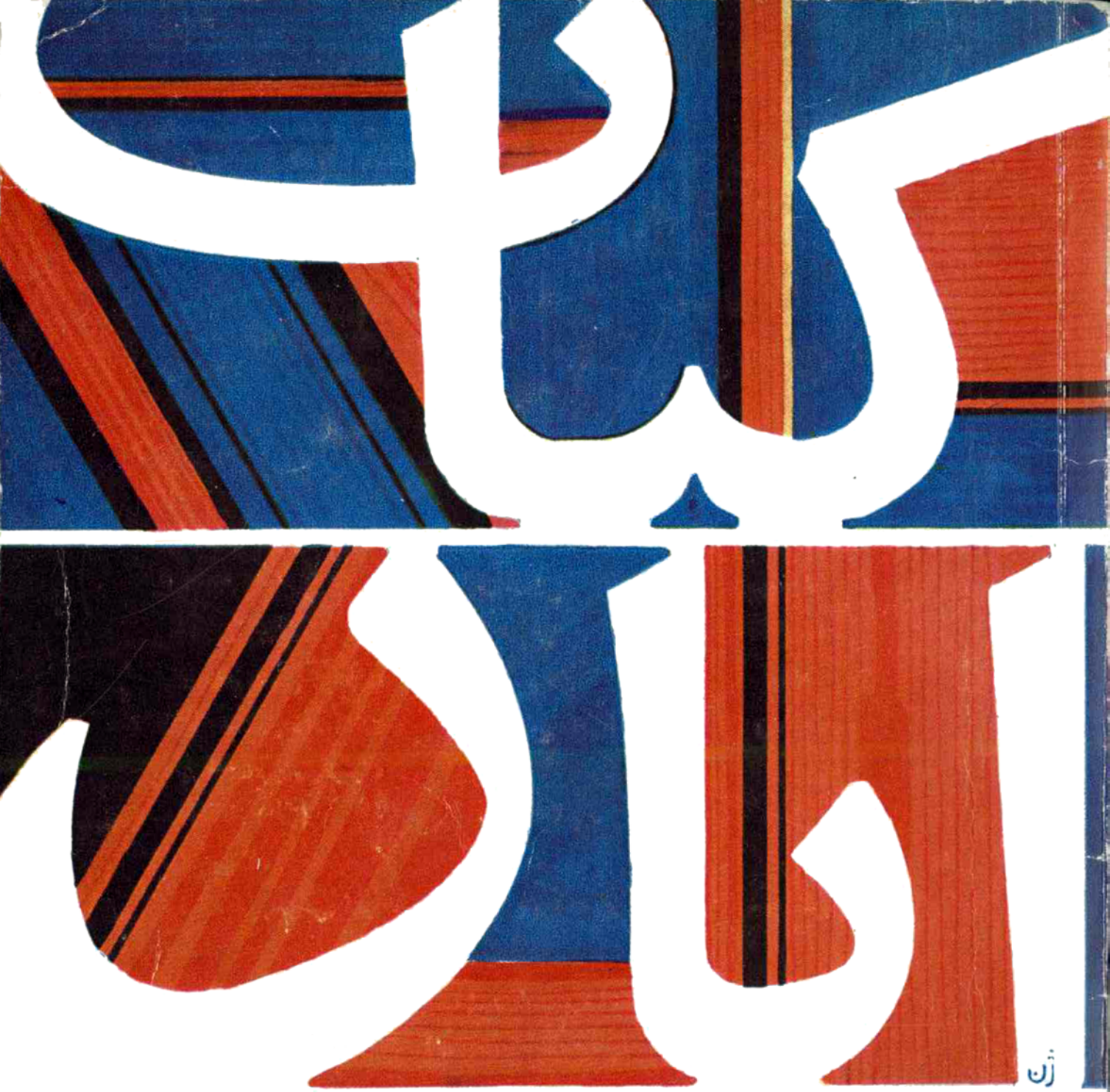




ژن

هرکول و طویلۂ اوجیاس ، ناقالدى (نقد نمايشنامه) * آناژنسکا امپراتريس بلشويک (نمايشنامه)



نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعه آن هستید، در راستای طرح «آرشیو مجازی نشریات گهگاهی» و با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است. در صورت تمایل به بازپخش آن، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

<https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/>

<https://t.me/BashgaheAdabiyat>

به زودی:

<http://bashgaheadabiyat.com/>

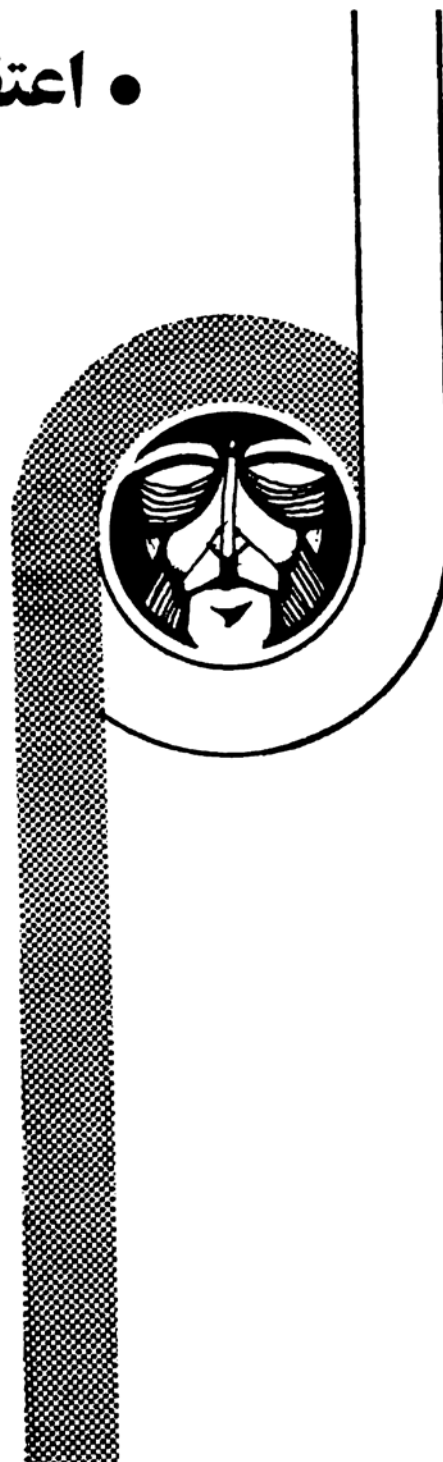
فهرست :

<u>عنوان</u>	<u>نویسنده</u>	<u>مترجم</u>
اعتقادات يك منتقد	هارولد كلورمن	گارگین آریکیان
نمایش نگاری کارگردان	م. رخلس	مهرین اسکویی
برتوات برشت	لارنس ریان	م. ع. عمویی
پایگاههای متقابل فرهنگ ملی و ...	فرانتس فانون	علی طه
هنر و رشد کامل فرد	(از منابع روسی)	بزرگ امید
یادی از شاهین سرکیسیان		
صدای آغاز (شعر)	سعید سلطانیور	
انسان بی مکان	فرهنگ	
آناژنسکا امپراتریس بلشویک	جرج برناردشاو	محمدتقی علیشاهی

« سیر فلسفه در ایران » (نقد کتاب) . و نقدی بر نمایشنامه های « شهر قصه » ، « هرکول و طوبله اوجیاس » ، « ناقالیدی » .

این کتاب تحت شماره $\frac{1174}{47/10/19}$ در دفتر مخصوص کتابخانه ملی
به ثبت رسیده است

● اعتقادات يك منتقد ●



● نوشتهٔ هارولد کلورمن

● ترجمهٔ گارگین آریکیان

جرج برناردشاو، شایسته‌ترین منتقدتئاتر انگلیسی‌زبان، دست‌کم در صد سال گذشته، درباره نقدتئاتر چنین می‌گوید: «نقد و انتقاد تئاتر همواره نامطلوب بوده و هست و در آینده نیز تا سرحد امکان نامطلوب خواهد بود.» باعتقاد شاو، منتقدین هرگز نمیتوانند برآورنده خواستهای یکایک افرادی باشند که با تئاتر سروکار دارند. چه همواره مرتکب «اشتباهات» فاحش شده و بناچار گاه و بیگاه زیانهای بی‌ارمیاورند و فایده‌ای را هم که می‌رسانند همواره در معرض تردید خواهد بود.

بهر حال یک منتقد چیست؟ بنظر خواننده روزنامه‌های یومیه، منتقد کسی است که بولتن‌هایی را بشیوه گزارشهای مواد مصرفی انتشار میدهد، وی در نقش راهنما و پیشاهنگ و نماینده تبلیغاتی، تماشاگران را رهنمون گشته و بدانها می‌آموزد که در بازار آثار هنری چه کالائی را بخرند و از خرید چه کالائی امتناع ورزند. او باید با اطمینان بخوانند گانش بگوید، «من از آن خوشم می‌آید» یا «من از آن خوشم نمی‌آید».

اگر همانقدر که منتقد در نگهداری رژیم مطالعه خود مراقب یادآوری دیگران است خواننده نیز در مطالعه مطبوعات دقیق باشد، درخواهد یافت که محتوی عبارت «من از آن خوشم می‌آید» بسیار کم‌ارزش و، درواقع، بی‌معناست. تمام کلمات این عبارت مهم‌اند!

این «منی» که سخن می‌گوید کیست؟ اصولاً چرا باید بیان او وزن خاصی داشته باشد؟ او که می‌خواهد چنین تأثیر عمیقی در من بجای نهد، آیا من هم نباید او را مورد سنجش قرار دهم، یا از کمالات فطری، سرشت انسانی، اعتقادات، و خصوصیات شخصی‌اش اطلاعی بدست آورم؟ منتقدینی هستند که تحسین و ستایش بیش از حدشان وجود را مملو از شك و شبهه می‌سازد.

ثانیاً: مراد منتقد از «خوش آمدن» چیست؟ به چه نحو از آن خوشن می‌آید؟ من از دخترهای خوشگل خوشم می‌آید ولی از آثار ساموئل بکت بالاخص

«خوشم نمی‌آید». با این وجود به‌نمایشی که همه افتخارش نشان دادن دختران خوشگل است می‌روم (زیرا این دخترها را در جای دیگر هم میتوانم ببینم) ولی امیدوارم که هیچگاه تماشای حتی یکی از نمایشنامه‌های بکت را از دست ندهم.

از همه اینها مهمتر: این «آنی» که بمزاق منتقد خوش یا ناخوش می‌آید چیست؟ من از آب نبات خوشم می‌آید همینطور از گوشت هم خوشم می‌آید، اما پیش از صرف کردن هر کدام بایستی بتوانم بین این دو تفاوتی قائل شوم. نخستین وظیفه منتقد «تعریف» صفات موضوعیست که از او خواسته‌اند درباره‌اش داوری کند. خود این تعریف ممکنست نوعی داوری باشد، اما تا آنجا که این دو از یکدیگر متمایزند، تعریف بایستی مقدم بر داوری باشد. ستایش پرشور «پابرهنه در پارک» بمثابة آب نباتی شیرین کاملاً درست است، و منتقدی را هم که «بیداری بهاران» اثر ودکیندا را محکوم می‌شمارد بخوبی درک میکنم، اما اگر این منتقد تشخیص ندهد که این اثر هم بجای خود بمثابة گوشت است برای او احترامی قائل نخواهم شد.

درست است که گفته‌اند آنچه برای یکی شهادت برای دیگری ممکنست در حکم شرنگک باشد، اما چگونگی و دلیل این انتخاب میتواند نشان دهنده خصوصیات آن شخص باشد.

بعبارت دیگر: منتقدی که واکنش خود را نسبت به یک نمایشنامه با عبارات کوتاهی مانند «تکان‌دهنده»، «پراهم»، «اثری نیرومند»، «یک اثر کسل‌کننده و ملال‌آور»، شرح میدهد ممکنست در هر یک از این موارد حق داشته باشد، اما داشتن این حق تنها کافی نیست که او را منتقد بسازد. زیرا این عناوین تنها نشانه تأثیراتی هستند: مسرت یا تکدر خاطر. آنچه منتقد راستین را بخود مشغول میدارد علل و انگیزه‌ها، جوهرهای انسانی، اجتماعی و مربوط به فرم هستند که بایکدیگر ترکیب شده و این تأثیرات را باعث گردیده‌اند. صریح‌تر بگوئیم حتی ضرورتی ندارد که منتقد از این تأثیرات نامی ببرد اما ملزم است منابعی را که سرچشمه این تأثیرات هستند در مد نظر داشته باشد. باینکار منتقد به اثری که مورد امعان نظر قرار داده وفادار میماند و در عین حال شمه‌ای از خصوصیات خود را بدست خواننده میدهد که این امر خود مذاقه‌ای قاطع است.

هنگامیکه «شاو» را بعنوان یک منتقد ارزیابی میکنم، خرده‌گیری‌ها و از «اهمیت ارنست بودن» اثر وایلد (در این مورد شاو بخطا رفته است) و اینکه او به اثر دیگر همین نویسنده «شوهر دلخواه» که برایش اهمیت کمتری قائلم، بیشتر روی موافق

۱ - Wedekind نمایشنامه‌نویس معروف آلمانی که در اواخر عمر به اکسپرسیونیسم گروید؛ وی در آثارش بورژوازی زمان خویش را بشدت مورد انتقاد قرار داده است. (۱۹۱۸ - ۱۸۶۴)

نشان داده، مرا منقلب نمیکند. «شاو» در هر دو مورد مطالب بسیار جالب و پراهمیتی عنوان کرده است؛ حتی هنگامیکه با او توافق ندارم بیشتر تحت تأثیرش قرار میگیرم تا منتقدی که «هر چهار شنبه» را «موفقیت بزرگ» میخواند - اظهار نظری که قابل انکار نیست.

از آنجا که تئاتر برای مایک کالای تجملی بدل شده است، شخصی که در جستجوی تفریح و سرگرمی است، نیازمند راهنمایی عاجل میباشد، و منتقد روزنامه هم برای نوشتن گزارشهای روزانه لازم حاضر و آماده است. ستون‌هایی هم در اختیار دارد اما بیشتر اظهار عقیده را جانشین انتقاد میسازد، بطوریکه تنها معدودی از خوانندگان وی هستند که میدانند انتقاد واقعاً چیست.

سردبیران روزنامه علاقه خاصی به تئاتر ندارند. نظریات آنها معمولاً همانند نظریه تماشاگران عادی است. از اینرو در مورد صلاحیت کسی که باید در مقام منتقد تئاتر بکار پردازد کمتر پرس و جو میکنند. همین قدر که روزنامه نگاری ذیصلاحیت بوده و سلیقه‌اش هم زیاد عجیب و غریب نباشد که احیاناً خوانندگان را نومید سازد یا باعث رنجش خاطرشان گردد، سردبیر راضی خواهد بود. اگر علاوه بر اینها منتقد بتواند چرب زبانی و بذله گوئی کند و عقایدش را بصورت فرمولهائی که باندازه شعارهای تبلیغاتی مؤثر باشند درآورد، سردبیر مشغوف خواهد شد، زیرا آنچه برای او اهمیت دارد تیراژ است. درواقع منتقد روزنامه در قبال هیچکس مسئول نیست الا روزنامه‌اش. در زمینه فعلی وضع تئاتر، منتقدین دست کم سه یا چهار روزنامه (ستونهای روزنامه‌های مزبور حتی بیشتر از کسانی است که آنها را مینویسند) خیلی بیش از آنچه همگان بخواهند اعمال قدرت میکنند. البته منظور قدرتی است که در فروش مؤثر است. خود منتقد هم ممکنست از نفوذ تجارتي‌ایکه اعمال میکند ناراحت باشد، حتی ممکنست بعضی مواقع تا آنجا پیش برود که ناقد بودن خود را انکار کند، و اعلام دارد که او تنها یک گزاره نویس است و سخنانش چندان معتبرتر از اشخاص دیگر نیست. از همه اینها گذشته، همانطور که غالباً گفته میشود، ناقد ناگزیر است در ظرف کمتر از یک ساعت پس از پایان اجرای نمایشنامه فوراً نقد خود را بنویسد. گرچه این مدافعات عموماً صادقانه هستند، اما نوعی ریا و تزویر ناخودآگاه در بردارند. بهر حال این واقعیت بجای خود باقیست که اکثر ناقدین روزنامه‌ها نظریات خود را با نقد اشتباه میکنند. آنها نیز باندازه خوانندگان از موضوع بی‌اطلاعند.

بگفته آناتول فرانس، انتقاد حادثه جوئی روح (یا اندیشه) است در میان آثاری که هنری پنداشته میشوند. بهمان گونه که هنرمند در جستجوی انتقال تجربه

خود اذندگی بوسیله بکار بردن مواد خام آن و وسائل ویژه هنر خویش است ، منتقد نیز چون در مقابل آفرینش حاصله قرار میگیرد ، پرتو تازه ای بر آن میافکند ، فهم و درک ما را بدان میافزاید ، و در فرجام بدانجا میرسد که ادراک خویش را اذندگی در نظر خوانندگان نیز اعتبار می بخشد . منتهای مراتب ، منتقد هنرمندیست که سر آغاز کارش ، اثر هنرمند دیگر است . اگر او واقعاً يك منتقد ارزنده باشد از خواننده خود نیز نوعی هنرمند خواهد ساخت ، و ضرورتی ندارد که او را بصورت يك مشتری در آورد .

بیاثید بپذیریم که گزاره نویس روزنامه به این علت که دقت کافی ندارد ندرتاً ممکنست منتقدی از این دست شود . با این همه می بینیم بندرت ممکنست پس از يك هفته اندیشه نیز چیزی جز آنچه بلافاصله پس از اجرای نمایش گفته ، بگوید . برخی گزاره نویسان حتی خواستار وقتی بیشتر نیز نیستند . آنها معتقدند که اگر از تماشاخانه یکسر بسوی ماشین تحریر بشتابند انگیزه ای خواهد بود که واکنش (تازه از تنور درآمده) خود را انتقال دهند .

من سهم خودم هنگامیکه نمایشی را ترك میکنم اغلب نمیدانم که نظر واقعیم درباره آن چیست . رضایت یا ناخشنودی آنی غالباً باعث انحراف داویرم میشود . افکار و احساساتم فقط هنگامی برایم آشکار میشوند که آنچه را نوشته ام میخوانم ؛ و باید اعتراف کنم که سپس برخی اوقات نظرم را درباره آن تغییر میدهم ، بدین معنی که به نمایشنامه و همچنین بآدمها بنا به موقعیت و شرایط از دیدگاه های گوناگونی مینگریم . منتقد بایستی اعلام دارد که محق است نظریات خویش را تغییر دهد ، درست همانطور که يك اثر هنری حتی برای آفریننده اش هم تغییر می کند: رابطه ما با هنر نباید ساکن (Static) باشد ؛ زیرا این امریست کاملاً انسانی .

با این همه اجازه بدهید صراحت بخرج داده بگوئیم گزاره نویسان روزنامه از آنرو منتقد نیستند که بحد کافی دارای حساسیت ، قوه تفکر ، شخصیت ، شناخت هنر و زندگی یا مهارت ادبی نیستند تا بتوانند توجه ما را بیشتر از مدتی که خواندن گزاره شان طول میکشد ، بخود معطوف دارند .

نباید دچار شگفتی شویم که منتقدین بزرگ تئاتر - لسینگ ، هزلیت ، لیوز ، و شاو و حتی همکاران کم اهمیت ترشان ندرتاً بعنوان گزاره نویس روزنامه بکار گمارده میشوند زیرا اینگونه افراد دارای تعصبانی هستند که نسبت بآنها تا حد امکان صراحت بخرج میدهند . این تعصبات بندرت شباهتی به تعصبات خوانندگان اتفاقی دارد . یکی از هدفهای اصلی منتقد معتبر عبارت از اعلام یا ایجاد نوعی طرز تلقی زندگی یا باصطلاح «فلسفه» زندگی است و باید تا آنجا که امکان دارد این امر را قابل قبول و مناسب جلوه دهد .

این مسئله بالضروره موجب وحشت سردبیر روزنامه‌ای می‌گردد که نشر آن برای خوشنودی «همگان» یعنی ۴۰۰۰۰ تا یک میلیون خواننده در روز است.

انتقاد هرگز نمیتواند کاملاً عینی باشد (- اگر چه منتقد بایستی «عینیت» را در مد نظر داشته باشد -) اما گله‌آسایی ما این نیست که برخی گزاره نویسان روزنامه‌ها بیش از حد درون‌نگر آیند بلکه اینست که چرا غالباً فرمانبران ضعیف-النفسی هستند.

منتقدین هفته‌نامه‌های پرتیراژ معمولاً کسانی هستند که بهمان روال گزاره - نویسان روزنامه چیز مینویسند با این تفاوت که واژه‌های فنی‌تر یا «کنایه‌آمیز» -تری بکار میگیرند. اشخاصی که برای هفته‌نامه‌های کوچک‌تر (و معمولاً آزادخواه) مینویسند و هدفشان دستیابی باحتیاجات انتقاد واقعی است غالباً (و در مورد ژرژ ژان ناتان گاهگاهی) باور دارند که با وارونه کردن جسورانه سکه گزاره نویسان، روزنامه‌ها باین هدف خواهند رسید. تحقیر کردن ارزشهای «برودوی» بخودی خود يك ژست هنرمندانه نیست. با این همه واژگون کردن عادات قراردادی و احقاقانه ذهنی ارزشمند است.

در مجلات ماهانه و مجلات فصلی علمی، انتقاد اغلب بصورت مباحثات و تفسیرهای زیباشناسی درمیآید که بعنوان وسیله‌ای برای انتقاد ارزشمند است. («فن شعر» ارسطو نمونه کلاسیک این گونه انتقاد است). غالباً این نوع انتقاد بیشتر جنبه نقد نمایشنامه دارد تا نقد تئاتر. لازم است در این مورد تفاوتی قائل شویم زیرا نقد نمایشنامه شاخه‌ای از نقد ادبی است (اگر چه یقیناً نمایشنامه نیز مانند شعر و رمان دارای قواعد ویژه خود است) منتقد تئاتر درحین اینکه بایستی کاملاً به ارزشهای ادبی آگاهی داشته باشد، در همین حال به نمایشنامه از جنبه پیدایش تاریخی آن مینگرد، یعنی بعنوان بخشی از تئاتر، نه همه آن، زیرا تئاتر در نوع خود هنر است. کسانی هستند که دارای قوه داوری صحیحی در مورد ادبیات هستند ولی عقایدشان با تئاتر وفق نمیدهد، همانطور که اشخاص با فرهنگی یافت میشوند که نسبت به موسیقی یا هنرهای بصری چندان تمایلی احساس نمیکند.

کافیست که مقاله ماکس بیربوم (Max Beerbohm) درباره دوزه ۱ Duse با مقاله مشابه آن به قلم برناردشاو مقایسه شود تا به تفاوت میان يك مفسر برجسته نمایشنامه و يك منتقد کامل تئاتر آگاهی یابیم.

در مقدمه مجموعه گزاره‌ها و مقالات تئاتری خود بنام «دروغهایی در جامه حقیقت» گفتم: «با دداشتهایی که برای هفته‌نامه‌ها نوشته‌ام ملائمت را از مطالبی است که برای ماهنامه‌ها نوشته‌ام، و گمان میکنم اگر قرار بود برای روزنامه‌ها بنویسم

باید مواظب میبودم که ملاطفت و نرمش بیشتری بخرج دهم .
 ممکنست سؤال شود که چگونه میتوان این اظهار نظر را با « صداقت » و
 معیارهای والای آشتی پذیر دانست . من به این مطلب چنین ادامه دادم : « طی
 سالهاییکه بعنوان تهیه کننده و کارگردان کار کردم درسهای زیادی در مورد
 داوریهای عجولانه و خطرات جزمیت خشک و غرورآمیز آموختم در
 انتقاد خود را کنترل کرده و بدون اینکه مسائل و هدفهای بزرگتر را از
 نظر دور بدارم حساب احتمالات فوری را تا حد لزوم نگاه میدارم . بخود
 میگویم اعمال بی اهمیت کارکنان تئاتر ، آزمون ها و خطاها را با معیار « مطلق » نسج .
 آیا کسی که به حرفه تئاتر اشتغال دارد میتواند منتقد متعهدی هم باشد ؟
 ساده ترین پاسخ آنست که نام های برخی از شایسته ترین منتقدین گذشته را نقل
 کنیم (اینکار را قبلا در بالا بطور غیرمستقیم انجام داده ام) اینها کسانی هستند که
 در رشته های هنری خود هم اهل فن و هم منتقد بوده اند . این فهرست را میتوانم
 گسترش داده شاعران ، موسیقیدانان و نقاشان را نیز در آن بگنجانم . اما بار
 دیگر دست بدامان « شاو » می شوم تا بجای من سخن بگوید : « من نهایت سعی خود
 را بکار میبرم که طرفدار باشم و به اشتباهات درمان پذیر حمله کنم نه به قصور تصادفی ...
 به قویترها و مسئولترها بتازم نه به ضعفا و اشخاص بیدفاع ... آدم یا منقدهست
 یا نیست او در این مورد نمیتواند جز این کاری بکند . »

من از اینهم پافرا تر مینهم . این واقعیت که من در کارهای نمایشی فعالانه
 شرکت دارم نه مرا سر بزیر و مطیع میکند و نه خشمگین و بدخواه و کینه جو .
 بلکه مرا باریک بین و مسئول میسازد . من متقاعد گشته ام که ناقدی که به کوششهای
 امروزی خویش مینگرد بواسطه حرفه خود نسبت به همه کسانی که با تئاتر سروکار
 دارند مسئول است : نخست نسبت به تماشاگران و همینطور نسبت به درام نویسان ،
 هنرپیشگان ، کارگردانان ، و طراحان . با اینکار کلا در مقابل تئاتر مسئول
 میگردد .

« ژرژ ژان ناتان » یکبار با جسارت تمام اظهار داشت اگر تمام گیشه های
 تئاتر سراسر مملکت هم بسته شوند برای او اهمیتی ندارد . ولی برای من اهمیت
 دارد . زیرا بسته شدن گیشه ها بمنزله بسته شدن تئاترهاست و این امر خود
 نشانه آنست که با فلج شدن پایه های فرهنگی به سقوط نزدیکتر خواهیم شد تا
 با وضع رقت انگیزی که تئاتر امروزی ما دارد .

در جائیکه نمایشنامه بروی صحنه آورده نشود و فعالیت های عادی تئاتر
 انجام نگیرد « شاهکاری » نیز بوجود نخواهد آمد . حتی در زمان ملکه الیزابت
 اول هم بدون گیشه فروش ، تئاتری باقی نمی ماند و بدون تئاتر ، (و ناگزیر
 نمایشنامه های متوسط بسیار) شکسپیری هم بوجود نمی آمد که برای آن تئاتر
 چیز بنویسد .

من رفتن به نمایش را تشویق میکنم . (ابروهای خود را این قدر بالا نبرید، اینکار باعث میشود که قیافه ابلهانه‌ای بخود بگیرید .) اینکار را با گزاره‌های ستایش آمیز از نمایشنامه‌های متوسط و با کشف «نبوغ» در هر نوع استعداد نوید بخش انجام نمیدهم، بلکه با تعهد کامل به گفته‌هایم، و با ملاحظه درخور تمام پیچیدگی‌های عناصر مربوطه، و با آنچه که در هر فرصت برنامه تئاتری که از من برای حضور در آن دعوت بعمل آمده احساس میکنم، انجام میدهم. این طرز رفتار، که از ایمان به استعداد (هر قدر هم این استعداد معمولی باشد) سرچشمه میگیرد، باعث برانگیختن علاقه به تئاتر میگردد. اعلام ادعاهای افراط آمیز برای نمایشات تفریحی که میدانم قرین موفقیت خواهند بود، چه همراه با جار و جنجال باشد چه نباشد بهمان اندازه بی‌توجهی به کوشش‌های نوید بخشی که هنوز کاملاً به مراحل پختگی نرسیده‌اند، باعث واپس‌زدن علاقه مزبور میگردد. من نویسنده‌ای را که با جنبه‌های عملی، اقتصادی، اجتماعی و حرفه‌ای تئاتر بیگانه است حداکثر یک نگهبان موزه نمایشنامه‌های درام میدانم نه یک منتقد واقعی. اما در مورد «فلسفه» تئاتر و زندگی خود باید بگویم: که این «فلسفه» بایستی در حین ادامه پیشرفتم بعنوان یک انسان و یک منتقد آشکار و روشن گردد. بیشتر بخاطر این موضوع است که مینویسم نه بخاطر توصیه و راهنمایی‌های ضمنی- که زحمت آنرا بعهده میگیرم. فقط بعنوان یک نظریه، نظریه شما هم با اندازه نظریه من بایسته است.



اخیراً مرا بعنوان کسی که میخواهد نمایشنامه‌ای را بروی صحنه بیاورد به شخص محترمی معرفی کردند. از من سؤال شد، «عقیده تان راجع به این اثر چیست؟» پاسخ دادم، «نمایشنامه خوبی است.» در جواب گفت، «آه، می بینم مواظبت که نگوئید اثر «بزرگی» است.»

سپس اینطور توضیح دادم که در تاریخ تئاتر از اشیل گرفته تا اکسلرود Axelrod شاید کمتر از صد نمایشنامه بوده که میتوان آنها را بدون چون و چرا آثاری بزرگ خواند. تمام نمایشنامه‌های اورپید. شکسپیر، مولیر، ایبسن یا چخوف آثار بزرگی بشمار نمی‌آیند. شاو، پیراندللو، اونیل، برشت، بکت، ژنه، حائز اهمیت‌اند لکن در این که آنها را بزرگ بخوانم تردید دارم.

لازم بگفتن نیست که بکار بردن این عناوین بستگی به چهارچوب مراجع شخص دارد. اگر شخصی باور داشته باشد که نمایشنامه‌ای مثلاً پنجاه سال تأثیر خود را حفظ کند، در این صورت دور از منطق نیست که آنرا اثری بزرگ خواند - گرچه این معیاری نیست که بر حسب آن اثری رامی‌سنجیم. این واژه در نقد تئاتر

معاصر آمریکا بمعنی بروز احساسات تند آمده که در عبارتی نظیر «بهترین نمایشنامه فصول اخیر» نیز بنحو مشابهی ابراز میگردد. در نظر ما، صفت عالی «بهترین» وسیله ایست که به گیشه فروش بلیط کمک شایانی میکند.

تئاتر و مقام و موقعیت آن در میان ما، در چنان وضع اسفنا انگیزی است که وقتی گزاره نویسی بر چسب «خوب» یا «جالب» را بر نمایشنامه ای میزند، مامعنای آنرا متوسط (مبتذل) تلقی میکنیم - چیزی که دست کم قدرت تأثیر آگهی تمام صفحه روزنامه ای را داشته باشد. در چنین آتمسفری، انتقاد کاری بس دشوار است. گردانندگان تئاتر که از گزاره نویسان گله میکنند، با انتقاد میانه خوبی ندارند؛ آنها خواستار تحسین و تمجیدی هستند که بمرحله هیستری رسیده باشد. این مسئله عموماً در مورد نمایشنامه نویسان و بازیگران نیز صادق است.

واکنشی که از جانب برخی منتقدین نسبت به حاشیه پردازیهای روزنامه - نگارانه نشان داده میشود بصورت وارونه کردن جریان تجلی میکند: برای حفظ عفت انتقادی خود، حالت سختگیری و دقت مطلق بخود میگیرند. اینها چیزی جز «بهترین» را نمیپذیرند؛ و روی «عالیترین معیارها» سخت اصرار میورزند. احساس آنها اینست که شخص نمی تواند در دفاع از «معیار متعالی»، بیش از اندازه افراط بخرج دهد. این چنین «پزی اثرش در من کمتر از حالت هرج و مرج کسانی که به یاوه سرایی درباره نمایشاتی که اصولاً قابلیت تمجید و تحسین داشته باشند، نیست. چه منتقد در حالیکه باید برای تعیین مقام شایسته هر نمایشنامه یک معیار مطلق را در ذهن داشته باشد، در عین حال ابداً ضروری یا مطلوب نیست که هر نمایشنامه ای را بر اساس آن اثر ایده آل داوری کند. اینکار حتمی با هنر نیز مغایر است. بگفته آدن (Auden) «شاهکارها» را باید برای «روزهای وجد و شادی روحی» نگاه داشت. به یقین نمیتوان انکار کرد که ما نیاز به تشکیلاتی داریم که شاهکارها را پیوسته در مدنظر داشته باشند. لکن مهمترین ما، خواست ما از نمایشنامه باید این باشد که با ما «صحبت» کند، آنچنان ما را برانگیزد که احساس و روحمان را با قدرتی هرچه بیشتر و با خلوصی هرچه تمامتر بر میانگیزد، به کنه آنچه در وجود ما به راستین - ترین وجهی زنده است نفوذ کند.

برای اینکار نمایشنامه نباید الزاماً مهر و نشان عالمگیر یا اثری ازالهامات پاك و منزله یا نبوغ بی همتا داشته باشد. نمایشنامه میبایست تجلی و بیان پایدار و مؤثر ادراکی اصیل بوده، در منشاء فردی، و در کاربرد جنبه اجتماعی داشته باشد. اگر اشیل، شکسپیر و مولیر نمونه های نخستین عظمت نمایشنامه های دراماتیک باشند، پس این امر باید بدیهی بنظر برسد که نمایشنامه های طراز دوم، سوم و چهارم و پنجم نیز وظیفه هنر مفید را انجام دهند.

اگر عظمت و بزرگی را با عطف بگذشته تعیین نمایم کار برجسته‌ای نکرده‌ایم. منتقدی که با اشاره میگوید هیچ اثری که از طراز اول مطلق کمتر باشد بکار نمی‌آید، بیشتر فضل فروش است تا هنرمند. پاداش فساد اخلاق را نسل‌های آینده ما به بهترین وجهی میدهند. بگفته هنری جیمز «معیار و الا چیز بسیار نیکویی است لکن بتصور ما بیش از آنچه عرضه بدارد از ما میگیرد.» حیات ما بیشتر بستگی به چیزهایی دارد که در حال حاضر می‌آفرینیم تا آن چیزهایی که برایمان آفریده شده. این امر همانقدر که در مورد تماشاگران صادق است در مورد سازندگان و اجرا کنندگان نیز صحت دارد.

چون از پدیده‌ی تئاتر بطور اعم سخن میرانیم تا از نمایشنامه بطور اخص، باید بخاطر بیابوریم که شاهکارهایی که بنحو ناشایستی یا در زمان و مکان نامناسبی بوجود آمده‌اند دیگر مقام متعال خود را نمیتوانند حفظ کنند؛ در واقع دیگر بکار هدف‌های تئاتر نمی‌آیند. در شرایط مناسب، نمایشنامه‌هایی که از نظر تظاهر ادبی جنبه‌ی میانه‌تری دارند میتوانند بر سایر نمایشنامه‌ها چه روی صحنه و چه در تالار نمایش برتری جویند. اغلب میخواهند بمن بفهمانند که سوفکل درام نویس بزرگتری از اشیل بوده. لکن من به چنین تعالیمی احتیاج ندارم. با این وجود، حقیقی است که تو خالی بودن اکثر آثار سوفکل (و دیگر اساتید یونانی) که روی صحنه آورده شده به نحو عجیبی مرا تکان داده است، در حالیکه برخی از نمایشنامه‌های او نیل که روی صحنه آورده شده عمیقاً مرا تحت تأثیر قرار داده.

برای آنکه این امر را بنحو قاطعی روشن کرده باشیم، اخیراً در یک برنامه رادیویی بمدير تهیه آن که هم اجرای نمایشنامه «هاملت» و هم آنسوی «Fringe» را در سال ۱۹۶۴ در «برودوی» تحت نظر داشت گفتم که به باور من نمایشنامه دومی حاوی ارزش هنری والاتری بود.

و نیز آگاهی یافته‌ایم که برخی درام نویسانی که در مقام و الایشان جای تردید نیست — گوته، کلايست، راسین، استریندبرگ، همان تأثیری را که در يك کشور دارند در دیگری ندارند و یا همیشه همان تأثیری را که محتملاً باید بجا گذارند حتی روی مردم خودشان نیز نمیگذارند.

ذوق و استعداد بهر گونه که باشد، حتی استعدادهای ناچیز نیز باید محترم شمرده شوند. بویژه این امر در مورد استعدادهایی که از لحاظ زمان و مکان بما نزدیکترند صادق است.

پیشنهاد نمیکنم که از حکم هر من ملویل که میگوید «بگذارید آمریکا پیش از آنکه بر تربیت فرزندان سرزمینهای دیگر را تمجید نماید نخست ابتدال را در فرزندان خود بستاند.» پیروی کنیم. لکن عقیده‌ام بر آنست که حال را درك کردن و احساس وجود کردن عواملی هستند که ناچیز شمردن یا نادیده انگاشتنشان کاری بس ناخردانه

است. اما قدرت انتقاد تنها عبارت از شناخت استعداد نیست؛ باید توانایی ارزیابی آن نیز وجود داشته باشد. تئاتر آمریکا سرشار از (تقریباً باید بگویم آلوده به) استعداد است، ولی در اکثر موارد استعدادی است که بحد کافی ارزش این را ندارد که بنحوا حسن مورد استفاده قرار گیرد.

این امر جنبه‌ای را در نقد تئاتر پیش می‌کشد که بطور قطع در آن بلا تکلیف مانده‌ایم. تحسین مامعمو لا پاسخی است به تأثیرات یا ثبت تحریکات. ما شخصی را که این تأثیرات را باعث گردیده با تحسین هوش و ذکاوتش که بیشتر بین مرحله تعارف و اعلام نبوغ او تغییر پذیر است، می‌سنجیم. اما آن چیزی که در استعداد حائز اهمیت است، سنگینی و وقار آن، مفهوم، چگونگی و طرق تأثیر آن در ما و جنبه آموزنده‌ای است که به ما عرضه می‌دارد. سیانید پناسیم هم بی اندازه مؤثر است، لکن قابل خوردن نیست.

هر چیز - حتی اگر منفور هم باشد - باید در تئاتر بیان شود. من تاجیزی را با ضد خودش آزمون ننمایم نمیتوانم صدق و صحت خود آن چیز را بپذیرم. من اگر بدلیلی جز تقویت تصدیق عقایدم نباشد، نیازی به نفی و انکار «بکت» ندارم. من به «انحطاط» ژنه بخاطر حفظ تندرستی خود نیازمندم. من جنون پاره‌ای درام نویسه‌های مدرن را بخاطر یافتن حالت توازن خود با حسن نیت تلقی می‌کنم.

به یقین، نوشته‌های «غیرعاری»، معتبر و توهّمات متداول ناشی از آنها نیز وجود دارند؛ این وظیفه منتقد است که میان آنها فرق بگذارد. منتقد بایستی مواد متشکله هر نوع استعداد خاصی را بیالاید و در مورد خود نیز، بعنوان نماینده توده خاص، باید همینکار را انجام دهد.

«تفنن»، «تئاتر خوب»، «زیبائی»، اینها کافی نیست. باید بدانیم این محسنات بالفعل چه میکنند، تأثیرشان چگونه است. باز تکرار می‌کنم، کار اصلی منتقد، این نیست که از خوش آیندها یا ناخوش آیندهای خود بعنوان منشاء لذت یا نفرت سخن براند. بلکه باید در تعریف ماهیت آنچه را که مورد بررسی قرار میدهد تا سر حد امکان دقت و درستی بخرج دهد. چه خوب بود که اینکار بدون استفاده از برچسب‌هایی که بمنظور نقل قولند و باید در معا بر خوانده شوند، انجام میگرفت.

آنچه را که در مورد متون گفته‌ام، میتوان در مورد بازی و سایر عناصری که در ساختن نمایشنامه در تئاتر دخالت دارند، عیناً بکار بست. (شکسپیر میگوید، «دیدن مناظر حزن انگیز بیش از آنچه از زمان دیگران در مورد آنها شنیده میشود تکان دهنده است، چه چشم آنها را برای گوش تفسیر میکند...»)

امروزه اکثر انتقاداتی که در مورد بازی، کارگردانی، و طرح بعمل می‌آید حتی از ارزیابی خود متون نیز کیفیاً ضعیف‌تر است. شایستگی در بازی صرفاً

از طریق میزان جاذبه شخصی‌ای که بجا میگذارد مورد سنجش قرار میگیرد. بندرت بازیگری را بخاطر ارتباطی که بطور کلی با نمایشنامه دارد، داوری میکنند. زیرا در اصل مفهوم نمایشنامه‌کراراً ناگفته میماند. در مورد بازی باید گفت که منتقد میبایست تار و پود و ساختمان ترکیبی نقشی را که بازیگر با استعداد طبیعی و توانائی فن و حرفه خود بآن شکل میدهد مورد قضاوت قرار دهد.

شاید نباید منتقدین را بخاطر تسامح یا عدم توجه به موضوع بازی، کارگردانی و غیره شدیداً مسئول دانست، زیرا امروزه بسیاری از بازیها و کارگردانها در صحنه تئاتر، که بدایلی باید در این متن از وارد شدن در آنها خودداری کنیم، بندرت بیش از آنچه که باید واجد صلاحیت باشند، هستند. در اینگونه موارد، مذاقه «در ژرفای» امراگر حاکی از خود نمائی نیز نباشد جنبه خوش خدمتی پیدا میکند. و باز آنچه منتقدین ماحتی در مورد بازیگرانی به شایستگی لورنس اولیویر، آلفرد لونت، پل اسکوفیلد، ژان لوئی بارو، و کارگردانانی به کمال و فضیلت تایرون گوتری، پیتربروک و اروسن ولز، باید بگویند چرا بیش از عبارات پر زرق و برق، بروز احساسات لجام گسیخته، یا مذمت و نارضائی حاکی از تأسف نیست. در این باره باید موردی را ذکر کنم که نخستین بار، ژاک کوپو، بازیگر و کارگردانی که لوئی ژووه، شارل دولن و تمامی گروه تئاتر اروپا را از ۱۹۱۳ تا ۱۹۴۱ عمیقاً تحت تأثیر قرارداد، توجه مرا بدان جلب کرد: در تاریخ تئاتر عده بازیگران «بزرگ» کمتر از عده درام نویسان بزرگ بوده است.

فصل نوین آغاز میگردد، شك نیست که در بسیاری از تجویزات خود در ستونهای روزنامه باز مطالب را سنبل خواهم کرد. در تخفیف جرم خود فقط میتوانم صادقانه بگویم با آنکه یقین ندارم با سخنان منتقد ادبی شهری که سالها پیش در سخنرانی خود در پاریس گفت: «هنرمند هر گونه حقی دارد، اما منتقد تنها وظائف، موافقم، ولی این گفته را همواره بخاطر دارم.

نمایش نگاری کارگردان

نوشته م. رخلس ترجمه مهین اسکوئی

کارگردان ازدو دیدگاه زندگی را می‌شناسد. ازدیدگاه خویش و از دیدگاه نویسنده. احساس جهان بینی کارگردان میتواند کم و بیش دقیق‌تر، عمیق‌تر و یا مهیج‌تر از احساس نویسنده باشد. حالت‌های مختلف بشمار همانند و یا نا همانندی میان کارگردان و نویسنده در ایده، هیجانات، خصلت تخیل، تجربه هستی، فرهنگ و غیره وجود دارد.

حد متعارف تمر بخش مناسبات میان نمایشنامه و نمایش چیست؟ میزان فعالیت و حدود دخالت کارگردان را در نمایشنامه چگونه باید تعیین کرد؟ و آیا دخالت، فعالیت، جوش و چیزهایی از این‌گونه اصولاً ضروریست؟ چه ایراد است اگر کارگردان هرگز در تصحیح، تقویت و اوج نویسنده نکوشد؟ کارگردان نمایشنامه را پسندیده: اندیشه نویسنده، گفت‌وگوی پرتناها، رفتار و شخصیت‌ها همه و همه برای او ارزشمندند.

از گروه کارگردان‌هایی که تنها بدلیل نداشتن دیدگاهی از خویش، نویسنده را درست می‌پذیرند در می‌گذریم، و در می‌گذریم از آن کارگردان‌هایی که با شعار وفاداری به نویسنده بهتر میتوانند صورت‌کی برای عدم نیروی تخیل خویش بسازند و نیز از کسانی که نمیتوانند کارگردان باشند. اکنون بهتر است ببینیم کارگردان با نمایشنامه‌ای که کاملاً موافق است چه میکند.

کارگردان در نهایت عشق و احتیاط با نمایشنامه برخورد میکند. مطمئن

است - که شاید بی اساس هم نباشد - سبك سیمای اثر را دریافته ، با فروتنی به سایه نویسنده می‌لفزد و در او همچون در وجود هنرپیشه « می‌میرد » .
کارگردان بعد از خواندن نمایشنامه و متن‌های گوناگون آن به خواندن چیزهایی که بطریقی با نویسنده و اثر او پیوستگی دارد می‌پردازد : تفسیرها ، یادداشت‌ها ، تجزیه و تحلیل‌های انتقادی و ...
و تازه در این هنگام است که نه آرامش بلکه دلهره و نگرانی با او درمی‌آمیزد .

پیچیدگی چخوف با تمام سخاوتی که در توضیح (رمارك) دارد کمتر از پیچیدگی شکسپیر با تمام امساکش در توضیح نیست .
«سكهٔ قلبی» ، اثر گورکی با وجود توضیحات جامع نویسنده هنوز هم معما است .

چگونگی پایان «باریس گودونوف» ، اثر پوشکین : «مردم دم‌فرومی بندند» ، هنوز يك رمز است .

در نفس تك گوئی «بودن یا نبودن» چه می‌گذرد ؟ پیدانیت .

مقالات دابرا لیوف : « حکومت جهل» و «پرتو نور در حکومت جهل» ، و سایر مقالات پژوهشی ادبی که سرچشمهٔ سود بخشی برای بحث و گفت و گوی مقدماتی با هنرپیشه‌اند پاسخی برای چگونگی اجرای يك نمایشنامه‌دارند و جای رنجشی نیست! چرا که هرگز ، هیچکس موظف به انجام کار دیگری نبوده است .

کارگردان وقتی تصمیم گرفت نمایشنامه‌ای را (به طریق نوشته شده) به صحنه بیاورد از ضرورت داشتن اندیشه بی‌نیاز نیست و توافق کامل با نویسنده نمیتواند جایگزین مسئلهٔ کارگردانی گردد .

آیا میتوان با عدم ایده‌ای اساسی نمایشنامه‌ای را به صحنه برد ؟

ممکن است تیر بدون نشانه گیری به هدف نشیند اما این تنها يك تصادف است

کارگردان : برگرداننده

به صحنه بردن نمایشنامه ، برگردان زبان ادبی به زبان صحنه است و برای چنین برگردانی باید هر دو زبان را به تمامی دانست .

اگر تنها زبان نمایشنامه را بدانیم به برگردانی کپی وار پرداخته‌ایم و اگر تنها به زبان صحنه آشنا باشیم ممکن است به بیراهه رویم : شیلر را

برگردانده ایم، می‌پنداریم شکسپیر است. مترجمی که بی‌گوشاگری بزرگ را تا حد خویش فرومی‌کشد و مترجمی هنرمند ارج متنی را تا اوج خود فرا می‌برد چنین است در ادبیات و در تئاتر نیز.

کیفیت نمایشنامه و نمایش با اندازه‌های گوناگونی سنجیده می‌شود. آنها در رده‌های متفاوتی هستند و باید آنها را با قانون‌های جداگانه قضاوت کرد. سرزنش کارگردانی به علت بی‌تسلطی بر زبان ادبی در حالیکه به حرفه خویش مسلط نیست هیچ لزومی ندارد. و تردید در توان کارگردانی که حرفه خود را می‌شناسد اما زبان ادبی را نمیداند بی‌مورد است! و چرا که بی‌مورد؟ هنر کارگردانی بر ضرورت هر دو زمینه تأکید می‌کند.

تازمانی که استانیسلاوسکی نزد دانچنکو و زبان ادبی می‌آموخت و دانچنکو نزد استانیسلاوسکی زبان صحنه، یکدیگر را تکمیل می‌کردند. بگذار کسی که می‌گوید از آموزش دیگران - هر که باشد - بی‌نیاز است، مرا سنگسار کند.

تضاد اجتناب ناپذیر اما مفید

مناسبات ایده آل میان نویسنده و تئاتر در حد تئوری و تصور منتقدان نوپای تئاتر، متوقف می‌شود. یگانگی نمایشنامه و تئاتر همواره متکی به تضاد است. ما خویشتن را وقف خدمت به ایده نویسنده می‌کنیم: خدمت، نه بردگی. با سجده در برابر نویسنده ممکن نیست نمایشنامه‌ای را به صحنه برد و نمایش داد. فرمانی از ده فرمان افسانه‌ای تورات می‌گوید: «بر خویشتن بت مساز». این پیام را میتوان با اندک دستکاری بر سر لوحه کارگردانی حک نمود.

کارگردان‌هایی که برداشتی انعطاف ناپذیر از نمایشنامه را حق کيفر ناپذیر خویش می‌دانند همواره از دو پایگاه - نظری و علمی - آنچنان که باید منکوب شده‌اند.

کارگردانی که هدفش در تأیید واژه‌های نمایشنامه به وسیله ژست، حرکت، و میزانشن محدود می‌شود، چنین می‌انگارد که صحنه، خصلتی جادویی دارد و میتواند از چهره‌ها و رویدادها، ماشینوار، کلیت بسازد و تیپ بیافریند. ایکاش چنین بود! اما جریان آفرینش يك نمایش به مراتب مشکل‌تر است و دگرگونی بی‌که تا مرز نمایش بريك نمایشنامه می‌گذرد گاه حیرت‌زاست.

نمایشنامه‌را که خوانند گریستند و چون نمایش را دیدند خمیازه کشیدند. شاعری به تزویر، ظرافت به اطوار، و شور و هیجان اجتماعی و سیاسی به شعارهای بی‌مزه و مطمئنی مبدل شده‌اند و این همه تنها از بی‌سلیقگی و نیتی کین‌توزانه ناشی نمی‌شود، بل ریشه در این مهم دارد که نمایش هرگز نمیتواند

کپی نمایشنامه باشد، چرا که تئاتر به شیوه‌ای سوای ادبیات تبیین می‌سازد و تعمیم می‌دهد. پیداست، يك واژه به هزاران جنبه می‌تواند بیايد اما تنها يك فرم نگارشی دارد. حتی راهی که از عالیت‌ترین نمایشنامه تا نمایش آن می‌رود به گل پوشیده نیست.

نمایشنامه محصول آماده ادبیات است اما تا برای نمایش گزیده می‌شود به محصولی نیمه خام تبدیل می‌گردد و این، هرگز نمیتواند برای نویسنده بر خورنده باشد؛ بحثی نیست، آیا کار معدنچی که مواد معدن را بر می‌کشد، کار «متالورژ» که فلز آن را بر می‌آورد و کار ماشین‌ساز که از آن دستگاه‌ها و موتورهای می‌سازد، کدامیک شایسته احترامی بیشتر است؟

کارگردان را با آهنگ‌ساز، مهندس و «دریژور» مقایسه میکنند. «تاوستانوگف» کارگردان را با نقاش تصاویر کتاب مقایسه میکند (باید از حالت مرسوم تحقیر در این مقایسه درگذشت). همانگونه که نقاش تصاویر از سیمای ادبی، سیمای تصویری می‌سازد، کارگردان نیز از سیمای ادبی، سیمای نمایشی می‌آفریند. «دون کیشوت» را اول بار سروانتس آفرید و بار دیگر «دوره»، «دمون» هم دوبار خلق شد ابتدا با «لرمانتف» و بعد با «وروبل».

باز آفرینی هنگامی استقلال هنری می‌یابد که آفریننده آن کسانی چون «فاورسکی»، «دوره» و «آلن» باشند.

سخن از قریحه و نبوغ است. چرا تئاتر پیش از مسیحیت، هنری مستقل محسوب می‌شد اما کارگردانی که مهم‌ترین رکن آن است هنری غیرمستقل و ثانوی؟

هم‌نگاری

نویسنده هر آنچه را با چشم دل می‌بیند با گفت و گوی مستقیم قهرمان‌های خویش بازمی‌گوید و چون آن را کافی نیابد گفت و گو با توضیح‌ها کامل می‌شود. حتی اگر درام نویس در توضیح ممسك باشد مفهوم رویدادها در قهرمان‌های نمایشنامه نفوذ میکند و آنها را بر می‌انگیزد تا بشینند، برخیزند، نجوا کنند و... نویسنده مستقیم و غیرمستقیم مقدار زیادی میزانسن، اتمسفر، ریتم، رفتار و چیزهایی از این دست ارائه می‌دهد. قانونی تصویب نشده، بی‌پروایی رژیسور را در مورد توضیحات نویسنده جایز می‌شمارد اما تغییر گفت و گوها را ممنوع میکند. توضیح با کارگردان است نه نویسنده؛ بسیاری توضیح، بی‌اطمینانی به کارگردان، تجاوز به حقوق و غصب حاکمیت هنری او محسوب می‌شود.

حساب گفت و گوی مستقیم جداست. چرا که در حیطه نویسنده‌گی است و خواه ناخواه باید با ایمان و صداقت در خدمت آن بود. چه باید گفت با درام نویس است، چگونه باید گفت با کارگردان و راهی دیگر نیست.

بدین ترتیب دیگر حدود و وظیفه‌ها تعیین شده است: فصلی باتو و فصلی با من. معمولاً سوگند وفاداری برای حفظ افکار را نه می‌شود و نه روح آن. آیا روح نویسنده در کدام گوشه اثر است؟ در گفت و گو؟ در توضیح؟ گاه نظام تصویری در توضیحات بهتر طرح می‌پذیرد تا در گفت و گوی قهرمان‌ها و هم از این رو برای کارگردان جدی توضیحاتی آشکار و مبهم اهمیت کمتری از گفت و گو ندارند.

مهم‌تر از «توضیحات» مقاله‌ها، سخنرانی‌ها و نامه‌های تفسیر گونه‌ای هستند که نظریه‌های ایده‌ای و استتیک نویسنده را منعکس کرده‌اند. البته ممکن است نویسنده‌ای نمایشنامه‌های خوب بنویسد و مقاله‌هایی بد و توضیحاتی نویسنده‌گی به اندازه متن اثر قانع‌کننده نباشند.

هستند درام نویسان نوپایی که تضادها و کاراکترهای نورا با زور به فرمهای کهنه و عادی میکشند، با این تصور که فرمها ترزل ناپذیرند. بدیهی است در این موارد نظر کارگردان نسبت به نمایشنامه و نویسنده در مجموع عوض میشود. کارگردان بارهایی بخشیدن نویسنده از اسارت تصور نادرست به خصوصیات هنر تئاتر در تأثیر بیشتر نمایشنامه، حجم دهی به کاراکترها و تشدید تضادها به او کمک می‌کند و چنین است که او را در نگارش سهمی است.

کارگردان بدون اطلاع نویسنده با او سهیم میشود زیرا تمام نویسندگان در جوار کارگردان نیستند، رفتگان رفته‌اند و ماندگان هم دورند. دخالت در نمایشنامه‌های تکامل نیافته به کارگردان مسئولیتی مستقیم می‌بخشد.

در تئاتر نمود آمیزش حرفه‌ها به مراتب کمتر است تا ترانسپورت در صنعت و در کشاورزی. برای گزینش حرفه کارگردانی تئاتر و درام نویسی باید استعداد های گوناگون داشت. شرکت کارگردان در نگارش هرگز با افزودن واژه‌ها، تغییر صحنه‌ها، تابلوها، پر سناژها و گفت و گوها در نمایشنامه، بارز نمیشود. کارگردان با تغییر آکسان‌ها، حدت تضادها و تغییر کاراکترها در نگارش تازه خویش از قیچی و چسب و مداد قرمز بی‌نیاز است. در فرم به کارگردانی می‌پردازد و در محتوی به نگارش.

همانگونه که وسیع‌ترین و جامع‌ترین توضیحاتی نویسنده، تفسیرها و تأکید های قبلی نمی‌تواند جایگزین کارگردانی گردد، پرداخت کارگردانی نیز نمیتواند

جای درام نویسی را بگیرد. ولی نه بدان مفهوم که درام نویسی از خصلت کارگردانی
تهی است و کارگردان از استعداد درام نویسی.

درام نویس و کارگردان - هر دو - به کاری یگانه می پردازند اما با وسیله های
جدا گانه:

بحثی نیست کارگردانی از خلاقیت درام نویس آغاز میشود، نمایش نگاری
کارگردان همواره با آنالیز و علت ها همراه است و در مجموع پرداخت های
کارگردان بمثابة توضیح های درام نویس در متن نمایشنامه است.

کارگردان بعد از پذیرش نمایشنامه از درام نویس، آن را به رمانی خود
ویژه بدل میکند. تنها ده ها صفحه از این رمان هزار صفحه ای به نگارنده :
«درام نویس» تعلق دارد.

ادامه دارد

برتولت برشت

آیا يك نمايشنامه نويس ماركسيست است ؟

لاورنس ريان Lawrence Ryan

استاد دانشگاه سيدنى ، استراليا ، اوت ۱۹۶۲

ترجمه م. ع. عموئى

در سالهاى ۱۹۲۰ برتولت برشت جوان ، نمايشنامه نويسى كه رفتارى عجيب و نسبتاً غير متعارف داشت منظمأ از طرف عيب جويان فراوانش به دزدى ادبى متهم ميشد . معذالك برشت شخصأ از اين ميل بيازى گرفتن سهل وساده ثروت معنوى ديگران شرمنده نبود ؛ و در يكي از لحظات حساس بنحوى كاملاً ويژه از خود چنين دفاع ميكند :

در نمايشنامه [Im] Dickicht [der Städte] يكي از پرسناژهايم در موارد متعدد اشعارى از ريمو Rimbaud و ورلن Verlainه نقل ميكند. هويت اين قسمتها در نسخه چاپى با قرار گرفتن در گيومه (« . ») مشخص ميگردد . ظاهراً صحنه تئاتر فاقد تكنيك و وسيله ايست كه بيان كننده اين علامت نقل قول باشد؛ و اگر ميداشت ، بسيارى از آثار مردم پسند ، حتى به قيمت تحمل ناپذير شدنشان براى عموم، از نظر آكادميسينها قابل قبول تر ميشد . من از آن ميترسم كه كسانى كه وقتشان با نوشتن نمايشنامه ميگذرد ، بلحاظ

اشکالات مربوط به دعوت و غیره ، نه اینك و نه تاده سال دیگر فرصت نیابند تا فارغ از هر چیز به این گونه مطالب بپردازند . باید از افراد علاقمند محافل فرهنگی خواست تا مجدداً يك زمان یازده ساله ای را به این امر اختصاص دهند . (ولی ممکنست در آن موقع متوجه شوند که نمایشنامه ، اگر اساساً پیشرفتی باید بکند ، در هر حال ، آرام و ساکت ، از روی اجساد مرده فرهنگستانیان پیش میرود.)

با اینهمه ، هر گاه ما در طلب چنین سر نوشتی قدم بجلو گذاریم - گرچه ممکنست با آرامشی کمتر - ممکنست قبل از هر چیز معلوم گردد که یکی از مشخصات قابل توجه آثار برشت آنست که وی به مفهوم بسیار وسیعی آثار نمایشنامه نویسان گذشته را ، چه از طریق هزل و کنایه و چه بصورت متین تر آداپتاسیون ، بکار میگیرد . برخی از نمایشنامه های انگلیسی (از قبیل آثاری از مالرو ، فاوکهار ، ج.م. سینک) ، آثار نمایشنامه نویس فرانسوی مولیر ، و نویسندگان کلاسیک آلمان ، گوته ، هلدلین و شیلر به این افتخار نایل شده اند . از این رو تعجب آور نیست که برشت در اقتباس از حتی پرارزش ترین مایملک تئاتر آلمان و آثار ویلیام شکسپیر تردیدی بخود راه نمیدهد ؛ و اینك درباره پاره ای از همین اقتباس هاست که میل دارم مقدمتاً و بطور اختصار اشاره ای بنمایم ، و آن عبارت از «قطعاعات تمرینی برای بازیگران» اوست . این اصطلاحات مسلماً برای جرح و تعدیل نمایشنامه اصلی بعمل نیامده اند ، بلکه - آنطور که عنوان آنها دلالت میکند - اضافاتی است برای تمرین ، و نزدیک کردن بازیگر بسوی برداشت های نویسنده . معذالك همینها روشنی قابل ملاحظه ای بر آثار برشت افکنده اند .

در مورد رومئو و ژولیت برشت دو صحنه کوتاه نوشت که (بهنگام تمرین) بایستی بدون فاصله و مقدم بر صحنه عشق معروف ، که از بالکن ایفام میگردد قرار میگرفت . در صحنه نخست ، رومئو در حال گفتگو با یکی از زارعین خویش است (که به جهت موقعیت اجتماعی ، حداقل اگر نظرات برشت را در مورد ساخت طبقاتی جامعه بپذیریم ، میتوان فرض کرد که زارعی داشته است) ، پیرمردی که سالیان دراز در ارتباط نزدیک و صمیمانه با وی بود . اینك رومئو خود را در وضع نسبتاً ناراحت و دستپاچه ای می یابد . برای آنکه بتواند عشق بی شائبه خود را نسبت به ژولیت ادامه دهد احساس میکند که ناچار است به خانم دیگری ، که در نتیجه هرزگی های اشرافیش با وی روابط بسیار نزدیکی یافته ، و اینك بایستی بناچار از خود براندش ، هدیه جدائی کاملاً زیبایی تقدیم نماید . مسلماً عاشق پرشوری چون رومئو مرد محتاط و مال اندیشی نیست (و شاید انسان بگوید که او مربوط به دوران ظهور بورژواها ، و تلاششان برای جمع آوری ثروت ،

بوده است)؛ بهر حال او ناچار است قسمتی از مایملکش را بفروش رساند، و این درست همان قطعه زمینی است که در اجاره دوست پیری که هم اکنون با وی در گفت و گوست می باشد، دوستی که اینک دور نمای فقر و گرسنگی را در برابر خود دیده، زبان به اعتراض می گشاید. رومئو از اصرار پیرمرد در ارضای نیازهای صرفاً حیوانی خویش، و خود داری از همدردی با اصالت احساسات عالیله وی شدت رنجیده خاطر است؛ و در نتیجه این رومئو است که مظلوم واقع شده (و یاجنین بنظر میرسد) نه پیرمردی که فقر و گرسنگی در انتظارش است. در این اثنا ژولیت سرگرم صحبت با مستخدمه اش می باشد، که قصد رفتن به میعاد عاشقانه ای دارد، میعادی که - ظاهراً به سبب وجود يك رقیب - برایش واجد اهمیت بسزائی است. درست در لحظه ای که دختر ك قصد خروج دارد (و با آنکه بخاطر عشق غیر افلاطونیش در مقایسه با عشق ژولیت نسبت به رومئو مورد سرزنش است، توسط ژولیت بر رفتن تشویق می گشت)، رومئو در باغ ظاهر میشود. بلافاصله به مستخدمه دستور داده میشود که در اطاق بماند و در آنجا قدم بزند تا اهالی خانه تصور کنند که ژولیت هنوز در اطاق است و برای عشق بازی با رومئو به بالکن نرفته است. اینک که رومئو و ژولیت میروند تا جلوه گر قیافه ای بی ریا و شکسپیر مآبانه باشند، بهیچوجه نبایستی آن خلوص و پاکی شیدایان را نشان دهند؛ باید بیشتر به اشراف زادگانی شبیه باشند که از امتیازات اجتماعی خویش سوء استفاده کرده، تردیدشان نسبت به اصالت نیکی ها، و خودخواهی و بی عاطفگی هایشان عملاً از احساساتی که آشکارا بزبان می آورند دروغ مسلمی را بوجود آورد.

چنین مثالی (که مسلماً بیش از آنچه تفسیری از نمایشنامه شکسپیر باشد حاکی از نوع صحنه ایست که احتمالاً برشت مایل بوده است شخصاً نوشته باشد) تاحدی حاوی درك برشت از مفهوم «فاصله گذاری» یا «بیگانگی» - 'Verfremdung' - است. بنظر میرسد که ایده های فاصله گذاری مربوط و دارای درجات و سطوح مختلفی است، و این نکته حائز اهمیت است که بدانیم این اصطلاح به چه مفهومی بکار برده شده است.

Verfremdung تا حدود زیادی معطوف به شیوه اجرای نقش است، که در این صورت ما چنین استنباط میکنیم که مثلاً بازیگران نقش های رومئو و ژولیت با نحوه «ملایم شده» ای که ویژه ساخته های مکتب برشت گشته است بازی خواهند

۱ - Verfremdung (estrangement): این اصطلاح در تئاتر

ایران به فن «فاصله گذاری» مشهور است و ظاهراً نخستین بار توسط آقای عبدالرحیم احمدی بکار رفته است. ولی باید دانست که estrangement تنها مختص تئاتر نیست و دارای مفهومی بمراتب وسیع تر از «فن فاصله گذاری» است. مترجم لفظ «بیگانگی» را مناسب تر میدانم، ولی به منظور پرهیز از اشتباه حتی المقدور همان فاصله گذاری را بکار برده است. م

کرد ؛ آنها نقش خود را به قهرمان سازی (و یا احساساتی شدن) نمیکشند و خود غرق در شور و فصاحت سخنان آنها نمیگردند. بنظر میرسد که بازیگران آنقدر که در تلاش ایجاد ارتباط با تعبیرات خویش از هر لحظه آگاهی از آنچه خواهد آمد، و بطور اعم از مجموعه کاراکتر، میباشند، در فکر تجدید واکنش آنی و زود گذر پرسناژ در موقعیتی خاص نیستند. بنا بر این *Verfremdung* برشت و دستور رسمی و مشابه دیدرو (پارادوکسهای مربوط به بازیگران^۱) دارای تفاوتهای بسیاری میباشند. در حالیکه بنظر دیدرو دوری جستن بازیگر از اثرات آنی یک احساس هیجان انگیز موجب بالا رفتن هیجان تماشاگر میشود، بازیگران برشت باید از قطعاتی که سرگرم اجرا هستند طوری فاصله بگیرند که تماشاگر را در وضعی قرار دهند که او نیز چنان کند. ولی مفهوم فاصله گذاری ظاهراً - در مثال یاد شده - بار از این هم فراتر نهاده، با فاش ساختن باطن «پرتضاد» این عشاق ظاهر آید - آل بر تم داستان نیز سایه افکنده است. بعلاوه، بنظر میرسد که بوسیله فن «فاصله گذاری» توجه تماشاگر بسوی عوامل اجتماعی ای که در زیر بازیها نهفته است معطوف میگردد. اینک، حتی همین اشارات موقت برای قبول پیچیده بودن این اصطلاح کفایت میکند، مفهومی که هم شیوه بازی و هم نیت موضوعی را شامل میگردد، و برای برشت این نیت و قصد یک گرایش اجتماعی است. برای درک صحیح این اصطلاح روشن ساختن ارتباط جنبه های مختلف آن ضروریست.

در این مورد اختلاف عقاید قابل ملاحظه ای بوجود آمده است. نخست آنکه سؤال میشود که آیا برشت با تئوری «فاصله گذاری» خود واقعاً با آثار خویش عادلانه عمل میکند؛ آیا این تئوری نوعی قالب بخصوص نیست که برشت، با همه چیره دستی در نمایشنامه نویسی، باید کاملاً در آن محصور و محدود گردد - قالبی که (البته!) پیش از آنکه همچون عقل سلیم آنکلو ساکسونی زمینه را برای مقبولیت خویش فراهم سازد، محصول گرایش خاص آلمانی به تئوری سازی است. آیا برشت را باید از دست برشت رها کنید، برشت دراماتیکست را از دست برشت تئوریکست^۲؟

1 - Didere, Paradoxe sur le Comédien - oeuvres -

Esthetique, Paris 1959

۲ - در آثار انگلیسی برشت معمولاً با چنین نظرانی مواجه میشویم، مثلاً در کتاب «برتولت برشت» اثر، رونالد گری، کتاب «برشت» اثر مارتین اسلین و همچنین کتاب «A choice of evils» گری (Gray) در کتاب خویش مینویسد، «به این ترتیب تئاتر منظوم وی (برشت) بصورت ابزار کمونیسیم درمیآید، بقیه در صفحه بعد

دیگر آنکه، اغلب تأکید میشود که تأثیر برشت بسمت خاصی گرایش دارد، «فاصله گذاری» با آن قصد آشکارش نه تنها موجب درهم ریختن تخیلات تأثیری میگردد، بلکه همچنین موجب کاستن تمامیت هنری، و سلطه تبلیغات بر تأثیر است - اساساً هر آنچه توأم با گرایش مارکسیستی باشد سرانجام بصورت تبلیغی آشکار در می آید! دست کم در آلمان غربی این تمایل وجود دارد که هروقت انتظار آداملی از جانب آلمان شرقی می رود آثار برشت را از برنامه های تأثیرها حذف کنند (چنانکه بسیاری از تأثیرهای آلمان غربی در ۱۹۶۱ کشیده شدن دیوار برلین را با کشیدن دیوار سانسور بر آثار برشت تلافی کردند).^{۱۰} اطریشی ها مدتها بیطرفی الزامی خود را طوری تعبیر میکردند که آثار برشت بعلل سیاسی بهیچوجه دروین بنمایش گذاشته نمیشد.

برشت شخصاً در موارد مختلف روی هدف آموزشی نوشته های خود و بیشتر روی جنبه اجتماعی آنها تابستگی های هنریشان تأکید نموده است، و این اتهام که او «تأثیر ایدئولوژی» نوشته است اغلب وارد است. البته این نکته با مسئله وسیع تر تأثیر آشکارا «مارکسیستی» او ارتباط پیدا میکند: اصولاً تأثیر برشت تا چه اندازه باید با موازین مارکسیستی درك شود؟^{۱۱} و یا اینکه آیا این پیرایه ها و

بقیه از صفحه قبل

زیرا او این نکته را مسلم میداند که راهی را که تماشاگر برای تغییر جهان می گزیند راه کمونیستی است.

بگفته گری «تئوری اخیر» برشت «هنوز هم شامل هدفی سیاسی است» ولی «با این هدف يك حالت هنری نیز آمیخته است که چندان کوششی برای سازش با عنصر دیگر بعمل نمی آورد» (ص ۷۳). اسلین نیز نظر مشابهی ارائه داده، به این نکته اشاره میکند که «موفقیت برشت در شکست نسبی وی در درك مقاصد خویش نهفته است» (ص ۱۲۷).

اصرار و تکیه بر وجود این اختلاف بین برشت و تئوریسین و برشت نمایشنامه نویس لااقل تا حدودی ناشی از توضیحات غیر مکفی منتقدینی چون گری و اسلین درباره تئوریهای دراماتیک برشت میباشد.

۱ - ارتباط برشت با مارکسیسم موضوع ظاهری کتاب اسلین را تشکیل میدهد، ولی بصورت شکفت انگیزی نقش نمی در روشن کردن آن دارد. این کتاب حاوی اطلاعات بسیار مفید است، ولی در ارزیابی «برشت واقعی» تلقی روانی طبیعی نویسنده او را به دریافت عجیبی از ساختمان رشد درونی وی هدایت کرده. در آن به کوششی جهت سرکوب انگیزه ای غیر ارادی و آشوبگر بوسیله سلطه کنترل آگاهانه بر آن، یعنی نشاندن «عقل» بجای «هیجان» برخورد میکند. این آغاز برای استنتاج «نیاز» برشت برای «تعهد» (سیاسی) از این تلاش درونی است، و بعد می افزاید که «کمونیسم بویژه برای این منظور مناسب بود» زیرا این نکته «به عالیترین وجهی پر توان» بود و «داعیه آن داشت که کاملاً علمی است» ص ۲۱۷. این نکته بسی روشن کننده است که اسلین «حالت باروری برشت» را از زمانی میداند که Die Mutter در آثارش ظاهر شد.

تزیینات مارکسیستی صرفاً ظاهر آن چیزی نیست که در اساس يك وسیلهٔ تئاتری است ؟ نکات زیر تا حد زیادی به همین مسئله ارتباط نیت تئاتری و «سیاسی» مربوط است .

شاید بهتر آنست که در این مرحله برای ارزیابی وابستگی‌های عملی برشت بادکترین‌ها و رژیم‌های کمونیستی ، به پاره‌ای از نکات زندگی خصوصی او نظر افکنیم. برشت در سال ۱۸۹۸ متولد شد؛ کارهای اولیه‌اش (حوالی ۱۹۲۰) فاقد تمایلات آشکار مارکسیستی است : رنگ کلی آنها چیزی از نوع تلخی نیهیلیستی، وفور بی‌نظمی ولذت جسمانی است . تانیمهٔ دوم سالهای ۱۹۲۰- زمانی که به مطالعهٔ آثار مارکسیستی پرداخت - هنوز بطور قابل ملاحظه‌ای زیر نفوذ مارکسیسم قرار نگرفته بود ، نفوذی که شاید تا اندازه‌ای خود را در کاریکاتور زشت جامعهٔ سرمایه‌داری که در نمایشنامه‌هایی چون « اپرای سه‌پنسی »، Three penny opera و «ژان مقدس کشتار گاهها» St. Joan of the Stockyards، و نیز در «نمایشنامه‌های آموزشی»، که تعدادی از آنها را در این مرحله از تکامل خویش نوشت ، آشکار می‌سازد. بطور کلی ، نمایشنامه‌های آموزشی پیچیدگی وضع و کارا کتر را فدای طرح کم‌رنگی از يك نوع حالت نمونه‌ای میکند که همراه با استخوانهای عربان «پیام» ی که نوك تیزش بنحو هشدار دهنده‌ای بیرون زده است ، بصورت دمونستراسیونی خودنمایی میکند . این نمایشنامه‌ها معرف نکتهٔ مهمی از سیر تکامل برشت میباشند ، نکته‌ای که بعدها بایستی اصلاح میشد، و این زمانی بود که وی متوجه شد بین وظایف دو گانهٔ تئاتر ، یعنی تعلیم دادن (Prodesse) ولذت بخشیدن (delectare) تضاد اساسی وجود ندارد . اینك طبیعت این توافق و سازگاری را بررسی میکنیم . بسیاری از مهمترین نمایشنامه‌های برشت، آدم خوب سچوان ، ننه دلاور ، دایرهٔ گچی قفقازی ، زندگی گالیله ، نه در آلمان بلکه در دوران تبعید طولانی او نوشته شدند . به علت سازش ناپذیری افکار و نظریاتش با رژیم نازی مجبور شد از همان اوان ، یعنی سال ۱۹۳۳ ، آلمان را ترك گوید . چند سالی را در دانمارك گذارند ولی در سال ۱۹۳۹ - بعلا امنیت - به سوئد، در ۱۹۴۰ به فنلاند رفت، و در ۱۹۴۱ از مرز روسیه گذشت ، و به این ترتیب به کشوری قدم گذاشت که با قضاوتی سطحی ممکنست همچون وطن معنویتش تلقی گردد . ولی جریان امر چنین نبود ، و برشت به ایجاد فاصله بین خود و ناسیونال سوسیالیست‌ها ادامه داده ، حرکت بسوی شرق را متوقف نکرد تا آنکه به کالیفرنیا ی آفتابی رسید .

برشت سالیان چندی را در آمریکا بسر برد ، بدون آنکه شهرت چندانی کسب کند . در سال ۱۹۴۸ بدنبال احضار در برابر کمیتهٔ تحقیقات فعالیت‌های

ضد آمریکائی (مدافعین دنیای جدید ، از میان همه علل ، تنها کمی از ابهام دیالک تیک برشت مبهوت شده ، برک خروج افتخارا انگیزی در دستش نهادند) ، برشت کشور خدایان را بسوی بهشت کارگران و دهقانان منطقه اشغالی شوروی در آلمان ترک گفت .

شاید یکی از علل این انتخاب عامل مادی بوده است ؛ يك تئاتر و گروهی بازیگران مخصوص - گروه معروف برلین آنسامبل Berlin Ensemble - در اختیارش قرار گرفت ، که با کارگردانی برشت نمایشنامه های خود او (و سایرین) رانه تنها در برلین بلکه در سایر کشورهای اروپائی اجرا میکردند . برشت با ترکیب نقش نویسنده و تهیه کننده توانست نظرات خویش را درباره تئاتر با همه جانبه ترین شکل آزمایش کند : برای اجرای نمایشنامه هایش سنتی بوجود آورد که حتی پس از مرگ وی در ۱۹۵۶ همچنان توسط همکاران سابق او ادامه یافت . بنظر میرسد که برشت طی اقامت در برلین شرقی ، صرف نظر از آداپتاسیون سایر نمایشنامه ها ، آثار کمی بوجود آورده است . ظاهراً ، آشنائی مستقیم و بی واسطه اش با ترقیات سوسیالیستی بهیچ روی همه جانبه و هم آهنگ نبوده است . نشانه هایی در دست است که حاکی از نارضائی او میباشد ، و نمونه آن شعر « راه حل » The Solution است که بمناسبت شورش ژوئن ۱۹۵۳ در برلین سروده است :

پس از عصیان هفدهم ژوئن
دبیر انجمن نویسندگان
اوراقی در خیابان پخش میکرد
که مردم
اعتماد به دولت را از دست داده اند
و تنها کوشش مضاعفی باید
تا آنرا باز یابند.
حال که چنین است، ساده تر نیست
مردم
از بین بروند و
مردم دیگری بوجود آیند؟

این شعر چگونه است و تأثیرش چیست؟ کلام شعر غیر مستقیم است ، بجای مسئولیت دولت در قبال مردم ، این اصل اساسی را وارونه نموده ، مردم را در برابر دولت مسئول میکند . بجای طرح مستقیم مسئله ، پیش داوری هائی را طرح کرده ، در انتظار آمدن نتایج می نشیند . ولی این احساس پیش می آید که این منطق که از قبل معیارها را تحریف کرده و يك حالت بیگانگی خاصی را عرضه میکند منطق

کاذبی است. چرا این احساس بوجود می‌آید؟ زیرا محتوی آن، چنانکه مینماید، همچون امری غیرطبیعی، ناصحیح، و متناقض انسان را تکان میدهد: از این رو بیگانگی ظاهراً عادی و متداول آن فاصله دار شده، خود در معرض بیگانگی قرار میگیرد، کیفیت دروغینش از نقاب بیرون می‌افتد و نتیجه ناگفته‌ای که خواننده بسویش سوق داده میشود شکل میگیرد، و این ثمره کاملاً تازه فاصله دار کردن و بیگانه نمودن بیگانگی است. طرفداری مستقیم بهیچوجه گویا تر از آن نیست که خواننده در جریان خودپروسه دیالکتیکی قرار گرفته، بادرک نحوه پیشرفت وقایع، وادار شود که پیشاپیش خود را در صحنه بعدی قرار دهد.

شایع است که برشت مشکلاتی نیز از جهت سانسور داشته‌است. و نیز ممکنست ملاحظه شود که نمایشنامه‌های برشت در آلمان و سایر کشورهای سوسیالیستی بموفقیت نسبتاً ناچیزی نایل آمده‌است. بی‌تردید این امر تا اندازه‌ای ناشی از اختلاف تکنیک در هنر تئاتر است (چه، فاصله عمیقی تکنیک برشت را از استانیسلاوسکی جدا می‌سازد)؛ ولی شاید این نکته نیز واجد اهمیت باشد که در نمایشنامه‌های او بنحو بارزی کمتر شخصیت‌های روشن پرولتری با آگاهی طبقاتی بچشم می‌خورند. ظاهراً او به اصل مثبت بودن کاراکتر، که در رئالیسم سوسیالیستی تأکید عجیبی بر آن، میشود کمتر توجه دارد. بنابراین، تا آنجا که مقتضیات زندگی برشت با ملاحظات از وابستگی‌اش به مارکسیسم مربوط میشود، دلائلی در دست‌است که او مهارت قابل توجهی در چین‌دار کردن بادبان‌ش برای استفاده از بادهای متغیر ابراز داشته‌است، ولی نمیتوان از این ادعا پشتیبانی کرد که او روحش را به شیطان فروخته است (و یا ذوق و قریحه‌اش را در گرو چیزی نهاده).

بحث در مسئله وابستگی مارکسیستی برشت را به استناد نکات فوق موقتاً رها نموده بمفهوم «فاصله‌گذاری» و یا «بیگانگی»، و قبل از همه به تجلیات دقیق تئاتری آن، باز میگردیم. هرگاه از طریق مخالف به فاصله‌گذاری نزدیک نزه یک شویم، آنچنانکه برشت کرده‌است، بدو باید گفته شود که «فاصله‌گذاری» عبارتست از نفی القای احساس، نفی *Einfehlung*، نفی خود بینی در «قالب» پرسناژ معین، نفی شرکت نیابتی در تجربیات وی. کاملاً آشکار است که برشت دریافت این چنینی القای احساس را از تئوری تراژدی ارسطو اقتباس کرده‌است؛ زیرا واضح است که هیجان ناشی از ترس و همدردی، علیرغم همه سوءاستفاده‌هایی که از تعریف این اصطلاحات بعمل آمده‌است، پاره‌ای از اینگونه القاءات تخیلی بستگی دارد. تماشاگر تئاتر ارسطویی، بگفته برشت، همراه با آنکه (در صحنه) گریا نیست می‌گرید و با آنکه خندا نیست می‌خندد. برای بازیگری نیز

که، بگفته برشت، میکوشد شاه لیر «باشد» نه آنکه فقط شاه لیر را «معرفی» کند همین حکم جاریست.

معهدا، «آمیختگی» تماشاگر در بازی صحنه - دست کم بعقیده برشت - دال بر هم ارز کردن تخیلی خود با یک روال کلی غیرمشرط، و بنا بر این پذیرش آنست. بعبارت دیگر، یک صحنه تراژیک، حتی آنجا که بایستی به انعکاس العمل تماشاگران تعریف گردد، پیشاپیش مسیر معینی برای زندگی فرض میکند، که شاید بهترین نمونه آن در یک زمینه مذهبی یا متافیزیکی به چشم میخورد. بویژه در تئوری آلمانی نسبت به طبیعت فوق هنری تراژدی تکیه عظیمی شده است. از این رو، برشت تئوری ارسطو را به تلقی یونانی وی از زندگی مربوط میکند، که بموجب آن، به تعبیر برشت، رنج بشر متکی به سر نوشت است و سر نوشت نیز بنوبه خود منعکس کننده اراده خدایانست، خدایانی که ممکنست حافظین نظام جهانی تلقی گردند: زیرا خدایان راه نمیتوان انتقاد کرده، آنها نظام مطلق را عرضه میدارند که تلاش انسان را بر آن اثری نیست. یکی از اینگونه قضایای تغییرناپذیر مفهوم اجتنابناپذیری است که مشخص تراژدیست.

و بهمین شکل است نقش خود فراموشی، که با جذب واقعی تماشاگر به صحنه تراژیک، او را چنان از درک آزادی خویش محروم میکند که گوئی از نظام تغییرناپذیری تبعیت میکند. سایر عناصر تراژدی - بحراناها، گره گشائیاها، وعصر مربوط به فداکاریهای آن - نیز نتایج این تبعیت اساسی از نظام تغییرناپذیری تلقی میشود که مشروط به شرطی نبوده، بلکه تا اندازه ای بوسیله صحنه تراژیک تأیید میگردد.

برشت نسبت به تراژدی شکسپیر نیز وضعی مشابه دارد، و آنرا متکی بر یگانگی تقسیم ناپذیر شخص پرنسناژ میداند. منشاء فرم کلی آن در شخص پرنسناژ است که «دیوانه وار هجوم میبرد» و در کوششی برای رسیدن به کمال خود رانا بود میکند، ولی حاصل سقوط او استقرار همان نظام محتوم است. بطورمثال، پس از مرگ هاملت یا مکبث و یا کورولانوس^۱ توجه تماشاگر بهیچوجه به تصادمات حل نشده دیگر جلب نمیشود؛ تنها این احساس باقی میماند که فاجعه منجر به خلوص و سادگی شده، موجبات استقرار نظم را فراهم نموده است. بعبارت دیگر، فاجعه امریست غیر قابل بحث، ولذا متضمن یک قانون اساساً تغییرناپذیر نظام جهانی است.

۱- در آداپتاسیونی که برشت از کورولانوس شکسپیر بعمل آورده، تا حد امکان تکیه از روی صعود قهرمان، که عظمت ویرانشان میدهد، و سقوط بعدی وی برداشته شده، بر توده مردم نهاده شده است؛ از این روست که در جلسه سنای رم، در همان پایان نمایش، از سیر وقایع برای یادبود زنازال مضروب، برفع این حرکت که سنا باید «بکارهای روزمره رسیدگی کند»، جلوگیری میشود.

به ضد این تصور قبلی از نظام اساساً تغییر ناپذیر است که برشت موضع میگیرد. او بویژه بر یکی از عمده ترین نتایج آن، یعنی بر بی اثری و بی حاصلی گره - گشائیهای تراژیک حمله میبرد - تزکیه نفس نمیتواند جانشین اقدام علاج بخش گردد. برشت تأثیر عقده گشائی را نوعی داروی مسکن میداند، ولی دارویی «بدون هر گونه نتیجه»، آنرا چیزی جز یک مستی گذرا نمی داند، که پس از آن شخص از افسون آن خارج شده، بی آنکه عاقلتر از گذشته باشد مجدداً در این جهان رها میگیرد. برای برشت ثبات تر با یستی چیزی بیش از القای احساس رنج و لذت ناشی از تبعیت فداکارانه از یک نظام فوق بشری بوجود آورد؛ ثبات تر با یستی جهان را تعبیر دهد. و نخستین نکته اساسی برای این مهم آنست که تماشاگر نباید گرفتار تار و پود نظام موجود گردد، بلکه با یستی آزاد، نکته بین ورها باشد. آفرینش چنین حالتی به اعتقاد برشت ابتدائی ترین وظیفه «فاصله گذاری» است. «فاصله - گذاری» متضمن این مسئله است که خود فراموشی و خود را در دیگری دیدن باید غیر ممکن شود: آنگاه که بازیگر گریا نیست تماشاگر باید، مثلاً، بخندد، و با خنده او گریه کند. قدرت الزامی افسون دراماتیک نباید چنان باشد که تماشاگر را در جذبه خود فراموشی رها کند، بلکه باید او را ناچار کند که خرده گیرانه از خویش فاصله بگیرد. این نکته تنها بدین معنا نیست که بازیگران با یستی در هاله ای از عدم همدردی فرو روند، بلکه پس از آن، درگیری و گرفتاری تماشاگر کم کم شکل نفرت از پستی و شرارت بخود میگیرد. و در مقابل، با یستی آنها با همه تناقضاتشان چنان عریان گردند، آنچنانکه رومئو و ژولیت شدند، که شخص نتواند آنها را چنان که وانمود میکنند بپذیرد، بلکه وادار شود تا به انتقاد از دروغین بودنشان بپردازد. به این ترتیب تماشاگر میتواند وقایع حار صحنه را امری طبیعی و اجتناب ناپذیر تلقی کند، بلکه غیر طبیعی بودنشان بر او فشار وارد میآورد. در نتیجه بخود میگوید:

«من نباید اینطور فکر میکردم. نباید اینگونه عمل میشد. خیلی تکان دهنده، تقریباً باور نکردنی است».

خاصیت «فاصله گذاری» اینست که آنچه بدیهی، معروف، و آشکار است، از حادثه یا بازیگر، تعجب و کنجکاوی را برانگیزد. تماشاگر با دهان باز، خشک و بیحرکت، شیفته و مفتون ب صحنه خیره نمیشود، بلکه به قضاوت تحلیلی آن پرداخته و چنان مینماید که، در بهترین وضع (آنطور که برشت نیمه شوخی، نیمه جدی پیشنهاد میکند)، گویا ناظر مستقلاً است که سیگاری در دست در صندلی خویش لمیده است.

ابزار پیشنهادی برشت برای خلق این تأثیر بر روی تماشاگر به ایجاد تبیی بارو حیات متناقض محدود نمیشود.

رهائی از توهمات و تخیلات ناشی از نمایش از طریق گماردن یک گوینده

نیز تحصیل میشود ، گوینده ای که توضیح حاشیاء را جمع به وقایع صحنه کیفیت واقعی بودن آنها را کاهش داده ، بصورت يك نقل نشانشان میدهد : وقایع از فاصله ای دورتر دیده میشوند ، و لذا فاقد تمامیت تجسم دراماتیک میگردد . برشت همچنین از همراهی موزیک بهره میگیرد (مثلاً در اپرای سه پنسی) ، ولی نه از آنجهت که وقایع صحنه را برجسته کرده و باین ترتیب بر تأثیر هیپنوتیسمی آن بیفزاید (نظیر آنچه در اپرهای واگنر تصویر میشود) ، بلکه این کار برای آنست که تضادی در برابر صحنه بوجود آورده ، بدین ترتیب انتقادی بر حوادث صحنه اعمال کند. برشت از آواز و همسرایان نیز استفاده می برد ، ولی نه چنانکه موجب برانگیختگی احساسات تند گردد ، بلکه چنانست که از وقایع صحنه جدا میشود : بازیگر بکناری میرود ، از نقش خویش بیرون می افتد ، و از خویش فاصله میگیرد . همین نتیجه از بکار گرفتن شعر ، که در نظر برشت نشانه گیرائی کاذبی است ، نیز عاید میگردد ، چنانکه مثلاً در نمایشنامه «ژان مقدس کشتار گاهها» آنجا که باج بگیران بی پر نیسپ سرمایه دار اشعار غلبه و پر آب و تاب بی را . که یادآور گوته و شیللرند ، می سرایند ، بدین وسیله نه فقط دروغ ریاکارانه کاراکترها فاش میشود ، بلکه بی مایگی سبک و شعر کلاسیک آلمان نیز موضوع طنز قرار میگیرد . علاوه بر اینها ، وسایل باز هم بیشتری هست که برشت برای خلق بیگانگی و ایجاد «فاصله» از آنها بهره میگیرد . آنجا که درام سنتی ، درام ارسطویی - لاقول در تجلیات تراژیک آن - میخواهد ایجاد بی تکلیفی کند ، انتظار را مشتاق مطلب بعدی نموده ، به این نتیجه میرسد که میزان تمرکز بر حوادثی که در همان لحظه نشان داده میشود تخفیف یابد ، ولی برشت برای غیر ممکن ساختن ایجاد چنین حالتی حتی به اطاله کلام می پردازد : تا آنجا که ممکنست گسترش مداوم بازی را قطعه قطعه کرده ، بصورت قسمتهای نسبتاً مستقل و ضمنی درمی آورد ؛ حتی قبل از هر صحنه «عنوانها» را نشان میدهد : تا بلوئی نشان داده میشود که بر روی آن حادثه اصلی یا عاقبت آنچه که در صحنه بعدی خواهد آمد اعلام میشود ، تا تماشاگر از قبل بداند که چه پیش خواهد آمد و بتواند توجه خود را در چگونگی وقوع آن متمرکز سازد . به این ترتیب امکان مسحور شدن کاهش یافته ، تماشاگر مجال تفکر آرام پیدا میکند .

ولی آنچه که اینک ما بیشتر بدان توجه داریم طبیعت و پدیده فاصله گذاری است نه وسایل خاصی که برای خلق آن بکار گرفته میشود . هر گاه پاسخی که در ذهن تماشاگر شکل میگیرد چنین باشد که : «کافیست ... ادامه عذاب این شخص مرا تحریک میکند ، آخر مگر نه اینکه راه نجاتی برایش وجود داد» (که گرچه مستقیماً ارائه نمیشود ولی تماشاگر میتواند آنرا درک کند) ، آنوقت ، بجای ناگزیر بودن بن بست تراژیک ، از چاره پذیر بودن آن ، و نتیجتاً از امکان یافتن راه حلی بدون تصادم و فاجعه مطلع شده ایم . برشت با این نیت ، خواستار آنست که پیش داوریهای مربوط به ضرورت تغییر نا پذیر از تراژدی حذف شده ،

جهان تغییر پذیر و دائماً متغیری که در آن هیچگونه مطلق بی چون و چرائی وجود نداشته باشد جایگزین آن گردد .

ابده «فاصله گذاری» برشت ، درپرتواین روشنائی ، واحد مفهوم تماثیک عظیمی است . برای تفهیم بازهم بیشتر آن بایستی ریشه های اساسی تر این اصطلاح بررسی شود . این اصطلاح در اساس از آن هگل است (طبیعت عبارتست از بیگانگی روح) و بطور اعم دلالت بر يك مرحله لااقل موقت بی واسطه از تکامل دیاك تیکی میکند . بدین صورت که پروسه ای که در آن باید ذات (Subject) عین (Object) خود را درخود متحقق کند خنثی ، در واقع معکوس میشود ، بطوریکه ذات باتبعیت ازعین ، وحل کردن خویش در آن ، جنبش خود را انکار کرده ، این نتیجه را بدست میدهد که اساس ارتباط معکوس و وارونه است : این تصویر کثیرالمصرف از جهانی که وارونه شده است نمونه مناسبی برای توضیح «بیگانگی» است . ازاینجا ، پاره ای از فلاسفه مشهور به هگلی های «چپ» مذهب را (که حاصل وجدان بشریش میدانند) به مفهومی چون بیگانگی تلقی میکنند ، زیرا سیر تعالی و تکامل وجدان بشری بامطرح شدن يك موجود آسمانی ، یعنی با نهادن يك ورطه بی واسطه بین تحقق انسانیت و ثمره وجدان بشری - یعنی خدا - ، که بشر میرود تا خود را در آن حل کند ، متوقف میشود . مارکس این مفهوم را بیشتر در سازمان بندی جامعه بکار برده ، بیگانگی را بمثابة «انجماد فعالیت اجتماعی، ترکیب و تحکیم ساخته های بشر و تسلط آن بر خود او بصورت نیروی مادی، که از کنترل خارج شده، انتظار آتمان را درهم میریزد ، و محاسباتمان را در گون میسازد» تعریف میکند (از ایدئولوژی آلمانی). به این ترتیب انسان «از مقام انسانی خویش فرود آمده ، تحت سیطره «اشیاء» مخلوق خویش ، و در قلمرو اقتصاد، زیر قدرت پول قرار میگیرد از نظر مارکس، بیگانگی فعلی جامعه در تقسیم آن به طبقات متمایز، بویژه در تبدیل و تخفیف طبقات زحمتکش به بردگان روز مزد که فاقد هر گونه مسئولیتی در جریان تولیدند ، منجلی میشود. این وضع خود نشانی از يك بیگانگی نسبت به فعالیت اجتماعی انسانست، که بمقتضای طبیعتش پروسه ایست دیاك تیکی ، زیرا از طرفی انسان مشروط به جامعه، یعنی ثمره نیروهای اجتماعی است، و از جانب دیگر شخصاً قادر است که دست آوردهای تلاش بشری را تغییر دهد(درست نظیر اینکه انسان محصول و وابسته به طبیعت است ولی به مفهومی نیز قادر است طبیعت را در جهت نیات خویش تغییر دهد: این همان اصل حاکم بر تمدن و تکنولوژی است ، که با فعالیت انسان وابسته به محیط دائماً تغییر می یابد). معذالک ، بیگانگی به اشکال مختلف وجود دارد، گاهی بصورت يك دوگانگی و تناقضی از جنبه های تعیین کننده و وابسته وجود بشر، یعنی بمثابة عنصر فعال و عامل، و انسان بمثابة موضوع تجلی می نماید .

این تناقض، به اعتقاد مارکس، در تضاد بین واقعیت اجتماعی و روبنای ایدئولوژیک نیز منعکس میشود؛ زیرا طبیعت روبنائی بدین گونه، مقاومت در برابر تغییر، حفظ و نگهداری بیگانگی از طریق عادی و طبیعی جلوه دادن آن مییابد، و با این عمل بجای آنکه بگذارد جهان وارونه بصورت طبیعی و صحیح خویش باز گردد، آنرا همچنان معکوس نگه میدارد. نخستین قدم در تغییر جهان (البته این عبارت متعلق به مارکس است که میگوید: «فلاسفه جهان را به اشکال مختلف تعریف و تعبیر کرده اند، ولی مهم تغییر دادن آنست»^۱) اصلاح این عدم تعادل، و بدور افکندن این روبنائی است که در شکل کنونی جامعہ رادربند و بندگی نگه میدارد. این مستلزم خلق بینشی از نسبیت تاریخی و در نتیجه تغییر پذیری عقاید موجود درباره حق و عدالت است (و با اصطلاحات مارکس: آگاه نمودن طبقات زحمتکش از نقش و موقع خود در پروسه تاریخی است، بنحوی که بتوانند برای تغییر دادن جهان به اقدامات انقلابی دست زنند).

ایده تغییر پذیری جهان برشت با این طرح هماهنگ است. بعقیده او نیز، وضع جامعہ در هر مرحله از تکاملش (جز دنیای تخیلی آتی، که با اینهمه مستقیماً هیچگونه کوششی در معرفی آن نمی نماید) بایستی همراه با ارزشهای متناقض و منحرف کننده بشر، و تضاد موجود بین ایده آلهای آرمانی و واقعیت اجتماعی توضیح گردد.

روبنای ایدئولوژیک برای حفظ خود میکوشد تا این عنصر بیگانگی را پایدار و ابدی سازد، و این مغایر با روح تاریخ است. با این کار او در پی انکار نسبیت تاریخی خویش است، و بدین صورت حالتی از بیگانگی بناچار امری عادی تلقی میشود، یعنی جهان همچنان وارونه باقی میماند.

اینجاست که وظیفهٔ تئاتر خودنمایی میکند. زیرا هنگامی که برشت روی وظیفهٔ اجتماعی تئاتر تکیه میکند در واقع در قالب فن «فاصله گذاری» یک ارتباط مستقیم بین تئاتر و سازمان بندی جامعہ برقرار مینماید: شالودهٔ رابطهٔ تئاتر و جامعہ عبارت از ساخت دیالکتیکی مشترک آنها، آن پروسهٔ تاریخی است که قلمرو هر یک را شامل میشود. اینک اگر جامعہ هنوز بیگانه است و اصول بدور افتاده، آنچه که در تئاتر اجرا میگردد دوری از آن، «فاصله گرفتن» از آن، یعنی بیگانگی تازه ای از بیگانگی است. اما - و نکتهٔ هم در اینجاست - بیگانگی تئاتری تنها انعکاس یاطنین تشدید شدهٔ بیگانگی اجتماعی موجود نیست، بلکه ارتباطی دیالکتیکی آنها را بهم مربوط میسازد، و این ارتباط میتواند نمونه ای باشد از

۱ - این مسئله قابل توجه است که برشت صریحاً ثنوری خود را ناشی از این اصل میدانند، «من خواسته ام این جمله را در تئاتر وارد کنم که مهم توضیح جهان نیست، بلکه تغییر دادن آنست.»

آنچه که هگل «نفی در نفی» میخواندش^۱. بطور خلاصه، بیگانگی تئاتری، یا «فاصله گذاری» موظف است جهان واژگونه را مجدداً بحالت نخستین، یعنی بروی پاهایش بازگرداند. سمت تئاتر بسوی «حذف» بیگانگی جامعه است؛ وظیفه آن تاریخی کردن مجدد مرحله‌ای از تکامل تاریخی است که از جهات دیگر منجمد شده، از حرکت بازمانده است، وظیفه آن تجدید آفرینش آن کاربری دیالک تیکی است که «حرك و تسريع کننده تغییرات است. بیگانگی تئاتری باید نقاب از چهره ایدئولوژی حاکم برگرفته، تماشاگر را وارد به بازشناختن این حقیقت گرداند که جهانی که در آئینه هنر به او نمایانده میشود بازتاب تضاد درونی، و سوء تعبیرهای موجود است: خود تئاتر باید بر حرکت دیالک تیکی تاریخ اثر گذارد و موجد تحرك بیشتری گردد؛ و بدین گونه است که جهان را تغییر میدهد. از نظر برشت تئاتر باید هر حالت خاص را همراه با پروسه تاریخی يك جاعرضه کند، پروسه‌ای که مطلق‌های بی‌چون و چرا (و در نتیجه ناگزیرهای تراژیک) را در آن راهی نیست، و بسبب آنکه وضع بیگانگی آفریده انسان است و میتواند مجدداً به بیگانگی دیگری نسبت بخود سمت گیرد، مطلق‌ها همه احتساب پذیرند.

هر گاه مسئله را از این زاویه بررسی کنیم، تئاتر برشت تئاتری عقیدتی، یا تئاتری با جهت گیری ییجاییست (یا اگر خواسته باشیم کلمه مناسبتری را که این روزها متداولست بکار ببریم، این تئاتر بی‌جهت «متعهد» یا «مسئول» نیست). اتفاقاً بیشتر قصدش متوجه تلاشی ونفی ایدئولوژی حاکم است. تئاتر وی نشان دهنده راه‌حلهای محدود و ثابت ایدئولوژیک نیست، بلکه میخواهد آفریننده احساس تحرك دیالک تیکی و وجود آورنده جریانی از تغییر تاریخی باشد. آنجا که تئاتر ایدئولوژیک پروسه تاریخی را منعقد و بسی تحرك نشان میدهد، این فاصله گیری انتقادی بیگانگی موظف به جمع بندی حوادث تاریخی و خلق آن «بی پردگی» و صراحتی است که ضروری هر تغییری میباشد. شعر «راه حل» نیز با چنین نیتی سروده شده است.

اصرار برشت بر اینکه فرم و شکل تئاتر باید متناسب با قرن بیستم عصر «دانش»ی که تمدن و تکنولوژی موجود را ایجاد کرده است، باشد، دقیقاً همان نکته‌ایست که به تماشاگر اجازه میدهد بجای آنکه مجذوب باشد خود را يك عنصر ذینفع و فعال احساس کند. برشت، با این برداشت، کوشیده است تا به تناسب دست آوردهای بشر در زمینه تکنولوژی، تئاتری نو ساخته، (و همانطور که در مقاله «درباره تئاتر تجربی» مینویسد) تلقی انسان قرن بیستم را از طبیعت در آن وارد نماید.

در نمایشنامه «استثنا و قاعده» نیز انگیزه‌هایی مشابه همانها که «راه حل» را

۱ - برای توضیح بیشتر به کتاب «Teater in Veränderung»

اثر مالفرد ورك ورت Malfred Workworth مراجعه شود.

بوجود آورد بچشم میخورد. اینجا نیز يك اصل نادرست سازمان اجتماعی باظاهری «دراماتيك» در معرض بیگانگی قرار گرفته و خود را نفی میکند. نمایشنامه درباره تاجری است که - با همراهی باربری که به خشن ترین وضعی باوی رفتار میکند - بمنظور پیشدستی بر رقیب میخواهد سرعت از يك صحرای خشك آسیائی بگذرد. زمانی که تاجر از عطش تشنگی به خطر مرگ افتاده است، باربر ستم دیده، باز خود گذشتگی آخرین قمقمه آبی را که با خود دارد بوی تقدیم میکند. تاجر ستمکار این حرکت باربر را به غلط حمل بر قصد حمله از جانب باربر کرده، او را با گلوله بقتل میرساند. در دادگاهی که بعداً تشکیل میشود بتصدیق همگان ثابت میشود که باربر صرفاً قصد كلك داشته است. ولی به این دلیل که همه گونه دلیل برای تصور نفرت باربر از تاجر و حمله به او موجود، و بنابراین کشتن باربر واقعاً عملی قانونی و دفاع از خویش بوده است، تاجر تبرئه میگردد. زیرا خوبی و محبت يك استثنای مزاحم است و حال آنکه خشونت قاعده کلی است. اینجا نیز منطق يك دنیای بیگانه شده با چنان وضعی نمایانده میشود که ما نادرستی آن را احساس میکنیم. یعنی بنوبه خویش نسبت به آن بیگانه میشویم - ولی چاره کار بهیچوجه در قالب شکل گرفته و اثباتش «بیان» نمیکردد، بلکه بصورت دیاك تیکی، از طریق نفی در نفی چنان عرضه میشود که - در نهایت امر - هر يك از خوانندگان یا تماشاگران شخصاً به چاره اندیشی پردازند.

گسترش بیشتر این اصل در مجموعه اپرائی «آنکه گوید آری و آنکه گوید نه» که بر شالوده يك نمایشنامه ژاپنی «نو» NO تنظیم یافته است، تأمین میگردد. عبارت نخست «آنکه گوید آری» مربوط به هیئتی است که بمسافرت کوهستانی خطرناکی دست زده و در آن به پسر بچه ای نیز اجازه همراهی با هیئت داده شده است. پسر بچه در راه بیمار میشود، و در کار دیگران چنان تأخیر حاصل میشود که باید براه خود ادامه داد، پسر بچه را تنها و بیمار در بیابان رها کنند تا همانجا بمیرد، یا تمامی هیئت ناچار است متوقف شده از پیش رفتن بازماند. به مقتضای عرف موجود از پسر بچه سؤال میشود که آیا به تنها ماندن رضایت میدهد. او نه تنها میگوید «آری»، بلکه در واقع با این تقاضا که بجای رها کردنش در رنج يك مرگ تدریجی بهتر است او را بلافاصله بکشند بر طبیعت قهرمانی عمل خویش تکیه میکند. از این رو، پسر بچه به دره ای پرتاب میشود و هیئت براه خویش میرود. در اینجا شاهد شیوه «برهان خلف reductio ad absurdum» برشت در تراژدی هستیم: اصالت سنتی و قراردادی رنج فرد و فداکاری تراژيك او، که به خاطر ناگزیر بودنش پذیرفته شده - در این کاریکاتور - همچون اصل نادرست بی چون و چرائی نمایان میشود که بعمدامکان تغییر جهان را نادیده گرفته، به فداکاری بی ثمر فرد چشم می دوزد. عبارت بعدی «آنکه میگوید نه» نیز در اساس واجد همین معناست، منتهی این بار پاسخ پسر بچه بعلت منفی بودنش همگی را دچار حیرت

مینماید. او با این پاسخ میخواهد سنت گذشته را مردود کند، و بجای آن شیوه‌ای نوین، یعنی عادت به «فکر کردن مجدد در هر موقعیت جدید» را برقرار سازد؛ و یا چنانچه خود توضیح میدهد: «آنکه میگوید (آ) الزامی ندارد بگوید (ب)؛ او این امکان را نیز دارد که تشخیص دهد اساساً (آ) دروغین بوده است». هیئت با این پاسخ متقاعد گشته و بموقع باز می‌گردد. بجاست اگر برای لحظه‌ای این «سنت» جدید مورد توجه قرار گیرد، سنتی که در واقع هیچگونه سنتی نیست جز آنکه به شخص امکان میدهد تا خود را از قید سنن و آداب‌های سازد که تنها به لحاظ طبیعتشان يك «آ» فرض میکند و میخواهد انسان پیوسته با گفتن «ب»، بدنبالش رود. بنظر برشت فاصله گرفتن از سنتهای بیگانه شده موجب نگرشی در ضرورت تجدید نظر در جهت گیری پروسه تاریخ میشود. و از این رو پاسخ پسر بچه برای کار برشت واجداً اعتبار اساسی است: افشا و پرده‌داری همین سازگاری و عادی بودن دروغین معهود «آنکه گوید (آ) باید (ب) را نیز بگوید» (بجای تغییر دادن [آ]) است که آرزو و هدف برشت را تشکیل میدهد.

اینك بكمك این نمایشنامه میتوانیم به مسئله‌ای که قبلاً طرح شد ولی بدون جواب ماند، یعنی مسئله تمایل برشت برای هزلی کردن و اقتباس آثار سایرین، آنهم نه تنها یکجا و بطور کلی بلکه با اشارات متعدد در متن نمایشنامه‌های او، بازگردیم. هرگاه جوهر فاصله‌گذاری این باشد که آنچه آشنا و شناخته است بیگانه، حیرت‌آور، و با چندان و چون بنمایاند، آنگاه این آشنائی میتواند همانطور که متکی بر تجربه زندگی واقعی است بر شالوده سنن و قراردادهای ادبی نیز پی‌ریزی شود؛ در واقع، در بسیاری از موارد استفاده از شیوه «فاصله‌گذاری» در نمونه‌های ادبی بمراتب مؤثرتر است، زیرا این نمونه‌ها به جهت آنکه از قبل شکل گرفته اند سختی و ثبات ایدئولوژیک را محسوس می‌سازند؛ آنها عنصری از آن سوء تفاهم کلی‌اند که در پی جدا کردن يك حالت خاص سازمان اجتماعی از زمینه تاریخی تعبیر پذیری دائمی بوده، میکوشند آنرا تغییر ناپذیر بنمایانند (حتی سحنه‌هایی از آن قبیل که در رومئو و ژولیت منظور شده است، بكمك آگاهی از حدت بیگانگی، واجد نکاتی بیش از متن اصلی می‌گردند). این نوع اقتباس در واقع نقش نسبی کردن متن اصلی را بعهده گرفته، نشان میدهد که وقایع به چه صورت دیگری میتوانند بوقوع پیوندند، و بدین ترتیب آنرا از الزام سنتهای کهن - و یا آنچنانچه برشت بی‌هیچ تردید عنوان میکند - از قید هرگونه سنت و قراردادی آزاد میکند. از اینرو، وابستگی برشت به آثار دیگران قدم دیگری از همان پیشرفت دیالکتیکی بوسیله نفی است که در آثار وی به اشکال متنوع خودنمایی میکند.

از جهتی، اصطلاح «دیالکتیکی» به خوبی هر برچسب مناسب دیگری به نمایشنامه‌های برشت می‌خورد. او خودش این اصطلاح را در نوشته‌های اخیرش طوری بکار برده است که گوئی مناسب‌ترین اصطلاح برای معرفی آثارش است. (در

پاسخ آنها که ، به مقتضای پای بندی سخت فلسفی شان به سنن تجربی کهن انگلیسی ، اصطلاح «دیالکتیک» را چیزی نظیر یک فرمول سحرانگیز می پندارند که شخص را در آن واحد قادر به اعمال دو امر متضاد می سازد باید گفت که برشت - همچون بسیاری از هم شهر یانش - یک افسونگر تمام عیار بود.^۱ ولی او نظراتش را بوسیله اصطلاحات دیگری نیز که قابلیتشان را باید به آزمایش گذارد ، توضیح داده است . البته از آنجا که برشت بسیاری از عقایدش را در مورد تئاتر بطور نامرتب بیان کرده است ، و نیز به این جهت که با پیشرفت نظراتش در مفهوم بسیاری از اصطلاحات تاحدی تغییراتی پدید آمده است ، وضع قدری مبهم و پیچیده است . این اصطلاحات ، عمدتاً ، عبارتند از درام «غیر ارسطویی» و «تئاتر حماسی» . مفهوم اصطلاح اخیر بویژه معمائی شده است . بدنیست بدانیم که این اصطلاح در سالهای ۱۹۲۰ توسط تهیه کننده معروف پيسکاتور Erwin Piscator ، برای نوعی تئاتر سیاسی - فلسفی بکار رفت و برشت آن را از او گرفت . پيسکاتور نمایشاتی را ب صحنه آورد که (برای کاستن جنبه های مصنوعی آن) ترجیح میداد بازیها نه بوسیله بازیگران تعلیم دیده ، بلکه توسط خود کارگران ایفا شود . در این صحنه ها بانسان دادن پلاکارد ، شعار و فیلم ، که بطور کلی نقش تبلیغی یا افشا کنندگی داشتند ، بازیها قطع میشد . عبارت دیگر «تئاتر حماسی» در اساس کوششی است برای اینکه تئاتر جنبه های خصوصی تجلیات نمایش (یعنی «توهمات» نمایشی) را از بین برده ، مستقیماً با تماشاگر روبرو شود - در واقع وسیله ایست برای ایجاد ارتباط مستقیم با خود حوادث ، خلق حالات نمایشی . برای پيسکاتور نیز چون برشت (و بسیاری از معاصرین آنها) این گرایش ناشی از عدم اعتماد نسبت به آن چیز است که دیگران ناقض هماهنگی و تمامیت هنریش میدانند ، تمامیتی که در خود شکل گرفته و بازندگی واقعی تنها ارتباطی غیر

۱ - متأسفانه ، علیرغم بی پایه بودن کوششهایی که برای انکار کار آئی عنصر دیالکتیکی آثار برشت - و در مواردی - انکار تمامی مفهوم «دیالکتیک» وی بکار رفته است ، ذکر یک نکته ضروری بنظر میرسد . شاید پوچی حملاتی از اینگونه در آثار هولتبرگ Hultberg به اوج خود رسیده باشند ، چه ، وی در کتابش بنام «در باره تئوری استتیک برشت» ارزش مطالعه آثار برشت را به این ترتیب نفی میکند : «البته کلمه سحرانگیز «دیالکتیک» تنها به این معنی است که او (برشت) فکرش از کار بازمانده است» (ص ۱۷۶) . نتیجه ای که هولتبرگ از این پیش داوری بی دلیل میگیرد آنست که برشت قادر است در آن واحد «دو حقیقت» یعنی هم «وابستگی اجتماعی» و هم «آزادی فردی» انسان را که ظاهراً برای هولتبرگ دو عنصر متضاد مانعة الجمع اند عرضه کرده است . این ادعا که برشت تمامیت هنری را فدای مثالهای آموزشی میکند ، بیش از آنکه انتقادی بر برشت باشد گواه این حقیقت است که خود هولتبرگ «از تفکر بازمانده است» .

مستقیم یا سمبلیک دارد: این گرایش (که البته به اکپرسیونیسم نظر دارد) تمایلی است برای تبدیل هنر از صورت يك پدیده استتیک به پدیده ای اخلاقی یا آموزنده. بسیاری از خصوصیات «نمایشنامه های آموزشی» برشت، یعنی: کمبود توطئه و عمل، کاهش شیفتگی دراماتیک، سنگینی صدای گروه همسرایان، و بیان قصد و نیت را میتوان از این زاویه ملاحظه کرد؛ و فور اینگونه خصوصیات دلالت بر بحرانهایی میکند که هنر برشت از سر گذرانده است، یکی از این بحرانها مربوط به زمانی است که وی بادوری از هر نوع کوششی برای ایجاد لذت - یعنی چشم پوشی از جنبه استتیک - بکلی تماشاگر را نادیده گرفته و بر آنست که این نمایشنامه های آموزشی عمدتاً بخاطر بازیگران نوشته شده است، تا آنها با اجرای بعضی قطعات آن تعلیم یا بند - البته نه اینکه تعلیم یا بند که چگونه نقش خود را ایفا کنند بلکه شخصاً از لحاظ اخلاقی و سیاسی تربیت شوند.

بطوریکه گذشت، در سالهای بعد برشت این نقطه نظر را تصحیح نمود، و دیگر تضادی بین ایجاد لذت و خلق جنبه های آموزنده در تئاتر نمی بیند. در نتیجه، مفهوم اصطلاح «حماسی» دستخوش تغییر قابل توجهی میگردد. بیان و توضیح آن بویژه برای غیر آلمانی ها دشوارتر است، و این از آن جهت است که این اصطلاح دلالت بر سنت ویژه ای از تفکر انتقادی آلمانی مینماید. نمونه روشن این امر مشکلات مکرریست که انگلیسی ها در تعریف تئاتر حماسی با آن روبرو شده اند؛ ابتدا عنصر «داستان سرائی» آن را مورد توجه قرار دادند، ولی بعد کوشیدند تا اهن عنصر را در اصل نشانه ای از طبیعت «ضمنی و فرعی» بودن نمایشنامه ها تغییر کنند، و حای پاره ای از منتقدان آن را به شیوه داستانهای به اصطلاح «سبك» Picaresque تشبیه کردند. بدنیست بدانیم که اصطلاح «حماسی» در آلمانی دارای معنایی بمراتب وسیع تر از انگلیسی است، و معمولاً شامل کلیه نوشته های داستانی، حتی داستانهای کوچک نیز میگردد. و از اینجا اشکال «حماسی»، «غنایی» و «درام» اشکال سه گانه اصلی ادبی را بوجود می آورند. بسیاری از مفاهیمی که با این اصطلاح همراهند - حتی در آثار برشت - به دوران مکاتبات بین گوته و شیللر، که در پی یافتن وجه تمایز خاصی بین اثر حماسی و دراماتیک بودند، معطوف میگردد. از خصایص يك اثر دراماتیک (که البته الزاماً در همه نمایشنامه ها نیست) عینیت یافتن آن در حضور مطلق، و بگفته دقیق تر، در ارتباط داخلی و واکنش اشخاص حاضر است (که البته این رسم متداولی که با واقعی نمایاندن وقایع در صحنه تئاتر، دریافت نمایشنامه را تسهیل میکنند، از آن سرچشمه گرفته است). و حال آنکه در اثر حماسی کلیه اعمال نمایشی از طریق يك واسطه، يك ناقل، انجام می یابند. (و چنانکه گوته و شیللر در یادداشت هایشان بنام «در باره شعر حماسی و دراماتیک» آورده اند، شاعر دراماتیک حوادث را «مطلقاً در حال» و نویسنده حماسی آنها را «مطلقاً در گذشته»

عرضه میکند؛ یکی بطور عمده همچون يك «مقلد» Mime و دیگری همچون يك «راپسودیست» Rhapsodist میباشد. در مورد تئاتر، اصطلاح «حماسی» بمعنای تغییر منظر است، و این بدانجهت است که بازیهای که در صحنه نمایش اجرا می گردند مختص بخود و محدود به صحنه نبوده، کانونی و رای آنچه که از طریق نمایش قابل درک است دارا می باشند. از نظر برشت، نقش «فاصله گذاری» درست خلق چنین دورنمایی است. زیرا ایجاد «فاصله» نمایشی از طریق نسبی کردن آنچه در صحنه می گذرد، در واقع، بمعنای جلب توجه تماشاگر به نقطه نظری خارج از حوادث صحنه است.

اثرات منطقی این عطف توجه جدید کارا کتر «حماسی» تئاتر برشت را تشکیل میدهد. خصوصیات چون استقلال نسبی قسمتهای مختلف يك اثر حماسی- و بنا بر این وجود داستانهای فرعی در يك مجموعه دراماتیک - چیزی جز فروغ عنصر اصلی «حماسی» که هم اکنون تعریف شد نیستند (فروعی که گوته و شیلر مورد توجه قرار دادند).

باین ترتیب ممکنست با در مقابل هم قرار دادن دو شکل «دراماتیک» و «حماسی» تئاتر، آنچنان که برشت اغلب در بیاناتش چنین می کند، نتایج بسیار نادرستی گرفته شود. زیرا مسلماً تنها «فاصله گذاری» کافی نیست، وجود يك عنصر «دراماتیک» نیز ضروریست، در غیر این صورت تمامی تأثیر از دست میرود (همانگونه که بازیگر نمی تواند بکلی بر کنار از نقش خویش باشد، بلکه باید تا حدی در «قالب» آن نیز قرار گیرد).

بعبارت دیگر درست است که تماشاگر دستخوش احساس می گردد، و یا در گیر می شود، ولی (اختلاف در همین جاست)، ولی این درگیری نه با سر نوشت اشخاص صحنه، بلکه با تشکیل و رشد دیاک تیکی دورنمای حماسی است. از اینرو خصایص متداول و قراردادی «کامل» و «محتوم» بودن شیوه دراماتیک به نوعی «نظر به آینده» داشتن تبدیل می شود که بخاطر تاریخی بودن، و لذا ناقص و گذرا بودنش بصورت «حماسی» تجلی کرده، زمینه قضاوت و نتیجه گیری راهمچنان «باز» و قابل بحث نگه میدارد. بدین ترتیب بنظر می رسد که تحقیق موفقیت آمیز تئوری تئاتر برشت تا اندازه ای زیاد وابسته به حفظ «فاصله» بین ایفای «دراماتیک» نقش و مفهوم حماسی آن است، و یا بگفته دیگر: بستگی به میزان تضادی دارد که بین کارا کتر نسبتاً «محدود و مشخص» حوادث صحنه و «گشادگی و آزاد بودن» موقعیتی که تماشاگر در آن قرار گرفته است، احساس شود.

تماشاگر نه فقط بایستی مشابیهت موقعیت خود و آنچه را که در صحنه می گذرد درك کند، بلکه در همان حال تفاوت بین این دو را نیز، که ناشی از این حقیقت است که آنقدر که قهرمانان نمایشنامه ظاهراً از جبر تاریخ پیروی می کنند شخص

بازشناسد. زیرا هنگامی که برشت می گوید تماشاگر تئاتر «حماسی» باید احساس کند که: «رنج او (قهرمان نمایشنامه) ضروری نیست» - «اومی تواند خود را نجات دهد»، این بدان معنا نیست که قهرمانان نمایشنامه شخصاً در موقعیتی است که می توانند این «راه نجات» را بیابند، بلکه منظور آنست که تماشاگر - با قرار دادن خود در موقعیتی چون وضع قهرمان نمایشنامه - باید بفهمد که او می تواند «راه نجات» را ببیند. بنابراین مسئله عبارت از تضاد بین جبر تاریخی حوادث گذشته، که بعد احساس می شود، و آزادی و اختیار آینده - اگر چه احساسی ذهنی باشد - ، و بطور خلاصه: تضاد بین علیت دراماتیک و آزادگی حماسی .

بجاست اگر شیوه عمل این اصل را در پاره ای از آثار مهمتر برشت (و نه تنها در آثار نسبتاً ساده ای که تا کنون دیده ایم) بررسی نمایم. یکی از بهترین نمونه ها عبارتست از نمایشنامه «ننه دل اور و فرزندان» ، داستان زن کاسب دوره گردی که بدنبال سپاهیان جنگهای سی ساله راه می سپرد. حالت جنگ تصویریری جامع از جهانی است که تقریباً سراسر آنرا «بیگانگی» فرا گرفته است ، معیارها بکلی برعکس میباشند، فضیلت هلاکت با راست و دیوانگی، بی بندوباری و دورویی لازمه ادامه حیات است. فرزندان ننه دل اور هر يك مظهر فضیلتی خاص زمان هستند ، ولی یکی پس از دیگری طعمه همین فضیلت میشوند: ایلیف، بزرگترین آنها، سر باز می شود و زمانی که گله دامی را بزور از صاحبان اصلی آنها «مصادره» میکند همچون قهرمانی شجاع با اورفتار میشود؛ همین عمل را بهنگامی که صلحی موقت برقرار میشود انجام میدهد، ولی این بار به مرگ محکوم میشود. در مقابل ایلیف که از فضیلت «جرئت» و «شهامت» برخوردار بود ، فضیلت دومین پسر امانت داری اوست ؛ بعنوان صندوقدار هنگ سوئدی صندوق پول به او سپرده میشود ، و زمانی که به اسارت دشمن درمی آید از تسلیم آن خودداری میکند، و بوسیله آنها از پای درمی آید. او نیز مجسم کننده یکی از فضیلت های انسانی است که چون با شرایط متداول جنگ سازگار نیست بلای جانش میشود . از سوی دیگر ننه دل اور نیز ناچار است بهای کوشش خود را در هماهنگی با سرنوشت متغیر جنگ بپردازد .

پس از آنکه یکی از فرزندان را از دست میدهد جنگ را محکوم میکند - ولی بلافاصله در صحنه بعدی از نکوهش آنچه که، با این همه، منبع درآمدش است خودداری میکند. او فقط میتواند به «خشم کوچک»ی در آید که احتمالاً قادر به تخفیف خطاهای ویژه ایست، ولی بهیچوجه بر آن نیست که تغییری اساسی در وضع خویش پدید آورد. او از «خشم عظیم»ی که میتواند خالق تغییرات اساسی باشد ابا دارد. نهایت اینکه او نمیتواند بی رحمی بی حساب جنگ را، که امرار معاشش وابسته بدانست، انکار کند. او رضا به قضا داده است و طبیعتش (بگفته برشت) ترکیبی است از « سوداگری و

نکو کاری» - حتی بهنگام پرداختن مزد کفن و دفن دخترش، یکی از سکه‌ها را درمشت خود پنهان میکند.

از همان ابتدا، آثار برشت بامشکل درك مطلب مواجه میشود. پس از نخستین اجرای نمایشنامه، برشت احساس میکند که تماشاگر بیش از حد نسبت به ننه دل‌اور همدردی نشان میدهد، قربانی رقت‌انگیز زمانهٔ بیرحم، و حتی شخصیتی چون «نیوب»^۱ می‌پنداردش - و حال آنکه او قصد داشت قهرمانش را همچون يك تناقض برجسته نشان دهد، کسی که انسان نتواند از حالش به رحم آید یا غرق حیرت گردد، زیرا او همانقدر که قربانی ناتوانی است عامل بااراده‌ای نیز هست. نیت برشت آنست که ننه دل‌اور چنان غرق در «بیگانگی» شود که در نهایت، نسبت به عمق تناقض موقعیت خویش کور باشد - همانطور که خود در توضیحی بر نمایشنامه میگوید: «این وظیفهٔ نمایشنامه نویس نیست که در آخر کار چشمان ننه دل‌اور را باز کند... او میخواهد تماشاگر را وادار به دیدن کند». مادام که «توده‌ها موضوع سیاست‌اند» و آنچه بر آنها میگذرد «سرنوشتی» تغییر ناپذیرش می‌پندارند این کوری و ناپیدایی شخص گرفتار باید همچنان باقی بماند. با این همه، آیا آنچه که تماشاگر می‌بیند تنها ناتوانی ننه دل‌اور در آن کوری و ناپیداییش است؟

دروغلهٔ نخست، تجربیات ننه دل‌اور تمام و یکجا، و در نتیجه بصورت مشروط بودن تاریخی‌شان، دریافت میشود؛ تماشاگر «مفری» که ننه دل‌اور بتواند بدان متوسل شود نمی‌بیند، بلکه بیشتر به عدم امکان دست زدن به هرگونه اقدامی که از لحاظ نظری آزاد می‌نماید برای هر کس چون وی و در موقعیت زمانی و مکانی او پی‌میرد. و از این رو رغبتی که ننه دل‌اور - آنهم آنی و زودگذر - برای «خشم‌عظیم» نشان میدهد راه مطمئنی برای اقدام و عمل نیست؛ زیرا هر اقدام «انقلابی» از جانب ننه دل‌اور به اندازهٔ افکار «عصیانگر» همان سربازی که بنا به اصرار وی از اقامه دعوی خویش منصرف میشود بی‌اثر و پرمکافات است، و این درست بدان جهت است که خشم او بقدر کافی اساسی و ریشه‌دار نیست. جنگ‌های سی‌ساله، تا حد زیادی، منعکس‌کنندهٔ زمان کنون است، که در آن نیز اغلب فرد ناچار است برای حفظ خود در برابر جنگ مبارزه کند؛ ولی تفاوتهای مهمی را که در صحنه به آنها اشاره میشود بخوبی میتوان احساس کرد: ننه دل‌اور به اجتماعی تعلق دارد که در آن سرنوشت فرد بطور عمده به زرنگی خود او و حسن تصادف متکی است، اجتماعی که در آن اثری از آگاهی و بیداری قربانیان او نمی‌کند، کاملاً

۱ - Niobe - نیوب دختر تانتالوس و همسر آمفیون، سلطان طیس، به داشتن فرزندان بسیار معروف بود و به لاتونا که تنها دو فرزند داشت فخر می‌فروخت. ولی این دو همه فرزندان او را کشتند و مادر گریان به فرمان زئوس به سنگ مبدل شد. م

متعدد و مختلف ستمگری نسبت به وحدت منافعشان به چشم نمی خورد. بدیگر سخن، اوضاع اجتماعی عصری که در صحنه به نمایش گذاشته شده تا حدودی بصورت «تاریخی» در آمده، در نتیجه بقدری باوضع فعلی متفاوت می نماید که تلفیق اطلاع از بن بست موقعیت ننه دلاور با شناخت «اختیار و توانائی» نسبی در وضع کنونی کاملاً عملی است. خلاصه کردن دو عصر در يك اصل واحد، که به صورتهای مختلف عمل میکند - و یا بعبارت دیگر، تبعیت اشارات دراماتیک از يك نکته «حماسی» - نشانه ای از تأثیر فن «فاصله گذاری» در نمایشنامه های برشت است، و از این لحاظ به چنان سطحی میرسند که دیگر نمیتوان دراماتیک صرفشان دانست.

نمایشنامه «گالیله، گالیله» را نیز میتوان در پرتو همین روشنائی مطالعه کرد. همانگونه که در ننه دلاور ناچیز جلوه دادن فاصله ای که جامعه امروز را از وضع اجتماعی عصری که در صحنه نشان داده میشود ناصحیح و بیجاست، در گالیله نیز اگر نمایشنامه را تنها تصویر پوشیده ای از موقعیت دانشمند قرن بیستم بیا نگاریم قضاوتی ناصواب کرده ایم.

گالیله در يك موقعیت خاص تاریخی نشان داده میشود که کشفیات علمی او چیزی جز یکی از تجلیات روح تازه آزادی، انگیزه جدیدی بسوی رهایی از بندهای قرون وسطائی نیست. ریشه های این جنبش در تکامل اجتماعی نهفته است (همانطور که صحنه نمایش حوادث را در بازار نشان میدهد). ولی گالیله، زیر فشار دستگاه تفتیش عقاید منکر عقاید خویش شده، به این ترتیب به هدف بزرگی که انگیزه پیشرفتش بود خیانت میورزد، گویانکه همین اقدام قادرش میسازد تا پیشرفت دانش را با مفهوم محدودتری تأمین کند، پیشرفتی که درست بخاطر شیوه کار او از سایر جنبه های پیشرفت و تعالی بشری جدا می گردد. از این رو، گالیله، همانطور که خود در پایان نمایش اعتراف میکند، بوظیفه خود پشت پا زده و در واقع مرتکب عملی جنایت بار شده است - عملی که، آنطور که استنباط میشود، حتی تا امروز تأثیرش را اعمال میکند، عصور و روزی که مسئولیت اجتماعی دانشمند در مقابل نیروهای ویرانگری که باشکافتن اتم در دسترس قرار داده است، هنوز مورد تردید است - و برشت آشکارا همین کشف علمی بخصوص را در نظر داشته است.

«جنایت» گالیله مقدمه اقدامات دانشمندان عصر حاضر است که به جدائی جنبه های علمی از جنبه های اخلاقی فعالیت های خویش تن در داده اند - ولی دانشمندانی که هنوز «اختیار» اعمال خود را دارند، و تا آنجا که به تلقی تماشاگر نمایش از جهان امروز مربوط است، میتوان به شیوه تفکری دیگر، یعنی باز شناختن ضرورت «تغییر جهان» و ادارشان ساخت.

برشت در اینجا موفق شده است که اوضاع واحوال خاص وتاریخی گالیله و نیز تأثیر او را بر سیر بعدی تاریخ آشکار سازد - «فاصله گذاری» این صحنه در آنست که گالیله را در معرض تأثیر دیاک تیک تاریخ قرار داده و بدین ترتیب آنرا هم بازمان خاص خود وهم بادوران کنونی مرتبط میسازد (بعبارت دیگر: آنرا در هر دو جنبه مشروط کننده ومشروط شونده اش نشان میدهد). و یا بعبارت دیگر: «تاریخی» شدن زندگی گالیله در عین حال «واقعی» شدن آن نیز هست؛ پیروی اقدام دراماتیک ازدورنمای «حماسی» نه تنها آنرا در زمینه تاریخی خویش بلکه همچنین در سیر کلی تکامل تاریخ قرار میدهد، و از این رو قابلیت بکاربرد (محدود) آنرا در عصر حاضر نشان میدهد.

باین ترتیب، چنین بنظر میرسد که هر دو خصیصه ویژه «دیاک تیکی» و «حماسی» ثبات برشت، در اساس به دیدی «مارکسیستی» مربوط میشوند: زیرا تئوری «بیگانگی» بر ارتباط سازمان بندی اجتماع وسازمان بندی هنر، که آشکارا از فرضیات مارکسیستی برخوردار است، متکی است. «مارکسیسم» برشت یک زائده تبلیغی بر نمایشنامه های او نیست، که با ترکیب خود با آنها نقض تمامیت هنری آنرا موجب گردد، بلکه دیدی است که تئوری ونمایشنامه را یکسان و یکجاء عرضه میدارد. ممکنست این سؤال پیش آید که تا چه اندازه نمایشنامه های برشت رامیتوان نخستین نوع نمایشنامه جدید بطور کلی دانست، و یا - بخاطر گرایش «مارکسیستی» اش - در کدام طبقه بندی قرار میگیرد. امروزه دیگر همه بر این عقیده اند که امکان اجرا ومجسم نمودن نمایش بصورت گذشته بطور قابل ملاحظه ای کاهش یافته است، و این بدانجهت است که تمرکز معنا ومقصود در یک موقعیت خاص دراماتیک بیش از پیش ارتباط خود را با تجربه وزندگی واقعی ازدست داده است. حتی در نمایشنامه های اواخر قرن نوزدهم، شناخت تدریجی نیروی تعیین کننده تاریخ به وضی منجر شد که گوئی کاراکترهای دراماتیک بر زمینه ای کم و بیش ثابت و بدون تغییر قرار گرفته اند؛ فرد (اندیویدو) دیگر چون گذشته (مثلا در آثار ایبسن) آنقدرها آزادی عمل واختیار جهت گیری ندارد، و در نتیجه وجود شخصیت نمایشی تحت الشعاع قرار گرفته، بصورت نسبی درمی آید؛ در نمایشنامه ناتورا لیستی تکیه اصلی متوجه محیط است، از این رو فقط چارچوب وسیعتری برای عمل نمایشی انتخاب شده است؛ و در سایر موارد، دنیای رؤیا، بی خبری، افسانه با واقعیتی که میتوان بنمایش گذارد برخورد کرده، بصورت کانونی، که درك عمیق زندگی فرد تنها از آن منبع امکان پذیر است، جلوه گر میشود. بهمین ترتیب، اغلب گفته میشود که فقدان قهرمان - البته نه تنها در نمایشنامه - از ویژگیهای ادبیات جدید است. دلیل آن با تفحصی در این عصور زمانه چندان دور از دسترس نیست، عصری که بگفته نمایشنامه نویس سوییسی فرد در یک دورنما - دیگر نمیتوان با آنتیگون و کرئن بنحوی که واعد معنائی باشد در صحنه نمایش روبرو شد، در عوض - در دنیائی که تنهائی و

بورو کراسی بر آن حکومت میراند. «کسانی» چون آنتیگون بدون شك بدستور یکی از مأموران کرفن بکناری رانده میشوند (و خارج از صحنه قرار میگیرند). و چون ارتباط داخلی و ارگانیک فرد و کل محیط سست شده است، احساس تنهایی، انزوا، ناتوانی در ایجاد ارتباط، و بطور خلاصه، احساس رخ دادهای احتمالی و خارج از اراده هر چه بیشتر مشخصه آن گشته است. بنظر میرسد که احساسی بدینگونه، شکل نمایی «محدود و مشخص» را، که در آن تکامل از طریق تأثیر متقابل و امکان تعمیم مفهوم میشود، نفی مینماید؛ در اینجا بین مردمی که نمیتوانند با هم رابطه‌ای داشته باشند مکالمه‌ای صورت نمیگیرد. اما با آنکه بسیاری از جلوه‌های نمایشنامه فاقد آن «سیر مستقیم» و مشخصی است که برشت خصلت ویژه شکل دراماتیک ارسطویش میداند، انسان ممکنست در اینکه با تعمیم مفهوم «تأثیر حماسی» در کلیه موارد بتوان چیز زیادی بدست آورد کاملاً دستخوش تردید گردد. زیرا انتقال مرکز توجه از سیر نمایی به صورت «حماسی» در آثار برشت بصورتی انجام میگیرد که باز هم از نوعی ارتباط و تمامیت برخوردار است، حال آنکه در بسیاری از آثار دیگران یک چنین انتقال تمرکز منجر به نوعی «ضدنمایشنامه»، یعنی تجزیه و تلاشی آن میگردد.

برای نمایاندن این تفاوت مهم، شاید مناسب باشد که لحظه‌ای به یکی از تکان دهنده‌ترین جلوه‌های تأثیر معاصر، چیزی که به «تأثیر پوچ» معروف شده و توسط کسانی چون یونسکو بنمایش گذاشته شده است، توجه کنیم. ممکنست گفته شود که «تأثیر پوچ» نیز اساس (موضوعیت) خود را بر «فاصله گذاری» نهاده است، زیرا در آن، وضع و موقع انسان با خود فراموشی، و غرق بی واسطه ذهن در شیئی و موضوع (خود ساخته) مشخص میگردد؛ این موضوع خواه یک شیئی بی جان باشد (چنانکه در تأثیر یونسکو فراوانی اشیاء یکی از بارزترین انگیزه‌هاست)؛ خواه یک قرارداد یا وظیفه (باز هم ساخته دست انسان) باشد، نظیر آنچه پیوسته در آثار یونسکو دیده میشود، که در آنها قربانیان مفلوک سنت‌هایش را در گرداب مهیبی از حماقت تقریباً مکانیزه فرو میریزد؛ خواه یک ستم لفظی باشد (خواننده طاس)؛ خواه انگیزه‌ای ظاهراً بی نام و بی منطق باشد که وجدان فرد بدون امکان توسل به چیزی از آن پیروی کند (کرگرن)؛ حتی اگر تصویر غیر دقیقی از خویش باشد که فرد میکوشد با آن زندگی کند، و با اینهمه او را درهم می‌فشد و خفه میکند؛ بهیچوجه نمیتواند مطلب را آنقدر کش دار کرده و تعمیم دهد تا فرض احساس «پوچی» را حالتی از «بیگانگی» قلمداد کند. کار تأثیری این با اصطلاح «تأثیر پوچ» و نویسنده‌ای چون یونسکو آنست که از اوضاع و احوالی، که به اقتضای طبیعتش تکاملی نمی‌شناسد صحنه‌ای بیافریند که (حتی در قوی‌ترین

لحظات) برتنهایی، جدائی، و واقعی جلوه دادن مجردات منکی باشد. یونسکو این مشکل را (ویادست کم قسمتی از آن را) بکمک نوعی تکنیک تشدید یا بنده، یعنی از طریق تکرار آنچه که هسته اصلی داستان را تشکیل میدهد و این تکرار مرتباً تشدید میشود، حل میکند. از این رو اغلب گفته میشود که نمایشنامه‌های او میلی به محدود شدن در یک پرده رادارند، و این بدانجهت است که کشش مصنوعی حاصل از یک چنین تشدید دائمی نمیتواند تأثیر آرامش بخش قهوه تنفس بین پرده‌ها را تحمل کرده، باقی بماند، بنابراین تکنیک او به تجزیه و تلاشی تاروپود نمایش، و یا بگفته خود او، به «ضدنمایش» یا «ضدتئاتر» منجر میگردد.

یونسکو در مقاله‌ای تحت عنوان «تئاتر و ضدتئاتر» میگوید: «من احساس میکنم که با نوشتن نمایشنامه به تسریع پروسه تجزیه کمک میکنم». بنابراین خصلت ضد نمایشی کارهای یونسکو ظاهراً ناشی از غیرتاریخی بودن، و فقدان خصیصه عطف توجه به آینده است: فردی که با جامعه «بیگانه» است نمیتواند دنیا را تغییر دهد، او نمیتواند ارتباطی مفهوم و منطقی با آن برقرار کند، او فقط قادر است با تشدید بیگانگی خویش خود را نابود کند (چنانچه اغلب چنین است). چنین تئاتری به تاریخی کردن مجدد امور، یعنی تبدیل یک حالت سکون بیگانگی به آزادی‌گی تغییرپذیری، نمیشود. شاید تماشاگر بتواند تا اندازه‌ای (بکمک خنده- خنده‌ای نسبتاً زورکی) بین خود و بیگانگی صحنه فاصله‌ای ایجاد کند، ولی وجدانش (بقول هگل) «ناراضی» است، زیرا این فاصله بهیچوجه واجد یک واسطه موفق و یک خود یابی ذهنی نیست (تماشاگر میتواند احتمالاً - همراه با بکت بگوید «بگذار برویم»، ولی از جای خود تکان نمیبخورد، او قادر به دیدن هیچگونه امکانی برای دگرگون ساختن جهان نیست). حال آنکه، هدف برشت دقیقاً ایجاد این امکان، یعنی تاریخی کردن یک امر غیر تاریخی است.

یکی از موارد بسیار مناسب، برای مقایسه، شاید تئاتر فردریک دورنمات باشد، که از جهات مختلف نمایشگر سنت تئاتری برشت و حتی تعالی قابل ملاحظه آن میباشد. دورنمات در مقاله «مسئله تئاتر Theater Problem» - و نیز در «بیست و یک نکته 21 Points»، ضمیمه نمایشنامه «فیزیک دانها The Physicists» - عدم قابلیت بکاربرد تراژدی را در مسائل عصر حاضر به اثبات رساند. در دورانی که رابطه گناه و عقوبت، که معمولاً برای «قهرمان تراژیک» قدیم معتبر بود، دیگر مفهومی ندارد، عدم تناسب وجود فردی با نیروهای مخالف آن به این معنی است که سر نوشت وجود منفرد میتواند «عجیب» باشد ولی بهیچوجه نمیتواند «تراژیک» باشد. بنظر میرسد که برشت و دورنمات در این اعتقاد که «تراژیک» بمفهوم قراردادیش دیگر نمیتواند یک امکان واقعی باشد هم‌رأی هستند. به اتکای این هم‌رأیی میتوان مسئله را چنین تعمیم داد که «تراژیک»

نمایشگر اتحاد رزمنده فردیت و کل بزرگتری است، و از این رو فرد را - حنی بهنگام سقوط، و درست در همین حالت - با نقشی عینی وقف تجلی تمامیت وکل هستی میکند. چه، اگر انسان - از طریق پیوند - از جهتی موقتاً به خدائی میرسد، بنا بر این خدا نیز به همین جهت انسان شده است. هلدرلین Hölderlin این عقیده بظاهر باطل را چنین توضیح کرده است: آنجا که کل هستی مستقیماً و بی واسطه تجلی میکند فرد مهم و توانا مبدل به هیچ (برابر با صفر) میشود. و یا، چنانکه در جای دیگر میگوید: «نمایش تراژیک بطور عمده بر عظمت اتحاد پرجذبه و لایتنهای انسان و خدا، اتحاد نیروهای طبیعت و ذهنیت بشری متکی است، که در آن عظمت این اتحاد از طریق تکمیل اتحاد لایتنهای بکمک جدائی لایتنهای قابل درک میگردد». این وحدت موقتی انسان و خدا از آن گونه است که (بگفته هلدرلین) ادیب تنها بدانجهت باید دارای «بینائی بیش از معمول» باشد تا بهنگام سقوط غم انگیزش کاملاً کور باشد. و حال آنکه ننه دلاور بدون قهرمانی و عاری از کیفیتی تراژیک، همچون موجودی بشری که در معرض «بیگانگی» است، در سراسر نمایش جزئیات رامی بیند ولی نسبت به اساس حوادث کور و نابیناست: او نمیتواند نمایشگر جلوه گذرای کل هستی در یک موجود محدود باشد.

ولی در این زمینه تفاوت‌های مهمی بین برشت و دورنمات نیز وجود دارد. نمایشنامه «فیزیکدانها» ی دورنمات، که در واقع میتواند پاسخی به «زندگی گالیله» ی برشت باشد، این موضوع را روشن میسازد. در حالی که برشت میخواهد امکان تأثیر دانشمند را بر تشکیلات اجتماع نشان دهد، فیزیکدانهای دورنمات در آخرین تحلیل قربانیان ناتوان نیروهای تغییر ناپذیر اجتماعی میباشند. بعلاوه، در اثر دورنمات، برای واداشتن تماشاگر به تشخیص «اختیار» در زمان حال، و در نتیجه امکان هر نوع تغییر سمت امور، موقعیت ناگوار فیزیکدانها را نمیتوان از روی وضعی که اکنون دارند درک نمود - یعنی موقعیت آنها چندان «تاریخی» نیست. خلاصه آنکه آثار دورنمات فاقد واسطه (تئاتری) فاصله گذاری و بیگانگی (اجتماعی) پیشنهادی برشت بوده، از این نظر میتواند نماینده تئاتر معاصر باشد. آخرین ماده از «۲۱ نکته» منضم بر «فیزیکدانها» حاکی است که: «نمایش ممکنست با حیلای تماشاگر را با واقعیت روبرو کند، ولی هرگز نمیتواند او را به مقابله با آن مجبور سازد، چه رسد به آنکه بر آن فایقش گرداند». ولی از نظر برشت «فایق آمدن» بر «واقعیت» عبارت از آنست که در نهایت امرو وجود یا تغییر آن واقعیت ممکن بنظر آید؛ با توجه به مبنای «مارکسیستی» این تلقی، انسان میتواند خصلت «مارکسیستی» آثار برشت را تأیید کند، بدون آنکه «مارکسیسم» او را به سطح یک تعصب خام و غیر هنری پائین آورد.

در خاتمه، اگر خواسته باشیم این بحث را قدمی جلوتر ببریم، ممکنست

این مسئله مطرح شود که آیا میتوان گفت در تئاتر مدرن «کمدی» بمقیاس وسیعی جانشین «تراژدی» شده است، و اگر چنین است معنای آن چیست؟ دورنمات آشکارا اعلام میکنند که تنها کمدی میتواند بر اوضاع معاصر چنگ انداخته، در آن نفوذ کند؛ و تئوری برشت میتواند بخوبی تعبیر جدید و بکار برد تازه‌ای از پاره‌ای خصوصیات مرسوم نمایش کمیک تلقی گردد. اگر «کمیک» بمفهوم هگلی آن، یعنی با اصطلاحات خودبینی ذهنیت در دنیائی که در حال تجزیه و تلاشی است، و یا، توانائی ذهن در بقای خویش علیرغم نفی آرزوها و محو آثار گذشته‌اش، توصیف گردد، میتوان گفت که کمیک عبارت است از تجلی بازگشت دیالکتیکی ذهنیت بسوی خویش: به این ترتیب‌رہائی از واقعیت عینی در نقطه مقابل افسون تراژیک قرار میگیرد، بنحوی که تأثیر سبک‌کننده خنده را میتوان جلوه‌ای از تکامل دیالکتیکی ذهنیت تلقی نمود. با این وجود این گونه «اختیار» دیالکتیکی در آثار دورنمات محسوس نیست: بی‌اعتنائی و فرسوده کردن احساس نشانه‌ای از «چاره‌ناپذیری» وضعی است که در آن تلاش‌های بی‌ثمر «عجیب» می‌نمایند. ولی برشت با قرار دادن درام در معرض پروسه «شدن» تاریخی، که هیچ‌گونه مطلق، جز خودتغییر، را نمی‌شناسد، و از این رو نوعی نسبت جهان شمول است، مفهوم اصیل‌تری بدست میدهد. از جانب دیگر برشت بخاطر اصرار در امکان وجود واسطه، یعنی اصرار روی شکلی دیالکتیکی از کمدی خود را محدود میکند، شکلی که مایه‌اش از مارکسیسم، و در ورای آن، از آن رشته افکار ایده‌آلیستی است که خود مارکسیسم سرانجام از آن سربر آورد.

پایان

سخنرانی در دومین کنگره هنرمندان
و نویسندگان سیاه - رم ۱۹۵۹

فرانتس فانون

پایگاههای متقابل فرهنگ ملی و مبارزه آزادیبخش

سلطه استعماری بخاطر گسترده گیش و تمایلش به اینکه هر چه سهلتر باشد خیلی زود و به نحوی آشکار به گسیختن حیات فرهنگی مردم مغلوب می پردازد. این امحاء فرهنگی با نفی واقعیت ملی بوسیله روابط قانونی جدیدی که قدرت اشغالگر ارائه میکند، با راندن بومیان و آداب و رسومشان به مناطق دور افتاده بوسیله جامعه استعماری، با سلب مالکیت و با برده ساختن منظم مردان و زنان میسر میگردد.

سه سال پیش در نخستین کنگره مان، من نشان دادم که، در موقعیت استعماری، دینامیسم به نحوی کاملاً سریع با تحقق یافتن نظرات قدرت استعماری کنار زده میشود. و آنگاه قلمرو فرهنگ با نرده ها و تابلوهای راهنمایی مشخص میگردد. اینها در واقع مکانیسم های دفاعی پیش پا افتاده ایست که بدلائل زیاد باغریزه متعارف حفظ نفس قیاس پذیر است. فایده این مرحله برای ما در اینست که ستمگر هنوز با قنای خویش که ملت ستم زده دیگر وجود ندارد، دست نزده است. بهر کوششی دست زده میشود تا فردا استعمار زده پست بودن فرهنگ خویش را، که به طر حهای غریزی رفتاری بدل شده است بپذیرد، که به عدم واقعیت «ملت» اش کردن نهد و در نهایتاً کیفیت مغشوش و تکامل نیافته ساختمان بیولوژیکش را قبول کند.

در برابر این وضع، واکنشهای فرد بومی یکسان نیست. در حالیکه توده مردم سنن دست نخورده خود را که باسنتهای موقعیت استعماری کاملاً متفاوتست

حفظ میکنند و شیوهٔ افزارمندان در یک صورتگرایی بیش از پیش کلیشه تحکیم می‌یابد، قشر روشنفکر دیوانه وار خود را به ورطهٔ پذیرش جنون آمیز فرهنگ قدرت اشغالگر می‌افکنند و از هر فرصتی برای حملهٔ ناروا به فرهنگ ملی خویش استفاده می‌جوید و یا اینکه بنحوی پرشور ولی بی‌ثمر به شناساندن دعاوی این فرهنگ و اثبات آنها پناه میبرد .

وجه مشترك این دو واکنش در اینست که هر دوی آنها به تضادهای اجتناب ناپذیری می‌انجامد . چه يك پشت پازنده و چه يك مدافع ، عمل يك بومی دقیقاً بدین جهت غیر مؤثر است که تحلیل موقعیت استعماری با خطوط روشنی صورت نگرفته است . موقعیت استعماری تقریباً در تمام قلمروهای فرهنگی خواهان سکون است . در چهار چوب تسلط استعماری، پدیده‌هایی چون نقطه عزیمت‌های نوین فرهنگی یا تحول در فرهنگ ملی وجود نداشته و هرگز وجود نخواهد داشت . هر از گاهی در اینجا و آنجا، تلاش‌های دلیرانه‌ای بعمل می‌آید تا به تحريك فرهنگی جان تازه‌ای بدمد ، به مضامین آن ، به صورت‌های آن و به طنین آن قوت تازه‌ای بخشد . فایدهٔ آنی ، محسوس و آشکار چنین جهشی بجلو هیچ است . لیکن اگر ما نتایج کار را تا آخر دنبال کنیم ، خواهیم دید که برای زدودن تار عنکبوت از روی شعور ملی، برای بازخواست از استمگري و برای آغاز تلاش بخاطر آزادی، مقدمات فراهم شده است . فرهنگ ملی تحت سلطهٔ استعماری فرهنگ مشکو کیست که نابودی آن به نحوی منظم جستجو می‌شود . این فرهنگ بزودی به فرهنگی محکوم به اختفاء مبدل میشود . مسألهٔ فرهنگ مخفی در واکنش‌های قدرت اشغالگر که وابستگی به سنن را به اعتقاد بروح ملت و بعنوان خودداری از سرفرواد آوردن در مقابل خود تعبیر میکند، بزودی دیده میشود . این اصرار در دنبال کردن اشکال فرهنگی که از پیش محکوم به انقراض است ، در درجهٔ اول تظاهریست از ملیت ، لیکن تظاهری که بازگشت بقوانین جبر (اینرسی) است . هیچ نوع تعرضی یا تعریف مجددی از رابطه‌ها در کار نیست . تنها تجمعی است بدوره‌سته سختی از فرهنگ که بیش از پیش چروکیده، تهی و بی خاصیت میگردد . اکنون که یکی دو قرن به استعمار گذشته است ، ذخیرهٔ فرهنگی ملی بواقع دیگر ته کشیده است . پاره‌ای رسوم لباس پوشیدن و برخی نهادهای شکسته بسته بصورت رشته‌ای از عادات خودکار درآمده است . در چنین ته مانده‌ای از فرهنگ بزحمت میتوان جنبشی را تشخیص داد . هیچ خلاقیت واقعی و هیچ تحرکی در زندگی وجود ندارد . فقر مردم، افسردگی ملی و واپس رفتن فرهنگ تماماً یک است . پس از یک قرن سلطهٔ استعماری با فرهنگی به نهایت متحجر یا به بیان بهتر باز باله‌های فرهنگ ولایه‌های معدنی آن روبرو میشویم . تحلیل رفتن واقعیت ملت و جراحات کاری فرهنگ ملی متقابلاً بهم پیوسته است . از اینجا است که دنبال کردن تکامل این روابط در دوران تلاش برای آزادی ملی اهمیت درجهٔ اول

می‌یابد. نفی فرهنگ بومی، نارضایی در برابر هر گونه تظاهر فعال یا احساسی از فرهنگ و کنار گذاشتن نادرست همه رشته‌های تخصصی سازماندهی، برشدن نمونه‌های پر خاشاک رفتاری در فرد بومی کمک می‌کند. لیکن این نمونه‌های رفتار از نوع انعکاسی است. این نمونه‌ها بزحمت قابل تمایز، بی‌نظم و غیر مؤثر است. بهره‌کشی استعماری، فقر، گرسنگی مداوم، بومی را بیشتر و بیشتر به گشایش يك شورش سازمان یافته هدایت میکند. ضرورت يك رخنه آشکار بطور فزونی یا بنده و نامحسوس بوجود می‌آید و سپس بصورت قابل لمس برای مردم درمی‌آید. کشش‌هایی که تا کنون وجود نداشت بظهور میرسد. رویدادهای بین‌المللی، انقراض تمامی امپراطوریهای استعماری و تصاندهای نهفته در سیستم استعماری، رزمندگی بومی را تقویت میکند و در عین حال به آگاهی ملی نیز نیرو می‌بخشد و به آن پشتیبانی می‌دهد.

این کشش‌های نو یافته که در تمامی مراحل در طبیعت واقعی استعمار وجود دارد، بازتاب‌های فرهنگی خود را نیز دارد. بعنوان مثال، در ادبیات اضافه تولید نسبی بچشم می‌خورد. ادبیات مخلوق بومیان از اینکه پاسخی باشد، بمقیاسی کوچک، به قدرت مسلط، خود را جد امیکند و بصورت تمایلی به خاصه - گرای درمی‌آید. روشنفکری که در دوران اختناق اساساً مصرف کننده بود، اکنون خود تولید کننده میشود. اینگونه ادبیات نخست سبك تراژيك و شعری را میگزیند لیکن اندك اندك رمان، داستان کوتاه و مقاله را نیز آزمایش میکند. گویا نوعی سازمان درونی یا قانون بیان وجود دارد که حکم میکند هر چه هدفها و شیوه‌های مبارزه آزادیبخش دقیقتر میشود، زبان شعری به نسبت کمتری بکار رود. مضمونها کاملاً دگرگون میشود؛ در واقع مابه جبهه گیریهایی خشن و نومیدانه کمتر و کمتر برمی‌خوریم و نیز به نوشته‌های تند، طعنه‌ای و قلمبه‌ای که رویهمرفته تنها به جری ساختن قدرت اشغالگر کمک میکند. در گذشته استعمار - گران باتشویق این سبك بیان وجود خود را میسر ساختند. حملات نیشدار، نشان دادن اوضاع پریشان کننده و هیجاناتی که دریچه خروج خود را در کلام می‌یابند، بواقع توسط قدرت اشغالگر در روندی تسهیل کننده یکی شده‌اند، کمک به چنین روندهایی به يك مفهوم با اجتناب از وخیم کردن آنها و پاك کردن محیط برابراست.

لیکن چنین موقعیتی تنها میتواند گذرا باشد. در واقع رشد آگاهی ملی در بین مردم، زبان ادبی روشنفکر بومی را محدود می‌سازد و به آن دقت می‌بخشد. بهم نزدیک شدن مداوم مردم، روشنفکر را دعوت میکند تا از سردادن فریاد اعتراض خویش فراتر رود. ناخرسندی نخست به ایراداتهام بدل میشود و آنگاه به بازخواست مبدل میگردد. در مرحله بعدی این صدای فرمان است که بگوش میرسد. تبلور آگاهی ملی هم باعث شکستن سبکها و مضامین ادبی میشود و هم مخاطب‌های کاملاً تازه‌ای می‌آفریند. در حالی که نخست روشنفکر بومی اثر خود را

منحصراً برای ستمگر می ساخت، چه برای خوش آمد او و چه برای تاختن به او به کمک ابزارهای انسانی یا ذهن گرا، اکنون نویسنده بومی بطور روزافزون به مخاطب ساختن مردم خود خومیگیرد.

تنها از این لحظه است که ما میتوانیم از ادبیات ملی سخن بگوییم. در اینجا ما در سطح آفرینش ادبی با اختیار کردن و روشن ساختن موضوعاتی نوعاً ناسیونالیستی روبرو میشویم. اینرا میتوان بدرستی ادبیات مبارزه خواند از آنرو که تمامی مردم را به مبارزه بخاطر بقای خویش بعنوان يك ملت فرا-میخواند. این ادبیات مبارزه است، چرا که آگاهی ملی را قالب ریزی میکند، به آن شکل و طرح می بخشد و در برابر آن افقهای نوین و نامحدود میگشاید. این ادبیات مبارزه است، چرا که این خواست آزادیست که در زمان و مکان بیان میشود.

در تراز دیگر، سنتهای زبانی - قصه ها، حماسه ها و ترانه های مردم - که در گذشته بعنوان آثار قراردادی کنار گذاشته شده بود دگرگونی آغاز کرده است. قصه گویان که بنقل اپیزودهای بی خاصیت خو کرده بودند اکنون به این قصه ها جان می بخشد و در آنها تغییراتی بیش از پیش بنیانی وارد میکنند. گرایش به اینکه درگیری ها را باب روز سازند و گونه های مبارزه را که داستانها پدید می آورد همراه با ناهای قهرمانان و نوع جنگ افزارها، نوسازند. شیوه تلمیح روز بروز وسیعتر بکار میرود. فرمول: «این داستان در روزگار پیشین رخ داده است» جای خود را به: «آنچه میخواهیم از آن صحبت کنیم در جای دیگر رخ داده است. لیکن بخوبی میتوانست هم امروز در همینجا اتفاق افتد و نیز میتواند فردا روی دهد» داده است. در این زمینه الجزایر نمونه برجسته ایست. از ۵۳ - ۱۹۵۲ بعد نقاله ها که پیش از آن حرفهاشان یکنواخت و گوش دادن به آن ملال آور بود، شیوه های قدیمی نقل گویی و محتوای قصه های خود را بطور کلی دگرگون ساختند. مستمعین آنها که پیش از آن پراکنده بودند متراکم شدند. حماسه با مقوله های مشخص خود، دوباره بمیدان آمد و بصورت سرگرمی مطمئنی درآمد که بار دیگر ارزش فرهنگی خود را بازیافت. استعمار اشتباه نکرد که از ۱۹۵۵ به بعد به دستگیر ساختن منظم این نقاله ها پرداخت.

تماس مردم با نهضت نوین، زندگی را آهنگی نو می بخشد، فشارهای جسمانی را از یاد میبرد و نیروی تخیل را وسعت می بخشد. هر زمان که قصه گو برای شنونده خود داستان تازه ای نقل میکند، يك خواست راستین را مطرح میکند و وجود نوع تازه ای از انسان بر شنونده آشکار میشود. وضع حاضر دیگر پیچیده نیست بلکه گشوده است تا همه کس ببیند. قصه گو بار دیگر نیروی تخیل خویش را آزاد میگذارد، بدعت می نهد و به آفرینش اثری هنری دست می زند. حتی اتفاق می افتد که شخصیهایی که بسادگی آماده برای چنین تبدیلی هستند - راهزنان یا کم و بیش ولگردان ضد اجتماعی - اخذ و از نو قالب ریزی میشوند.

پیدایی تخیل و اصرار خلاقه در ترانه‌ها و داستانه‌های حماسی يك کشور استعمارزده شایسته دنبال کردن است. نقال با نزدیک شدن متوالی خویش بندای مردم منتظر پاسخ میدهد و بظاهر تنها لیکن بواقع بیاری شنونده‌اش، در جستجوی نمونه‌های نو، نمونه‌های ملی، راه خود را می‌گشاید. کم‌دی ودلق بازی از میان میرود یا جاذبه خود را از دست میدهد. در مورد نمایشنامه نویسی باید گفت که این امر دیگر در سطح روشنفکر گرفتار و وجدان معذبش مطرح نیست. نمایشنامه باز دست دادن و یزگیهای یأس و طغیان، بصورت جزئی از عاقل مردم در می‌آید و بخشی از يك عمل در دست تهیه یا در دست اجرا در می‌آید.

در گفت و گو از صنایع دستی، صورتهای بیان که سابقاً نهانده‌های هنری بود، حال را ستر میشود. مثلاً کارهای چوبی که در گذشته به چهره‌ها و وضع‌های معینی اختصاص داشت اکنون تفاوت می‌یابد، صورتهای گنگ یا خسته، جان می‌گیرد و دستها بالا می‌رود چنانکه گویی طرح کاری را میریزد. ترکیب‌هایی متشکل از دو، سه یا پنج پیکر بظهور میرسد. مکتبهای سنتی توسط توده رشد یافته متفنان یا منتقدان بسوی تلاشهای خلاقه هدایت میشود. این نیروی تازه در این بخش از زندگی فرهنگی اغلب نادیده گرفته میشود. معهذا کمک آن به تلاش ملی اهمیت زیادی دارد. با حاکم پیکرها و صورتهایی که سرشار از زندگیت و با اختیار کردن گروهی که بر همین شالوده قرارداد بعنوان مضمون، هنرمند شرکت در نهضتی سازمان یافته را دعوت میکند. اگر ما انعکاس‌های بیداری شعور ملی را در زمینه‌های سرمایه و کوزه‌گری مطالعه کنیم نیز به همین مشاهدات خواهیم رسید. کوزه‌ها، خمره‌ها و سینی‌ها در ابتدا بطور نامحسوس و سپس تقریباً وحشیانه تغییر شکل می‌یابند. رنگها که در گذشته محدود بود و از قوانین سنتی هماهنگی پیروی میکرد گسترش می‌یابد و از بازتاب انقلابی که پدید می‌آید تأثیر می‌پذیرد. بعضی رنگهای آخری و آبی که بنظر میرسد استفاده از آنها در قلمرو فرهنگی معینی تا ابد ممنوع است، اکنون بطور عادی بکار گرفته میشود. به همین طریق نقش کردن صورت انسان که بر طبق نظر جامعه‌شناسان مشخصاً مناطق کاملاً معینی است، ناگهان کاملاً نسبی میگردد. متخصصی که از کشور مادر می‌آید و انسان‌شناس این تغییرات را سریعاً در می‌یابند. رویه‌مرفته این تغییرات بنام شکل متحجری از سبک هنری و حیات فرهنگی که در قلب سیستم استعماری رشد میکند محکوم میشوند. متخصصان استعماری این شکلهای نو را نمی‌شناسند و بیاری سنن جامعه بدوی می‌شناهند. اینک استعمار گرانند که بصورت مدافعان سبک بومی در می‌آیند. هنگامیکه پس از جنگ دوم سبکهای جدیدی، چون «be-bop» شکل مشخصی بخود گرفت، واکنشهای متخصصان سفید پوست جاز را کاملاً بیاد می‌آوریم و از آنجا که طبیعت واقعی استعمار پیچیده نیست این مثال اهمیت خاصی بخود می‌گیرد.

واقعیت اینست که در چشم آنان جاز تنها باید لوستالژی افسرده و درهم شکسته زنگی پیری باشد که بین پنج گیلاس و بسکی و نکبت نژادی نسبت به سفیدان محاصره شده است. بمحض اینکه زنگی بشناخت خویش می پردازد و بقیه جهان را به گونه ای دیگر می شناسد، وقتی در او امید زاده میشود و جهان نژاد پرست را پس میزند، بدیهی است که نوای ترومپت او روشنتر و صدایش باخشونت کمتر بگوش میرسد. شیوه های تازه در جاز تنها زاده رقابت اقتصادی نیست. ما باید بی گمان در آنها یکی از نتایج شکست کند ولی محنوم دنیای جنوبی ایالات متحده را ببینیم. و خیال پردازی نیست اگر تصور شود که طی پنجاه سال آینده آن گونه زوزه های جاز که از حلقوم زنگی بدبخت فقیری بیرون می آید، تنها توسط سفید پوستانی حفظ خواهد شد که به آن بعنوان گونه ای بیان زنگی بودن می نگرند و به این خیال محبوس چون نوعی رابطه نگاه میکنند.

بهمین طریق میتوان در رقص، آواز و سنتها و شعایر کهن، همان شیوه جهش رو بیالاراجست و یافت و همان تغییرات و همان بی آرامی ها را در این زمینه مشاهده کرد. بدینگونه يك نگرنده هوشیار میتواند خیلی قبل از مرحله سیاسی یا نظامی يك جنبش ملی، تظاهر نیروی تازه را حس کند و ببیند و برخورد قریب الوقوع را احساس کند. او بصورت های غیر عادی بیان و مضمون های تازه و سرشار از نیروی برخورد میکند که دیگر در خدمت استغاثه نیست، بل در خدمت تجمع مردم، گرد کردن مردم بدور هم، بخاطر هدفی مشخص و دقیق قرار دارد. همه چیز با هم برای بیدار کردن حساسیت فرد بومی و برای غیر واقعی کردن و غیر قابل قبول ساختن جهان بینی درون گرایانه یا پذیرش شکست کار میکند. بومی ادراک خود را از نومی سازد از آن روز که عزم و بالندگی را در صنایع دستی، رقص، موسیقی، ادبیات و سنت های زبانی تجدید میکند. جهان او خصلت نکبت زده خود را از دست میدهد. شرایط لازم برای برخورد گریز ناپذیر به یکدیگر می پیوندند.

ما پدید آمدن نهضت را در اشکال فرهنگی مشاهده کردیم و دیدیم که این نهضت و این صورتهای نو به میزان بلوغ آگاهی ملی بستگی دارد. اکنون این نهضت بیش از پیش به بیان عینی خود بصورت نهادها گرایش می یابد. از این پس نیاز برای تحقق وجود ملی، بهر قیمتی که شده، پدید می آید.

اشتباهی که زیاد معمول است و علاوه بر این بسختی قابل توجیه، اینست که بخاطر بخشیدن ارزشهای نوین بفرهنگ بومی، کوشش به یافتن بیان فرهنگی بعمل آید. اینجاست که به عبارتی در نظر اول متناقض برمی خوریم: واقعیت اینکه در يك کشور استعمار زده، ابتدایی ترین، وحشی ترین و نامشخص ترین نوع ناسیونالیزم، داغ ترین و مؤثر ترین نوع دفاع از فرهنگ ملی است. چرا که فرهنگ در درجه اول بیان يك ملت است، بیان برتری های آن، تابوهای

آن و طرح‌های آن . این در همه مراحل تمامی جامعه است که تابوهای دیگر، ارزشهای دیگر و طرح‌های دیگر پدید می‌آید . يك فرهنگ ملی عبارتست از جمع كل همه این برآوردها ؛ این فرهنگ نتیجه توسعه درونی و بیرونی است که بر كل جامعه و نیز بر هر تراز آن اعمال میشود . در موقعیت استعماری، فرهنگ که از حمایت ملت و دولت هردو، محروم است ، سقوط میکند و می‌میرد . شرایط وجود آن بنا بر این آزادی ملی و باز آفرینی دولت است . ملت تنها وضعیت فرهنگ، ثمر بخش بودن آن ، نوگشتن مدام آن و عمیق تر شدن آن نیست ، که نیز يك ضرورتست . ملت، نبرد بخاطر وجود ملی است که فرهنگ را بحرکت و امید دارد و درهای خلاقیت را برویش باز میکند . سپس این ملت است که شرایط و چهارچوب لازم برای فرهنگ را فراهم میکند . ملت عناصر تفکیک نا پذیر ضروری برای خلق يك فرهنگ را گرد می‌آورد ، عناصری که به تنهایی میتواند به آن قابلیت اعتماد، ارج، حیات و نیروی خلاقه ببخشد . به همین طریق این خصالت ملی آنست که درهای چنین فرهنگی را بروی فرهنگهای دیگر می‌گشاید و به تأثیر و نفوذ در فرهنگهای دیگر توانایش می‌سازد . بسختی میتوان انتظار داشت که يك فرهنگ غیر موجود، با واقعیت رابطه ای داشته باشد یا بر آن تأثیر گذارد . نخستین ضرورت عبارتست از بنیان گذاری مجدد ملت به نحوی که به فرهنگ ملی به معنای شدیداً زیست شناسیانه عبارت حیات بخشد .

بدین ترتیب ما درهم شکستن قشرهای کهن فرهنگی، انهدامی را که هر چه بیشتر بنیانی میگردد، دنبال کردیم ؛ در آستانه در گیری قطعی بخاطر آزادی ملی، به نو کردن صورتهای بیان و آفرینش مجدد تخیل توجه کردیم . اینك يك پرسش اساسی می‌ماند: روابط میان مبارزه - چه سیاسی و چه نظامی - و فرهنگ چیست؟ آیا در طول نبرد نوعی تعلیق فرهنگی وجود دارد؟ آیا مبارزه ملی خود بیانی از فرهنگ است؟ سرانجام، آیا باید گفت که جنگ آزاد ببخش، هر چه حاصل، مابعدی (a posteriori) است؟ آیا بخودی خود نوعی نفی فرهنگ است؟ مختصر، آیا مبارزه آزاد ببخش يك پدیده فرهنگی است یا نه؟

ما معتقدیم که بعده گرفتن آگاهانه و سازمان یافته امر استقرار مجدد حاکمیت ملی از طرف مردمی استعمار زده، کاملترین و آشکارترین نوع تظاهر فرهنگیست که وجود دارد . این تنها موفقیت مبارزه نیست که بعدها به فرهنگ ارزش و نیرو می‌بخشد، فرهنگ در دوران مبارزه به سردخانه سپرده نمیشود . مبارزه بخودی خود ، در گسترش و در پیشرفت داخلش فرهنگ را بر اها و مسیرهای گونه گون و کاملاً نوینی هدایت میکند . مبارزه آزاد ببخش بفرهنگ ارزشها و شکل‌های گذشته اش

را باز نمیگرداند . این مبارزه که در جهت يك رشته روابط اساساً متفاوتی در بین افراد بشر سیر میکند ، نمیتواند چه شکل و چه محتوای فرهنگ مردم را دست نخورده باقی گذارد ، بعد از نبرد ، نه تنها استعمار ، بل انسان استعمار زده نیز از بین میرود .

این بشریت نونهیتموند مگر اینکه او مانع نوینی را هم برای خود وهم برای دیگران تعریف کند . این امر در هدفها و روشهای مبارزه از پیش شکل گرفته است . مبارزه ای که همه طبقات مردم را تجهیز میکند ، هدفها و ناشکیبایی های آنها را بیان میکند و از اینکه تقریباً منحصرأ به حمایت مردم متکی باشد هر اس ندارد ، ضرورتاً پیروز خواهد شد . ارزش این نوع درگیری در اینست که بیشترین شرایط لازم برای گسترش و هدفهای فرهنگ را فراهم میآورد . پس از اینکه آزادی ملی در این شرایط بدست آمد ، دیگر چنان سرگشتگی دردناك فرهنگی که در پاره ای از کشورهای تازه استقلال یافته بچشم می خورد ، وجود نخواهد داشت . چرا که ملت باشکله پدید آمدنش و در شرایط وجودش تأثیری اساسی بر فرهنگ اعمال میکند . ملتی که توسط عمل دسته جمعی افرادش پا بدنیا نهاده و تجسم آرمانهای واقعی مردم است ، بهنگام تحول نمیتواند جز با داشتن اشكال بطور استثنایی غنی فرهنگی وجود داشته باشد .

بنابراین بومیانی که نگران فرهنگ کشورشانند و میخواهند به آن ابعادی جهانی بخشند ، نباید اعتماد خود را به تنها اصل استقلال اجتناب ناپذیر و نامشخص که در ذهن مردم بخاطر دست یافتن به هدفشان نوشته شده ، متکی سازند . آزاد ساختن ملت امریست ، شیوه ها و محتوای توده ای مبارزه امری دیگر . بنظر ما آینده فرهنگ ملی و ثروتهای آن بهمان اندازه جزیی از ارزشهایست که مبارزه رهایی بخش را تدوین کرده اند .

واکنون موقع آنست که برخی خود پسندی ها را محکوم کنیم . اینجا و آنجا گفته میشود که خواسته های ملی مرحله ایست که بشریت پشت سر نهاده است . اکنون زمان کارهای بزرگ مشترك است و ناسیونالیستهایی که واپس مانده اند نتیجتاً باید اشتباهات خود را اصلاح کنند . لیکن بنظر ما اشتباهی که میتوانند نتایج وخیمی بیار آورده ، تمایل بجهدش از مرحله ملی است . اگر فرهنگ عبارتست از بیان شعور ملی ، پس من در تأکید اینکه آنچه ما اکنون با آن سروکار داریم شعور ملیست که خود پرداخت شده ترین شکل فرهنگ است ، درنگ نخواهم کرد . شناخت خود ، بمعنای سد کردن راه ارتباط نیست ، اندیشه فلسفی به

مأمیاموزد که بعکس تضمین کننده آنست. آگاهی ملی که خود با ناسیونالیزم یکی نیست، تنها چیز است که بما ابعاد بین المللی می بخشد. مسأله آگاهی ملی و فرهنگ ملی در افریقا ابعاد خاصی بخود میگیرد. زایش شعور ملی در افریقا بستگی شدیداً همزمانی با شعور افریقایی دارد. مسؤولیت افریقاییان نسبت به فرهنگ ملی در عین حال مسؤولیتی است در برابر فرهنگ افریقایی - زنگی. این مسؤولیت مشترک، واقعیت يك اصل=اوراء طبیعی نیست، بلکه آگاهی از قانون ساده ایست که میگوید هر ملت مستقل در افریقایی که استعمار هنوز در آن سنگرها دارد، ملتی است احاطه شده، ملتی که آسیب پذیر و در خطر مداوم است.

اگر انسان بعملش شناخته میشود، پس ما میگوییم که امروز فوری ترین کار برای روشنفکران اینست که ملت خویش را بسازند. اگر این ساختن راستین باشد، یعنی اگر بیان کننده خواست آشکار توده و معرف توده های مشتاق افریقاییان باشد، پس آنگاه ساختن يك ملت ضرورتاً همراه با کشف و تقویت ارزشهای تعمیم دهنده است. بنابراین، این رهایی ملیست که ملت را، بجای جدا کردن از دیگر ملتها، به ایفای نقش خود در صحنه تاریخ رهنمون میشود. این در قلب شعور ملیست که شعور بین المللی زیست میکند و رشد می یابد و این ظهور دوجانبه، سرانجام سرچشمه تمامی فرهنگ ها است.

ترجمه علی طه

هنر ورشد کامل فرد

استتیک‌کی که بر پایهٔ جهان بینی علمی زمان ما استوار است هنر واقعی را محصول آن نوع فعالیت انسانی می‌داند که واقعیت را از نظر هنری منعکس کرده و آنرا به دلخواه هنرمند بیان می‌دارد. بدین طریق هنر، به هنرمندان امکان می‌دهد که استعدادها و قریای خود را در زمینه‌های مختلف هنری به‌منصهٔ ظهور برسانند. زیرا که، گرچه محتوی اثر هنری ناشی از ایدئولوژی و معرفت ژرف هنرمند به زندگی است و این محتوی وسعت نظریات و شدت احساسات هنرمند را آشکار می‌سازد، مع‌هذا کسی نمی‌تواند منکر شود که اعطای شکل هنری به همهٔ اینها محتاج استادی و مهارتی است که خود، استعدادهای خاصی را در زمینهٔ پراتیک ایجاب می‌کند.

بنیان‌گذار فلسفهٔ علمی بحق تأکید می‌کند که هنر، این « محصول شعور » بطور قریبی وابسته به کار فیزیکی است و این امر در مورد مجسمه سازی، هنر تزئینی و غیره ... بچشم می‌خورد.

ذکر این نکته بخاطر تأکید نقش عظیمی است که هنر در شکفتگی همه‌جانبهٔ فرد ایفا می‌کند.

اما آنچه در درجهٔ اول به هنر ارزش می‌بخشد، طبیعتاً اهمیت عظیمی است که هنر از نقطه نظر پیشرفت شناخت، تکامل ایدئولوژیک و استتیک و آموزش عمومی انسان دارا می‌باشد.

در کشور ما نقش آموزنده هنر فوق العاده افزایش می یابد و این امر ناشی از يك قانون عینی تكامل ایدئولوژيك جامعه ما است كه البته مشخص كننده دوران گذار است .

اگر امروز، اهمیت آموزنده هنر در کشور ما فوق العاده بالا رفته بدین دلیل است كه سطح فرهنگ شیفتگان هنر و تعداد آنها بطور محسوس افزایش یافته است . انسان نوین جامعه ما با فرهنگ تربیت می شود و می خواهد كه در زمینه های مختلف شكفته گردد . هنر بخاطر كمك به تكامل انسان نوین پیوسته باید اشكال و روشهای جدیدی را كشف كند .

لازم است امروز بیش از هر زمان دیگر اشكال و روشهای هنری تا آنجا كه ممكن است متنوع بوده ، هیچ خصوصیت مشترکی نداشته باشند جزارتباط ارگانيك با اندیشه های عالی عصر ما و حقیقت دوران ساز ما ، و قدرت تهییج و نیروی اقناع .

انسان نه تنها هنر را وسیله ای جهت توانگر ساختن فكر خود می یابد بلکه آن را برای تصفیة ادراك خویش و دسترسی به لذت استتیکي بكار می برد . به موازات این امر لازم است كه هر اثر هنری صرف نظر از تم خود دارای تأثیر آموزشی باشد و بتواند يك تأثیر اخلاقی بوجود آورد ، و این تأثیر ناشی از معنای اخلاقی ای باشد كه می باید هنر را بطور کلی اقناع نماید . در حال حاضر در کشور ما اکثریت تماشاگران ، شنندگان و خوانندگان از نظر آگاهی ، اعتبار فكري و عمق احساسات خویش در سطح خالقین آثاری هستند كه باید درباره آنها قضاوت نمایند و گاهی حتی از سطح آنها هم تجاوز می كنند . این وضع هنرمندان را وادار می سازد كه در مورد محتوی ایدئولوژيك ، نفوذ فكري ، قدرت تهییج و در يك كلمه ارزش هنری آثار خود در سطح عالی قرار گیرند .

نقش عظیم استتیک هنر بطور صریح ناشی از این امر است كه وظیفه آموزنده هنر با وجود نمونه های اخلاقی مشخص در آثار هنری كامل می گردد . تم های مسلط در هنر و ادبیات امروزی جامعه ما به سازندگی ماهیت انسان نوین یعنی سازنده دنیای آرمانی ما مربوط می باشد .

آفرینش های شكوفه هنری نمایانند خلق قهرمان و مثبت دوران ما را كه نماینده تیپيك توده ها باشد و بهترین خصوصیات معاصرین خود را با درخشندگی و واقع بینی منعكس كند ، وظیفه خود می دانند . این قهرمان ازدل آثار مربوط به حادث ترین مسائل كنونی نمودار می گردد : مانند **بالوئوف** در **نوول كوزفنيكوف** ، و قهرمانان كتاب **ر كمچوك** ، فیلم **شعر دریا** از **دوژنكو** ، نمایشنامه های **آربوزف** ، **تابلوهای سالاخوف** ، سفرنامه و اشعار **اسمول** و همچنین اشعار **مژلايتسيس** .

وَقْتِي كه سخن بر سر هنر و وظیفه آموزش آن دريك مضمون مشخص و واقعی است ، آنگاه مفهوم « زمان ما » نمی تواند سرسری و تحت اللفظی انگاشته شود . واقعیات زمانهای نزدیک به ما (در گذشته نزدیک) زمان کنونی را که ابهام آن به حل اساسی ترین مسائل سیاسی و اخلاقی موجود در کادر يك دوران بستگی دارد ، نفی نمی کند . تازگی و طنین ایدئولوژیکی ، هنری و استتیکي آثار مربوط به سالهای دور نظیر فیلم های « حماسه يك سرباز » و « آسمان صاف » چو خرای و « سرنوشت يك انسان » باندارچوك ، سمفونی های یازدهم و دوازدهم (۱۹۰۵ و لنین) شوستاکوویچ نیز از همین جانش می شود . این آثار راستین ، پر شور و مملو از اندیشه های عالی نه تنها این یا آن جنبه واقعیت ، بلکه انسان امروزی جامعه ما را از زاویه تاریخی و استتیک سطح اخلاقی اش می شناسانند . این چنین آثاری که خود آگاهی خلق را بیان می دارند ، از نظر ارزش و حتی ارزش سندی مقامی همانند با آثاری که با همان مهارت تم های کنونی را روشن می سازند ، دارا می باشند .

از سوی دیگر هنر برای انجام وظیفه آموزشی خود و برای ضربه زدن به هر آنچه کهنه شده و مرده ، از سلاح های موجود در زرادخانه رئالیسم مردم گرایی نظیر هزل ، هجو ، وطنز استفاده می کند ، هیچکس نمی تواند ضرورت نوعی از هجو را در مرحله کنونی که جامعه مادوران گذار را می گذراند ، فراموش نماید . هجو باید به زدودن سوابق ذهنی و نواقصی که همیشه یافت می شوند کمک کند . ولی این موضوع را همواره باید در نظر داشت که در جامعه ما هنرمند باید نسبت به واقعیت مردم گرایی گرایش مثبت داشته و به زدودن هر چه با این واقعیت بیگانه است و مخالف با زندگی و کار عادیست ، ایمان کامل داشته باشد . در جامعه ما مفهوم « هنرمند خلاق » روز بروز گسترش بیشتری می یابد ، انقلاب به خفقان استعدادهای توده ها پایان داده و هنرها در دسترس همه افراد مشتاق قرار داده است . این امر در گفته هایی که به رهبر و بنیان گذار عالیقدر تمدن ما نسبت داده شده است و گویا آنها را مدتی پس از انقلاب بیان داشته بخوبی مستتر است . « بیداری نیروهای نوین و کار خلاقه این نیروها بخاطر ایجاد يك هنر و فرهنگ نوین و مترقی خوب است ، خیلی خوب است ... » . « انقلاب همه نیروهای را که تا کنون در بند مانده بودند آزاد ساخته و آنها را به سطح زندگی نوینی آورده است ... » . « در جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی هنرمند بخاطر بازار کار می کند و محتاج خریدار است ... » . « در گونی جامعه ما هنرمند را از قید شرایط پست آزاد ساخته است . » « هر هنرمند ، هر کس که خود را هنرمند می داند حق دارد آزادانه ، طبق دلخواه خود و بدون کوچکترین جبر و فشاری به آفرینش بپردازد . »

در جوامعی که سیستم پست زندگی را سرنگون کرده اند آزادی آفرینش

هنری در درجه اول ناشی از محو موانعی است که تقسیم خشن و بسیار محدود کار بر سر راه تکامل همه جانبه انسان قرار داده است .

بنیان گذار فلسفه علمی به جامعه آینده آزاد از قید استثمار می نگرد که در آن هنرمندان دیگر در بند واسیر شغل خود نباشند. در کشور ما این پیش بینی در مرحله عالی جامعه ما صورت خواهد گرفت.

لازم بتوضیح نیست که شکل عالی اشتراك افراد در فعالیت های هنری ، در زمینه هنر آماتور، تا چه اندازه در کشور ما وسعت یافته است. ارتباط نزدیک هنرمندان آماتور با زندگی خلق، دید عمیق آنها درباره جهان اطراف خود ، میل آنها به صرف ساعات استراحت جهت اشتغالات هنری بدون آنکه بفکر نفع مادی باشند، همه اینها از خصوصیات این پدیده است.

هنر آماتور که از نقطه نظر تکنیکی از هنر پروفسیونل پائین تر است (البته نه همیشه)، با آن ارتباط نزدیک دارد .

هنرمندان پروفسیونل وظیفه خود می دانند که به همکاران آماتور خود کمک نمایند و به بالابردن هنر آنها که خود خدمتی به پیدایش هنرمندان بزرگ می باشد کمک کنند. و البته وظیفه هنر پروفسیونل به همین جا خاتمه نمی یابد ؛ هنر پروفسیونل خود نیز از مکتب هنر آماتور می آموزد. امکانات وسیعی که در کشور ما برای هنرمندان بوجود آمده باعث ارتقاء درجه هنرمندان آماتور و کامل شدن آنان می گردد.

گاهی سؤال می شود که آیا هنر پروفسیونل در مرحله عالی نظام مردم گرایی نیز وجود دارد؟ استانیسلاوسکی (۱۹۳۸ - ۱۸۶۸) تأکید می کند که بدون مهارت، هنری وجود ندارد و هیچ ملاک مطلق برای تعریف کمال مهارت یافت نمی شود. برخی از انواع هنر برای نیل به کمال محتاج يك زندگی کاملند . پس در مراحل عالی نظام مردم گرایی نیز هنر پروفسیونل بدون شك باقی خواهد ماند. هنر آماتور نیز بنوبه خود، تحت رهبری بزرگترین هنرمندان بیش از پیش به غنای هنر پروفسیونل کمک خواهد کرد. بدون آزادی هنرمندان از زنجیر صاحبان زر و از قید استثمار، فشار و هر نوع اجباری که هنرمندان را وادارد تا به ندای وجدان خیانت کنند ، آزادی بیان هنری غیر قابل ادراك است؛ زیرا که هیچ زمینه فعالیت انسانی با اندازه هنر در قبال بهره کشی، تحدید، و اعمال خشونت حساس نیست . آزادی بدون شك شرط لازم برای آفرینش هنری است ^۱.

۱ - منظور نویسنده از کلمه آزادی مفهوم خرده بورژوائی و روشنفکرانه آن بدانسان که در این دیار ریشه دوانیده است، نبوده، بلکه آزادی از قید ستم و استثمار و فشار اقتصادی مورد توجه اوست. بدیهی است در جوامعی چون جامعه ای که نویسنده از آن صحبت می کند آزادی هنرمند متکامل با منافع خلق رابطه ناگسستنی دارد. (مترجم)

اما در جوامعی که بوسیله تضاد طبقات مشخص می گردند، حتی مؤمن ترین هنرمند، نسبت به آزادی هرگز در قبال مشتریان خود، اربابان خود، و در یک کلمه در قبال آنهایی که بوی پول می پردازند، آزاد نیست.

در نظام بورژوازی برای هنرمند شیفته استقلال فقط یک راه وجود دارد: اعتراض علیه بردگی تحمیل شده به هنر، جای گرفتن در مواضع خلق و شرکت در مبارزات آنها. و این انتخاب دشواری است که نتایج ناگوار و گاهی تراژیک برای هنرمند در بر دارد. این کار شجاعت فراوان، ایمان راسخ، و قدرت فدا ساختن خود بنام آزادی انسان را می خواهد.

و اما در آنچه مربوط به مطالبه استقلال کامل، هنرمند در قبال تمام طبقات جامعه سرمایه داری است، باید گفت که این فقط یک تخیل است. و اما نظام ما برای هنرمندان آزادی کامل خدمت به خلق (نه بدشمنان و استثمارگران خلق)، بیان حقیقت، بخش و انتشار سلیقه های عالی استتیک، مبارزه بخاطر صلح و خوشبختی همه انسانها را در روی زمین تأمین می کند. و همین آزادی است که بهیچ وجه هنرمند را از مسئولیت های عظیم خود در برابر جامعه رها نمی سازد، بلکه برعکس این مسئولیت ها را ایجاب می کند. تکامل بخشیدن به آگاهی هنرمندان در مورد وظایف خود، افزایش درک آنها نسبت به اهمیت اجتماعی آثارشان، چنین است راهنمای ما در مورد تعیین جهت گیری هنرها.

یکی از عناصر مفهوم مردم گرایی رسالت هنرمند مبتنی بر آن ضرورت های اخلاقی است که جامعه در قبال وی مطرح نموده و او باید آنها را با میل و رغبت بپذیرد. باید آموخته لیاقت نقشی را که ایفا می کند داشته باشد و اندیشه هایی که در آثار هنری وی بیان می شود و بآن آثار ارزش واقعی می بخشد، بوسیله زندگی خودوی مورد تأیید قرار گیرد.^۱

یکی از خصوصیات مشخصه هنر ما در این واقعیت نهفته است که وظیفه این هنر بوجود آوردن هنرمندانی است که بمثابة انسان بطور هماهنگ رشد یافته باشند و بر تزلزل منش خویش که از خصوصیات دوران گذشته است، فائق گردیده باشند.

بر اساس آنچه گفته شد بدون اعتراف می توان اظهار داشت که فقط پرداختن به اشتغالات هنری، چه بشکل پروفیسیونل و چه آماتور، ارزش انسان را افزایش می دهد و به تظاهر استعداد های انسانی و وحدت اندیشه ها و عالی ترین احساسات زمان ما کمک می کند.

(از منابع روسی) ترجمه بزرگ امید
ادامه دارد.

۱- این مطلب باید مورد توجه آن دسته از هنرمندان ماقرار گیرد که در گوشه و کنار امیدوارند از هنر اجتماعی و رسالت اجتماعی هنرمند دم بزنند. (مترجم)

یادی از

شاهین سر کیسیان

دو سال از مرگ شاهین سر کیسیان گذشته است بدون آنکه هیچکس به تجلیل و تحلیل هنر اصیل او برخیزد و به نام صداقت و ایمان او به آلودگیهای گوناگون محیط کنونی تئاتر نهیب بزند و نام او را سپر پستی ها و وابستگی های زیانمند تئاتر بومی کند. شاهین تا بود باغ و روپر شکوه و پنهان خویش زیر آسمان سنگین تئاتر بال کوفت و به سنگینی و سرسختی پیش رفت و اگر مرد، گرسنه و خسته، بر قلل اعتقاد صمیمانه خویش مرد و نه بردشت پر لاشه سوداگری ها و گدامنشی ها، به سیری و مردار خواری، که تنها لاشخواران را شایسته است.

شاهین پاك زیست، به پاکی کار کرد و ... پاك مرد. شاهین به فریب هادل نسبت. بر لجن وابستگی ها فرو نیاورد. بر درار باب بی مروت دنیا به تکدی نشست و تنها کار کرد... کار کرد... بدون ادعا و بدون هیاهو کار کرد و به سائن های کوچک و آدم های کوچک تر قناعت ورزید تا اصالت خود را حفظ کند و اعتقاد خویش را نگاه دارد.

شاهین دریافته بود، و به درستی دریافته بود که در جوامع سوداگری، وابستگی هنر به سازمان ها و وزارتخانه ها وابستگی هنرمند به تحمیل و تحقیر است.

شاهین مزدور منافع دیگران نشد و تنها اصالت را برگزید و عشق را پذیرفت: اصالت هنر و عشق به تئاتر.

و اکنون با یادگارهای او چه می کنند؟ ترجمه هایش کجاست؟ فهرست اجراهایش کو؟ چه کسی به معرفی هنر و شخصیت او برخاسته است؟ چه کسی زندگی دردناک او را تحلیل کرده است؟ کسانی که نام او را سر لوحه هنر تشریفاتی خویش کرده اند جز آنکه صمیمیت راه و ایمان عاشقانه او را با رفتاری بورژوازی به انکار کشیده اند چه کرده اند؟ آیا يك قدم، حتی يك قدم کوچک در تجلیل هنر و ایمان بردبار او برداشته اند؟ گویی هرگز شاهینی نبوده است! ... هرگز.

سعید سلطانپور
از کتاب «صدای میرا»

صدای آغاز

نه

آغازها همیشه غلط بود

دریا و بادها می‌گویند

دریا و بادها

آغازها همیشه غلط بود

باید

از قلده‌ها می‌آدم

ومی‌وزیدم از ته ویرانی

چگونه میشود از ته گودال‌ها سرازیر شد

چگونه میشود از اتاق‌های دربسته مثل باد وزید

نه

آغازها همیشه غلط بود

انگیزه‌های کوچك

انگیزه‌های هرزه در خلوت همه
انگیزه‌های حقیر را در بادها رها کردم
و با تمام عاطفه دانستم
یک‌شن برای جاذبه کافی‌ست
و من تمام کوه‌ها را بیهوده
در جستجوی جاذبه چون بادهای وحشی پیمودم
نه

آغازها همیشه غلط بود

حس می‌کنم سکوت با جریان آب نمی‌خواند
و کوه‌ها به جرم خاموشی
بانعره‌های سوزان می‌سوزند
و صخره‌های ساکت
روی حریق سرخ قلل دود میشوند
حس می‌کنم سکوت گل‌ها را پثرمرده می‌کند
و گل‌ها ، در گلدان‌های خاموشی می‌سوزند
یک‌شب برای شمعدانی‌ها خواندم
و شاخه‌های شمعدانی تا آفتاب رسیدند

شب از کدام بادیه می‌آمد
که من به حس ستاره‌شدن اعتماد پیدا کردم
شب از کدام بادیه بی‌ستاره می‌آمد؟

غبار راه را چون کهکشان می افشانم
و مثل يك ستاره تابامداد می سوزم

ببین

شب از ستاره زندانی سرشار است

چه سال‌های پرآفتابی خواهد آمد
پرنده‌ها و گل‌ها می آیند
باید کلام را به احترام آفتابگردان‌ها بردارم
و دستمال را در بادها تکان بدهم
هرگز برای گل‌ها اعتراف نخواهم کرد
و با پرنده‌ها حرفی ز شب نخواهم گفت
حس می‌کنم تصور آینده را نباید باداستان شب آلود

باران ، می بارد

ستاره روی باران می خواند

ستاره راز آمدن آفتاب را می داند

باید کلام را به احترام آفتابگردان‌ها بردارم

فرهنگ

برای میهن پرست آمریکای لاتین

انسان بی مکان

آیا صدای غرش تندر بود
که خواب های شیشه‌ای سنگ را شکست ؟

خون تو

ریخت

بر آستانه جنگل

نه

جنگل سکوت نخواهد کرد

در آسمان تار

در سبزی شبانه جنگل

پرواز هر گلوله

تنها نشانه ایمان بود

انسان بی مکان

با پیکرش ، درخت تنومند آفتاب
با چشم‌هایش ، دوخته بر لحظه‌های اوج
باسرخی ستاره ویران
بر نهرهای گلوگاهش
آنک

در قله‌های سبز زمان آرمیده است

آیا صدای غرش تندر بود
که خواب‌های شیشه‌ای سنگ را شکست ؟

فریاد تو
از گیسوان شسته جنگل عبور کرد
از قلب قلعه‌های اسارت عبور کرد
از خاک خشک مزرعه‌های عذاب و خون
از شهرهای سوخته
از شهرهای فقر

از آتش و

گلوله و

فریاد

بگذشت

. بگذشت و چون شهاب

درداگاه سرد

اینجا که لاله ها

با ساقه شکسته

در خون تپیده اند

در قلب من نشست

آن لکه های سرخ

آن لکه های خون

هریک ، ستاره بود

ای قله گداخته عصیان

با من بگو

در کودکی

شیر از کدام ستاره نوشیدی ؟

کاینگونه بی شکست

تا آخرین تپیدن خون

آخرین فشنگ

تا آخرین جرقه باروت قلب خویش

ماندی بجا

ستاره دنباله دار من

ای قله گداخته

فریادت

درانحنای قوس وقزح چرخید
فریاد تو

نهیّب زمین بود
فریاد تو

تکامل جنگل بود
فریاد تو

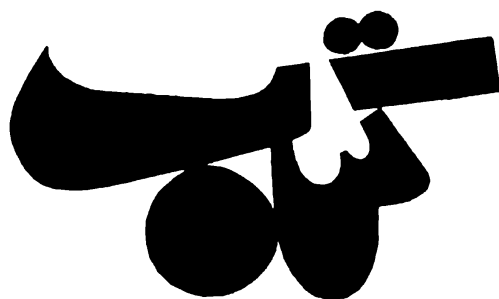
گریو انسان بود

ای شاخدهای عاشق

خون ستاره ویران

بردست‌های سبز شما

جاودانه باد



سیر فلسفه ایران

اثر محمد اقبال لاهوری ترجمه ا.ح. آریان پور

نشریه شماره ۸ مؤسسه فرهنگی منطقه ای - ک - ۱۹۴ ص

شده است و بنا بر این به حکم اینکه تاریخ فلسفه اسلامی نوشته میشود نمی توان از فلسفه های قبل از اسلام سخنی به میان نیاورد ولی می توان تاریخ فلسفه ایران را به دو قسمت تقسیم نمود - قبل از اسلام و بعد از اسلام - این دو بخش آنچنان ارتباط ناگسستنی با هم دارند که نمی توان مجزا از هم مورد بررسی قرار داد.

از این ملاحظات که بگذریم باید باین نکته امعان نظر نمود که آیا مورخ با چه اسلوبی باید به بررسی فلسفه های ایران بپردازد. در اغلب بلکه تمامی آثار که فراتر بدانها اشاره کردیم یک بی توجهی عجیبی باین معنا مشاهده میشود. این مورخین یا اندیشه درستی نداشته اند و یا اصولاً توجهی باین مورد نهموده اند. بنا بر این یک نوع عدم تسلسل و ارتباط منطقی بر این آثار حکم فرماست!

بنظر میرسد برای طرح صحیح مسئله ابتداء باید پویش های تاریخ ایران

تدوین تاریخ کاملی درباره فلسفه ایران هر چند دیر زمانی است در غرب و شرق شروع شده لیکن به جرئت می توان گفت، نه تنها هنوز ثار جالبی انجام نشده، بلکه حتی زمینه این کار هم فراهم نیامده است. مستشرقینی که دست اندازی در قلمرو فلسفه اسلامی کرده اند، نتوانسته اند به جدائی تفکر ایرانی و اسلامی پی ببرند و اغلب نوشته های آنان تاریخ فلسفه اسلامی است نه فلسفه ایران. دانشمندان شرقی هم یا شاگردان مکتب قدیم بودند که هم چنان در نوشتن حاشیه و شرح و تعلیقه فروماندند، و یا تحصیل کرده های خارجی هستند که نوشته های شان تقلیدی است از آنچه که فرا گرفت. آنچه که تذکر آن بس مفید است و توجهی بدان نشده، این است که پویش های فلسفی ایران را نمی توان اسلامی خواند - به آن معنا که می گویند فلسفه اسلامی - بلکه ایران دارای فلسفه خاصی است که با اندیشه ایرانی تطبیق

را مورد بررسی قرارداد و آنگاه هر اندیشه‌ای را در جایگاه خود به درستی تحلیل نمود. بنابراین - همچنانکه آقای آریان‌پور گفته‌اند - هیچ وقت مطالعه تشریحی جدا از مطالعه تبیینی وجود نخواهد داشت و "بی‌گمان مطالعه تشریحی به خودی خود موجد بصیرتی که منظور علم تاریخ فلسفه است، نمیشود." از این رومی‌توان گفت که معلمان و مؤلفان این دانش مفهوم علم تاریخ یا تاریخ‌شناسی را با مفهوم تاریخ اشتباه کرده‌اند و بجای استنتاج قوانین تطوراتی که در عرصه فلسفه‌ها روی داده‌اند جریان آن تطورات را عیناً عرضه داشته‌اند. نتیجه این نوع مطالعه این میشود که «فلسفه نوعی خیال بافی بی‌حاصل است و ارتباطی با زندگی اجتماعی و انفرادی ندارد.» (ص. ط مقدمه آقای آریان‌پور).

اینجا باید اضافه نمود همچنانکه مفهوم فلسفه تاریخ امروز، تقریباً، به جامعه‌شناسی نزدیک شده - چنانکه آقای آریان‌پور گفته‌اند . ص. ط. مقدمه - بنظر ما علم تاریخ فلسفه هم به جامعه‌شناسی فلسفه‌ها نزدیک میشود. دور نیست که این شاخه از دانش بشری توسعه پیدا نماید و ما جای دیگر در این باره سخن خواهیم گفت .

آنچه ذکر شد عناصری است که در تدوین تاریخ فلسفه ایران حتماً باید توجه نمود. اینک با توجه باین مسائل به بررسی کتاب می‌پردازیم.

آغاز کتاب حاوی مقدمه‌ایست روشن و پرارج از مترجم، که بحثی است درباره فلسفه، علم تاریخ فلسفه و فرق مطالعه تشریحی و تبیینی و آنگاه اشاره‌ای به محتویات متن کتاب. در ص. ی می‌خوانیم، «اقبال در این رساله از روش تشریحی پیروی کرده و فقط گاهی در ضمن تشریح نظریه‌های فلسفی به تبیین پرداخته است اقبال در این رساله نخست به اجمال گرائیده و کوشیده است مفاهیم فلسفه قدیم را به زبان

فلسفه جدید بیان نماید. از این رو این رساله فشرده و پیچیده است»

در صفحات ۱ و ۲ متن اقبال می‌گوید «پژوهنده ... با آنکه از لطافت غریب فکر ایرانی سخت متأثر میشود، به نظامی چون نظام کاپیلای (Kapila) هندی یا نظام کانت آلمانی بر نمی‌خورد» بنابراین در ایران تنها نظامهای فکری ناتمام به بار می‌آیند. علت این نوع برداشت نویسنده کتاب - آن چنانکه طی این نوشته معلوم خواهیم کرد - این است که اصولاً نظامات فلسفی ایران صحیحاً در این کتاب مورد بررسی قرار نگرفته است. مثلاً نظام فلسفی ابن سینا و ملاصدرا که دوتن از نامدارترین سیستم سازان اندیشه ایرانی بوده‌اند، تقریباً حذف شده است.

سپس روش کار و مأخذ عمده ذکر شده «دو نکته قابل ملاحظه از این رساله بدست می‌آید . الف - سیر و استمرار منطقی فکر ایرانی... ب - موضوع تصوف» که «بطرزی علمی مورد بحث قرار گرفته» ص ۲-۳. در جزو منابع اساسی ۱۹ کتاب و رساله ذکر شده که غالباً مأخذ درجه دو و سه تفکر ایرانی است، گذشته از آن در شماره ۶ عوارف المعارف به شهاب الدین یحیی سهروردی نسبت داده شده، اقبال بین دو نفر متفکر (یکی صوفی و دیگری فیلسوف) را خلط کرده. یکی حکیمی است بنام کاکل شهاب الدین یحیی بن حبش بن امیرک سهروردی مقتول در سال ۵۸۷ هـ صاحب حکمت الاشراف و دیگری صوفی معروف شیخ شهاب الدین ابوحفص عمر بن محمد سهروردی متوفی ۶۳۲ هـ که عوارف - المعارف - که کتابی است در تصوف - از اوست .

در پایان بخش نخست که حکمای قبل از اسلام را مورد تحلیل قرار میدهد، چون «پویش‌های فلسفی عصر ساسانی و اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی و فکری که موجد ظهور و تکامل آن پویش‌ها بوده‌اند بر ما معلوم نیست از این رو -»

ص ۱۷ - بیش از آن وارد جزئیات فلسفه ایران باستان نشده است.

در قسمت اول بخش دوم « تحول فرهنگی ایران » به طرزی ذهنی و مجمل بررسی شده و آنگاه در ص ۲۱ می خوانیم « محض کوه سخنی از احمد بن محمد سرخسی درمی گذریم، ابونصر محمد فارابی را نادیده میگیریم و از پزشک نامی، ابوبکر محمد بن ذکریا رازی ... چشم می پوشیم و به ابن مسکویه می پردازیم. » ملاحظه میشود که طی دو صفحه از مزدک به ابن مسکویه میرسد و این اجمال مخل و کوه سخنی بی جا باعث میشود نه تنها از زمینه آرمانی و فکری فلسفه ایران بعد از اسلام سخنی به میان نیاید بلکه از اندیشمندان بزرگی فقط به ذکر نامی بسنده میشود.

قسمت سوم از بخش دوم نظری است به دورساله ابن سینا (رساله فی الماهیته - العشق و رساله نفس) و سعی شده است تا به وسیله این دورساله مضامین فلسفی ابن سینا را باز نماید و باین ترتیب نظام فلسفی این حکیم به سختی دچار آشوب شده و به عرفان بیشتر نزدیک شده تا فلسفه استدلالی مشائی. باینکه اقبال در مقدمه از مجموعه آثار ابن سینا نام برده ولی عملاً از آنها استفاده ای نبرده است.

آثار ابن سینا مانند کتاب شفا و اشارات پیوسته جزء اساسی ترین کتب درسی حوزه های علمی بوده و نفوذ این دو کتاب در تمام ادوار تاریخ فلسفه خیل سی بیش از آنست که باین کوه سخنی ها حق مطلب را ادا نمود. لذا نظرات ابن سینا در باب جمال و عشق جزء بسیار کوچکی از نظام فلسفی اوست. وقتی خواننده از مبادی فکری ابن سینا بی خبر است به هیچ وجه نمیتوان از مباحث نفس سخن بمیان آورد. از شاگردان بلا فصل ابن سینا هم به بهانه اینکه چون « بهمنیار و ابوالمأمون و معصومی و ابوالعباس و ابن طاهر به راه استاد رفتند. » ص ۳۱ فقط نامی ذکر میشود.

فصل بعد حاوی مباحث کلامی است که با توجه به سایر فصول رساله می توان گفت خوب مطرح شده و بالنسبه تصور روشنی از مسائل القاء میکند.

در بخشی که تصوف مورد بحث قرار گرفته شیخ شهاب الدین یحیی سهروردی، از متصوفین بشمار رفته اما نظام فلسفی وی تقریباً صحیح مطرح شده و از مسائل مختلف فلسفه وی - بودنشناسی ص ۸۱، جهان شناسی ص ۸۴ و روان شناسی ص ۸۷ - سخن رفته. سپس از عبدالکریم بن ابراهیم جیلانی در چهارده صفحه بحث بمیان آمده، با توجه باینکه ابن سینا فقط چهار صفحه رساله را اشغال کرده می توان حدس زد که کتاب چقدر از سیاق تألیف بدور است! این مورد درباره ملاصدرا هم صادق است زیرا که تنها در چهار سطر از ملاصدرا سخن بمیان می آید و آن هم چقدر متشوش و پر غلط. مسئله مهم دیگری که باید ذکر نمود در این فصل نیز از عده ای دیگر از اندیشمندان اصولاً حتی نامی هم برده نشده. شارحین محی الدین بن عربی و نحله عرفان نظری که تأثیر عمیقی در فلسفه مکتب اصفهان علی الخصوص ملاصدرا داشتند باید جای زیادی در تاریخ فلسفه ایران اشغال نماید، زیرا از صدرا بدون توجه باین عرفا نمیتوان بدرستی سخن گفت.

در فصل ششم « فلسفه در عصر جدید » مورد بررسی قرار گرفته است. باید ذکر نمود که آخرین فیلسوفی که در فصول قبلی مورد بحث بوده (فیلسوف به معنی اخص کلامه) شیخ اشراق بود. در این فصل بلافاصله به صدرا لدین محمد شیرازی می رسیدیم. با توجه به فاصله زمانی این دو حکیم ملاحظه میشود که چه مدت درازی از تاریخ فلسفه ایران حذف شده و گوئی در این دوره پانصد ساله هیچ حکیمی بوجود نیامده. از این گذشته بطوریکه گفته شد از صدرا فقط در چهار خط ذکری بمیان آمده. میگوید « علم راستین زاده اتحاد ذهن و عین است » بنظر

مهرسد که منظورش اتحاد عاقل و معقول است، ولی بی توجه باینکه اتحاد عاقل و معقول، اتحاد عاقل و معقول بالذات است نه معقول بالعرض که عین خارجی باشد. و همین طور از گوبی نو (Gobineau) نقل میکند که میگوید «صدرا فقط به احیاء آئین ابوعلی سینا پرداخت» و ادامه میدهد «ولسی گوبی نو غافل مانده است که سیر فکری ایرانی به سوی یک گرائی کامل بسا مفهوم اتحاد عاقل و معقول صدرا کمال یافت» ص ۱۰۸. و بالاخره «فلسفه صدرا مبداء فکری آئین بابی شد.» همان صفحه. لازم به توضیح نیست که این قسمت چقدر آشفته است. اولاً اتحاد عاقل و معقول، اتحاد ذهن و عین نیست. ثانیاً این مسئله بایک گرائی ارتباطی ندارد چنانکه خود اقبال هم گفته اتحاد عاقل و معقول مربوط به معرفت شناسی است و یک گرائی بحثی مربوط به بود شناسی است. چطور اتحاد عاقل و معقول می تواند اندیشه را به سوی یک گرائی سوق دهد؟! و ثالثاً آئین بابی چه ارتباطی با نظام فلسفی صدرالدین شیرازی دارد. چون اقبال مراجعه به کتب صدرا نداشته - به شهادت مقدمه کتاب - لذا مطالبی که امثال گوبی نو و ادوارد براون در تاریخ ادبیات خود نوشته عیناً منعکس

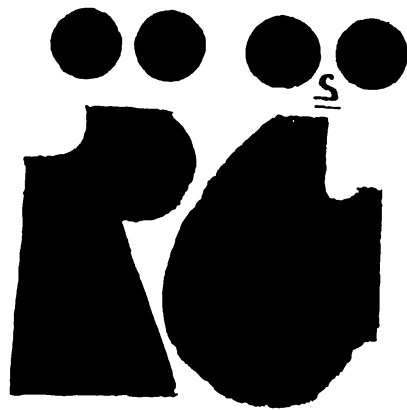
نموده که اینان هم به نوبه خود اطلاعی نداشتند، چنانکه اسفار را به سفرنامه صدرا تعبیر نموده اند و غیره از این اشتباهات ...!

در مورد حاج ملاهادی سبزواری هم سعی شده خلاصه اسرار الحکم ارائه شود. اما در چند مورد سخت مضطرب و نارضا است و لازم به توضیح است که تاریخ وفات وی سال ۱۲۸۹ است نه ۱۲۹۵.

در خاتمه می توان گفت که رساله مزبور تنها تبیینی نیست بلکه حتی از نظر تشریحی هم بسیار ضعیف و پر اشکال طرح شده. می بینیم از حکمای نامی همچون امام فخر - رازی، خواجه نصیرالدین طوسی، قطب رازی، قطب شیرازی و میرداماد ملا صدرا احیاناً نامی برده شده و بس. در مواردی هم که خواسته مسائل را تبیین نماید وضع بهتر از تشریح نیست زیرا از علل سقوط اسماعیلیان به علت «طنز شرنوشت» ص ۳۹ و از «واقع گرائی غریزی» اشعریان ص ۴۷ دم میزنند.

از نظر اینکه اقبال سعی کرده فلسفه ایران را به زبان فلسفه جدید تقریر کند کاری مفید است زیرا می تواند مقدمه ای برای «مطالعه تطبیقی فلسفه» باشد.

سید جواد طباطبائی



تئاتر و قصه

«شهر قصه»

بخورد ، از هر گونه وسائل معیشتی خود بکاهد ، مصارف اقتصادی خود و وابستگی‌اش را به حداقل برساند تا بتواند مخارج بروی صحنه آوردن يك نمايشنامه را تأمین کند ، آیا باید به این تنها صحنه تئاتر - که آنقدرها هم آس‌دهان سوزی نیست - بیش از نیمی از فصل تئاتری ما در سلطه و اختیار گروه‌هایی باشد که هیچگاه به معنای تئاتر نمی‌اندیشند ؟

تمام اینها که دست‌اندرکار تئاترند ، تئاتر را عمیقاً دوست دارند . به تئاتر «عشق» می‌ورزند . ولی برای آنکه در قلب مفاهیم تئاتر زندگی کرد ، کار کرد و روان را در روان تئاتر جریان داد ، تنها دوست داشتن و «عشق» ورزیدن کافی نیست . باید به مفهوم واقعی تئاتر رسید . از ریشه رسید و در روان جوشید . تئاتر فعلی ما خون می‌خواهد نه لعابی از خون .

تئاتر طرح و تحلیل منطقی و استواری است از مشکلات زیستی انسان زمان در شرایط و محیط ، در قالبی مشخص ؛ و استنتاج اصولی از آن مشکلات و راه‌یابی دقیق و ثمربخش .

این تعریفی است خیلی خلاصه از تئاتر که در معنای وسیع و کلی تر آن حتی کلمه‌ای بحساب نخواهد آمد ولی آیا در کلیت «شهر قصه» ما با کلمه‌ای از تعریف و معنای تئاتر روبرو می‌شویم یا نه ؟ نظر من ، نه .

ما نمیتوانیم تماشاگر «جریان‌اتی» بر روی صحنه تئاتر باشیم و آن «جریان‌ات» را تئاتر بنامیم . در کشوری که تئاتر و یا صحنه آزادی برای گروه‌های تئاتر آن موجود نیست تا بتوانند در سال بیش از حد اکثر دو نمايشنامه و هر کدام را باز بیش از حد اکثر ۱۵ - ۵ شب اجرا نمایند ، در کشوری که هر گروه باید یکسال خون

باید بپایش خون ریخت . باید فساد را که فضای تئاتر ما را آلوده ساخته از آن زدود . باید ریشه‌های پوسیده و فاسد آن را از بیخ و بن کند و سوزاند .

و این همه نه بر این کوچک - «شهر قصه» - تکیه دارد، که بر بسیاری قصه‌های تئاتر دیگر نیز. قصه‌هایی که گناه و فسادشان قبل از این و بیش از این و ده است . آقای بیژن مفید حد بالا يك گناه - کار نا آگاه است؛ و نه فساد در کارش نیست ، که صداقت است . ولی صداقتی که رنگ از کم آگاهی دارد . صداقتی که در زمانه ما برای تئاتر ضرورتش نیست . صداقتی که اگر کمی دقت کنیم آنچنان هم صداقت نیست .

آقای مفید سالها پیش چند سالی کار تئاتر کرده‌اند . در گروه‌هایی و بطور پراکنده . آنهم نه صد در صد بشکل امروزی گروه‌ها، و نه بعنوان سرپرست و کارگردان حد دانش تئاترش از کارش پیداست . چیزی نیست که بشود گفت نباید کار کند؛ چرا ، باید کار کند ، همچنانکه خیلی‌ها می‌کنند . اما چیزی هم نیست که بشود گفت با آن بلندگوئی برداشت و گوشه‌ای یا کنجی را گوش بزنگ و متوجه کرد . مگر همه آموزش و آمیزش آقای مفید در تئاتر چقدر بوده و یا می‌توانسته باشد که در بروشور برنامه‌شان اعلام میکنند .. از یکسال و نیم پیش به تعلیم گروهی از جوانان در زمینه تئاتر همت کرد جنوب تهران ... خانه پیش‌آهنگی شماره ۲ ... و در آنجا فشرده‌ترین برنامه آکادمی‌های تئاتر را به این دسته جوانان علاقمند و صمیمی تحمیل کرد ..

مصطفی اسکوئی را که پایان نامه تحصیلی از فاکولته تئاتر دولتی مسکو داشت چه گلی بسرزدند تا آقای مفید را که ندارند . اگر يك هنرمند بنیانی از صداقت و راستگویی نداشته باشد هیچگاه خود و هنرش جایی در جامعه باز نخواهد

کرد . همچنانکه مصطفی اسکوئی نداشت و سرش آمد آنچه باید . باید پیله خود - پرستی و ادعا را درید و در فضای وسیع‌تر و سالم‌تری اندیشید و زیست . در تئاتر نمی‌توان به دروغ پرداخت . زیرا حاصل فرهنگ و دانش تئاتری انسان (کار - گردان ، بازیگرو ...) بصورت عینی در مقابل چشم‌های تماشاگران جان‌میگیرد و آنچه گویای میزان اندوخته هنری انسان است ، همانست که از اجرای يك نمایش - بر روی صحنه - درك میشود .

«شهر قصه» شرح غصه‌ایست شخصی با بهره‌گیری از قصه‌های قدیمی خودمان . اگر روایاتی که آقای مفید در این قصه به عاریه گرفته و درهم تلفیقشان کرده زمانی تعمیم‌پذیر بوده‌اند - و شاید اکنون نیز باشند - در اینجا در حد سوز و گداز فردی آدمی زودرنج و «رنج کشیده» توقف میکند . سوز و گدازی که بیشتر به شخص او نزدیک است تا دیگران یا حتی فردی دیگر

آقای مفید با ضعف و ناتوانی ، با ناله‌های پیاپی و با فریادی ضعیف و آرام میخواهد مثلاً «سنتها» ، «خرافات» و «نظامات» تحمیلی در «شکلی تمثیلی» به طنز یا زیر شلاق بگیرد ! همین جا توقف میکنم ، چرا که باید توقف کرد تا حدود خود را بهتر دید . در هنر سوای جنبه‌های مختلف مسئولیت که بردوش يك هنرمند سنگینی میکند ، صادق بودن نیز جنبه‌ای دیگر است که برای خود جایگاه و سیمای دارد . بسیاری کسان که در سیمای هنرمند برای کار یا اثر خود توصیف و معنا ، یا ظاهر آسبك و شیوه می‌تراشند ، کسانی هستند که باین وسیله پوششی روی نقاط ضعف کار خود و یا بطور کلی روی کار ضعیف خود میکشند . اینکه ما کاری را تمثیلی یا هجائی یا فالان و بهمان بنامیم در صورتیکه آن اثر با توجیهات قالبی تطابق نداشته باشد ، همان بی‌صداقتی را مرتکب شده‌ایم که هنر در خود نمی - پذیرد . «شهر قصه» هر چه باشد «تمثیل»

نیست. شاید باین علت که «شهر قصه» در مسیر مشخصی حرکت ندارد و اکثر آدر آن خلط موضوع و شیوه میشود و دچار نوعی درهمی و پراکندگی است که آقای مفید آنرا مثلاً «ابهام هنری» تلقی کرده اند. و باین ترتیب آن را «شکلی تمثیلی» نامیده اند. این «شهر قصه» - که مایه اذعق عامیانه ترین روایات ما دارد - بهیچ روی نمیتواند در قالب های امروزی و با اصطلاح «مدرن» تئاتر جای گیرد. غرض از این اشاره اینست که با توجهاتی این چنین نمیتوان آنرا شکل خاصی از تئاتر امروزی دانست.

قصه خاله سوسکه و آقا موشه و فیلی که افتاد و دندونش شکست و ممکن است بشود برای تئاتر تنظیم شود، ولی نه بصورتی که در «شهر قصه» بهم وصله - پیینه شده بود و از آن لحاف چهل تکه و ملغمه درهم جوش و تقطیع شده ای ساخته بودند؛ بی آنکه بیان واجب مسئله ای از مسائل زمان ما را در برداشته باشد. شاید گفته شود از «شهر قصه» نمی توان انتظاری بیش از این داشت. ولی مسئله مهم همین جاست. دیگر «شهر قصه» و «قصه» هائی از این دست ضروری زندگی ما نیست. تئاتر مدتهاست که از مرحله تفتن فاصله گرفته. بیان درد مردم بدین صورت سوز و گداز کیفورو بازی با عواطف، حالت آرامش روحی زیان بخشی دارد. تئاتر نشخوار چند باره مسائل از پیش دانسته نیست.

تئاتر، هنر نیرومند است برای آگاهی توده و درك صحیح مسائل زیستی.

برنامه ای را که با هدف سوداگری «سالمی» بصورت سریال برای تلویزیون (و شاید هم تئاتر کودکان) تنظیم شده است، مسلماً با هیچ کوششی نمیتوان به تمهید مونتاز روی صحنه آورد. «شهر قصه» می تواند در قسمت برنامه سرگرمی های تلویزیون در ردیف سالم ترین و بهترین نوع آن قرار گیرد. که در آن صورت باید برنامه هائی نظیر «اختاپوس» را نه تنها از

صفحه تلویزیون بلکه از صحنه روزگار نیز محو کرد. چرا که روبراه کنندگان این سرگرمی تلویزیونی میخواهند «اختاپوس» و نظائرش را بنام تئاتر قالب کنند نه سرگرمی. که تازه در نوع دوم آن هم جای بحث است.

«شهر قصه» تکرار يك موضوع است بچند گونه نزدیک بهم که دو گونه آن کاملاً شبیه هم است. «شهر قصه» را نه در قالب و نه در محتوی، نمیتوان تئاتر نامید؛ همین طور خیلی «نمایشات» دیگر تالار ۲۵ شهر یور را!

«شهر قصه» واریته ای بود که به تناوب در آن قطعاتی تئاتری اجرا می شد و در این میان آتراکسیون بود که فاصله قطعه قبلی را با بعدی پرمیکرد.

در «شهر قصه» دیده میشد که کار در يك راهنمایی گمراه جریان دارد. با همه کوشش و زحماتی که در طول مدتی طولانی روی این کار انجام گرفته، نتیجه ای بغایت پائین تر از سطح تلاش، بدست آمده است. انگیزه و منطق در حرکات و عبور از محلی به محل دیگر وجود نداشت، پختگی لازم و معمول در بازیگری - که در اینجا فقط حرکات های بیرونی را تشکیل می داد - بچشم نمی خورد. و اگر این نمایشنامه بدون ماسک و با بیان آزاد خود بازیگران اجرا میشد، بهیچوجه قابل تحمل نبود؛ چرا که بازیگران آنقدر جوان هستند و از تجربه صحنه ای بی بهره که بی تردید کار را تا حد هیچ پائین می کشیدند. نمی توان منکر شد که تمام بازیگران جوان «شهر قصه» دارای استعداد هستند، ولی باید در جریان جدی کار تئاتر تجربه لازم را کسب کنند.

در «شهر قصه» از مسائلی صحبت می شود که هر کس از پیش بآن رسیده و نیز بدان اندیشیده. از «شهر قصه» هیچ مفهومی و موضوع جدیدی کشف نمی شود. آنچه هست همه در حد گله های بسیار بسیار معمولی و روزمره مردم است؛ کار زیاد و درآمد کم، مشکل استخدام، حراج - بهر

معنا، عدم حس هم‌نوع دوستی، ریای زاهد، ریشخنده «عموسام» و از این قبیل. و تازه اینها بیشتر فراورده ذهن معدودی تماشاگراست از لابلای قصه «شهر قصه»، آنهم با شکلی بی‌اثر و گذرا و معمولی، و در سطح. مخصوصاً طرح مسئله «عموسام» باین شکل و در قالب «شهر قصه» بهیچ روی پذیرفتنی نبود. مسئله «عموسام» در جای دیگر، بشکلی جدی، و بوسیله آدمی دیگر باید طرح گردد.

در «شهر قصه» همه چیز درهم است. گوئی نیروی مخفی سانسور، یا عدم رشد آگاهی نویسنده چنین ملفه‌ای ساخته است؛ ملارا در جلد روباه و کارگرا در جلد خر! (درست و نادرست). نیش به عموسام و آمدن سربازهای چین. (همه را با یک چوب تاراندن).

نویسنده دیدگاه مشخصی از خود نشان

نمیدهد. و در مجموع، در تارهایی که خود تنیده دچار اغتشاش و سرگردانی میشود.

ارزش کار آقای مفید تنها در اینست که بیش از یکسال در تنگنایی طاقت‌فرسا و با پشتکاری صمیمانه کار گروهی خود را ادامه داد. وقفه‌ای در تلاش گروه ایجاد نکرد تا با اصطلاح به نتیجه رسید. امیدوارم آقای مفید «شهر قصه» را نتیجه نهایی تلاش و کوشش خود نداند؛ چرا که این اولین گام است و بر آن ایرادات فراوانی وارد. و اگر با بیانی بظاهر تند - بزعم بعضی‌ها - از کارشان سخن رفت، بدان علت است که با کار ایشان مخالفت وجود دارد نه با شخص ایشان. ما تا اینجا کار او را نمی‌پذیریم و آنچه بعداً خواهیم دید قضاوتی دیگر دارد.

«مهر»

تئاتر و گروه پاسارگاد

هر کول و طویله او جیاس

به ضرورت رفرم پی برده است، برای ماندگاری خویش با ریاکاری از میان توده‌های زباله برمی‌خیزد تا برای روبیدن زباله‌ها بکوشد... او جیاس میدان مردم در نظام حاکمیت او چنان گرفتارند که هیچ فرصتی برای زباله‌روبی ندارند چرا که او خود غاصب فرصت‌های مردم است مباد آنکه موقعیت حکومت او را به خطر اندازند، پس مردم را بر می‌انگیزد تا از هر کول برای زباله‌روبی دعوت کنند و راه خویش گیرند.

هر کول از دیدگاه دورنمات قدرتی است «هیچ» که زاده ضعف و درماندگی مردم در مسیر تاریخ است. تاریخی که

نمایشنامه هر کول و طویله او جیاس اگرچه به ظاهر گرایشی انسانی دارد و کج-دار و مرین، حاکم را قدری متحجّر و سودجو معرفی میکند (و این مهمی است که کارگردان به دلیل نداشتن معیارهای صحیح برای سنجش طبقات آن را درک نکرده است) با اینهمه از ریشه فاسد است و میوه‌ای جز فلسفه بافی بر مبنای اخلاقیات رایج و اندرزهای ارتجاعی ندارد.

دورنمات چه میگوید؟ شهری از زباله انباشته است. مردم، گاوها و گوسپندها در زباله می‌لوند و او جیاس، حاکم شهر که با شروع نارضایتی‌های مردم

اوجیاس بر آن تکیه کرده است و اکنون نیز آن را بیاری می گیرد تا با نیروی کذب اساطیر مردم را همچنان در طویلۀ بزرگ شهر «الیس» نگاهدارد.

ریشه هر کول آسمانی است. هر کول نیروئیست ماوراء الطبیعه. از اعقاب خدایان المپاست. غولی است که مرکز تجلیات کمبودهای تاریخی يك ملت است و هم از این روست که مردم به تمهید اوجیاس تن می دهند و به امید نیروی «هیچ» هر کول و درست در مرز تهاجم و اقدام فریب می خورند و فرومی نشینند.

هر کول می آید... تا رودخانه ها را برالیس بگشاید و شهر را به نور و پاکی شستشو دهد!.. می آید تا مردم رستگار شوند!.. می آید تا لودگی و طنز دورنمات به سبکی پوشال و کاه بر نظام بوروکراسی ببارد و می آید تا تأکیدی بر بی تأثیری تاریخ و اساطیر در تغییر نظام موجود جامعه باشد. هر کول از اوج المپ به قعر الیس کشیده میشود تا سیمای دروغین و اساطیریش آشکار گردد و در برابر واقعیت های زمینی «هیچ» شود تا دیگر کسی برای رهائی از خفقان محیط به نیروهای فوق بشری ننندیشد و این یگانه خصلت مشخص و نیکوی نمایشنامه دورنمات است که خصلت دو جانیۀ دیگری را - بی آنکه قطب آن مشخص باشد و موقعیت آشکار طبقاتی خود را بنماید - درخویش دارد: «حقیقت» و «کذب». طرد و تبرئه اوجیاس حا کم در هر لحظه، نهایت دو گانه گی، زیرکی و اعتدال سودا گرانه روشنفکری است.

اوجیاس با طرح دعوت از هر کول و پیوستن نیروهای محرك مردم به اساطیر، جهت نابودی آن نیروها، باغ خویش را از میان زباله های نظام استثمار گر الیس برمی افرازد و به فرزندش نیز می آموزد که: «تو نمی توانی متوقع باشی که نور سعادت خود به خود بیاید و اینجا را بگیرد اما می توانی خودت را آماده کنی که وقتی رستگاری آمد تو را بصورت آینه ای بیابد

و از وجود تو جهت بازتاب نور خودش استفاده کند. زمانۀ غم انگیزی است که انسان فقط به این کمی بتواند به این دنیا خدمت کند. اما همین خدمت کم را لااقل باید انجام دهیم. هر کس سهم خود را، و بدینگونه بزرگترین لطمه را بر پیکر حرکت های اجتماعی فرود می آورد و تفکر بورژوازی و تجریدی «آدم باید خودش خوب باشد» را شایع می کند. اینجا، نمایشنامه به دقت قابل بررسی است. دورنمات وضع خود را در برابر «ت» حاکم مشخص نمیکند. به اتهامی رندانه می گراید تا در گیر نشود. دورنمات فلسفه و علوم الهی خوانده است ولی نمایشنامه اش صراحت فلسفی ندارد. آیا با نوعی الوهیت مذهبی و اخلاقیات الهی فرد را به روانپاکی می کشد؟ یا استنباط اوجیاس را از رستگاری و روانپاکی طرد می کند؟

این دو مفهوم مغایر چنان درهم آمیخته اند که با صراحت نمی توان هیچ کدام را تأیید و تأکید کرد و این اوج فساد روشنفکریست. روشنفکری فاسدی که میان مردم و حکومت ایستاده است و هر لحظه از طبقه ای گدائی می کند و سرشار از وقاحت و فحشاء فکریست. دورنمات، پنهان و زیرك درگیری های محیط را از دیدگاه فلسفۀ ایده آلیستی روشنفکرانه که به لعاب علم و سیاست و طنز و هیاهو آغشته است می نگرد و از ابراز صریح می گریزد و همواره معلول را مطرح می کند و يك لحظه حتی گرایشی به جانب علت ندارد مگر آنکه محیط و جمع را یکسر از یاد ببریم و فرد را علت تمام وقایع بیا نگاریم!..

اوجیاس، حاکم الیس که مردم را می دوشد، عقاید خود را زیر کانه به مردم تحمیل میکند، برای مردم تکیه گاهی از اساطیر و نیرویی غیر انسانی می سازد، مردم را در قفس بوروکراسی به گیجی و گنگی می کشد و سر انجام دهان پلشت

به اندرزمیگشاید که من توانستم زبانه‌های
 الیس را به کود تبدیل کنم و پسرش را نیز
 به ادامه راه خویش ترغیب می‌کند درواقع
 باهلاهل چهل شهری رامسموم می‌کند و مردم
 را به پذیرش و سقوط می‌کشد. بدیهی
 است حاکم شهر می‌تواند باغی روی زبانه‌ها
 برافرازد اما باغی که شیرابه درختانش
 خون ملتی استثمار شده و خاموش است
 رستگاری هرگز خود نخواهد آمد و برای
 ایجاد آن نیز نمی‌توان تزکیه نفس را
 برای ملتی درمانده نسخه کرد. امروز
 رستگاری جز باقیام ملل استثمار شده ممکن
 نیست. زبانه‌های هر جامعه ناشی از سیستم
 اقتصادی، سیاسی و فرهنگی آن جامعه و
 در مجموع ناشی از نظام حاکم بر جامعه
 است. مردم را به فردگرایی و روانپاکی
 مسیحی دعوت کردن فریب روشنفکرانه
 کهنه‌ایست که خواست جهان استثمارگر
 در برابر جهان استثمار شونده است و
 عاملین صدور این مسیح و ارگی مدرن
 روشنفکران جوامع استثمارگر به کمک
 روشنفکران جوامع استثمار زده‌اند.
 درنمایشنامه هر کول و طویل و اوجیاس،
 دورنمات مردم را که تبلور نیروی جبری
 حرکت و تغییر و تکامل در تاریخ‌اند و
 با نیروی اختیار انسان که انسان بدون آن
 برده‌ای بیش نیست - بحرکت خویش
 تسریع می‌بخشد، میان دو نیروی قاهر -
 آسمان و حکومت - بمثابة گله‌هایی
 بی اراده و مشوش بحرکت در می‌آورد و
 مردم را از سویی اسیر نیروهای اساطیری
 و از سوی دیگر اسیر حکومت می‌پندارد.
 مردم از دیدگاه دورنمات لیاقت
 تصمیم در سرنوشت خویش را ندارند.
 دورنمات با نفسی اکثریت زحمتکش،
 زیرکانه سلسله مراتبی جبری و ابدي را
 برای بشریت تأکید می‌کند و رندانه بر
 این فاجعه لباس رنگارنگ و سرگرم -
 کننده طنزی مرفه و تخیل پرکننده می‌پوشد
 تا بتواند شتر گاو پلنگ روشنفکران
 جامعه خویش باشد!.

دورنمات تمام زنان شهر الیس را
 که بدون شك آنها را با زنان حاکم نشینی
 اشتباه گرفته است برای تسلیم به نیروی
 شهوی هر کول راهی خیمه او می‌کند تا
 شهر را به فحشایی گسترده - آنهم نه بر
 مبنای فقر - متهم کند و در برابر این
 فحشاء از دختر حاکم تصویری ساده لوحانه
 می‌پردازد که پاک و باکره به آغوش پدرش،
 اوجیاس حاکم باز میگردد و نیز برادر
 او بعد از عشق‌بازی معصومه خویش با
 «دیانا» ی اساطیری، بسوی پدر می‌رود تا
 با پذیرش اندرز حکیمانه پدر آینه‌ای
 صافی شود و روی شهر زبانه‌ها و آدم‌ها،
 باغی برای خویش بسازد.
 هر کول و طویل و اوجیاس در واقع
 طویل‌ایست که دورنمات برای مسخ نیروهای
 يك ملت ساخته، آخورهای آن را به علوفه بی
 خاصیت طنزی فریبکارانه از بوروکراسی
 انباشته است بوروکراسی فاسدی که خود
 نیز خویش را همواره از طریق مراکز
 تبلیغ - رادیو ... مطبوعات و ... به طنز
 می‌گیرد تا از حالت حاد اعمال نفوذ خویش
 بکاهد و سیمایی عادی و پذیرنده بیابد.
 هر کول و طویل و اوجیاس ملغمه‌ایست از
 طنز بورژوا پسند، انتقاد مرفه، فرم و ملامسه‌ای
 زیرکانه با حکومت که سمندریان بعد از
 «آندورا» ی ما کس فریش با آنهمه سازندگی
 و تطابق محیطی‌اش به سراغ آن می‌رود و
 این تنها ناشی از بی‌جهتی و باری بهر جهت،
 بودن است.
 چرا هر کول و طویل و اوجیاس انتخاب
 می‌شود؟
 تئاتر پایگاه نمایش شخصیت‌های
 فردی شده است و طبیعی است وقتی نیازمند
 «بودن» باشیم و نه «چگونه بودن» به هر
 چیز ممکن تن می‌دهیم. زیرا که حسابگر
 می‌شویم. می‌ترسیم از قافله تئاتر عقب
 بمانیم. آنهم قافله‌ای که ساربان آن دوات
 است. می‌خواهیم در برابر برگ هنرمندان
 وزارتنی برگ تازه‌ای روکنیم تا در این
 قمار هنری برنده باشیم و آنچه در این

کشا کش به هیچ گرفته میشود، سهم مردم است. تاثیر برای تاثیر. هدف این است . میدانم نمیدانید کجا هستید و نمیدانید درست هنگامیکه اوجیاس الیس روی صحنه از باغ ورستکاری سخن میگوید . اوجیاس شما صدها نفر را به خون می کشد. میدانم در لاک منافع خویش خزیده اید ، همت مبارزه را از دست داده اید، حقیقت را در خویش سانسور کرده اید. می ترسید. شهادت هنری ندارید . گاه اقدامی مثبت می کنید تا چهره ای نیکو بنمائید و گاه در جهت نفی تمام ارزش های طبقه محکوم اجتماع ، در برابر مردان و زنان رسمی ! لبخند می زنید تا در کشکول هنری شماسکه های رایج بیاندازند و بتوانید موقعیتی پایدار برای خود کسب کنید و تنها در اندیشه موقعیت هنر روشنفکرانه ! خویشید .

در هر کول و طویلۀ اوجیاس به خوبی این امکان هست که کارگردان، اوجیاس را حاکمی تمهیدگروزی که تصویر کند . این امکان هست که «تز» حاکم ، «تز» حقیقت نباشد . دورنما خود تأکیدی بر این مهم ندارد و زیرکانه بر لبۀ مرز می ایستد . حاکم مردم را می فریبد. در مرز اقدام سد راه آنها میشود ، اگر

زباله ها نباشند مردم خواهند بود اما اوجیاس دیگر نمی تواند باشد و اوجیاس این را میداند. موقعیت اوجیاس رابطه ای مستقیم با افزایش و کاهش زباله های الیس دارد .

امکان برداشتی جامع و در جهت منافع نسبی مردم در نمایشنامه دورنما هست اما کارگران چشم بسته ، بر سطح میلغزد و در هیاهوی طنز و تحقیر بوروکراسی مبهوت میشود و نمایشنامه با اجرایی کاملاً ارتجاعی و قشری - حتی اگر آگاهانه نباشد - تنها به انتقادهای خرد رنگ کن توفیقی، حرف توحرفی ، سرکار استواری و امیر ارسلانی می پردازد منتها با ارائه ای هنرمندانه و مبتنی بر تاثیر . با چنین فضایی آیا جایی برای نقد تاثیر به مفهوم اجتماعی و وسیع آن میماند ؟

آیا يك کارگردانی شتابزده که به فرم هایی نسبتاً جالب می رسد می تواند جوابگوی تأثیر و فقر اقتصادی و فرهنگی يك ملت باشد ؟

از بررسی خلاقیت و درماندگی بازیگران نمایشنامه هر کول و طویلۀ اوجیاس در می گذریم زیرا در هر صورت برای اجرای اثری ارتجاعی کوشیده اند.

تاثیر و گروه هنر ملی

ناقالدی

ترانه خویش بهاری دیگر را نوید میدهد. اصغر ، دیوانۀ آرام روستا ، می خواهد فردا ناقالدی بخواند و ناقالدی شود... صادق خان که به نامزد خیراله

ناقالدی (چی مانده) ترانه ایست مجلی که به خوانندۀ آن نیز گفته میشود. خواننده چنانکه نویسنده نوشته است - شبانی است آراسته به تاجی از گلخارهای وحشی، شولا و زنگوله های بسیار که با

تجاوز کرده است می آید ، هراسان است ، از اصغر کمک می خواهد و ... به زاغه پناه می برد .

در ادامه ، خیراله با پدرش (عبداله) و پدر دختر (احمد) می آیند . آنها که صادق خان را ناگاه گم کرده اند ، به جستجوی پدرزند و به تناوب به زاغه هجوم می برند . صادق خان به قهه مجهز است ... آنها نمی توانند به زاغه بروند و در زمین جلوی زاغه میمانند و از بدبختی ، رسوایی ، تحمل و ناچاری خویش میگویند ... شب می آید و آنها ، تمام شب در فضای میان خواب و بیداری زاغه را می پایند و ... دیگر سحر است . دختر با سارق چاشت می آید و آن را می گسترده . اصغر بسا دیدن دختر به خاطره های تلخ گذشته میرود ، شرف و عفت خانوار او نیز با تجاوز صادق خان بر باد رفته است . می جوشد و به زاغه هجوم می برد . فریادی و ... سکوت .. اصغر ، رها و خونالود از زاغه بیرون می آید .. نعره می کشد .. ناقالادی می خواند .. و .. می میرد .

« پرده »

نمایشنامه اگر چه با گفت و گوهای فراهم آمده روستایی که گاه به انسجامی شاعرانه می پیوندند ، با روال تثاتیری گفت و گوها ، و با پرسناز « اصغر » ، هاله ای از اندوه و شاعرانگی می پذیرد و با مرك خونالود او به ازدست رفتگی و غم می رسد ؛ در مجموع طرحی است خرام و سطحی که رابطه های کلیشه ای روستا را باز می گوید و در چارچوب تجاوز سنتی ارباب به دختر رعیت منجمد میشود . نویسنده نمیداند حادثه تجاوز ، کی ؛ چرا ؛ و چگونه رخ داده است و از آن ، تنها ، وسیله ای برای شروع يك رویداد می سازد . صادق خان در گریز خویش به زاغه پناه می آورد ... هیچ نیرویی به یاری او نمی آید . او در این جدال و گریز تنهاست و دلیلی برای این موقعیت خاص نیامده است . خیراله ،

عبداله و احمد در موقعیتی نامناسب و لحظه هایی بحرانی که بیش از هر چیز دیگر باید به عمل و سکوت دست یازند به طرح قصه ها و غصه های خود می پردازند و صحنه را تا پایان نمایشنامه به رکود و بی منطقی کامل می کشند ... سحر است و دختر می آید .. آمدن دختر با توجه به تصور تجاوزی که برآورفته است سخت ناگهانی ، قراردادی و خنده انگیز است و نمی باید به دلیل ایجاد فضایی برای تحریک خاطره های اصغر به چنین تمهیدی دست یازید .

خصلت های هر پرسناز برای نویسنده شناخته نیست . اصغر تا لحظه های پایان در حد جنون آرام خویش نیز بیانگر اندوه و ازدست رفتگی نیست .

عبداله و احمد را به سادگی میتوان در یکدیگر ادغام کرد . عبداله ، همان حرف های احمد را منتهی کمی رقیق تر ، بازمی گوید و احمد اوج حرف های عبداله است . و تنها خصلت خیراله بدقلقی و فریادگری گاه و بیگاه اوست . نوسانی لازم میان عاطفه های گوناگون ندارد . گویی موقعیتی مناسب برای « شعار شرف و عفت بر باد رفته است » یافته ، در عصیانیت بی ریشه خویش به شعار می پردازد .

و دختر .. هیچ نیست جز نفی ناگهانی شاعرانگی نسبی نمایشنامه ... و نتیجه آنکه ناقالادی درختی است از روستایی افسرده که آن را از ساقه بریده در زمینی دیگر کاشته باشند . نشانه های حرکت و سرسبزی در شاخ و برگ های آن هست اما دیری نمی پاید که باد قتی در عمق که بمشابه گذشت زمان است ، شاخه های پوسد و برگها می ریزد ... چرا که درخت بی ریشه است و برای ریشه یابی ، انسان می باید که ابتدا خود ریشه در ژرفای زندگی بندد و بر خویش استوار باشد و این نیازمند زمان است و با اکتساب های تند و شتابزده هرگز ممکن نیست .

کارگردانی نمایشنامه چنان است که همان هاله شاعرانگی را نیز می‌زداید و نتازی و هیاهو را به جای آن می‌نشاند. در کارگردانی آنالیزی که بر مبنای روان و روحیات دقیق و پرنوسان آدم‌ها استوار باشد وجود ندارد. صحنه، میدان تازش‌های سطحی و تضادهای کلیشه‌ایست. رویدادهایی سطحی و بدون اصالت به شیوه‌ای سخت فریبده و خودنما زیر ذره بین برداشت «گروه هنر ملی» قرار می‌گیرد تا تماثر ملی را به تماشاگر حقیقه کند. بیکر آدم‌های بازی و گفت و گوهایشان در ارتباط‌های روانی خود، حتی يك لحظه به هماهنگی تصویری و صوتی نمی‌رسند حرکت آدم‌ها بر مبنای نیاز آینده صحنه سنجیده می‌شود و رابطه اساسی و باورپذیر خود را با گذشته از دست می‌دهد. بدترین نوع کارگردانی شیوه‌ایست که بخاطر ایجاد تهییج و ریتم، تمام ریشه‌های خود را از زندگی باز می‌گیرد و در فضای کاذب فریبائی‌های گذرا و تصور جمعی و نگاهداشته شده مردم از تئاتر سنتی، ریشه می‌دواند. این شیوه، صریحاً، سدی بر گسترش مفاهیم مردم از هنر و پیوستگی تئاتر به رئالیسم اجتماعی است. شیوه‌ایست که بر فریب‌مندان تکیه می‌کند و تماشاگر را با حرکت‌ها و فریادهای او اشیاء می‌فریبد. معتقد به نوعی درشت‌نمایی تئاتریست، بی آنکه مفهوم واقعی درشت‌نمایی را در هنر درك کند - درشت‌نمایی برای سکوت، آرامش، ارتباط‌های گه‌سته، کم‌شیئی مکان، خصلت‌های آرام و... تمپر نیز هست - تنها، به درشت‌نمایی عناصر ملموس می‌پردازد، فریادها بلندتر میشوند... حرکت‌ها می‌گسترند، هجوم‌ها به دینامیسم نامعقول می‌گرایند و این همه تنها چشم و گوش را می‌آزارد و هرگز به مراکز تحریک عاطفه‌ها و اندیشه‌ها، ره نمی‌برد و این چنان است که برای ایجاد انرژی در سلول‌های انسان او را در توده‌های آتش افکنیم و راست راست بگردیم که، هائیم که

مغز استخوان مردم را با آتش هیجان و ریتم سوزانندیم! ..

هیچ گرسنه‌ای را نمی‌توان بارگبار دام و غلات سیر کرد، چه، نه تنها گرسنه زیر هجوم این رگبار متظاهرانه میمیرد بلکه خون دام به هدر می‌رود و غلات در جوار نعش گرسنگان می‌پوسد.

برای ایجاد انرژی در روان انسان به روانکاوی هنری و شناخت دقیق روابط اقتصادی و فرهنگی آدم‌ها نیازمندیم. همچنانکه گرسنه به تغذیه گروه‌های گوناگون غذایی نیازمند است تا از مرز تندرستی بگذرد و به زیستی سالم برسد و چنین می‌نماید که گروه هنر ملی این اصل بدیهی را نمی‌پذیرد و مدام سیب زمینی و گوشت خام، بر سر و صورت گرسنگان تئاتر می‌کوبد تا بدانند که آقا! در حاکم نشین روشن فکرانه خویش انبارهایی انباشته دارد.

اگر روزی علم کردن تئاتر ملی با عناصر ملموس سنتی - که نمی‌بایست از ابتدا بر آنها تکیه می‌شد - توانست نقطه آغازی برای ایجاد تئاتر بومی باشد و به سوی مردم گراید، امروز سدره فرهنگ برترجوی مردم شده است.

تئاتری که از تیپ آغاز کند و به تیپ بیانجامد، روشی که تیپ را فقط در قهوه‌خانه‌ها و خیایانها - آنهم گذرا و سطحی - بیابد و در صدد شناخت «علتهای تیپ‌ساز» نباشد، اگر چه کمی دیرتر از تئاتر ستاره‌ساز سنتی، محکوم به فناست و اگر بخواهد از نیستی بگریزد ناچار به پذیرش تمام آدم‌های يك ملت است و با جستجو در روان تمام این آدم‌هاست که تیپ «کشف می‌شود». تئاتر ملی تاکنون در قهوه‌خانه‌ها و کم‌وبیش روستاهائی که نمی‌شناسد پرسه زده است، قشر وسیع کارگران، آموزگاران، کارمندان سوداگران شهری، سیاستمداران، محصلین، دانشجویان و روشن‌فکران سرگشته را به هیچ می‌گیرد و درك این سهل‌انگاری

تمهیدی، ساده است؛ این گروه‌ها فریبندگی آدم‌های قهوه‌خانه‌ها و روستائیان را ندارند. نمی‌توان بر اینها لباس‌های جورا جور و تیپ‌ساز پوشاند و برایشان رفتاری کلیشه‌ای وشایع معین کرد. نمی‌توان در مکان این گروه‌ها قبا آویخت، فانوس گرفت و چوبدست نهاد؛ قلیان گذاشت و دود تعارف کرد... اینجا است که کار به روان می‌کشد و این کار هر کس نیست. و کارگردانی ناقال‌دی چون کارگردانی اکثر نمایشنامه‌های گروه ملی - همین جا تأکید کنیم - که سه نمایشنامه پیوسته رادی با اجرای گروه هنر ملی، از لایه‌های نسبتاً عمیق زیستی روستا تا فراترین تظاهرات ملودرام تاثر بسته بندی شده کشیده شد - تجمیلی وزشت است. هیچ بهره‌ای از سکوتی عمیق و محرک و فریادی بجا و عصیانگر که بنیادهای عاطفی را به ناپیدائی تغییر میدهند، ندارد. تنها شلنگ اندازی است و فریاد... فریاد است و شلنگ اندازی و طبیعی است که هنرپیشه در چنین فضائی، اسیری بیش نیست که تنها به دلیل خود فروختگیهای محدود و یا نامحدود، دستاویز رفتاری بی‌منطق و تحقیر آمیز است.

دولت آبادی با تمام شناختی که از روستا و روستائیان دارد - چرا که روستائی زاده است و روستا را می‌نویسد - تنها در لحظه‌هایی که تگ گوشت، می‌تواند تماشاگر را با مصرف عاطفی خویش برانگیزد و در تمام لحظه‌های دیگر به دلیل رابطه غلط و خودنمای پرسنازها، با تمامیت «احمد» بیگانه است و خود را با لباس احمد در صحنه میگرداند.

فراوانی می‌جو شد... می‌خرو شد... و بی نتیجه میماند. جوباریست که نمیتوانست خار و خشاک اندوه صحرائی «خیراله» را در خود بچرخاند و گریز دهد و درگیر آن باشد. اما دریغ که کارگردان همواره -

حتی آنکاه که در جوار برکه‌های بسیار کوچک ایستاده است - هوس توفان دارد و هنرپیشه را به نعره و خروش می‌انگیزد و چون نعره‌ها برمی‌آید نه توفان که تکه آبی حقیر و پرتاب شده بیش نیست. گروه هنر ملی همواره خواسته است با برکه کوچک نمایشنامه‌های بومی به تقلید توفان پردازد.

تأثیر وجود کسبیان حس نمیشود و این از دو علت ناشی است؛ اول اینکه گفتار او همان گفتار احمد است با جوهری بسیار کمتر و روالی کم و دیگر اینکه کارگردان هیجان و ریتم قراردادی خود را میان آدم‌های برجسته ماجرا (خیراله و احمد) تقسیم کرده است تا حادثه پردازی کامل تر شود و تضادهای قانون شده نمایشنامه را به پرتگاه موفقیت هل دهند.

«گروه هنر ملی» تشنه‌تر حادثه ساز است و به حادثه چنان می‌نگرد که محصلی به بازی‌های مدرسه‌ای فوتبال و بسکتبال و حتی نه شطرنج که از همان آغاز، آرام، عمیق و منطقی است.

رمضانی فر دیوانه‌ایست با روال همیشگی خویش که اگر چه، بهر جهت، جاذبه‌ای پذیرفته دارد، اساس کار خود را بر شیرینی و لودگی خنده گیر نهاده است. باید تأکید کرد که نباید هیچ فرمی را تا حد يك کلیشه مدام و تکراری فرو کشید. چه بسیارند دیوانه‌هایی که حتی ثانیه‌ای خنده انگیز نیستند و با رفتاری عمیق، وحشی، مبهوت و معصومیتی ویران، اقتصاد، سیاست و فرهنگ انحطاطی محیط خویش را تفسیر می‌کنند و آیا درك این تفسیرها و شکفتگی‌هایشان از کارگردان ناقال‌دی ساخته است؛ هنوز آینده در برابر ماست و تنها يك راه برای نجات باقی است؛ شکستن چارچوب سنتی تا اثر ملی که اضلاع آن لباس، دکور، نور و صدا، حادثه است. گریز از تیپ سازی کاذب بر مبنای پز و

صدا ، رهائی از دیسپلین ظاهری که ریشه در زور دارد و درك شخصیت ، آزادی و ارزش انسان به مثابه نیروئی سازنده در مسیر تاریخ متحرك و متحول	مردم و نفوذ به زیرترین لایه های روان اجتماعی ملت، زیرا آنكه دم از ملتیت می زند از شناخت ملت ناگزیر است.
---	--

سعید کاویان

از انتشارات روز

آسیا و استیلای باختر

ك. م. پانیکار

ترجمه محمدعلی مهید

صدا می‌آید (شعر)

سعید سلطانپور

منتشر شد

واقعیت گرایی فیلم

فریدون رهنما

منتشر می‌شود

لایه های بیابانی

(مجموعه داستان)

محمود دولت آبادی

دی ماه منتشر می‌شود

انتشارات روز منتشر کرده است

الکساندر فادایف

شکست

ترجمه رضا شکتوکی

جلد سلیفون ۱۵۰ ریال

ایوان یفریموف

سرزمین کف

ترجمه عزیز یوسفی

جلد سلیفون ۱۵۰ ریال شمیز ۱۲۰ ریال

برتراند راسل

چرا مسیحی نیستم

ترجمه محمد قاضی

۱۰۰ ریال

خوزوئه دوکاسترو

آدمها و خرچنگها

ترجمه محمد قاضی

۱۲۰ ریال

انتشارات روز هفتشور کرده است

سپید دندان	جک لندن	ترجمه محمد قاضی
آمریکائی آرام	گراهام گرین	د عبدالله آزادیان
سیلابهای بهار	ارنست همینگوی	د فریدون کیلانی
بامداد اسلام	دکتر عبدالحسین زرین کوب	
دومادر	نصرت اله نویدی	

نمایشنامه

حادثه در «ویشی» و جادوگران شهر «سالم»	آرتور میلر	ترجمه رحیم اصغرزاده
آندورا	ماکس فریش	د حمید سمندریان
مسافر بی توشه	ژان آنوی	د افضل وثوقی
تشنگی و گشنگی	اوژن یونسکو	د رضا کرم رضائی
بشر عادی و بشر عالی	برنارد شاو	د هدایت اله فروهر
پهلوان اکبر میمیرد	بهرام رضائی	
گلی	ه . باختری	

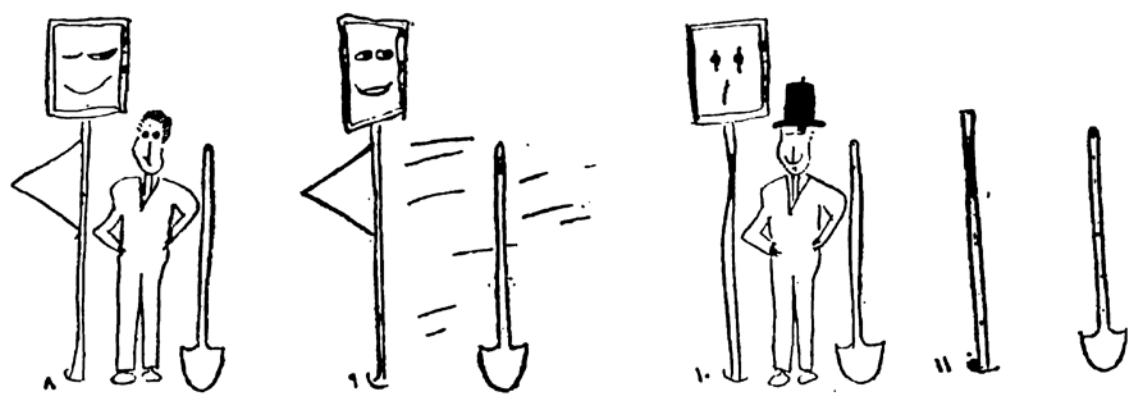
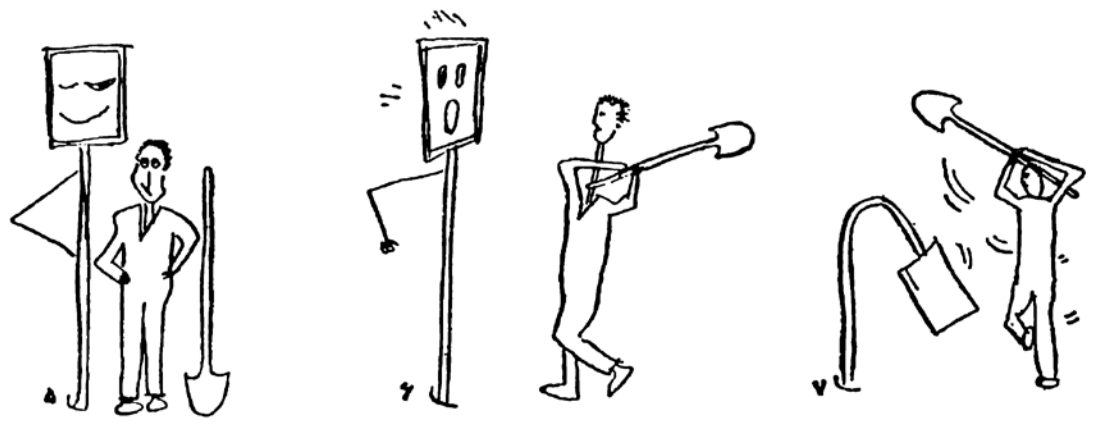
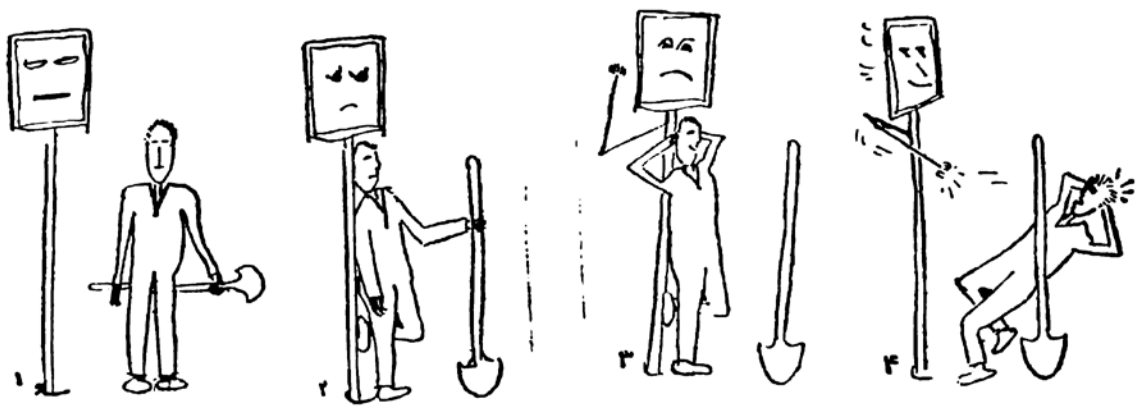
شعر

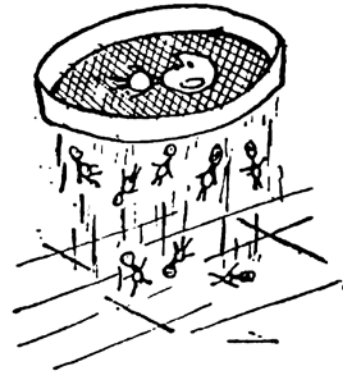
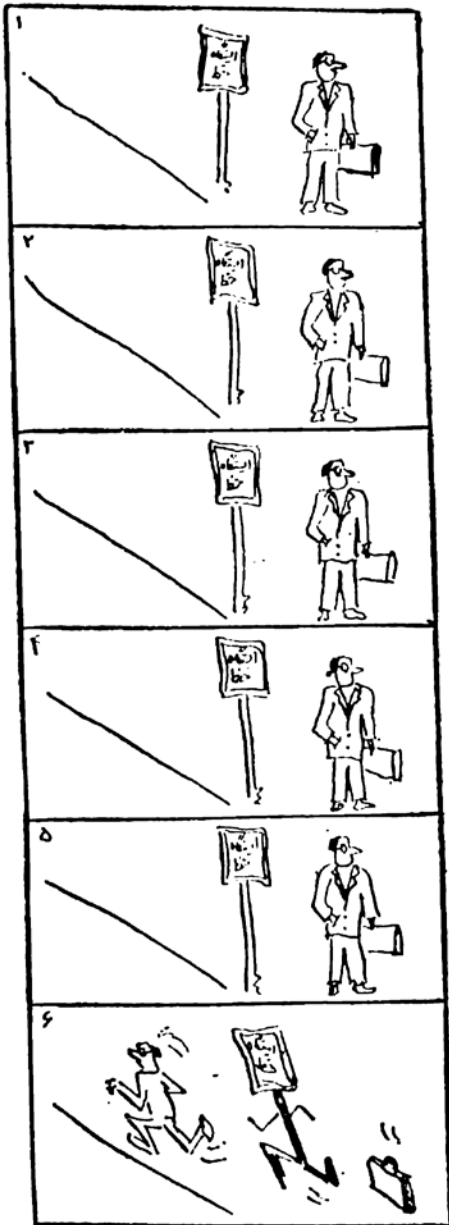
آوازه های پشت برگها	حسین رسائل	
برگزیده شعر شاعران انگلیسی زبان	از ۲۲ شاعر	ترجمه عبدالعلی دستغیب محمود معلم

چند کاریکاتور

از

اسماعیل خلیج





آدم نخاله !



آدم پررو !



اختلاس !



آدم خاك برسر !

• آناژنسکا امپراتریس بلشویک • • اثر جرج برنارد شاو • • • • ترجمه محمد تقی علیشاهی •

استرمفست (ژنرال)
اشنایدیکند (سروان)
گرا انددوشس
دوتن سرباز

دفتر ژنرال ، در يك پاسگاه نظامی ،
در جبهه شرقی بئوشیا (Beotia) .
میزی با يك تلفن ، وسائل نوشتن ،
نامه های اداری و غیره . پشت میز مبلی
برای ژنرال و پشت مبل يك پنجره است .
مقابل مبل ، در طرف دیگر ، يك نیمکت
چوبی ساده قرار دارد . در کنار میز ،
پشت به در ، يك صندلی معمولی
و ماشین تحریری در جلوی آن .

کنار در ، درجوار نیمکت يك جارختی
 برای کت و کلاه . کسی در اتاق نیست .
 ژنرال استرمفست (Strammfest)
 وارد میشود ، سروان اشنایدیکند
 (Schneidekind) دنبال اوست. کلاه
 و پالتوشان را از تن در میآوردند و
 آویزان میکنند. اشنایدیکند قدری دیرتر
 از ژنرال به میز نزدیک میشود.

استرمفست	اشنایدیکند.
اشنایدیکند	بله قربان .
استرمفست	گزارش من رو برای دولت فرستادی [می نشیند]
اشنایدیکند	[بطرف میز میآید] هنوز نه قربان ، به کدوم دولت میخوايد فرستاده بشد ؟ [می نشیند] .
استرمفست	نمیدونم. آخرین خبر چیه؟ فکر میکنی کی ممکنه فردا صبح قدرت رو در دست بگیره ؟
اشنایدیکند	والد، دیروز قدرت در دست دولت موقت بود. اما امروز میگويند که نخست وزیرش خودشو کشته و اون دست چپ افراطی هم بقیه رو تیر باران کرده .
استرمفست	دیگه بهتر، اما این افراد همیشه با فشنگهای تو خالی دست بخودکشی میزنند .
اشنایدیکند	فشنگ تو خالی هم که باشه ، معنیش جا زدنه . بهتره که گزارش رو به مکزیملیانستها (Maximilianists) بفرستم.
استرمفست	اونها قوی تر از اوپیدوشوینها (Oppidoshavians) نیستند. و از نظر من انقلابیون سرخ میاندره باندازه اونای دیگه احتمال روی کار آمدن دارند .

اشنايديكند من براحتی ميتونم چندتا كپيد توی ماشين بذارم و واسه هر كدوم
يکی بفرستم .

استرمفست كاغذ حروم كردنه ، پس با اين حساب واسه كودكستانها
هم بفرست .

[سرش را با ناله روی ميزمياندازد .]

اشنايديكند خسته شديد قربان ؟

استرمفست اوه، اشنايديكند، اشنايديكند چطور ميتونی زندگي كردن رو
تحمل كنی ؟

اشنايديكند درسي كه من هستم قربان، از خودم ميپرسم كه چطور ميتونم مردن
رو تحمل كنم ؟

استرمفست توجواني ، جوان وبی عاطفه . تواز انقلاب بهيجان اومدی :
به چيزهای خشك وبی مسمايی مثل آزادی علاقمندی . اما خانواده
من هفت قرن صادقانه برای سلسله پانژاندرام (Panjandrum)
بثوشيا خدمت کرده اند . خاندان پانژاندرام در دربارهاشون
برای ما جانگهداشتن ، بهمون افتخار دادن . ترفيع دادن ،
نورشون رو روی سرما تا بوندند ، و مارو آنچه كه هستيم كردن .
وقتيكه من ميشنوم شما جوانها ميگوئيد كه برای تمدن، برای
آزادی، برای برانداختن ميليتاريزم (Militarism) مي جنگيد،
از خودم ميپرسم، چگونه يك مرد ميتونه خودش رو بخاطر اين كلمات
تو خالی بريزه . كلماتی كه بوسیله كسبه عامی و كارگرهای معمولی
بكار ميرد ، كلماتی كه فقط باد هواست وبوی گند .

[در حالیکه تحت تأثیر مطلب خودش قرار گرفته بلند ميشود]

شاه يك حقيقت و واقعيت باشكوهه ، مردی كه چون خدا از میان
ما بلند شده . ميتونی بينيش ؛ ميتونی دستش رو ببوسی ؛ ميتونی

از لبخندش خوشحال بشی و از اخمش بترسی. من حاضر بودم برای پانژاندرامم بمیرم همونطور که پدرم برای پدرش مرد. میلیونها زحمتکش شما وقتی مافوقشون رو ناراضی میکردن بسیار مقتخر بودن که فقط نوک پنجه‌های کفش ما به هر جانا بدترشون بخوره. اما حالا از زندگی برای من چی مونده؟ [با ناراحتی بصندلیش بر میگردد] پانژاندرامم خلع شده و بردنش تا با گروه محکومین بچره. آرتش، غرور و جلالش، سان مید که سخنانی-های فتنه انگیز یاغیهای مفلس رو بشنوه، و کلنل که واقعاً مجبور شده بر کرسی بنشیند و این سخنان رو معرفی کنه. من خودم بدست و کیلم فرمانده کل شدم: یک جهود، اشنایدیکند! یک جهود اسرائیلی! بنظر میرسه تا همین دیروز این چیزها هذیانهای یک دیوانه بودند: اما امروز حرف‌های پیش پا افتاده مطبوعات گنداب رو هستند. حالا من فقط برای سه چیز زنده‌ام: دشمن رو شکست بدم، پانژاندرام رو بتخت سلطنت برگردونم، و وکیل رو دار بزنم.

اشنایدیکند مواظب باشید قربان: گفتن این نظریات اینروزها خطرناکه. چکار میکردید اگر من لوتون میدادم؟

استر مفست چی؟

اشنایدیکند البته، لونمیدم! پدر خودم هم مثل شما فکر میکنه؛ ولی تصور کنیم من لوتون میدادم.

استر مفست [پوزخند میزند] تهمت خیانت به انقلاب بهت میزد، پسر بچه من؛ و آنها فوراً تیر بارونت میکردند، مگر اینکه گریه میکردی، خواهش میکردی که قبل از مردنت مادرت رو ببینی، اونوقت اونها احتمالاً تغییر عقیده میدادند و سرتیپت میکردند. کافیه. [بلند میشود و دستهایش را برای رفع خستگی از دو طرف باز میکند]

فکر میکنم بهتره کارم رو شروع کنم . [تلگرافی را از روی میز
برمیدارد ؛ باز میکند ، و از مندرجات آن مات و مبهوت میشود]
خدای بزرگ . [در داخل صندلیش مضمحل میشود] این از هر
ضربه‌ای بدتر است .

اشناید میکند چه اتفاقی افتاده ؟ بهمون حمله کردند ؟
استرمفست مرد ، آیا فکر میکنی که يك شکست تنها میتونه من رو باندازه
این خبر زمین بزنه: منی که سیزده بار از شروع جنگ شکست
خوردم ؟ اوه ، سرور من ، سرور من ، پانژاندارم من !
[بر اثر هق‌هق گریه تکان میخورد .]

اشناید میکند کشتنش ؟
استرمفست يك خنجر بقلبش فرو رفته -
اشناد میکند خدای من !
استرمفست - و قلب من ، قلب من !
شناید میکند [تسکین یافته] اوه: يك خنجر مجازی . من تصور کردم منظور تون
خنجر حقیقی است . چه اتفاقی افتاده ؟

استرمفست دخترش ، گراند دوشس آناژنسکا^۱ کسی رو که پانژاندارم بیشتر
از بچه‌های دیگش دوست داشت ، با - با - [نمیتواند تمام کند] .
اشناید میکند انتحار کرده ؟

استرمفست نه . اگر میکرد بهتر بود . اوه ، خیلی خیلی بهتر بود .
اشناید میکند [با صدای آدام شده] کلیسا رو ترك کرده ؟
استرمفست [شوکه شده] مطمئناً نه . كفرنگو ، مردك .
اشناید میکند حق رأی خواسته ؟

استرمفست دودستی تقدیمش می‌کردم تا نجاتش بدم .

اشنایدی‌کند نجات از چی ؟ بگید دیگه قربان .

استرمفست به انقلاب پیوسته.

اشنایدی‌کند ولی این همون کاریه که شما هم کردین، قربان. همه ما با انقلاب

پیوستیم . اون جز کارها، کار دیگه‌ای نکرده.

استرمفست حق با توست ! اما این بدترینش که نیست . بایک افسرجوان

فرار کرده . فرار کرده . اشنایدی‌کند ، فرار کرده !

اشنایدی‌کند [که مخصوصاً تحت تأثیر قرار نگرفته] بله ، قربان .

استرمفست آناژنسکا ، زیبا ، معصوم، دختر سرور من . [صورتش را در

دستهایش پنهان می‌کند.]

تلفن زنگ می‌زند.

اشنایدی‌کند [گوشی را برمی‌دارد] بله: جی. اچ. کیو. بله..... داد زن :

من ژنرال نیستم . شما کی هستید ؟ پس چرا اینو

نگفتی؟ وظیفه‌ت رو نمیدونی ؟ دفعه دیگه درجه‌ت رو میگیرن

..... اوه، سرهنگت کردن، آره ؟ خب، من روهم فیلدمارشال

کردن. حالا چی می‌خوای بگی ؟ نیگا کن : برای چی

تلفن کردی؟ من نمیتونم تمام روز رو اینجا بگذرونم و به

توهین‌های تو گوش کنم چی! گراند دوشس! [استرمفست

بطور ناگهانی حرکت میکند] کجا دستگیرش کردید؟

استرمفست [تلفن را می‌قاپد تا به جواب گوش بدهد] بلندتر حرف بزن ،

ممکنه: من یه ژنرالم می‌شناسمت احمق. اون افسری که

باهاش بود دستگیر کردید؟... لعنت شده! واسه این بازخواست

میشین : وانش کردید بره : رشوه بهتون داده باید اونو

میدیدین: افسره با لباس رسمی قزاقهای «پاندرو باژنسکی»^۱ یده؟

دوازده ساعت بهت مهلت میدم که دستگیرش کنی . بمن فحش میدی ، تو پدرسگ ! [به اشنایدیکند] خوك نجس میگه گرانددوشس ، شیطان مجسم . [درتلفن] خائن پلید : جرأت میکنی اینطور ازدخترپا نژاندرام مقدس مومن صحبت کنی؟ میخوام -

اشنایدیکند [تلفن را از گوش او دور میکند] مواظب باشید ، قربان .
استرمفست نمیخوام . میدم بکشنش . بدمن اون تلفن رو .
اشنایدیکند اما قربان برای سلامتی خودش -
استرمفست اد ؟

اشنایدیکند برای سلامتی خودش بهتره که بفرستش اینجا . نزد شما در امانه .

استرمفست [گوشی را میدهد] حق با توئه . باهات با تراکت باش . من بهتره حرف نزدم . [مینشیند]

اشنایدیکند [در تلفن] الو . اهمیت ندید : يك نفر اینجاست که فقط داشت با تلفن شوخی میکرد . من مجبور بودم دوسه دقیقه ای اطاقرو ترك كنم . فراموش کنید . دختره رو بفرستیدش . ما اینجا خیلی زود بهش یاد میدیم که درست رفتار کنه ... اوه ، قبلا فرستادیدش . پس خبر مرگت چرا زودتر نگفتی؟ تو - [با خشم تلفن را میگذارد] مجسم کنید . امروز صبح رواندش کردن : و تمام اینها واسه این بوده که این یارو میخواست صدای سرهنگیشو تو تلفن بشنوی . [تلفن دوباره زنگ میزند . با خشم گوشی را بر میدارد .] حالا دیگه چیه ؟ [به ژنرال] افراد خودمون ، از طبقه پائین . [در گوشی] هی ! فکر میکنی کار دیگه ای ندارم بجز اینکه تمام روز رو پای تلفن وایستم ؟

... چی میگی؟ آدم کافی واسه گرفتنش نیست! منظورت

چییه؟ [به ژنرال] گرانددوشش اونجاست قربان.

استرمفست بهشون بگو بفرستنش بالا. باید برای حفظ ظاهر جلوی

محافظین، بدون بوسیدن دستش، حتی بدون بلند شدن جلوی

پاش بپذیرمش. این قلب منو میشکنه.

اشنایدیکند [در داخل گوشی] بفرستیدش بالا.... بسالامت! [گوشی را

روی تلفن میگذارد] میگه که نصف رادرو اومده: نتونستند

نگهش دارن.

گرانددوشش سرزده وارد اطاق میشود، دوسر بازخسته

در حالیکه بنومیدی به بازوان گرانددوشش آویزان

شده اند بدنبالش کشیده میشوند. اوسر تا پا باردائی از

آستر خز پوشیده شده و کلاه خزی نیز بر دارد.

اشنایدیکند [به نیمکت اشاره میکند.] زود زندانی تون رو روی نیمکت

جا بدید؛ خودتون هم دوطرفش بنشینید. زود.

دوسر باز کوشش فوق العاده ای میکنند تا گرانددوشش را

مجبور بنشستن کنند. آنها را طوری پرت میکنند که مجبور

میشوند برای جلو گیری از سقوط خود روی نیمکت بنشینند

و گرانددوشش نیز مابین آن دو کشیده میشود و مینشیند.

سربازدومی با یک دست محکم گرانددوشش را می گیرد،

با دست دیگر کاغذها را به طرف اشنایدیکند دراز

می کند. او آنها را میگیرد و به ژنرال می دهد. ژنرال

آنها را بازمی کند و با حالت موقری شروع بخواندن میکند.

اشنایدیکند زندانی، خواهش میکنم صبر کنید تا ژنرال پرونده مربوط

بشمارو بخونه.

گرانددوشش [به سرباز] ولم کن. [به استرمفست] بهشون بگو ولم کنند،

وگرنه نیمکت رو بر میگردونم و سر هر سه نفر مون رو روی زمین

خورد میکنم.

سربازاولی نه ، مامان کوچولو . به بدبختها رحم کن .
استرمفست [از روی لبه کاغذی که میخواند خرناس میکشد] زبون تو نگهدار .
گرانددوشس [میجهد] من یاسرباز ؟
استرمفست [ترسیده] سرباز مادام .
گرانددوشس بهش بگو ولم کنه .
استرمفست خانم رو راحت بذار .

سربازها دست از گرانددوشس برمیدارند . یکی از
آنها صورت هیجان زده اش را پاك میکند . دیگری میچ
دستش را میمکد .

اشنایدیکند [محکم] خبردار .

سربازها خبردار می ایستند .
گرانددوشس اوه ، بذار مردی چاره میچش رو بمکه . ممکنه مسموم شده باشه .
من گازش گرفتم

استرمفست [شوکه شده] يك سرباز معمولی رو گاز گرفتید ؟
گرانددوشس والد ، من پیشنهاد کردم که با سیخ بخاری اداره داغش کنم .
اما ترسیده بود . چه کار دیگدای میتونستم بکنم ؟

اشنایدیکند چرا گازش گرفتی ، زندانی ؟

گرانددوشس ولم نمیکرد .

اشنایدیکند وقتی که گازش گرفتی ولت کرد ؟

گرانددوشس نه . [به پشت سرباز دست میکشد] شما باید باین مرد برای فداکاریش
مدال بدید . چون نتونستم بهش بگورمش ؛ با خودم آوردمش اینجا .

استرمفست زندانی -

گرانددوشس منو زندانی صداتزن ، ژنرال استرمفست . مادر بزرگم روی
زانوش تورو نوازش کرده .

استرمفست [بگریه میافند] اوه، خدایا، بله. باور کنید قلب من آنچه که بوده هست.

گرا نددوشس مغزت هم آنچه که بوده هست. نمیخواهم منو زندانی خطاب کنی. استرمفست برای سلامتی خودتون، من ممکن نیست شمارو با عناوین حقیقی و مقدستون بنامم. چی صداتون بزنم؟ گرا نددوشس انقلاب مارو رفیق هم کرده. من رو رفیق خطاب کن.

استرمفست ترجیح میدم بمیرم. گرا نددوشس پس منو آناژنسکا صدا کنید؛ و من هم شمارو اتل متل صدا میکنم، همو نظور که مادر بزرگ صدامی کرد. استرمفست [با درد، مضطرب شده] اشنایدیکند: تو باید بهشون بگی: من نمیتونم [از پا میافند].

اشنایدیکند [رسمی] جمهوری بئوشیا تا حدود بخصوصی ناگزیر است که پانژاندرام و خانوادشو صرفاً برای سلامتی خودشون محدود کنه. شما این حدود روازین بردید.

استرمفست [در ادامه کلمات او] من - باید بگم که - شما یك زندانی هستید. باهاتون چکارکنم؟

گرا نددوشس بهتر بود قبل از دستگیری من فکرشو میکردید.

استرمفست بیا، بیا، زندانی! میدونی چه اتفاقی واسدت میافته اگر لحنم رو شدیدتر کنم؟

گرا نددوشس نه. اما میدونم چه اتفاقی برای تو میافته.

استرمفست تورو بخدا چی زندانی؟

گرا نددوشس واعظ گلو ورم کرده.

اشنایدیکند سرو صدا و شلوغی ایجاد میکند: کاغذها را میاندازد، و خنده خود را زیر میز پنهان میکند.

استرمفست [رعد آسا] سروان اشنایدیکند .

اشنایدیکند [باصدای خفه] بله قربان . [میز بطور آشکاری تکان میخورد]

استرمفست احمق ، ازاون زیربیا بیرون : داری جوهر روچپه میکنی .

اشنایدیکند بیرون میآید ، باصورتی سرخ و نشاط از

دست رفته .

استرمفست چرا نمیخندی ؟ از شوخیهای والاحضرت قہر دانی نمیکنی ؟

اشنایدیکند [ناگهان ، وقور و رسمی میشود] نمیخواهم ، قربان .

استرمفست میگم بخند ، آقا . دستور بهت میدم .

اشنایدیکند [با کمی ملایمت] من حقیقتاً نمیتونم ، قربان . [قاطع مینشیند]

استرمفست [به او غر میزند] یاه! [بطور مؤثری بطرف گرانددوشس برمیکردد]

والاحضرت میخوان که رفیق خطابشون کنم ؟

گرانددوشس [بلند میشود و دستمال سرخی را تکان میدهد] زنده باد انقلاب ،

رفیق !

استرمفست [بلند شده و سلام نظامی میدهد] کارگرهای سرتاسر جهان متحد

شوید . سروان اشنایدیکند تو باید پیا خیزی و ماریسی بز

بخوانی .

اشنایدیکند [بلند میشود] اما قربان من نمیتونم . من ند صدا دارم ند گوش .

استرمفست پس بشین و خجالتت رو توی ماشین تحریر قایم کن . [اشنایدیکند

مینشید] رفیق آناژنسکا شما بایک افسر جوان فرار کردید .

گرانددوشس ژنرال استرمفست ، تودروغ میگگی .

استرمفست انکار ، رفیق ، بیفایده س . همه حرکات شما از طریق اون افسر

دنبال شده . [گرانددوشس ناگهان فکری بخاطرش میرسد ، و بنظر

میرسد که مشغول است . استرمفست باحالتی دادگامی ادامه میدهد]

اون در گلدن انکر^۱، درهاکنسبورگ^۲ بشما ملحق شده . شما اونجا از دست مادر رفتین؛ ولی افسره تا پوتردام^۳ تعقیب شد ، اون جائیکه شما دوباره بهش ملحق شدید و بعد پنهانی به پرمسیلوپ^۴ رفتین . با اون مردکه بی همه چیز چیکار کردید ؟ کجاست ؟

گرااندوشس [با تظاهر باینکه راز مهمی رانجوا میکند] جائیکه همیشه بوده .
استرمفست [مشتاقانه] اونجا کجاست ؟

گرااندوشس [تند] در تصور شما . من تنها اومدم . تنها هم هستم . هر روز صدها افسر از هاکنسبورگ به پوتردام مسافرت میکنند . منو به اونا چه مربوط .

استرمفست اونها بالباس ارتشی مسافرت میکنند . مثل این یاروکه بالباس رسمی دربار مسافرت نمیکنند .

اشنایدیکند فقط افسر هائیکه با گرااندوشس ها فرار میکنند لباس رسمی میپوشند . در غیر این صورت گرااندوشس ها با هاشون نمیرن .

استرمفست زبوتونگهدار . [اشنایدیکند ، با رنجش زیاد دستهایش را حلقه میکند و ازمکالمه کناره میجوید . ژنرال به کاغذهایش مراجعه میکند و به بازخواست از گرااندوشس میپردازد] این افسر با گذرنامه شما مسافرت کرده . باین دیگه چی میگید ؟

گرااندوشس بی ربطه ، چطور یه مرد میتونه با گذرنامه یك زن مسافرت كنه ؟

استرمفست کاملاً آسونه ، همونطور که خودتون خوب میدونید . ده دوازده مسافر به مرز میرسن . مأمور گمرک گذرنامه هاشون رو جمع میکنه . دوازده نفر رو میشمره ؛ بعد گذرنامه هارو میشمره .

Hakonsburg – ۲

Premyslope – ۴

Golden Anchor – ۱

Potterdam – ۳

اگر دوازده تا باشن ، راضیه .

گرا نددوشس از کجا میدونین که یکی از اونا مال من بوده ؟

استرمفست يك پيشخدمت هتل پوتردام وقتیکه افسره تسوحموم بوده به پاسپورتش نگاه کرده . اون مال پاسپورت شما بوده .

گرا نددوشس چرت ! چرا منو دستگیر نکرده ؟

استرمفست وقتیکه پيشخدمت با پلیس به هتل برگشته افسره ناپدید شده بود ؛ و شما هم با پاسپورت خودتون اونجا بودین . اونها هم پيشخدمت رو شلاق زده .

گرا نددوشس اوه ! استرمفست . این مردارو بفرست بیرون . من باید باهات تنها صحبت کنم .

استرمفست [باترس بلند میشود] ند : این دیگه غیر قابل تحمله . نمیتونم موافقت کنم . غیرممکنه . کاهلا . ابدأ غیرممکنه که دختر خاندان سلطنتی با یه نفر تنها صحبت کنه ، حتی اگر شوهر خودش باشه .

گرا نددوشس تو فراموش کردی که يك استثناء هم هست . اون ممکنه که با بچه تنها صحبت کنه . [بلند میشود] استرمفست ! تو روی زانوی مادر بزرگ من نوازش شده ی . با اون عمل خیرخواهانه بیوه پانژاندرام تور و واسه همیشه يك كودك بار آورد . مثل طبیعت . بهر حال ، بهت دستور میدم که با من تنها صحبت کنی . میشنوی ؟ دستور بهت میدم . برای هفتصدسال هیچ يك از افراد خانواده تو از دستور افراد خانواده من نافرمانی نکردند . تو از دستورات من میخوای نافرمانی کنی ؟

استرمفست يك راه دیگه برای اطاعت هست . مرده نمیتونه نافرمانی کنه . [هفت تیر خودرا بیرون میآورد و بروی گیجگاهش میگذارد .]

اشنايديكند [هفت تير را از ژنرال ميرباند] تور بخدا ژنرال -
استرمفست [باخشم به اشنايديكند حمله ميكند تا اسلحه را دوباره پس بگيرد]
سگ كثيف بده من اون هفت تير رو . و شرفم رو .
اشنايديكند [باهفت تير خودش را به گرانددوشس ميرساند] بگريد ! زود :
باندازه گاو زور داره .

گرانددوشس [آنها ميپايد] آها! همتون از اطاق برين بيرون. زود! مثل برق!
[پياپی و در اطراف قوزك پای سربازان گلوله شليك ميكند و
سربازان باشتاب بلند ميشوند . بطرف اشنايديكند كه بوسيله ژنرال
روی زمین افتاده برميكردد]. توهم همينطور . [اشنايديكند با تقلا
برميخيزد]. برو . [اشنايديكند بطرف در ميگرزد]
اشنايديكند [دم در برميكردد] برای سلامتی خودتون رفيق -
گرانددوشس [با اوقات تلخی] رفيق! تو!!! برو . [دو گلوله ديگر شليك ميكند!
اشنايديكند ناپديد ميگردد]

استرمفست [حرکت مختصري بطرف گرانددوشس ميكند] بانوی من -
گرانددوشس بايست. يك گلوله ديگه مونده و اگر سعی کنی اينوازم بگیری...
[هفت تير را روی شقيقه اش ميگذارد]
استرمفست [بجای خود برميكردد و چشمهايش را ميگيرد] نه، نه: بگذارش زمین!
بگذارش زمین . هر چه بخواهيد قول ميدهم : بد هر چيز قسم
ميخورم. بگذارش زمین، تمنا ميکنم .

گرانددوشس [هفت تير را روی ميز ميگذارد] بيا !
استرمفست [دستهايش را از روی چشمهايش برميدارد] خدا روشكر .
گرانددوشس [بآرامی] من رفيق توام استرمفست . چيز ديگه ای هستم؟
استرمفست [بزانو ميافتد] چرا هستيد . از تنها قدرتی كه روی زمین می شناسم
شما مونديد. [دستش را می بوسد]
گرانددوشس [با گذشت] بت پرست. چه وقت ميخواي بفهمی كه قدرت ما از

خودمون نبوده. بلکه خطای شماست روی ما؟ [مهربانی اش را ازدست میدهد و روی صندلیش می نشیند] حالا بمن بگو، دستوراتی که بهت دادن چیه؟ میخوای اطاعت کنی؟

استر مفسست [مانند گاو زخمی آغاز میکند، با کج خلقی سرتاسر اطاق کارهای بی ربط انجام میدهد] من چطور میتونم ازشش رهبر مختلف اطاعت کنم، که حتی توی اونهایك آدم حسابی هم نیست؟ یکی بمن دستور میده که باقشون خارجی صلح کنم. دیگری بهم دستور میده که ۴۸ ساعت به کشوره‌های بیطرف مهلت بدم که بین انتخاب عقایدش در مورد مالیات یا بین حمله و نیست نابود شدن یکی رو انتخاب کنند. سومی میگه به کنفرانس سوسیالیست نفرین شده برم و شرح بدم که بئوشیا، نه ملحق میشه و نه تاوانی میده، و فقط میخواد حکومت سلطنتی بهشتی رو در سرتاسر جهان برقرار کنه. [صحبتش را پشت صندلی اشناید یکند تمام میکند]

گرانددوشس به چرندیاتشون تف کن.

استر مفسست والا حضرتا، از ته قلبم برای این گفته متشکرم. اروپا از شما تشکر میکند.

گرانددوشس من بله؛ اما - [بلند میشود] استر مفسست: میدونی که موضوع تو - مسئله دودمان - رد شده.

استر مفسست شما نباید اینطور. بگید خیانته. حتی اگر شما بگید. **گرانددوشس** خودتون رو گول نزنید ژنرال: دیگه حکومت پانژاندرامی در بئوشیا روی کار نیما. [بآرامی در عرض اطاق قدم میزنند و با ناراحتی در فکر فرو میرود، و بلند حرف میزنند.] ما اونقدر فاسد، عقب مونده، ناتوان، و در عداوت شدیدیم، که به جایی رسیدیم تا انهدام خودمون رو آرزو کنیم.

استر مفسست شما کفر می‌گید.

گرا ندوشس تمام حقایق بزرگ مثل کفر شروع می‌شوند. تمام اسبهای پادشاه و تمام افراد شاه نمیتوانند تاج پدرم رو دوباره برگردونن. اگه میتونستن، شما کرده بودید. نمیکردید؟

استرمفست خدا میدونه که می‌کردم.

گرا ندوشس مقصودتون اینه که میخواستید مردم رو در یأس و بدبختی زشتشون نگه‌دارین؟ شما میخواستید که زندانهای شیع‌تون رو با افراد برجسته این مملکت پرکنین؟ شما میخواستید طالع آزادی رو که از دریائی خون سر بلند کرده بود، دراون فرو ببرید و همه برای اینکه در وسط کثافت و وحشت وزشتی تون شکوهی بود که اونجا میتونستید با چند تا نشان روی اون فرمتون بایستید و روز بعد از روز و شب بعد از شب در مالالت غیر قابل وصفی خمیازه بکشید؛ تا اینکه قبرتون دهن باز کرد و شما رو بلعید. چون کار بهتری نمیتونستین بکنین. تاچه حد می‌خواهید اینقدر احمق و بی‌عاطفه باشین.

استرمفست شما باید دیوونه باشید که از سلطنت این طرز فکر رو دارید. من هرگز در دربار خمیازه نکشیدم. سگها خمیازه کشیدن؛ واسه این بود که اوناسگ بودن: تصور نداشتن، فکر نداشتن، نه شعور به احترام و نه ارزش که اونهارو نگهداری کنند.

گرا ندوشس استرمفست بیچاره من: تو اغلب با اندازه کافی هم تو دربار نبودی که ازش خسته بشی. اغلب در محیط سر بازی بودی؛ و وقتی بر میگشتی که يك نشان رو سیندت نصب کنن. سعادت تو ناشی از نگاه کردن به پدرم و مادرم و من بود، همینطور از پرستش ما. اینطور نبود؟

استرمفست داری منو با این سرزنش میکنی؟ ازش خجالت نمی‌کشم.

گرا ندوشس آره، همش واسه تو خوب بود، استرمفست. اما بمن فکر کن، بمن! اونجا و امیستادم تا بهم خیره بشی. و میدونستم که الهه

نیستم، فقط يك دختر هستم مثل همه دخترهای دیگر! تو می‌توانستی
يك عروسك مومی یا يك گوساله طلائی بسازی که پیرستیش . اقالا
اون خسته نمیشد . حتی به حیواناتهام بیرحمی می‌شد .

استرمفست بس کن؛ وگرنه از پیمانم صرف نظر میکنم. من زنه‌ارو بخاطر
چنین وراجی فتنه‌انگیزی کتک زده‌ام .

گرانددوشس تحریکم نکن که يك گلوله بفرستم تو مغزت.

استرمفست تو همیشه بد سلیقه بودی . تو دختر حقیقی پانژاندرام نیستی:
تو یه بچه عوض شده‌ای . یه پرستار هرزه‌تورو تورختخواب
پانژاندرام گذاشته . داستانهای از زمان بچگی توشنیدم :
از اینکه -

گرانددوشس ها ، ها! بله: وقتی بچه بودم منو بسیرك بردن. اولین لحظه سعادت
همو نموقع بود. اولین برخورد با بهشت . من فرار کردم و به گروه
سیرك پیوستم. باز منو گرفتن و به قفس طلاکاری شده بردن . اما من
طعم آزادی رو چشیده بودم؛ و هرگز نتوانستند کاری بکنند که
فرا مو شش کنم.

استرمفست آزادی ! آدم يك بند باز بودن . در معرض دید عموم قرار
گرفتن! به -

گرانددوشس اوه ، من واسه اون کار تربیت شده بودم. این کارو من از توی
دربار یاد گرفتم .

استرمفست بهت یاد نداده بودن که نیمه عریان بشی و خودت رو آویزون
کنی -

گرانددوشس مرد ، من می‌خواستم که از قنداقم در پیام و خودم رو واژگون
کنم . من می‌خواستم. می‌خواستم . می‌خواستم . حالا هم میتونم
بکنم. می‌خواهی همین الان بکنم؟

استرمفست اگر اینکار رو بکنی ، قسم میخورم خودم رو از پنجره
میندازم بیرون . اونوقت پدر و مادرت رو در بهشت میبینم بدون
اینکه مدالهام رو از سیندام بکنند .

گرا نددوشس اوه ، تو اصلاح ناپذیری . دیووندای . احمقی . قبول نمیکنی که
ما معبودهای سلطنتی فقط و فقط از گوشت و خون معمولی هستیم ،
حتی وقتی که از جایگاههامون به زیر بیائیم و بشما بگیم که
چقدر احمقید . من دیگه بیشتر از این باتو بحث نمیکنم .
قدرتم رو بکار میبرم . يك چیز دیگه بهت بگم . افرادتون از فرمان
شما سرپیچی می کنند . الان هم نصفشون بهتون احترام نمی گذارند
و شما هم جرأت نمیکنید تنبیهشون کنید . مجبورین و انمود
کنین که توجهی ندارین .

استرمفست اگر هم اینطوره شما نباید منو سرزنش کنید .

گرا نددوشس سرزنش ! من خودم رو پائین بیارم که سرزنش کنم ! سرزنش
يك ژنرال معمولی ! آقا ، شما خودتون رو فراموش کردید .

استرمفست [با فرمانبرداری به زانو میافتد] بالاخره مثل شخصیت واقعی
خودتون صحبت کردین .

گرا نددوشس اوه ، استرمفست ، استرمفست ، اونا بردگی رو تا مغز استخوانت
رسوندن . چرا به صورت من تف نینداختی؟

استرمفست [بالرزش بلند میشود] خدا نکنه !

گرا نددوشس خوب ، چون برده منی ، دستورات منو اطاعت کن . من اینجا
نیومدم که خاندان پست و تاج خون آلودمون رو نجات بدم .
من با همه خربت و حماقتم فهمیده ام که بهتره انقلاب رو نجات
بدم تا هیچ چیز رو . اما انقلاب برای مردم چکار میکنه ؟
از سخنرانی های لطیف رهبرای انقلابی و نوشته های نویسندگان
فریب نخورید . در جاهائیکه اونها پیروزی بدست آوردن چقدر

آزادی هست ؟ بهمون اندازه که ما دارمیزدیم، اعدام میکردیم
وزندان مینداختیم اونانمی کنن؟ آیا هرگز حقیقت رو به مردم
میگن ؟ نه ! اگه حقیقت مناسبشون نباشه بجاش دروغ بخش
میکنن، وازحقیقت گوئی جرم میسازند.

گرااندوشس البته که میکنند ، چرا نکنند ؟

استرمفت [بزحمت قبول دارد که درست شنیده است] چرا نکنند !

گرااندوشس بله : چرا نکنند ؟ ما کردیم ، شما هم کردید ، شلاق بدست .
زنهارو برای اینکه بدبچه هاخواندن یاد دادن شلاق زدید.

استرمفت خواندن آشوب و فتنه ، خواندن کارل مارکس.

گرااندوشس پف ! چطوری میتونن بدون یاد گرفتن کارل مارکس انجیل
بخونن ؟ بجای این دلیل های احمقانه چرا از تفنگها تون کمک
نمیگیرین تا مجوزی برای اعمال خودتون داشته باشید . تصور
میکنی من اینطور فکر میکنم که زدن يك زن بدتر از زدن يك
مرده ؟ من که خودم يك زنم !

استرمفت والا حضرتا ، من از درك شما عاجزم . حبس میکنم که شما
ضد و نقیض حرف میزنید.

گرااندوشس چر نه ! من میگم اگر مردم نتونن خودشون رو اداره کنن ،
باید يك کسی بهشون حکومت کنه . اگر بدون نیمی اجبارو
نیمی فریب وظیفشون رو انجام ندهن ، ناچار باید یکی اغواشون
کنه . يك اقلیت صالح وجدی باید همیشه در قدرت باشه .
خوب، من پشتیبان اون اقلیت فعالی هستم که با اصولش موافقم.
انقلاب به همون اندازه ظالمه که ما بودیم ؛ اما هدفهاش
هدفهای منه . بنابراین من پشتیبان انقلابم .

استرمفت شما نمی فهمید چی دارید میگید . این کاملايك هرج و مرجه.

آیا شما ، دختر پانژاندرام، يك بلشویكید؟
گراوندوشس من اون کسی هستم که دنیارا کمتر شبیه يك زندان و بیشتر شبیه
يك سيرك میکند .

استرمفست آه ، شما هنوز میخوايد که ستاره سيرك باشید .
گراوندوشس بله ، و بعنوان امپراتريس بلشويك شناخته بشم . هیچ چیز
نمیتونه منو متوقف کنه ژنرال استرمفست ؛ دستورات اینه :
انقلاب رو نجات بده.

استرمفست چه انقلابی؟ کدوم انقلاب؟ هیچ دوفری ازمیان ده نفر انقلابیون
شما در مورد يك چیز انقلاب تفاهم ندارن . چه چیزی میتونه
توده ای رو که هر نفرش در جهات مختلفی در حال حرکتند نجات
بده ؟

گراوندوشس من بتو میگم . جنگ میتونه نجات بده .
استرمفست جنگ ؟
گراوندوشس بله ، جنگ . فقط يك خطر مشترك بزرگ ويك وظیفه مشترك
بزرگ میتونه مارو متحده کنه ، و این دستبندی های ستیزه جو
رو به يك اشتراك منافع ثابتی جوش بده .

استرمفست براوو ! جنگ هر چیزی درست میکند . من همیشه اینو گفتم .
اما يك ملت متحد ، بدون يك ارتش متحد چی ؟ و من چه میتونم
بکنم ؟ من فقط يك سربازم . نمیتونم سخنرانی کنم . فتوحاتی
نکرده ام . اونا به حرف من گوش نمیکند . [دوباره با حرکات و
اشارات قبلی ناشی از دلسردی درصندلیش فرو میرود.]

گراوندوشس مطمئن هستی که بحرفهای من گوش نمیکند ؟
استرمفست اوه ، اگر فقط يك سرباز ويك مرد بودید ؟
گراوندوشس خیال کنید من برای شما يك مرد ويك سرباز پیدا کنم !

استرمفست [خشمگین بلند میشود.] آه ! اون رذلی که باهاتون فرار کرده.
شما فکر میکنین بزور میتونید این مردکه رو داخل قشون
کنید که بمن فرمان بده. هرگز .

گرانددوشس تو هر چیزی رو قول دادی. به همه چیز هم قسم خوردی . [مانند
این است که در مقابل يك ارتش قدم میزند] من میدونم که این مرد
میتونه ارتش رو به شوق بیاره .

استرمفست توهم ! رؤیا ! اون یه آکروباتيك سیرکه ؛ و شما هم عاشقید .
گرانددوشس قسم میخورم که عاشقش نیستم . قسم میخورم که هرگز باهاش
عروسی نمیکنم .

استرمفست پس کیه ؟
گرانددوشس یه آدم توی این دنیا . اما تو باید از مدت ها قبل حدس میزدی .
تزديك چشمته .

استرمفست [چپ، راست و پشت اورامی نکرد.]
گرانددوشس از پنجره بیرون رو نگاه کن .

[ژنرال بطرف پنجره حمله میبرد، افسر را میجوید.
گرانددوشس پالتوی خود را در میآورد و در لباس
قزاقهای پاندر و باژنسکی ظاهر میشود .]

استرمفست [با دقت از پنجره به بیرون مینگرد] کجاست ؟ من کسی رو
نمی بینم .

گرانددوشس اینجا، احمق.

استرمفست [بزمیگردد] شما ! خدای بزرگ ! امپراتریس بلشویك !

مقدمه‌ای بر

حادثه در «ویشی»

حادثه در «ویشی» بر پایه داستانی واقعی قرار دارد که در حدود ده سال قبل بوسیله دوستی اروپائی برایم نقل شد. ۱۰ تا بهار امسال که ناگهان این داستان با تمام جزئیاتش بصورت نمایشنامه‌ای درآمد هرگز فکر نکرده بودم که بتوان از آن نمایشنامه‌ای ساخت. آنرا نمایشنامه‌ای بر پایه موضوع «آیا من مسئول برادرم هستم؟» خوانده‌اند. چنین نیست. «آیا من مسئول خودم هستم؟» صحیح‌تر است.

فکر میکنم اغلب کسانی که آنرا دیده‌اند کاملاً متوجه شده‌اند که «حادثه در ویشی» نمایشنامه‌ای درباره «نازیسم» یا قصه‌ای از وحشت‌های زمان جنگ نیست؛ تماشاگران فهمیده‌اند که در عمق، هدف این نمایشنامه انسان امروزی و رابطه فردی او با بی‌عدالتی و خشونت است. ولی از آنجا که چند نفر از نقادان در ناتوانی خود برای متمایز ساختن «داستان» یک نمایشنامه از «تم» آن اصرار دارند، اکنون سعی میکنم که فرق این دو را بنمایانم.

بخاطر ایجاد یک قهرمان، بعنوان نمایشگر واقعیتی تاریخی، یا بعنوان سرمشقی برای انسان امروزی نبود که من این نمایشنامه را نوشتم، بلکه غرضم

۱ - حادثه در «ویشی» در سال ۱۹۶۴ نوشته شده است.

بیشتر نمودن بدی بود. خوبی و بدی دو چیز مجزا از هم نیستند بلکه دو جزء از يك عمل به شمار میروند .

قهرمان نمایشنامه، پرنس فن برگ، اشتباهاً از طرف يك متخصص نژاد شناسی نازی توقیف می شود . او مغرور از اینکه جانب انسانیت را گرفته ، یعنی جانب صحیح را، وارد بازداشتگاه میشود، زیرا که او ترجیح داده است از کشورش اتریش و طبقه خود و امتیازاتش بگریزد تا فردی از طبقه ای نباشد که مردم را مورد ستم قرار میدهند .

هیچ يك از وحشتهائی که او در این بازداشتگاه شاهد آنها می باشد ، برای او حیرت آور نیست، و هیچ چیز دیگر ممنوعیتی ندارد، زیرا که او مدت ها است این قبیل چیزها را دیده است. آنچه که او در این محل کشف میکند همدستی او با طبقه ایست که مورد تنفرش قرار دارند، عشق موروئی او به عموزاده ای که در واقع يك نازی و يك ستمگراست؛ به عبارت دیگر به او ثابت میشود که تقصیر او چیزی نبوده جز خوشحالی و آسایش مخفی از اینکه يك یهودی نیست و نابود نخواهد شد.

من در این نمایشنامه هیچ «راه حلی» جز يك اشاره و نه بیشتر ، برای احساس قصور انسان ارائه نداده ام. من نمیتوانم تصور کنم که احساس گناه بدون وجود بی عدالتی وجود داشته باشد. و بی عدالتی، مانند خود مرگ ، دو نتیجه متضاد ایجاد میکند، یکی کم و بیش نفی از آن میبرد، و دیگری کم و بیش به وسیله آن نابود میگردد. کسانی که از لحاظ روحی یا مادی نفی از آن عایدشان می شود سعی میکنند با احساس گناه کفه ترازو را هم سطح کنند. وزنه ای «اخلاقی» بکار برده می شود تا کفه قلبی بسیار سبکبار را که با ناراحتی در اندیشه رهایی نسبی خود از جزای بی عدالتی ، یعنی گناه معاف شدگی است ، سنگین تر سازد .

در نمایشنامه من، قهرمان شخصی است که دیگر فقط از لحاظ کلی مقصر نمی باشد، بلکه ناگهان بطرزی واضح گناهکاری او از لحاظ اعمالش نموده می شود — او می بیند که چندان هم دشمن نازیسم نبوده است، بلکه بیشتر عاملی برای احساس گناه در مقابل این بیرحمی ها به شمار میرفته. بعنوان مردی که همدردی شدیدی با دیگران دارد او زنده خواهد ماند، ولی بقیمتی که برای او بسیار سنگین خواهد بود — به بهای اعتبار تصورش از خود و بقیمت غرورش. و در اینجا من توقف میکنم، زیرا که من بهمان اندازه که نمیدانم چرا مردم خودکشی میکنند به همان اندازه نیز از علت از خود گذشتگی واقعی افراد بی اطلاع .

در پایان نمایشنامه پرنس ناگهان جواز عبورش را به يك روانپزشك یهودی می دهد و او با تعجب، وحشت و حیرت آنرا می گیرد و به سوی آزادی

فرار می‌کند . این آزادی به بهای احساس گناه او در قبال زنده ماندن بعد از کسی که برای او فداکاری کرده است تمام خواهد شد.
آیا او که زندگی را به این طریق پذیرفته است مرد «خوبی» است یا مرد «بدی»؟ این بستگی دارد به آنچه که او از احساس گناهش و از زنده بودنش خواهد ساخت. در هر صورت، مرگ، وقتی کسی را که دوست میداریم از ما میگیرد، همیشه جوازی در اختیار مامیگذارد. و از این معامله ای که با خاک انجام میگیرد، نصیب آنکه زنده میماند سرزنش زنده ماندن است؛ و در حالیکه خود را تسکین می‌دهیم و گاهگاهی وجود آنرا انکار می‌کنیم، مدام «یگانگی فکر و مسلمات اخلاقی» بروك^۱ درها زاده می‌شود — یعنی دینی که ما به مناسبت زندگی کردنمان داریم و دینی که نسبت به مظلومین داریم .

آرتور میلر

ترجمه رحیم اصغر زاده

انجمن تئاتر ایران

حادثه در «ویشی»

اثر آرتور میلر ترجمه رحیم اصغرزاده

مهدی فتحی - هادی وحدانی - ناصر رحمانی نژاد - محمود
دولت آبادی - سعید سلطانیپور - منوچهر آذری - ایرج راد -
صادق هاتفی - بهزاد فراهانی - سعید امیر سلیمانی - ایرج
امامی - نصرت الله مرادی - محمدرضا صادقی - محمد تقی
علیشاهی - محمدرضا کلاهدوزان - علی زرینی - جواد جانفشان -
پرویز حافظی .

کارگردان

ناصر رحمانی نژاد

بهمن ماه - تئاتر انجمن ایران و آمریکا

کتاب روز



انتشارات روز

(آبانماه ۱۳۴۷)

زیر نظر

ناصر رحمانی نژاد

چاپ و صحافی از انتشارات روز

تهران : شاه آباد - کوچه ظهیر الاسلام - شماره ۹۴ - تلفن ۳۰۴۵۹۱

۲۵ ریال

* اعتقادات يك منتقد نمایش نگاری کارگردان * برتولت برشت * پایگاههای
متقابل فرهنگ ملی و مبارزه آزادیبخش * هنر و رشد کامل فرد * یادى از شاهین سرکیسیان
* صدای آغاز (شعر) * انسان بی مکان (شعر) * سیر فلسفه در ایران (نقد کتاب) * شهر قصه