حیاطش مثلاً... چون این پوسترها که پخش شده بود دیگر تمام مردم به هیجان آمده بودند. این را همه می‌دیدند. ده شب را تعیین کرده بودیم. برنامه هم چاپ شده بود. گفتیم خوب، چکار کنیم چکار نکنیم. کاری که کردیم این که انجمن ایران و آلمان را گرفتیم. علت این که انجمن ایران و آلمان را گرفتیم به خاطر این بود که جایش خیلی وسیع بود. فکر می‌کردیم که در انستیتوی گوته جماعت کمتری می‌تواند جا بگیرد و پیش‌بینی ما هم درست بود. نزدیک دوازده، پانزده، ۲۰ هزار نفر جمعیت هر شب جمع می‌شدند. و این اولین تلنگر بود. پلیس و تجهیزات و پایگاه و دور و بر کامیون نظامی و اینها ولی هیچ اتفاقی نیفتاد و حرفها تقریباً صحبتهایی که شد و استقبال جماعت و اینها، نه به آن صورت خیلی خیلی رادیکال بودند و نه به آن صورتش بزمی بود. یعنی نه رزمی بود نه بزمی. ولی در باطن اگر نگاه می‌کردید رزمی بود و اولین اخطار داده شد.

س ـ اولین اخطار از طرف دولت؟

ج ـ نه. اولین اخطار از طرف کانون نویسندگان.

س ـ من الان آن شعرهایی که آن شب خوانده می‌شد همه‌شان را حفظ نیستم ولی بعضی شعرهایی را که خواندند یک چاشنی مذهبی هم داشت مثلاً شعر آقای سیاوش کسرایی اشاراتی راجع به عبا و از این حرفها تویش بود، اینطور نبود؟

ج ـ ببینید، آنموقع مثلاً فرض کنید که شب اول را به احترام آل‌احمد و به خاطر اینکه مسئلهٔ زن مطرح است و فلان و با علاقه‌ای که به سیمین دانشور داشتیم گفتیم شب اول سخنرانی مال سیمین باشد. خانم سیمین آمد آنجا صحبت بکند با آیهٔ قرآن شروع کرد.

س ـ ایشان چادر سرش بود؟ روسری سرش بود؟ یا با سر باز؟

ج ـ خانم سیمین هیچوقت اینجوری نیست. ولی می‌خواهم بگویم که وقتی قضیه... یعنی یک نوع تبی به‌وجود آمده بود، خیلی راحت، تب پوپولیسم. کشیده شدن به طرف mass توده‌ها آدم را جذب بکند. آدم خوشش بیاید که جماعت زیادند برای اینکه همیشه آنقدر اشخاص منفرد و تنها و جدا از هم بودند که آن قضیهٔ جذب توده برای آدم مثل یک امر فوق‌العاده‌ای بود. من هم می‌خواهم بگویم که خانم سیمین می‌خواست مذهبی رفتار بکند یا طور دیگری رفتار بکند ولی کلاً مثلاً با آیهٔ قرآن شروع شد. این ایراد نمی‌تواند

باشد، خوب، ولی رویهم‌رفته انگشت مذهبیون و دیگران و اینها به آن صورت نبود، ولی آدمهای مذهبی خیلی زیاد می‌آمدند.

س ـ خوب، این شبهای شعر چه مدت طول کشید؟

ج ـ ده شب.

س ـ ده شب پشت سرهم؟

ج ـ ده شب طول کشید و بعد به صورت کتابی درآمد به اسم «ده‌شب». آره. هرشب یک سخنران داشتیم که بیشتر آنها نویسندگان بودند. مثلاً شب چهارم مال من بود و بقیه‌اش هم شعرخوانی و اینها بود. جماعت کثیری می‌آمدند همه زیر باران.

س ـ سخنرانی شما در آنجا منتشر شد؟

ج ـ بله. چاپ شد و هست. یکی دوبار هم اینور آنور تجدید چاپ شده است. آره. من راجع به شبه‌هنر، هنر و شبه‌هنر، هنرمند و شبه‌هنرمند حرف زدم. شبهای خیلی خوبی بود...

س ـ می‌توانید بطور خلاصه برای ما بگویید که مضمون صحبتتان چه بود؟

ج ـ به هرحال این چاپ شده و آماده است. دم دستتان هست دیگر من...

س ـ به آن دیگر نمی‌پردازیم. بنابر این آن هست و می‌تواند که ضمیمهٔ نوارتان بشود.

ج ـ آره.

س ـ ولی بعد از این جریان ده شب شعر چه فعالیتهای سیاسی و اجتماعی را کانون نویسندگان تعقیب کرد؟

ج ـ آهان، این قضیه یک مسئله‌ای را باعث شد. شبهای شعر، در واقع جماعتی که می‌آمدند دانشجو و مردم عادی و همه نوع آدم می‌آمدند. حتی خیابان بند می‌آمد. بعد از این که این شبها تمام شد و بچه‌های دانشگاه صنعتی که آنموقع دانشگاه صنعتی آریامهر بود، می‌خواستند دوباره این شبها تکرار شود.

س ـ معذرت می‌خواهم، آیا هیچوقت شد که پلیس مزاحم این اجتماع بشود؟

ج ـ پلیس همیشه حضور داشت با کامیون...

س ـ نظامی بودند؟

ج ـ نه. بیشتر از شهربانی بودند و مسلح. همه‌جا را احاطه کرده بودند یک یا دوبار هم تهدید غیرمستقیم شد ولی هیچ موقع مزاحمت به آن صورت ایجاد نکردند و مردم هم

ساده و سالم آمدند و شب آخر هم که نوارش هست و هم، عرض کنم خدمتتان، چاپ شده است، از مردم ما خواهش کردیم که بدون هیچ شعار و چیزی راحت بروند. بعد آنموقع شبهای دانشگاه صنعتی اندکی بعد روبه‌راه شد و قرار بود که چند نفر حرف بزنند و چند نفر شعر بخوانند که کار از آنجا شروع شد که مسئلهٔ برخورد مستقیم به‌وجود آمد و برخورد مستقیم هم خیلی صریح بود یعنی بچه‌ها در تحصن بودند چون اجازه ندادند...

س ـ منظورتان دانشجویان هستند؟ منظورتان از بچه‌ها کیست؟

ج ـ دانشجویان و مردمی که به دانشگاه صنعتی رفته بودند که شعر و سخنرانی گوش بدهند یک‌دفعه با این قضیه برخورد کردند...*

www.KetabFarsi.com

* برگرفته از مصاحبهٔ دانشگاه هاروارد با دکتر غلامحسین ساعدی

حسبحال

۱ـ الان نزدیک به دو سال است که در این‌جا آواره‌ام و هرچند روز را در خانهٔ یکی از دوستانم به‌سر می‌برم. احساس می‌کنم که از ریشه کنده شده‌ام. هیچ‌چیز را واقعی نمی‌بینم. تمام ساختمانهای پاریس را عین دکور تئاتر می‌بینم. خیال می‌کنم که داخل کارت‌پستال زندگی می‌کنم. از دو چیز می‌ترسم: یکی از خوابیدن و دیگری از بیدار شدن. سعی می‌کنم تمام شب را بیدار بمانم و نزدیک صبح بخوابم. و در فاصلهٔ چند ساعت خواب، مدام کابوسهای رنگی می‌بینم. مدام به فکر وطنم هستم. مواقع تنهایی، نام کوچه پس‌کوچه‌های شهرهای ایران را با صدای بلند تکرار می‌کنم که فراموش نکرده باشم. حس مالکیت را به‌طور کامل از دست داده‌ام. نه جلوی مغازه‌ای می‌ایستم، نه خرید می‌کنم، پشت و رو شده‌ام. در عرض این مدت یک‌بار خواب پاریس را ندیده‌ام. تمام وقت خواب وطنم را می‌بینم. چندبار تصمیم گرفته بودم از هر راهی شده برگردم به داخل کشور. حتی اگر به قیمت اعدامم تمام شود. دوستانم مانعم شده‌اند. همه‌چیز را نفی می‌کنم. از روی لج حاضر نشدم زبان فرانسه یاد بگیرم. و این حالت را یک نوع مکانیسم دفاعی می‌دانم. حالت آدمی که بی‌قرار است و هر لحظه ممکن است به خانه‌اش برگردد. بودن در خارج بدترین شکنجه‌هاست. هیچ چیزش متعلق به من نیست و منهم متعلق به آنها نیستم. و این چنین زندگی‌کردن برای من بدتر از سالهایی بود که در سلول انفرادی زندان به‌سر می‌بردم.

۲ـ در تبعید، تنها نوشتن باعث شده که من دست به خودکشی نزنم. از روز اول

مشغول شدم. تا امروز چهار سناریو برای فیلم نوشته‌ام که یکی از آنها در اول ماه مارس آینده فیلم‌برداری خواهد شد. این سناریو کاملاً در مورد مهاجرت و دربه‌دری است و یکی از سناریوها جنبهٔ «آله‌گوریکال» دارد به نام مولوس کورپوس که نسخه‌ای از آن را برایتان می‌فرستم. در ضمن دست به کار یک نشریهٔ سه‌ماهه شده‌ام به نام «الفبا» که تا امروز سه شماره از آن منتشر شده و هدف از آن زنده‌نگهداشتن هنر و فرهنگ ایرانی است. و آن سه شماره را نیز برایتان می‌فرستم. برای آلبوم عکاس نام‌آوری به‌نام «ژیل‌پرس» شرحی نوشته‌ام که اوایل بهار درخواهد آمد. چند مصاحبه هم داشته‌ام در روزنامه‌های فارسی‌زبان. و مصاحبه‌ای هم داشتم با رادیو بی.بی.سی.

۳ـ بله، مشکلات زبان بشدت مرا فلج کرده است. حس می‌کنم چه ضرورتی دارد که در این سن و سال زبان دیگری یاد بگیرم. کنده شدن از میهن در کار ادبی من دو نوع تأثیر گذاشته است: اول این که به‌شدت به زبان فارسی می‌اندیشم و سعی می‌کنم نوشته‌هایم تمام ظرایف زبان فارسی را داشته باشد. دوم این که جنبهٔ تمثیلی بیشتری پیدا کرده است و اما زندگی در تبعید، یعنی زندگی در جهنم. بسیار بداخلاق شده‌ام. برای خودم غیرقابل تحمل شده‌ام و نمی‌دانم که دیگران چگونه مرا تحمل می‌کنند.

۴ـ دوری از وطن و بی‌خانمانی تا حدود زیادی کارهای اخیرم را تیزتر کرده است. من نویسندهٔ متوسطی هستم و هیچوقت کار خوب ننوشته‌ام. ممکن است بعضیها با من هم‌عقیده نباشند ولی مدام، هر شب و روز صدها سوزهٔ ناب مغز مرا پر می‌کند. فعلاً شبیه چاه آرتزینی هستم که هنوز به منبع اصلی نرسیده، امیدوارم چنین شود و یک‌مرتبه موادی بیرون بریزد.*

---

* [برگرفته از یادنامهٔ غلامحسین ساعدی، الفبا، شمارهٔ ۷]

مصاحبه با بی. بی. سی.

در برنامهٔ صحبت اهل نظر این هفته، میهمان بسیار عزیزی داریم. اسم غلامحسین ساعدی برای اکثریت عظیم شما آشناست. به جرأت میشه گفت که او بزرگترین نمایشنامه‌نویس تاریخ ایرانه. به دو دلیل: اولاً اینکه در فستیوالهای بین‌المللی بعضی از نمایشنامه‌های او که به صورت فیلم درآورده شده‌اند برندهٔ جایزه‌های اول شدند. و ثانیاً اینکه سنت نمایشنامه‌نویسی در منطقهٔ ما سنت نسبتاً نوپاییه و درخشیدن درش نسبتاً آسانه.

امیدوارم که آقای ساعدی از این گفتهٔ من ناراحت نشن. ایشان نه‌فقط در سطح ادبیات ایران درخشیدند بلکه در سطح ادبیات دنیا هم نظرها را به طرف خودشان جلب کردند. متأسفانه در وضع کنونی ایران کارکردن برای ایشان در آنجا غیرممکن شده، در نتیجه مدتیه که به صورت پناهنده به کشور فرانسه درآمده‌اند. هرچند که دوری از وطن و خانواده و دوستان قدیم و طرفداران هنرشان برایشان خیلی دردناکه.

من سالهاست که یکی از طرفداران هنر ایشان بوده‌ام و دوست عزیزی از ایران، از سالها پیش متن نمایشنامه‌های ایشان را برای من می‌فرستاد و من یک دسته از این کتابچه‌ها را هم الان جلویم روی میز دارم که بعضی از اسمهاشان را برایتان می‌خوانم:

آی با کلاه، آی بی‌کلاه ـ دیکته و زاویه ـ پرواربندان ـ بهترین بابای دنیا ـ وای بر مغلوب ـ چشم در برابر چشم ـ لال‌بازیها ـ چوب‌بدستهای ورزیل که اکثرشان در ایران چندین‌بار چاپ شده.

س ـ آقای ساعدی شمارهٔ نمایشنامه‌های شما الان به چندتا می‌رسد؟

ج ـ من معمولاً هیچ چیز رو شماره نمی‌کنم. اگر شماره می‌کردم لابد حساب بانکی باز می‌کردم. بله، روهم رفته، نمی‌دونم، نزدیک سی و خرده‌ای نمایشنامه نوشتم.

س ـ پس این کتابهایی که من روی میز دارم فقط بعضی از نمایشنامه‌های شماست؟

ج ـ آره، بله.

س ـ به زبان مادری خودتان، ترکی هم چیزی نوشتید؟

ج ـ نه. برای اینکه اونقدر توی سر من زدند.

س ـ متأسفم.

ج ـ نه متأسف نباشید، آنقدر تو سر من زدند، بله، که مجبور شدم به فارسی بنویسم. ولی چرا، یک نمایشنامه به ترکی نوشتم.

س ـ که اجرا شده؟

ج ـ نه. نمایشنامهٔ گرگها در کتاب ماه شمارهٔ ۲ چاپ شد و مأمورین سانسور ریختن همان شماره را تعطیل کردن.

س ـ گرچه گاه‌گداری ایرانیهای مقیم خارج مخصوصاً محصلها، دانشجوها با امکانات محدودی که دارن بعضی از نمایشنامه‌های شما را اجرا می‌کنند و من خودم مثلاً از دیدن نمایشنامهٔ چشم در برابر چشم شما در لندن خیلی لذت بردم. آیا از این به بعد داستانهای کوتاه بیشتری خواهید نوشت؟

ج ـ اینها رو اصلاً و ابداً نمیشه تعیین تکلیف کرد. آدم می‌نویسه. بله.

س ـ لطفاً بگین در کجا متولد شدین. می‌دونم که نمی‌خواین دربارهٔ زندگی خودتون صحبت کنین ولی این چیزی نیست. در کجا متولد شدین و در کجا درس خوندین.

ج ـ در تبریز روی خشت افتادم. آره.

س ـ در کجا درس خوندین؟

ج ـ بیشترشو در زندانها. بله.

س ـ و بعد آنوقت چطور شد که روانکاو شدین؟

ج ـ من روانکاو نیستم، من روان‌پزشکم.

س ـ روان‌پزشک، بله. در کجا خوندین؟ در تهران؟

ج ـ بله.

س ـ چطور شد به طرف نمایشنامه‌نویسی جلب شدین؟

ج ـ برای اینکه آدم فضولی بودم. می‌خواستم قضایا رو یک جور دیگه حل بکنم. مثلاً من چه‌کار بکنم. من از گفتگوی آدمیزاد خیلی خوشم میاد و دیالوگ برای من اصلاً مسألهٔ شوخی نبود. به ناچار، همین‌جوری یک دفعه دیدم هر کاری می‌کنم، هرنوع معلق که می‌زنم. آن چیزیست که اگر اینو بخواهیم اونو یک کم فشرده‌ترش بکنیم تبدیل میشه به نمایشنامه. رو این اساس من رفتم و همین کار رو کردم.

س ـ الان روی هم‌رفته فعالیت ادبی بدرد بخور در زبان فارسی در چه حده؟

ج ـ در کجا؟

س ـ چه در خارج و چه در داخل.

ج ـ در داخل رو که نمیشه قضاوت کرد و نباید هم قضاوت کرد. ولی به نظر من در خارج یک فعالیت عظیمی باید پیش گرفته بشه. و تلاش عمله فکری یا یک سرباز بی‌پاگونی مثل بنده این است که آروم ننشینم. من تلاش می‌کنم و دست همه رو می‌بوسم که بیان بنویسن و از همه التماس می‌کنم که بیان و اینکارو بکنیم و نگذاریم یک چیزی خفه بشه.

س ـ آنوقت با امکانات محدودی که دارین چطور موفق می‌شین در این راه. بالاخره چاپ کتاب خرج برمیداره؟

ج ـ بله، خیلی عالیه. برای درآوردن یک بولتن یا یک نشریه سیصدنفر پشت سرش هستند و سرمایهٔ کلانی هم هست ولی برای درآوردن نشریه‌ای مثل الفبا. رفیق یا دوستی که قرض به من میده که مثلاً بتونم شام نهار بخورم و چند نفر دیگه کمک می‌کنن، همه دست به دست هم میدیم و سرمایه‌ای رو درس می‌کنیم که بتونیم اینکارو بکنیم و ما به هیچ‌جا وابسته نیستیم و به هیچ‌جا هم وابسته نخواهیم شد. دقیقاً از همه کمک خواهیم گرفت. شما می‌تونین چاپخونه برین، من میگم، ایشون می‌نویسن و آخرسر اینکار رو اینجوری اداره خواهیم کرد.

س ـ آقای ساعدی در این بیست سال اخیری که شما مشغول نمایشنامه‌نویسی بودید، تا سال ۱۳۶۲، چه تغییراتی در سبک نوشتن نمایشنامه به زبان فارسی پیش آمده؟

ج ـ چیز عمده‌ای پیش نیامده.

س ـ فقط دهسالی بود که شکوفا شده بود.

ج ـ دقیقاً، دهسال این امکان بود که ما مدام بنویسیم و اجرا کنیم و روی صحنه بیاوریم و بعد دقیقاً جلوشو بستن.

س ـ آقای ساعدی، شروع کردن یک سبک برای یک هنرمند خیلی مشکله یعنی ابداع یک سبک! هرکسی خواه‌ناخواه از هنرمندهای دیگر در رشتهٔ خودش چه در داخل و چه در خارج الهام می‌گیره، کمک می‌گیره، الگوهای شما کی‌ها بودند، چه کسانی بودند؟

ج ـ من اصلاً، مطلقاً این حرف را قبول ندارم.

س ـ قبول ندارین. نه؟

ج ـ بله، من دست و پای چخوف را می‌خوام ببوسم. بهترین نمایشنامه‌ها رو او می‌نوشت. برشت برای من آدم فوق‌العاده‌ایه. ولی من فکر می‌کنم هر هنرمندی تا لحظه‌ای که روی پای خودش وانایسته و خودش دقیقاً به‌کار خودش اعتقاد نداشته باشه و الهام بگیره، درست مثل آدمی است، آره دیگه، که شبها فرشته‌های الهام‌بخش به خوابش میاد و می‌دونید که کار چقدر خراب میشه.

س ـ پس شما فقط تحت الهام قرار گرفتین و به طرف نمایشنامه‌نویسی جلب شدین؟

ج ـ نه من تحت الهام قرار نگرفتم. من کتک خوردم نمایشنامه‌نویس شدم...

س ـ بسیار خوب، در میان سایر نمایشنامه‌نویسهای ایران چه کسانی را قابل ذکر می‌دونید؟

ج ـ قابل ذکر! همه‌شون معتبرند. همشون از من معتبرترند. بیضایی هست، رادی هست، علی نصیریان هست و دیگران هستند. اینها آدمای بسیار معتبرین.

س ـ خیلی متشکر از این کمک شما. همینطور که می‌بینین اولین شمارهٔ دورهٔ جدید فصل‌نامهٔ الفبا را در دست دارم. راستش کتاب خواندنی و باارزشی هست که تحت سردبیری شما بیرون میاد، به غیر از این کار که خیلی هم زحمت داره چه می‌کنین؟

ج ـ من چندتا متن سینمایی نوشتم. بعضی‌هاش خیلی مفصله و خرج سنگینی برخواهد داشت و من فکر می‌کنم منهای فصل‌نامهٔ الفبا، مدام باید بنویسم، شانزده ساعت، دوازده ساعت، چهارده ساعت، آره. حتی حاضرم در مترو بخوابم. آره، بله و کارمو ادامه بدم. قضیه از این قراره. ساکت نشستن کار ما را خراب خواهد کرد. من باید

کارمو ادامه بدم گیرم که بمیرم.

س ـ شما به ایرانیهای کشورهای دیگر اروپا هم سر می‌زنید. همینطور که الان لندن هستین برای چند روزی. چه استقبالی از کتاب الفبا که قیمتش ۴۰ فرانک فرانسه است و نسبتاً گرانه برای محصلها، چه استقبالی ازش شده.

ج ـ الفبا تا چاپ شد تمام شد.

س ـ میتونم بپرسم در چندهزار شماره؟

ج ـ ۲۵۰۰ نسخه.

س ـ خیلی خوبه.

ج ـ شمارهٔ دوم را بیشتر چاپ خواهیم کرد.

س ـ خوشحالم. متوجه میشین که در داستانهاتان و در نوشته‌های دیگرتان از فارسی خشک کتابی استفاده می‌کنید. عین اخبار رادیویی ما، چرا حداقل در داستانها از سبک خودمانی‌تری استفاده نمی‌کنید؟

ج ـ هان، اخبار رادیویی شما واقعا خشکه. ولی نثری که من انتخاب کرده‌ام خشک نیست. من به زبون فارسی می‌پردازم. من میخوام بارش بیارم من ترک حتماً باید اینکار رو بکنم. اینو اسمشو خشک نذارین. من میخوام این زبون، حداقل هرچی از بین بره زبون بمونه. زبون ستون فقرات فرهنگی یک ملت عظیمه. نمیشه از اون صرف‌نظر کرد.

س ـ من شخصاً احساس می‌کنم یک درهٔ فراخی بین فارسی کتابی و فارسی عادی مردم وجود داره. دره‌ای که مثلاً در زبان انگلیسی وجود نداره. آیا برای نویسندگان ایرانی مسألهٔ بزرگیه این مسأله؟

ج ـ درهٔ فراخی وجود نداره. یک چیزی که هست من دست‌پروردهٔ ناصرخسرو و بیهقی و ابوسعید ابوالخیر و دیگرون هستم. حافظ رو هممون می‌خونیم. چه درهٔ فراخی. اگر قرار باشه که ما اینو درهٔ فراخ بدونیم و پناه ببریم به زبان عامیانه، چطوری بگم، به زبان حاشیه‌نشینهای شهری، ما کار خودمون رو خراب کردیم. الان بنده و سرکار که صحبت می‌کنیم دقیقاً کلمات حافظ توی ذهن منه و در ذهن شماست. ما باید این ستون فقرات زبون فارسی رو نگهداریم.

س ـ ولی صحبت الان ما رسمی نیست، خودمونی‌تره.

ج ـ آره.

س ـ خوب بگذریم. حتماً متوجه هستین که هرچه معنای سیاسی داستان یا نمایشنامه یا شعر روشن باشه تعبیرش بستگی پیدا می‌کنه به امور گذرای سیاسی روز و در نتیجه احتمال اینکه بعد از روزگاری باز خوانده بشه یا به نمایش گذاشته بشه، کمتر میشه یا به‌عبارت دیگر ارزش هنریش کمتر میشه. درسته؟ موافقین با من؟

ج ـ جنبهٔ تمثیلی قضایا را اگر می‌خواهی بگی که من عجیب معتقد به تمثیل هستم. همان اله‌گوری یا زبون تمثیلی است. الان کلیله و دمنه برای من معتبره و من معتقدم که باید طوری نوشت که ده یا بیست یا سی سال بعد هم فهمیده بشه.

س ـ آقای ساعدی، لطفاً می‌تونین به صدای خودتون یک قطعهٔ کوتاه از داستانتون از کتاب الفبا به نام تلخ‌آبه برای ما بخونین.

ج ـ بله. «هرچه آشفتگی بیشتر می‌شد محافظین و مراقبین خاخام کبیر نیز بیشتر می‌شدند. امر تبرک و تقدس را یاران خاخام به عهده داشتند. او در زوایای تاریک کنیسه جابجا می‌شد. از معجزات آن بزرگوار یکی این بود که دیگر کمتر کسی او را می‌دید. خاخام کبیر که خواندن و نوشتن نمی‌دانست، حرف‌زدن را نیز از یاد برده بود. مدام سرفه می‌کرد. معبرین او برای سرفه‌های بلند او تعابیر زیادی می‌تراشیدند و چون سرفه‌ها مدام در تغییر بود، یاران نزدیکش تصمیم گرفتند نگذارند این نداهای ترسناک به خارج از کنیسه درز کند. پنجره‌ها را بستند و طارمیها را گل گرفتند و مسدود کردند. هروقت که سرفه‌های بی‌انتها اوج می‌گرفت، با خواندن اوراد و عزائم، صدای سرفه‌ها را خاموش می‌کردند. چندسالی گذشت. خاخام از بس سرفه کرده و خون به بیرون تف کرده بود، لبهایش دراز و کشیده شدند، حالت شاخی پیدا کرده بودند و عاقبت دهان او به صورت نوک قرمزرنگی درآمد. و معروف است که از آن زمان به بعد سرفه‌ها قطع شد و در عوض هرچند لحظه یکبار، همچون کلاغ پیری، بانگهای بلند برمی‌آورد و یارانش هرچه آوازندبه‌های خویش را بلندتر می‌کردند، بانک کلاغ را نمی‌توانستند خاموش کنند.»

س ـ غلامحسین ساعدی! گوهرمراد! خیلی ممنون.

ج ـ فدای شما.*

---

* [برگرفته از مصاحبهٔ رادیو بی‌بی‌سی با دکتر غلامحسین ساعدی]

نتوانستم همهٔ کابوس‌هایم را بنویسم

● نظر شما دربارهٔ قصه‌نویسی معاصر ایران چیست و آیا قصه‌نویسی ایران روبه رشد داشته است؟

اگر قصه‌نویسی معاصر ایران را برمبنای همان تقسیم‌بندی متعارف ادبای «پیر و پاتال» مثل سعید نفیسی از دوران مشروطیت به بعد بررسی کنیم درمی‌یابیم که عوامل بسیاری در آن تأثیر داشته است. گرچه عده‌ای تأکید دارند که ما در گذشته قصه یا نوعی قصه داشته‌ایم و اشاره می‌کنند به آثاری مثل «داراب‌نامه» و آثاری که در متون عارفانهٔ ما وجود دارد، اما به نظر من قصه‌نویسی ما بیشتر تحت تأثیر فرهنگ غربی بوده است. این تأثیر در هدایت، در بعضی از آثار چوبک، در گلستان دیده می‌شود. پس یک عامل عمده در پیدایش این شکل و فرم، در ایران، آشنایی با ادبیات غربی بوده است. اما بر اثر عوامل گوناگون این فرم یک شکل ایرانی پیدا کرده است. یعنی درست است که آدم‌ها به ناچار ایرانی هستند و فضا هم ایرانی است اما گاهی الگو، گرته‌برداری از قصه‌نویسی غرب نیست. اگر از زاویهٔ دیگری نگاه کنیم باز به دو گروه برمی‌خوریم. در قصه‌نویسی امروز چند نفری سبک و سیاق خاصی دارند و عده‌ای اصلاً صاحب سبک بخصوصی نیستند. روی‌هم‌رفته اگر به حاصل این دوران بنگریم می‌بینیم که کارهای ماندنی زیادی خلق شده است که می‌توان آنها را ترجمه کرد. تعدادی از این آثار به زبان‌های خارجی ترجمه شده است و اعتباری هم به دست آورده است. تازگی‌ها «ژیلبر لازار» مجموعه‌ای از قصه‌های ایرانی را به فرانسه ترجمه و چاپ کرده است که با استقبال روبه‌رو شده و

نقدهای مفصلی دربارهٔ آن نوشته‌اند. قصه‌های ایرانی به زبان روسی نیز فراوان ترجمه شده است.

● نظر شما دربارهٔ ادبیات دورهٔ اختناق ایران چیست و این ادبیات را در مقایسه با ادبیات اختناق سایر ملت‌ها در چه مرتبه‌ای می‌بینید؟

اگر منظورتان از ادبیات اختناق ادبیاتی است که در دورهٔ اختناق به اجبار به سوی تمثیل رفته و جنبهٔ Allegorical پیدا کرد، من با این جنبهٔ تمثیلی خیلی موافقم. وقتی قصه‌ای یا هر کار دیگر هنری به‌صورت تمثیلی بیان شود در هر دورهٔ دیگری نیز قابل تأویل و تفسیر است. در دوران گذشته قصهٔ ما بجز قصه‌های شماری که من اصلاً به آنها اعتقادی ندارم قصه‌ای است که علاوه بر آنکه فضا را نشان می‌دهد عمق نیز دارد. من برخلاف کسانی که فکر می‌کنند اگر آزادی به‌وجود بیاید و قصهٔ رئالیستی رشد کند داستان‌نویسی ما پیشرفت خواهد کرد معتقدم که ادبیات داستانی ما اگر جنبهٔ تمثیلی خود را از دست بدهد این بیم وجود دارد که جنبهٔ روزمره پیدا کند. این نوع ادبیات را در همان زمان نوشتن می‌توان خواند اما بعد فراموش می‌شود. اما ادبیات اصیل در تمام دنیا یک جنبهٔ تمثیلی داشته است. سال‌ها پس از چاپ آثار کنراد و همینگوی هنوز می‌توان آثار آنها را خواند. البته در ادبیاتی که در دوران اختناق در ایران نوشته شده گاه کارها پیچیده شده و زیاده از حد و اغراق جنبهٔ تمثیلی و استعاره و سمبلیسم به خود گرفته است.

● در قصه‌نویسی معاصر ما کسانی که واقعاً مطرح هستند، انگشت‌شمارند نظر شما دربارهٔ آنها چیست؟

نظر من اصلاً مهم نیست. این مسأله نیازمند بحث مفصلی است. مثلاً در مورد آثار هدایت بعضی از آثار او مثل سه قطره خون، زنده‌به‌گور و داود گوژپشت به نظر من قصه نیست. این نوع آثار هدایت ساختمان قصه ندارد. البته ارزش هدایت و آثار ماندنی او به‌جای خود باقی است. اما هدایت در آن شرایط تجربه می‌کرد تا شیوه‌های جدیدی پیدا کند، مثلاً به تجربه‌های او در طنز سیاه توجه کنید. در بعضی از این تجربه‌ها او واقعاً قصه ساخته است مثلاً در داستان «دون‌ژوان کرج» یا «بن‌بست» یا «مردی که زنش را گم کرده بود» او واقعاً فرم قصه را پایه‌گذاری کرده است. ارزش آثار هدایت در یک حد نیست. دربارهٔ آثار هدایت بررسی‌های زیادی شده است. و من توصیه می‌کنم که دربارهٔ آثار او مقالهٔ «پرویز داریوش» را حتماً بخوانید.

داستان‌های اولیهٔ چوبک واقعاً بی‌نظیر است مثل خیمه‌شب‌بازی و انتری که لوطیش مرده بود. بعضی از داستان‌های او شکل بسیار خوبی دارد مثلاً داستان «چراغ آخر» ــ و نه تمام کتاب ــ اما آثار بعدی او برای من مطبوع نیست. مخصوصاً سنگ صبور که من از آن بدم می‌آید. کتابی است که فکر می‌کنم بو می‌دهد. جدی می‌گویم. در مورد آل‌احمد، گاه آثار او «شل و ول» است. بیشتر به نثر پرداخته است. یک نثر چکشی فوق‌العاده، در قصه‌های آل‌احمد نثر است که خواننده را به دنبال اثر می‌کشاند و نه آدم‌ها و اکسیون‌ها و فضا. البته آل‌احمد چندتا داستان بی‌نظیر دارد مثل «جشن فرخنده» که داستان خوبی است، این داستان در مجموعهٔ ۵ داستان منتشر شد که از خیلی از کتاب‌های او بهتر است. در «دید و بازدید» آل‌احمد بیشتر فضا می‌سازد. فضایی که خود او در آن زندگی کرده است. به هرحال آل‌احمد چندتا داستان دارد که تا حدی قابل تحمل است. بزرگ علوی آثار «شل و ولی» داشته است اما داستان «گیله‌مرد» او داستان خوبی است و ماندنی است. گلستان نثر موزون می‌نویسد بعضی از داستان‌های او شکل دارد مثل «طوطی همسایهٔ من» که داستان خوبی است. به هرحال گلستان کارش را می‌داند. البته من بحث محتوایی نمی‌کنم.

● هدایت و چوبک پیشگامان ادبیات داستانی ما هستند اما من می‌خواستم نظر شما را دربارهٔ آثار کسانی چون تنکابنی، گلشیری بپرسم.

چندتا کار گلشیری واقعاً فوق‌العاده است. من به گلشیری اعتقاد دارم. او کارش را بلد است و می‌داند که چطور قصه بنویسد. البته گاهی شورش را در تأکید بر نحوهٔ بیان درمی‌آورد و قصه در نحوهٔ بیان گم می‌شود. اما به هرحال بعضی از کارهای گلشیری واقعاً بی‌نظیر است. مثلاً چندتا از معصوم‌ها مخصوصاً معصوم اول و دوم آثار متعالی و واقعاً ماندنی است. دیگران هم آثار خوبی نوشته‌اند مثلاً چندتا از قصه‌های جمال میرصادقی واقعاً خوب است مخصوصاً قصه «دیوار» که من هرگز آن را فراموش نمی‌کنم. آثار بهرام صادقی بسیار خوب است. آثاری که با دید تلخی نوشته شده است و در آنها حساسیت خاصی است که آدمی را تکان می‌دهد.

تقوایی می‌توانست قصه‌نویس خوبی باشد. در «تابستان همان سال» فضای جنوب را خوب تصویر کرده است. حیف که کار قصه‌نویسی را رها کرد. تنکابنی را من قصه‌نویس نمی‌دانم. در قصه‌نویسی ما کار خوب زیاد شده است. برای بررسی آنها آدم باید با

حوصله و دقت بنشیند و تک‌تک آثار خوب و باارزش را تحلیل کند.

● شما در داستان‌نویسی ما یک شاخص هستید و کار شما جنبه‌های مختلفی دارد که باید بررسی شود. اما «شب‌نشینی باشکوه» در حد آثار شما نیست. خودتان چه نظری دارید؟

شب‌نشینی باشکوه یک سیاه‌مشق و یکی از اولین کارهایی است که من در سال ۱۳۳۸ چاپ کردم. ۲۰ سال از زمان نوشتن آن گذشته است. یک تمرین است، تحت تأثیر قصه‌های کوتاه چخوف بودم.

● دربارهٔ فضاهای ناشناخته در کتاب‌های شما بحث‌های بسیاری شده است از جمله سپانلو در بازآفرینی واقعیت می‌نویسد که زمینهٔ کلی کارهای شما رئالیسم است. به‌علاوه مقداری فانتا (خیال ـ وهم) و برای نتیجه‌گیری هم از سمبولیسم کمک می‌گیرید خود شما در این‌باره چه برداشتی دارید؟

انسان وقتی می‌نویسد تعمدی ندارد که چگونه و چطور بنویسد فضایی که بر آدمی حاکم است نویسنده را به دنبال خود می‌کشد. انسان اثر خود را می‌نویسد و بعد وقتی اثر تمام شد و شکل گرفت دیگران آن را بررسی می‌کنند. اما این بحث‌ها مربوط به بعد از خلق اثر هنری است. چیزی که نویسنده را هنگام نوشتن متأثر می‌کند و آن تأثیر چنان است که تمامی وجود آدم را پر می‌کند، خود به خود نوشته می‌شود. من بلد نیستم از خودم و از آثارم حرف بزنم. چون بیشتر گرفتار بیرون و دنیایی هستم که مرا احاطه کرده است. حقیقت این است که من یک‌هزارم کابوس‌ها و اوهامی را که در زندگی داشته‌ام، نتوانسته‌ام بنویسم. چون همیشه زندگی شلوغ و ذهن جوشان و آشفته‌ای داشته‌ام. کابوس‌ها هرچه هم که سعی می‌کنم جلوی آنها را بگیرم می‌آیند و اندکی آدم را می‌ترسانند.

● نام‌هایی که در برخی از داستان‌ها برای شخصیت‌های خود انتخاب می‌کنید گاه حالت خاصی دارند مثلاً نام یک‌نفر گاه نام سه نفر است مثل حسن حسین محمد، تعمدی در کار است؟

قصه را آدم می‌سازد اما فضایی که نویسنده انتخاب می‌کند به ناچار منطقهٔ مشخصی است. انتخاب اسم چیزی است مثل گرفتن مگس روی هوا. اما اینکه داستان در چه منطقه‌ای می‌گذرد هم در انتخاب نام‌ها اثر دارد. «ترس و لرز» که شما از آن مثال آوردید در جنوب می‌گذرد و اسم‌ها جنوبی است. من سه‌تا اسم را باهم مخلوط نکرده‌ام این

اسم‌ها در واقع نیز در آن منطقه به همین شکل وجود دارد. من تعمدی در این کار نداشته‌ام جنوبی‌ها با این نام‌ها آشنا هستند.

● در آثار شما دوتا قصه «گدا» و «زنبورک خانه» بسیار برجسته است فضای آن قصه‌ها را چگونه می‌بینید؟

در آن قصه‌ها فضا و اتمسفر مهم است. البته اگر ساده نگاه کنیم فضا مسألهٔ فقر و مسکن را مطرح می‌کند. اما اتمسفر این قصه‌ها بسیار مهم هستند چراکه در آن اتمسفر در آن ترکیب‌بندی است که آن وضع روحی ممکن است به‌وجود بیاید. آدمی که گیج و منگ است. تسخیر می‌شود و نمی‌داند چه اتفاقی در حال رخ‌دادن است. پیرمردی که معلوم نیست در اثر زوال عقل پیری یا فقر می‌خواهد یکی از دخترانش را قالب بکند و از شرش خلاص شود و شاید قصد او این است که خانه را دوتایی بچرخانند. تمام آن عناصر اروتیک و سکسی دقیقاً باید در همان فضا رخ دهد. وقتی آدم یک اتاق داشته باشد که در آن هم عروسی و هم زندگی جریان دارد چنین حالاتی ممکن است. آن قصه بیشتر یک کابوس است.

● در آثار شما بجز «آرامش در حضور دیگران» خیلی کم به زن‌ها پرداخته شده است عمدی در کار بوده است؟

نه. تعمدی در کار نبوده است. وقتی راجع به زن فکر می‌کنند، بخصوص ایرانی‌ها که در فضای خاصی زندگی کرده‌اند بیشتر به زن به عنوان یک ماده نگاه می‌کنند. شخصیت گدا یک زن است. یک پیرزن. پس زن حضور دارد. در «آرامش در حضور دیگران» دوتا زن جوان هستند به هرحال در کار من در این مورد تعمدی در کار نیست. بستگی دارد به اینکه در اثری که می‌نویسید ضرورت وجود زن هست یا نه؟

● در «آرامش در حضور دیگران» شخصیت زن سرهنگ بسیار چشمگیر است. زنی است که در اول مرموز جلوه می‌کند و بعد باز می‌شود. زنی است متفاوت با آنچه که در بیشتر آثار داستانی ایران دیده‌ایم. زن سرهنگ شخصیت تازه‌ای در ادبیات داستانی ایران است.

انواع و اقسام آدم‌ها وجود دارند و ترکیب آدم‌ها با هم فرق دارد. زن سرهنگ، زن خاصی است. زنی متحمل و بردبار است. با یک نوع سکون روحی. محکوم به آن نوع زندگی است و سرنوشت خود را پذیرفته است. زن جوانی که همسر سرهنگ پیری است. شوق و شور در او مرده است. دخترها به زور او را به آرایشگاه می‌برند. در عین

جوانی، جاافتاده است. اما نوعی آرامش روحی نیز دارد. چیزهایی که دیگران را آشفته و مضطرب می‌کند در او اثر چندانی ندارد پس هرچه در طول داستان جلوتر می‌رود صاف‌تر می‌شود. تمیزتر می‌شود. این نوع زنان در جامعهٔ ما کم نیستند.

گفتگوی محمود گل باطن با ساعدی، آدینه، شمارهٔ ۷۶

www.KetabFarsi.com

دربارهٔ روشنفکران

ایرانشهر ـ دربارهٔ جامعهٔ روشنفکران ایرانی (به‌معنای وسیع کلمه) دیگر چه نظری و چه نظراتی دارید؟ به بیان دیگر، آیا روشنفکران ایران ــ با توجه به آنچه از این پیش گفتید ــ به وظایف اجتماعی، سیاسی و فرهنگی خود، چنان که باید و شاید، عمل کرده‌اند یا نه؟ آیا «یار شاطر» مردم ایران بوده‌اند یا «بار خاطر» آنان؟

دکتر ساعدی ـ سؤال پر رمز و رازی است و هم‌چنین کلی. اگر روشنفکر را کسی بدانیم که گرفتار ایدآلیسم اخلاقی است، یعنی از نفع شخصی و گروهی و حزبی می‌گذرد و همه‌چیز را برای همگان می‌خواهد، این‌چنین اشخاصی همیشه دقیقاً یار شاطر مردم بوده‌اند. اما اگر آن دسته را که مدام در زد و بند با دار و دسته‌ها و گروه‌های قدرت‌طلب بوده‌اند و مهم‌تر از همه، به معارضه‌طلبی‌های بی‌دلیل برای منافع شخصی و یا ارضای جاه‌طلبی‌های خویش بوده‌اند در نظر گیریم، این‌ها دقیقاً بار خاطر مردم بودند. بیچاره مردم که همیشه باید وصی و قیم داشته باشند! تازه با آن وضع اختناق وحشتناکی که در ایران بوده، در طول پنجاه سال [اخیر] به تعداد انگشتان دو دست روشنفکر واقعی [در ایران] نبوده است. تازه نباید از یاد برد که روشنفکر جویای استقلال فکری است، جویای استقلال اندیشه است و وظیفهٔ او با یک سرباز یا یک پزشک فرق می‌کند. انجام وظیفهٔ روشنفکر نوع دیگری است. روشنفکر آرام نمی‌گیرد، متحجر نمی‌شود، تا ابد در یک قالب شکل نمی‌گیرد، مدام در حال گشودن گره‌های تازه‌ای است، مدام در حال تغییر است، در حال تعالی است، در حال تکامل است...

روشنفکر چه وظیفه‌ای دارد؟ راستی «اجتماعی» یعنی چه؟ «سیاسی» دیگر چه مقوله‌ای است؟ و «فرهنگی» هم همینطور. یک روشنفکر این‌ها را از هم تفکیک نمی‌کند. یک‌جا به همه می‌پردازد و مدام در اندیشه است، پا را از جا نکنده جا پای دیگری پیدا می‌کند.

در مورد روشنفکران ایرانی زیاده از حد ظلم شده است. همه خیال می‌کنند که آنها باید همه کار می‌کردند، هم رفتگر بودند، هم متخصص مسائل اقتصادی، هم معلم، هم مبلغ و هم رهبر سیاسی، حتی از داخل سلولهای انفرادی زندان، و هم گروههای چریکی راه می‌انداختند. بسیاری از دست‌رفتگان نام‌دار را می‌شناسیم که حتی با چند متن معتبر علوم سیاسی ـ اجتماعی آشنا نبودند، ولی خود را به فلان یا بهمان «ایسم» می‌بستند. اگر خود نمی‌بستند، دیگران آنها را چنین معرفی می‌کردند. این‌چنین است که تعهد معنی تحمیل پیدا می‌کند. روشنفکر ایرانی اگر زیر پوشش حزب و سازمانی نبوده، یعنی اگر استقلال فکری را می‌جسته، آدم تنهایی بوده، آدم پاک‌باخته‌ای بوده، هرچه داشته در طبق اخلاص گذاشته، تن به چیزی نسپرده، آبروی فقر و قناعت را نبرده، اگر گوشهٔ عزلت نگزیده، و پا به میدان مبارزه گذاشته، هیچوقت پس نکشیده است.

ولی اگر منظورتان دلالان سیاسی و سوادآموختگان آیین و رسوم بندبازی هستند و مبلغ امید و امیدواری کاذب و رنگین هستند، بادبادک و بادکنک‌های رنگین هستند و اگر نیک بنگرید و دقیق‌تر بنگرید، بیشتر به فکر خویشند نه به فکر آن دیار و جماعت بدبختی که نمی‌دانند چه کسی راست می‌گوید و چه کسی دروغ... بله، روشنفکر پاک‌باختهٔ ایرانی که گرفتار ایده‌آلیسم اخلاقی و جویای استقلال فکری است، از هر فرقه و جماعتی باشد تا آنجا که توانسته (یا به‌قول شما «چنان که باید و شاید») کوتاهی نکرده. ولی بقیه چرا. خودتان بهتر می‌دانید که آنها بجای مقاومت «چنان که باید و شاید» بار خاطر مردم شدند با حرف‌های دهان‌پرکن، در حالی که زیر پای مردم بیچاره چاه می‌کندند، تکیه‌گاهی هم از باد برای آن‌ها می‌ساختند...

برگرفته از روزنامهٔ ایرانشهر

گفتگو دربارهٔ سهراب سپهری

خیلی آدم غریبی بود. اصلاً و مطلقاً اعتنا به هیچ‌چیز نداشت و واقعاً اینجوری بود. همینطور خودش غریب بود که شعرش غریبه و نقاشیهایش غریبه. گاهی وقتا مثلاً می‌چسبونن که سبک ژاپنی کار کرده اصلاً اینجوری نیست.

او کاشانی بود، «اهل کاشانم من». عجیب چند چیز رو دوست داشت. یکی خاک بود یکی پیداکردن رنگ و رنگهایی که با همدیگه بود. توی شعرش هم همین مسأله مطرحه. یک‌بار باهم سفر رفتیم، به اطراف کاشان، توی یک ده کنار استخر باهم بودیم. خیلی راحت گفت اینو می‌بینی؟ گفتم آره، چیه؟ گفت قهوه‌ای. گفت اینو می‌بینی؟ گفتم چیه؟ باز گفت قهوه‌ای. راجع به قهوه‌ای ما در حدود پنج ساعت حرف زدیم. برای من خیلی عجیب بود. اون چشمش می‌دید یا من کور بودم نمی‌دیدم ولی اساس قضیه این بود که او این تونالیته را می‌فهمید، نبض دستش بود اگه مثلاً عده‌ای این‌ور اونور نوشتن و گفتند نه خیر آقای سهراب سپهری مبارز نبود و برعلیه شاه ننوشت، اینها اصلاً مسائل مزخرفیه. او یک آدم پولوریزه بود. من همیشه وقتی سهراب یادم میاد... مرگ اون خیلی لطمه زد به من. عین لائوتسه بود، از نظر فکر و اینها نمیگم‌ها، دقیقاً یک آدمی بود که همه‌چیز رو لمس می‌کرد. می‌خواست ببیند که شما درستین، پوست تنتون هست، استخوان دارین، زنده هستین یا نه.

گاهی‌وقتا وحشتناک دیوانه می‌شد. دیوانگیشم حق داشت دیوانه بشه، کار عظیمی می‌کرد، اسمش معروف بود، همه‌جا می‌رفت ولی هیچوقت به خودش نمی‌گرفت این

قضیه‌رو.

خاکی‌ترین آدمی بود که من در عالم رفاقت و رفاقتی که با سهراب داشتم دیدم. اصلاً یک آدم غریبی بود. خجالت می‌کشید شعرشو بخونه، به زور باید با اصرار و التماس ازش بگیری. یک ناشر تلاش می‌کرد که کتاب شعر اونو بگیره حاضر نبود بده تا متوسل شد به برادرش که بگیره و این آدم در تمام طول کار هنری خودش سر خودشو بلند نکرد. هر وقت دانشگاه نمایشگاه می‌گذاشت خودش حاضر نمی‌شد و معلوم نبود چرا. فلان دنبلودینبو وانچوچکی که میاد می‌شینه خیلی راحت برای نمایشگاه خودش، خودش بروشور می‌نویسه و پخش می‌کنه و پز می‌ده. سهراب اصلاً این‌کاره نبود.

یکی از خصوصیات عمدهٔ سهراب این بود که یک پیوندی بین کلام و نقاشی زده بود، همانطور که شعر می‌گفت اونو پیوند زده بود به تابلوهاش، توی تابلوهای اون کلام پیدا می‌کنی و توی شعرهایش هم واقعاً تابلو پیدا می‌کنی و این چیز خیلی حیرت‌آوریه، کسی به این نکته توجه نکرده. وقتی که تابلوهای کاشان رو می‌کشه و رنگهای خاص اونو به کار می‌بره، داره حرف می‌زنه. آدم حراف صامتی بود. آدمی بود ساکت، خجول، مؤدب و زیاده از حد مؤدب و این بزرگترین امتیازی بود که این دوتا را به هم پیوند داده بود.

این آخرسر مثل جوجه مرد، مچاله شد، مچاله شد توی ملافه، تبدیل شد به یک چیز عجیب غریب. من یکی، خیلی دقیق بگم، با مرگ اون، من هم مچاله شدم و نمی‌دونستم چکار بکنم.

اصلاً نرفتم سر خاکش. گفته بود منو تو کاشون خاک بکنید. من فکر کردم نمی‌تونم دیگه دفن کردن سهراب رو ببینم.

همین الان که شما این سؤال رو از من می‌کنین، حقیقت قضیه اینه که چشمهام پراشکه. این آدم کاری که در تمام مدت عمرش کرد و شهرت وحشتناکی پیدا کرد، سال ۱۳۳۰ شروع کرد به انتشار جنگ شعر و اینا همینطور ادامه داد، داد و داد و داد و هزاران کار کرد، ولی آدمی بود که هیچوقت خودشو مطرح نمی‌کرد. تابلوهاشو اصلاً جدی نمی‌گرفت. اشخاص، میگم، دقیقاً میگم و اسم نمی‌برم، به خاطر داشتن یک تابلو از سهراب سپهری تو خونه‌شون پز می‌دادند. و این آدم یک دفعه می‌رفت اطراف کاشون و روی خاک می‌خوابید. شعری که می‌ساخت، می‌ساخت، عین تابلو، نه اینکه می‌نوشت، اونقدر توی ذهنش بود... یه آدم غریبی بود. همیشه ایماژیناسیون این آدم رو، آدم

نمی‌تونه فراموش بکنه، خیلی دقیق کار می‌کرد و اصلاً برای خودش کار نمی‌کرد. می‌دونست برای کی کار می‌کنه. آره همیشه یک دنیا در جلوی چشمش بود، واقعاً عین یک آیینه و به اون نگاه می‌کرد. هزاران دفعه به من گفت غلامحسین من خودمو خیلی کوچک می‌بینم در مقابل این آیینه، چرا من آنقدر کوچکم؟ همه پز می‌دادند که تابلوی سهراب سپهری توی خونه‌شونه یا شعر سهراب سپهری‌رو خوندند، ولی خود سهراب اصلاً اینو نمی‌فهمید. تنها چیزی که من می‌تونم بگم، اگر عمری باقی باشه یک چیزی بابت سهراب خواهم نوشت. در مورد تواضع سهرابه. سهراب هیچوقت، هیچوقت خودشو مطرح نکرد، دیگرون بهش پز دادند و دیگرون ازش استفاده کردند و این آدم مطلقاً هیچوقت خودشو مطرح نکرد. تنها آدمی که خیلی واقعاً بطور صریح اعتراف کرد فروغ فرخزاد بود. فروغ فرخزاد یک روز به من گفت تنها چیزی که تا حالا یاد گرفتم از سهرابه. گفتم بابت چی؟ وزن و قافیهٔ شعر، ریتم اینها چی؟ نمی‌فهمم چی میگی؟ دقیق گفت تواضع رو، تواضع رو از اون یادگرفتم. همیشه اینجوری بود.

آخرین باری که همدیگر رو دیدیم، ریش فراوانی گذاشته بود، ریش و پشم فراوانی داشت. قبل از مریضیشو و اینا، راحت گفت من از دنیا بی‌زارم. گفتم چرا بی‌زاری؟ گفت برای اینکه دو ماهه کاشونو ندیدم. دلم به درد اومد، گفتم همین الان بیا پاشیم بریم کاشون. گفت نه. کاشون برای من یک دنیای دیگه‌س. گفتم کدوم دنیاس؟ گفت می‌خوام شعر بنویسم. تو خیابون باهم پیاده راه می‌رفتیم. گفتم باز هم میخوای بگی اهل کاشانم من. گفت نه، من اون گنبدهای پشت‌بامها یک‌کم یادم رفته، من می‌خوام دوباره اونارو ببینم، نمی‌خوام چیزی‌رو از دست بدم. و خیلی راحت اینو گفت.

و سهراب آدمی بود که وحشتناک تلاش می‌کرد که خودش باشه. خودش با دنیای خودش باشه. اعتنای سگم به هیچ کس نمی‌کرد، نه که افاده بفروشه، نه، خیلی راحت می‌گفت من هستم، دنیام اینجوریه و من باید انس و الفتی داشته باشم با این دنیا.

مهمترین کار سهراب نه شعرشه، نه تابلوهاشه، مهمترین کار سهراب زندگیشه. آزاده‌وار زندگی کرد و دردناک مرد.*

---

* از مصاحبهٔ پرویز نقیبی با غلامحسین ساعدی دربارهٔ سهراب سپهری

www.KetabFarsi.com

نمایشنامه

شبان فریبک

پیام زن دانا

رگ و ریشهٔ دربدری

دست بالای دست. علی نصیریان و پرویز فلسفی‌زاده

www.KetabFarsi.com

نمایشنامه‌ها

هنگامی که ساعدی به کار نمایش پرداخت در دههٔ چهل وضع تئاتر بدین‌گونه بود:

یک سابقهٔ تئاتر سیاسی وجود داشت که از نوشین و همکاران او شروع شده بود. این نوع نمایش که وظیفهٔ خود را آگاهی‌بخشی به توده، اعتراض سیاسی نسبت به اقتدار حاکم و اعتراض علیه نابرابریها و ستم و جهل و فقر اعلام می‌کرد در این زمان در غیبت پیش‌کسوتها به فترت دچار شده بود. اگرچه شاگردان این مکتب هنوز به کارهای نمایشی اهتمام داشتند، اما نبودن متن‌های لازم و شیوه‌های ضروری برای این نوع بیان، آنها را از دور تنبل نشان می‌داد. از سوی دیگر نمایشنامه‌های ترجمه شده ضمن فعالیت‌های پراکنده در گوشه و کنار اجرا می‌شد که از اقبال عامه برخوردار نبود، بالاخره تئاتر کاباره‌های لاله‌زار هم نوعی تئاتر عامه‌پسند را چنان رواج داده بودند که تلقی بسیاری از تماشاگران از تئاتر بدان محدود می‌شد.

مدت کوتاهی بود که اندیشهٔ پی‌افکندن تئاتر بومی در بین هنرمندان تئاتر مطرح بود و تجربه‌هایی چون بلبل سرگشته، پهلوان اکبر می‌میرد به اهتمام نصیریان و بیضایی سنگ بنایی برای تئاتر بومی شمرده می‌شد. در این فضا، ساعدی به عنوان نمایشنامه‌نویسی که با لحن کنایی و معترض، به طرح مسائل اجتماعی و واقعیت‌های موجود می‌پردازد وارد گود شد. نمایشنامه‌های ساعدی خیلی زود درخشید و این درخشش را مدیون زبان ساده، شکلهای طبیعی و واقعگرا، لحن معترض کنایی و مهمتر از همه ادامهٔ سنت تئاتر سیاسی بود که مدتی تعطیل شده بود اما نیاز آن را همه حس می‌کردند.

این نمایش‌ها توانست طیف وسیع تماشاگران از روشنفکران، دانشجویان و کارمندان گرفته تا خانواده‌های عادی را به خود جلب کند. حمایت روزافزون منتقدان، تأیید گروههای روشنفکر خاصه جناح چپ از این تئاتر معترض و شکل اندیشیده و نوآورانهٔ نمایشنامه‌ها که در مایه‌های متفاوت برای هرکس پیامی، نشانه‌ای یا مضمونی داشت، موجب شد که ساعدی کار نمایش را

جدیتر بگیرد و حدود ۲۰ مجموعهٔ نمایشی منتشر کند که بسیاری از آنها توسط هنرمندان برگزیدهٔ تئاتر ایران در تلویزیون ثابت پاسال اجرا شد یا روی صحنهٔ تئاتر آمد.

پیداست که با توجه به جوّ سیاسی و شرایط اجتماعی آن روزگار، این آثار که درونمایهٔ آنها اعتراض علیه ستم، فقر، جهل، خرافه و شئون مختلف استبداد است مخاطبان جدی بیشماری داشته باشد. ساعدی در این زمینه از آغازکنندگان این موج، اوج بخشنده و ادامه‌دهنده‌اش بود. موجی که بیضایی و رادی و یک دو تن دیگر بدان مدد رساندند و تئاتر خاص دههٔ چهل و پنجاه را پدید آوردند.

۱۹ مجموعه نمایشنامه که به صورت کتاب درآمده و بیش از ۱۰ نمایشنامهٔ تک‌پرده‌ای چاپ نشده کارنامهٔ تئاتری ساعدی را تشکیل می‌دهد.

جعفر والی به‌عنوان دوست و همکار ساعدی غالب نمایشنامه‌های او را به صحنه آورده است و بسیاری از این نمایشها به هنگام اجرا سخت مورد توجهٔ منتقدان و تماشاگران عادی قرار گرفت. می‌توان رونق مجدد تئاتر ایران را طی دو دهه مدیون این ارتباط‌گیری مجدد اصحاب نمایش با مردم دانست.

بیشتر این نمایشها در تئاتر ۲۵ شهریور که بعدها تالار سنگلج نام گرفت به صحنه آمد از جمله: آی باکلاه و آی بی‌کلاه، چوب بدستهای ورزیل، ننه انسی، دعوت، دست بالای دست، به کارگردانی جعفر والی. خانه روشنی به کارگردانی علی نصیریان. دیکته و زاویه، وای بر مغلوب به کارگردانی داود رشیدی. بهترین بابای دنیا به کارگردانی عزت‌الله انتظامی و پرواربندان به کارگردانی محمدعلی جعفری.

بررسی کارهای نمایشی ساعدی می‌باید در مجالی گسترده توسط کارشناسان و اهل نظر انجام پذیرد. در یک ارزیابی کلی با شرایط سیاسی اجتماعی آن روزگار، نیاز مخاطبان، امکانات نمایش‌سازان، محدودیتهای نوشتاری و اجرایی از جمله انواع سانسورهای رایج و بیشتر از همه سلیقهٔ کارگردانها و اصحاب تئاتر و گرایشهای ناگزیر آنان، و تأثیر این همه عوامل را در جریان کارهای نمایشی ساعدی باید به‌حساب آورد.

می‌توان گفت که ساعدی در عرصهٔ تئاتر جدید ایران یک پیشرو و تأثیرگذار است، زبان سالم تئاتری را جست و یافت، نیاز عصر خودش را به‌درستی درک کرد، آن‌چه را که جامعه در آن فضا کم داشت و گمشده‌اش بود، کمابیش دریافت و عرضه کرد، پایه‌ای برای تئاتر ایرانی نهاد که براساس واقعیتهای این فرهنگ و تمدن آثاری آفریده شود که در عین بازتاب دادن شرایط ما همسنگ آثار تئاتر مدرن جهان باشد.

سالها از شکست نهضت ملی گذشته است، تقریباً یک دهه. ساعدی کارهای نمایشی خود را

عرضه می‌کند اگرچه نه در چهارچوب گرایشهای حزبی، اما با جانمایه‌ای که هدفش القای پیام و انتقاد از اوضاع حاکم است، او در یادداشتی که به‌عنوان «تئاتر مستند» نوشته، گرایش ذهنی‌اش را به تئاتر اجتماعی و جهت‌دار نشان داده است. این نوع نمایش طبعاً از تختهٔ پرش واقعیتهای موجود استفاده می‌کند تا در پرواز تخیّلی‌اش به نگرش کلی جامعه‌شناختی، تحلیل روابط موجود در حوزهٔ اقتدار و افکار عمومی، توصیف وضع طبقهٔ حاکم و محکوم و بالاخره راه‌حلها و پیامهای تمثیلی برسد که طبعاً این نوع تئاتر اجتماعی، ضعف و قدرتهای ذاتی خود را دارد. شیوهٔ شروع از یک موقعیت یا حادثهٔ واقعی، بعد گریززدن به دنیایی که در آن به تدریج استعارات و سمبلها و تصویرهای ذهنی سلطه می‌یابند تا واقعیت روزمره، بازگوی واقعیتی دیگر شود که در آنها روابط سیاسی، فلسفی عصر ما به گونه‌ای کنایی و رمزگونه طرح می‌شوند، متن و ساختار این نوع آثار را دچار دوگانگی ماهوی و صوری می‌کند که بسیاری از قصه‌ها، نمایشها، فیلمهای ما از این تناقض ناگزیر در امان نمانده است.

وقتی که سانسور صراحت طرح مسائل را در ادبیات و هنر یک عصر مجاز نمی‌شمارد که هیچ بلکه هنرمند به خاطر کارش از حبس و زجر و حذف فرهنگی بی‌نصیب نمی‌ماند، پناه‌بردن به استعاره‌ها و تمثیلها و کلی‌گویی نوعی عارضهٔ فرهنگی می‌شود که گریبانگیر دوره‌ای طولانی از هنر و ادبیات ایران بوده است.

علاوه بر سانسور دولتی باید از سانسور روشنفکران، افکار عمومی، تابوهای اجتماعی و آیینی و انواع قید و بندهای جامعهٔ سنتی، سخن گفت که بر سیر رشد طبیعی آثار مکتوب و نمایشی و تجسمی تأثیری جهت‌دهنده دارد. نوعی از تئاتر سیاسی و اجتماعی که ساعدی و دوستانش آغازکننده و رواج‌دهندهٔ آن بودند، به خاطر همین محدودیتها با تکرار صورتهای نمایشی و مضامین اندیشگی و هیجانی و ضرورت پیامگزاریهای خاص، به دور بسته‌ای دچار آمدند که خروج از آن را نه نمایشنامه‌نویس و کارگردان می‌خواست و نه مخاطبان از عادت بدان دست می‌کشیدند، لاجرم نمایشهایی که در آغاز راهگشا و تأثیرگذار بود پس از چندی در دایرهٔ تکرار و تقلید از خویش دچار آمد. در واقع سیاست‌زدگی که بر تمامی شئون فرهنگی و ادبی ما حاکم شده است، تئاتر را از تنوع اشکال و نگرشها محروم می‌کند. تأکید بر نوعی تئاتر پیامگزار متعهد، به نفی و انکار انواع دیگر تئاتر می‌انجامد در حالی که ساعدی در خود این توان را می‌یابد با کارهایی چون «رگ و ریشهٔ دربدری» یا «تشنهٔ انتقام» نوعی دیگر از تئاتر مدرن را ارائه کند، اما اجرای آن را در محیط سیاست‌زدهٔ آن روزگار مصلحت نمی‌بیند چراکه به عیان می‌بیند سیاست‌گذاران فرهنگی در کار عاری‌کردن آثار هنری از محتوا و روابط و ریشه‌های انسانی‌اند و کمر به حذف تئاتر مردمی بسته‌اند. ادارهٔ تئاتر که در پشت و فراز آن برنامه‌ریزان فرهنگی ــ سیاسی پنهان شده‌اند از این که مسائل اجتماعی و سیاسی این‌گونه و تا بدین حد در تئاتر بیان شود ناخشنودند لاجرم واکنشی دوگانه دارند از سویی موانعی در راه اجرای این آثار می‌تراشند،

هر اثر را به کمترین حد تأثیربخشی و ارتباط زندهٔ خود تقلیل می‌دهند از سوی دیگر با ارائهٔ کارهای نمایشی بی‌محتوا و حمایت بی‌دریغ اجرایی و مالی از آنها، می‌کوشند تئاتری یاوه شده را در کنار بعداً به‌جای تئاتر اصیلی بنشانند که براساس ضرورت اجتماعی و عشق و فداکاری نسلی آگاه پدید آمده است و هنوز به دورهٔ تنوع و گسترش‌پذیری طبیعی خود که انواع شکلها و تجربه‌های نمایشی را دربر گیرد نرسیده است.

جشن هنر، نوعی تئاتر را مطرح می‌کند که در نفس خود ارزشمند و پیشتاز است اما به جامعهٔ هنری ما که در آن تئاتر با بودجهٔ اندک و دخالتهای بسیار لنگ‌لنگان گامی برمی‌دارد، ربطی ندارد و تنها وسیله‌ای برای خودنماییهای سیاسی در سطح بین‌المللی است که بله، بروک و ویلسن و تراياما را حمایت می‌کنیم اما اصحاب تئاتر می‌دانند و می‌بینند که برای اجرای یک نمایش ساده، یکسال عمر ده نفر آدم هدر می‌شود و آخرش دو خط می‌آید که مجاز نیست.

نوعی دیگر از تئاتر را جشن فرهنگ و هنر عرضه می‌کند که مبتذل است و از سطح دبستانی اندکی فراتر رفته است، اما نوع سومی از تئاتر دارد پا می‌گیرد که ادعای تجربی‌بودن دارد اما بدل به بازی و دسته‌بندی افراد متفنن شده است. هنرمندان تئاتر ما که در دههٔ سی تا پنجاه عاشقانه خود را نثار معبد تئاتر کرده بودند و ایثارگرانه زندگی خود را در این بازار کم‌مشتری عرضه کرده بودند به‌تدریج به‌خاطر دلسردی نویسندگان، دمسردی برنامه‌ریزان اداری و بیشتر از همه عسرت و بی‌حاصلی، رو به تلویزیون و سینما نهادند. سینما از برکت حضور آنان رونق گرفت، تئاتر رو به خاموشی نهاد، ساعدی دیگر ننوشت. بیضایی و رادی می‌نوشتند و کمتر اجرا می‌شد، تئاتر که در دههٔ چهل موجودی زنده و رو به رشد بود و می‌توانست سهمی در فرهنگ پویای جامعهٔ مدنی ایران داشته باشد، روزی در خم کوچه‌ای که سانسور از آن بسیار عبور می‌کرد و مردم از آن غایب بودند، ناپدید شد.

[]

در این شرایط بود که ساعدی آغازگر و به اوج‌رسانندهٔ نوعی تئاتر متعهد شد که نتوانست استمرار آن را شاهد باشد. ریشه‌ها را قطع می‌کردند.

او که متوجه نوعی محدودیت در شکلهای تئاتر ایران شده بود، به تجربه‌های دیگری رو کرد اما آن را پی نگرفت. او که می‌توانست به خلق نوعی دیگر از تئاتر بکوشد که با واقعیت روزمره و فاجعهٔ پنهان در آن درگیر بشود، روابط انسانی را در جزئیات سهمگینش مطرح کند و به خانواده، روابط ملموس اجتماعی نه‌فقط با هدفهای سیاسی بپردازد، به دام کلی‌گرایی، سیاست‌بافی، سمبلیسم تفسیرپذیر افتاد که ماه‌عسل اوج این گرایش ناگزیر است.

این نویسندهٔ مستعد که ذاتاً بینا و پژوهنده و کاشف بود بر اثر خوگر شدن به جزمها و پیشداوریهای رایج، نتوانست در رویارویی با این کالبد بزرگ، پوست را از روی روابط روزمره کنار بزند، بی‌اعتنا به احکام و فرضهای مقبول، عضلات فاجعه جاری بین انسانها، خون تخیّل و

رؤیا، رگ و پی رونده در تن زندگی واقعی و استخوان پوکیدهٔ این ارتباطات بشری را ــ که کار روانکاو و نویسندهٔ ژرفگرایی چون او بود ــ به‌چشم بنگرد، با حس و تخیل‌اش آن را لمس کند، و آن را چنانکه خود می‌خواهد صبورانه وصف کند.

کلی‌گرایی، کلیشه‌ها، تقسیم‌بندیهای کاذب، هیجانهای عام و مقبول، بسیاری از ما را از مشاهدهٔ دُرست آنچه پیرامون ما می‌گذشت کور و کر بوده بود، ساعدی این چشم و گوش را داشت اما شتابزدگی و هیجان و رسم رایج زمانه نگذاشت که او آنچنانکه باید می‌بود باشد.

او ذات بینای خود را، حس جهت‌یابش را در شناختن مردم عصرش آن چنان که باید به‌کار نگرفت و هنگامی آنان را بازشناخت که چون ما به حیرت دچار آمده بود از آنهمه دگرگونی، تناقض شتاب‌آلود، فروافتادن ارزشهایی که پیش از آن فرو افتاده بود و برآمدن ارزشهایی که پیش از آن برآمده بود، آن موقع که ما به جانب دیگری می‌نگریستیم. فقط ساعدی نبود که قربانی سیاست‌زدگی شد و نبوغ هنری‌اش را در این قربانگاه بر خاک افتاده و تباه یافت، نسلی چون او تباه شد که واقعیت جاری را مطابق مفاهیمی آرزویی، ارزیابی می‌کرد و از این که واقعیت بدان آرزو بدل نمی‌شد، افسرده و نومید عمر هدر می‌کرد.

□

آنچه نوشته شد، فقط مدخلی برای نگرش به آثار نمایشی ساعدی است که اعتبار آنها و تأثیرگذاریشان در دههٔ چهل، هنرهای نمایشی ایران را، تئاتر و سینما را غنایی تکرار نشدنی بخشیده است.

۱ـ **داود رشیدی** (کارگردان) ۲ـ **ناصر حقیقی** (عکاس) ۳ـ **داریوش فرهنگ** (مدیر) ۴ـ **حمید طاعتی** (مدیر تشریفات تلویزیون) ۵ـ **نعمت‌اله اسدالله‌ی** (تهیه‌کننده برنامه) ۶ـ **خسرو شجاع زاده** (منشی) ۷ـ **پرویز فنی‌زاده** (شاگرد اول و مرد میکی) ۸ـ **رشید بهنام** (شاگرد دوربین و خبرنگار و مدیر صحنه) ۹ـ **یدالله شیرانداهی** (معلم اول) ۱۰ـ **فرخنده باور** (پیرزن) ۱۱ـ **منوچهر فرید** (مطرب و مرد سیلو) ۱۲ـ **فریدون نوری** (مدیرجوائز و مرد عمی) ۱۳ـ **ناصر لاله زاری** (مدیر دوم و مسئول کریم و بعض صدا) ۱۴ـ **سیاوش طهمورث** (مدیر اول) ۱۵ـ **اصغر سمسار زاده** (معلم سوم) ۱۶ـ **مرتضی ممیز** (طراح دکور و لباس) ۱۷ـ **مهدی هاشمی** (سیور)

و **گوهرمراد** (نویسنده داستان) **محمدکربلایی** (مسئول نور) **حسین بروجردی** (سازنده دکور) و **حسن زندی** (مدیر تهیه)

دیکته و زاویه

شبان‌فریبک

پرندهٔ کوچک، نصف گنجشک. جلو چوپان می‌ایستد، خیلی زیباست. دوست نزدیک گرگ است. می‌آید جلو چوپان که تنهاست می‌نشیند، تا چوپان می‌آید او را بگیرد، می‌پرد عقب و دوباره جلو چوپان می‌نشیند و چون سگ نیز در کنار چوپان ناظر بر جست‌وخیزهای شبان فریبک است. او نیز به دنبال اوست. غافل از این که گرگ آمده است و به گله زده.

غ - س

شبان‌فریبک

(نمایشنامهٔ تک‌پرده‌ای)

اشخاص: ۱ـ مبارک ۲ـ ناصر ۳ـ دو نفر پاسبان ۴ـ صاحبخانه (پیرمرد چاق)

منزل دو دانشجو ــ اتاق چهارگوش و سقف‌کوتاهی است که با دو پنجره به خیابان باز می‌شود، ساعت دوازده و نیم شب است، روشنایی ضعیف و کم‌رنگی از چراغ خواب می‌تابد، دو تخت فلزی، یک میز چهارگوش در وسط اتاق، گذاشته شده، اثاثیهٔ اتاق درهم و پاشیده است ــ روی میز از کتاب و مجله انباشته است، یک کتری پرآب و چند لیوان نیز گوشهٔ دیگر میز را اشغال کرده ــ روی یکی از تخت‌ها ناصر دمرو خوابیده، تخت دیگر خالی است، پنجره‌ها نیمه‌باز است.

در اتاق به آرامی باز و مبارک وارد می‌شود، دستش را به‌دیوار می‌ساید و چراغ را روشن می‌کند ــ مست مست است، کتش را که کنده، می‌اندازد روی میز، با سر و صدا روی صندلی می‌افتد.

مبارک ـ دلم... دلم یک کمی... تنباکو می‌خواهد... تنباکو!...

ناصر ـ (غلتی زده و بیدار می‌شود)ها؟... چه خبره، بازهم که مست کرده‌ای، هرشب تو باید کارهایت را از سر بگیری؟ ولگردی، مست‌کردن، نیمه‌های شب است تاحال کجا بودی؟

مبارک ـ دلم... تنباکو می‌خواهد... می‌خواهم یک کمی توتون داشته باشم (چند سرفهٔ عمیق می‌کند).

ناصر ـ (بلند شده روی تخت می‌نشیند) امشب کجا رفته بودی. دوبار به «دلگشا» سر زدم نبودی. هرشب باید در یک گوشه سر کنی. آقای محترم، می‌دانی که دیگر برای ما آبرویی نمانده است، از اینجا هم اگر بیرونمان کنند جایی گیر نخواهیم آورد. می‌فهمی.

مبارک ـ (روزنامه‌ای از روی میز برمی‌دارد و مچاله کرده و مشغول جویدنش می‌شود.)... تنباکو می‌خواهم... من... یک کمی (سرفه می‌کند)... تنباکو می‌خواهم.

ناصر ـ بس کن، نیمه‌شبه، کی می‌خواهی بخوابیم، تازه... آقا می‌خواهد قصه‌هایش را شروع کند. دِ، بگیر بخواب. من فردا همه‌چیز را به مادرت خواهم نوشت، اگر بخواهی امسال را هم مثل سال دیگر سر کنی، من مجبورم، خودم را کنار بکشم، با این وضع پاشیده و ناراحتی که ما داریم نمی‌شود درس خواند، تو همه‌اش را در میخانه‌ها می‌گذرانی و من هم برای پیداکردنت این در آن در می‌روم؛ عوض اینکه بحرف‌های من گوش کنی کاغذ می‌جوی؟ (بلند شده روزنامه را از دست مبارک بیرون می‌آورد.)

مبارک ـ من تنباکو را برای... خودم نمی‌خواهم،... وقتی من به طرفش... پریدم... (از روی صندلی بلند شده و در کف اتاق دراز می‌کشد.) وقتی او تنباکو... (سرفه‌های قطاری می‌کند).

ناصر ـ پاشو لباسهایت را بکن، احمق‌جان، لباس دیگر که نداری فردا آنها را بپوشی.

مبارک ـ ناصر، می‌دانی دلم چه می‌خواهد... ناصر...

ناصر ـ نه، نمی‌دانم دلت چه می‌خواهد و نمی‌خواهم بدانم، تو زندگی را هم به من و به خودت حرام کرده‌ای.

مبارک ـ ناصر... می‌دانی دلم چه می‌خواهد... (سرفه می‌کند) نمی‌دانی دلم چه می‌خواهد.

ناصر ـ ول نخواهد کردها. دلت تنباکو می‌خواهد. تمام کن.

مبارک ـ ناصر... می‌دانی که دلم چه می‌خواهد؟

ناصر ـ تو را خدا تمام کن، دلت هرچه می‌خواهد بگو و تمام کن. ذله‌ام کردی.

مبارک ـ دلم یک چیز می‌خواهد. یک چیزی می‌خواهد... مثل میخ... دلم یک چیزی می‌خواهد، مثل... اره... که یک جای سینه‌ام را سوراخ کنم... دلم می‌خواهد یک مشت... (صورتش را می‌پوشاند و خموشانه گریه می‌کند).

ناصر ـ بس کن، این صحنه‌ها هر شب تکرار می‌شود، خدا می‌داند که دیگر قابل تحمل نیست (دراز می‌کشد و ملافه را به روی خود می‌کشد). تو نمی‌خواهی درس بخوانی این تنها مسئله‌ایست که فکر تو را مشغول کرده. مست‌کردن، خاطرخواه شدن، شب‌ها در پس‌کوچه‌ها پرسه‌زدن، همه بهانه است بهانه، من و تو چهار سال است که باهم هستیم، من تو را مثل دست خودم می‌شناسم، وقتی می‌خواهی کاری بکنی از چشمهایت می‌فهمم، ناامیدی، غصه‌خوردن، مثل ولگردان کوچه‌ها راگز کردن، همه ساختگی است. غصه می‌خوری؟... غصهٔ چی؟ درد می‌کشی؟ درد چی؟ وقتی آفتاب پنهان می‌شود، تو هم غیبت می‌زند، دیگر پیدات نیست، با آن تن مریض هم که تو داری به هر سوراخ سمبه‌ای سر می‌کشی و هر غلطی که دلت می‌خواهد می‌کنی. هر پولی که مادرت می‌فرسته، به جیب میخانه‌چی‌ها می‌ریزی. هیچ فکر نمی‌کنی که مجبوری زندگی بکنی، در عرض چهار سال، ده پانزده بار منزل عوض کرده‌ایم، هیچ‌جا راهمان نمی‌دهند، امشب کجا رفته بودی؟ خودت نمی‌دانی، اما من می‌دانم، خودت را به موش مردگی نزن، مگر برای دیدن آن دخترخانم نرفته بودی. همه چیزات کامل است. عرق، زن، سیگار، و اگر دست و پا کنی می‌توانی وافور و کوکائین را هم تهیه کنی.

مبارک ـ من کوکائین دوست ندارم.

ناصر ـ تو عرق هم دوست نداشتی، تو از سیگار و توتون متنفر بودی. یادت هست؟

مبارک ـ امروز همه‌اش را دوتا سیگار کشیدم.

ناصر ـ (نیم‌خیز می‌شود) دوتا سیگار! می‌خواهی بیست‌تا ته‌سیگار برات پیدا کنم (کف اتاق را نشان می‌دهد).

مبارک ـ نمی‌دانم، شاید بیشتر کشیدم. اما امشب، (سرفه می‌کند) امشب عرق نخوردم.

ناصر ـ می‌دانم یک قطره هم نخورده‌ای. تو اصلاً هیچوقت عرق نمی‌خوری.

مبارک ـ اگر هم خورده باشم، یک قطره خورده‌ام. اما دلم خیلی می‌خواست او را پیدا

کنم، دلم می‌خواست شمارهٔ یک را پیدا کنم، اگر شمارهٔ دو بود می‌کشتمش.

ناصر ـ ماشاءالله چشم ما روشن، حالا دوتا شده‌اند، شمارهٔ یک و دو هم داری.

مبارک ـ (نیم‌خیز می‌شود) او اول‌ها یک‌طوری بود و بعدها هم که جور دیگر شد... اما من شمارهٔ یک بودنش را می‌خواستم.

ناصر ـ چرند نباف، خواب از سرم پرید، باز هم حالا باید بدخوابی بکشم. بس کن.

مبارک ـ آخر می‌دانی که وقتی... همهٔ این چیزها... و مخصوصاً او شبان‌فریبک من باشند، مرا به کجا می‌کشد؟

ناصر ـ نمی‌دانم و نمی‌خواهم بشنوم،، بس می‌کنی یا نه؟ [صدای پایی شنیده می‌شود و در باز می‌شود، دو نفر پاسبان، به همراهی صاحب‌خانه در لباس خواب، پیدا می‌شوند، ناصر بهت‌زده بلند می‌شود و مبارک هم‌چنان روی زمین دراز کشیده است.]

صاحبخانه ـ (با عصبانیت رو به پاسبان‌ها) ـ همین آقاست که روی زمین دراز کشیده (رو به ناصر و مبارک) آقایان با این وضعی که شما پیش گرفته‌اید مجبورید هرچه زودتر خانه را تخلیه کنید، شما آبرویی برای ملک و خانهٔ من باقی نگذاشتید. (به تندی ناپدید می‌شود، پاسبان‌ها وارد اتاق می‌شوند).

پاسبان اول ـ آقا مبارک کدوم یک از شما دو نفر هستید.

ناصر ـ چه فرمایشی داشتید [مبارک سرفه‌های سختی می‌کند.]

پاسبان ـ از ایشان شکایت شده و ما مجبوریم به کلانتری جلبشان کنیم.

ناصر ـ کی شکایت کرده؟

پاسبان ـ شکایت کرده‌اند و آقا مجبورند با ما بیایند.

ناصر ـ (دست‌وپاچه) آه، بفرمایید بنشینید، آقایان این‌وقت شب، تعجب می‌کنم که...

پاسبان ـ ما وقت برای نشستن نداریم.

ناصر ـ (با هراس و دست‌پاچگی) شما را به خدا بفرمایید (به زور آنها را کنار لبهٔ تخت می‌نشاند) بفرمایید، خیلی معذرت می‌خواهم سرکار، وضع زندگی ما... می‌بینید که خیلی... ناجور است... جسارت می‌شود، چه چیز باعث شده که شما سراغ رفیق من آمده‌اید؟

پاسبان ـ عرض کردم که شکایت کرده‌اند.

ناصر ـ کی شکایت کرده؟

پاسبان دوم ـ مگر شما اطلاع ندارید که ایشان چه کرده‌اند؟

ناصر ـ نه آقا، یکساعت نیست که مست به خانه آمده، خودتان می‌بینید که در چه حال است (مبارک سرفه می‌کند و به پشت می‌غلتد).

پاسبان اول ـ چطور؟ شما نمی‌دانید که رفیقتان چه کرده؟

ناصر ـ خدا شاهد است که من از هیچ چیز اطلاع ندارم (از بازوی مبارک گرفته او را به زور بلند می‌کند) پاشو، خدا می‌داند که چه دسته‌گلی به آب داده‌ای (کنار لبهٔ تخت دیگر می‌نشاند).

پاسبان دوم ـ رفیق شما می‌خواسته با یک تکه حلبی، سر پیرمردی را از تنش جدا کند.

ناصر ـ چطور؟ همچو چیزی ممکن نیست، آقایان او مسلول و مریض است، نمی‌بینید چطور سرفه می‌کند، هیچوقت شعور و عقل ندارد، همیشه مست می‌کند، جز ولگردی کاری بلد نیست.

پاسبان اول ـ ما نمی‌دانیم آقا، دو ساعت پیش پیرزنی با یک دخترخانم آمده و شکایت می‌کرد که شخصی به نام مبارک که همیشه مزاحم دخترش بوده، امشب در کوچه با یک تکه حلبی شوهرش را مجروح کرده است. آدرس خانهٔ شما را هم دادند. ما برای دیدن حال پیرمرد به بیمارستان رفتیم، در بیمارستان گفتند که وضعش خطرناک نیست، زخم ساده‌ای برداشته است.

ناصر ـ بدبخت بیچاره مست بوده و نمی‌دانسته که چه‌کار می‌کند (رو به مبارک) تو اینکار را کردی؟

مبارک ـ (چشمانش را باز می‌کند) من امشب زیاد نخوردم، یک قطره... (سخت سرفه کرده، خلط چرکینی را روی میز تف می‌کند) اما می‌خواستم...

ناصر ـ چرند نباف بعد کجا رفتی. (رو به پاسبان‌ها) نمی‌بینید که حالش سرجا نیست؟

مبارک ـ بعد دیدم... دلم یک چیز می‌خواهد مثل شیپور، که توی آن گریه کنم.

ناصر ـ (رو به پاسبان‌ها) آقایان، او نه‌تنها مسلول و مریض است، به مرض روحی هم دچار شده، کاری کنید که...

پاسبان اول ـ ما هیچ کاری نمی‌توانیم بکنیم، وظیفه به ما حکم می‌کند.

ناصر ـ صحیح. اما، اجازه بفرمایید، این چیزها را نیز در نظر بگیرید.