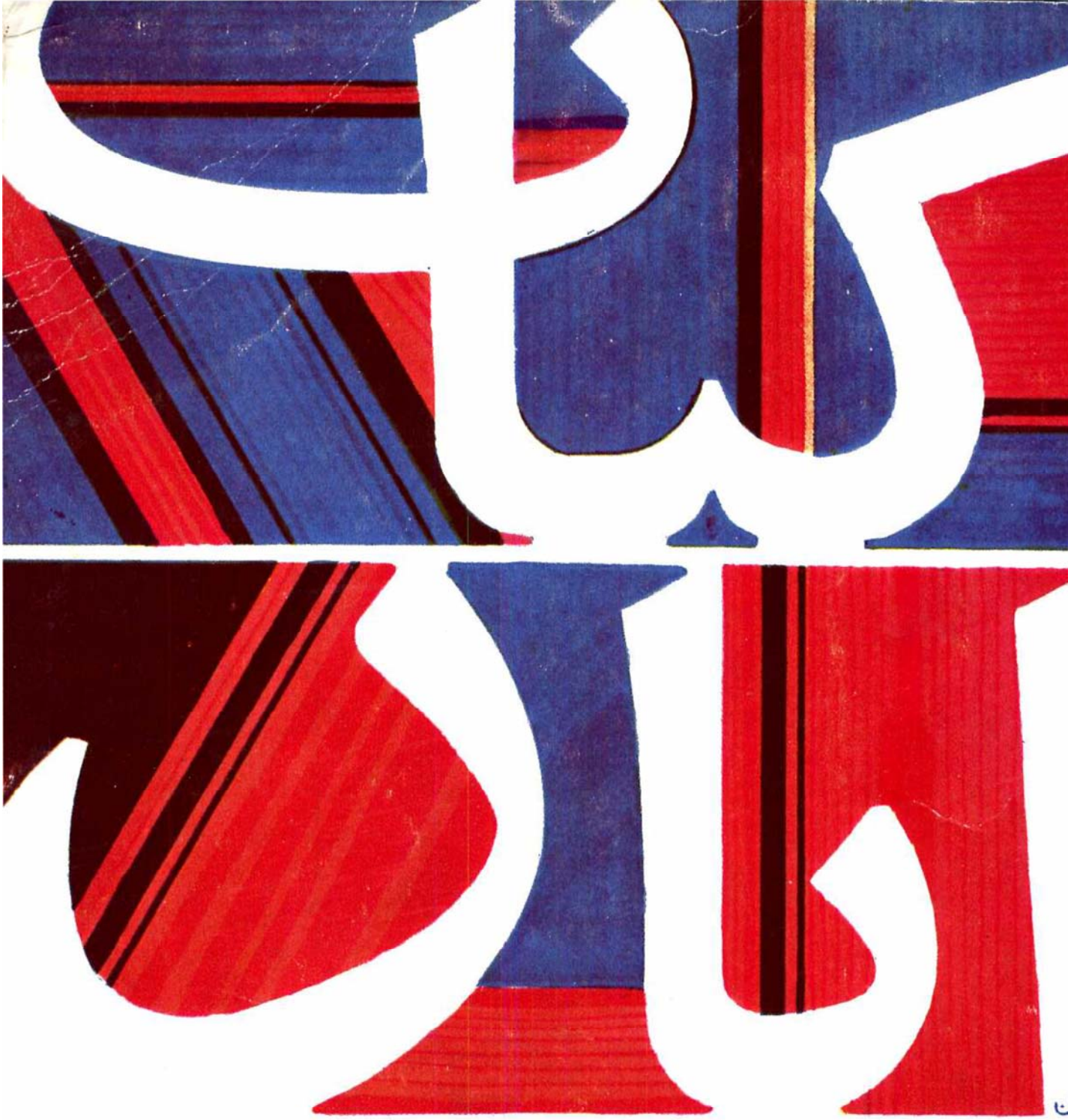


طویلهٔ اوجیاس ، ناقالدی (نقد نمایشنامه) * آناژنسکا امپراتریس بلشویك (نمایشنامه) .

نشریه ای که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید، در راستای مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه های مجازی، تشویق به مطالعه، و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط سایت های باشگاه ادبیات و کتاب فارسی تهیه شده است.

فهرست :

عنوان	نویسنده	مترجم
اعتقادات یك منتقد	هارولد کلورمن	گارگین آریکیان
نمایش‌نگاری کارگردان	م. رخلس	مهین اسکوئی
برتولت برشت	لارنس ریان	م. ع. عموئی
پایگاههای متقابل فرهنك ملی و...	فرانتس فانون	علی طه
هنر و رشدکامل فرد	(ازمنابع روسی)	بزرگ امید
یادی ازشاهین سرکیسیان		
صدای آغاز (شعر)	سعید سلطانپور	
انسان بی‌مکان	فرهنگ	
آناتازنسکا امپراتریس بلشویك	جرج برناردشاو	محمدتقی علیشاهی

« سیر فلسفه در ایران » (نقدکتاب). و نقدی برنمایشنامه‌های « شهرقصه » ، « هرکول و طویلهٔ اوجیاس » ، « ناقالدی ».

• اعتقادات یك منتقد •

• نوشتهٔ هارولد کلورمن

• ترجمهٔ گارگین آریکیان

جرج برناردشاو، شایسته‌ترین منتقدتئاتر انگلیسی‌زبان، دست‌کم درصد سال گذشته، دربارهٔ نقدتئاتر چنین میگوید: «نقد و انتقاد تئاتر همواره نامطلوب بوده وهست ودرآینده‌نیز تاسرحدامکان نامطلوب خواهدبود.» باعتقاد شاو، منتقدین هرگز نمیتوانند برآورندهٔ خواستهای یکایك افرادی باشندکه‌با تئاتر سروکار دارند. چه‌همواره مرتکب «اشتباهات» فاحش شده وبناچارگاه‌و بیگاه زیانهائی ببارمیآورند وفایده‌ای راهم‌که میرسانندهمواره درمعرض‌تردید خواهد بود.

بهرحال یك منتقدچیست؟ بنظرخوانندهٔروزنامه‌های یومیه، منتقدکسی است‌که بولتن‌هائی‌رابشیوهٔ گزارشهای مواد مصرفی انتشارمیدهد، وی درنقش راهنما و پیشاهنگ ونمایندهٔ تبلیغاتی، تماشاگران را رهنمون‌گشته وبدانها میآموزدکه دربازار آثارهنری‌چه‌کالائی را بخرند وازخرید چه‌کالائی‌امتناع ورزند. اوباید بااطمینان بخوانندگانش بگوید، «من‌ازآن خوشم میآید» یا «من‌ازآن‌خوشم نمیآید.»

اگرهمانقدرکه‌منتقددرنگهداری‌رژیم‌مطالعهٔ‌خودمراقب‌یادآوری‌دیگران است خواننده‌نیزدرمطالعهٔ‌مطبوعات دقیق‌باشد، درخواهدیافت‌که‌محتوی‌عبارت «من‌ازآن‌خوشم‌میآید» بسیارکم‌ارزش و، درواقع، بی‌معناست. تمام‌کلمات این عبارت مهم‌اند!

این «منی» که‌سخن‌میگویدکیست؟ اصولا چرابایدبیان او وزن‌خاصی داشته‌باشد؟ اوکه‌میخواهد چنین‌تأثیرعمیقی درمن بجای‌نهد، آیامن‌هم‌نبایداورا موردسنجش‌قراردهم، یاازکمالات‌فطری، سرشت‌انسانی، اعتقادات، وخصوصیات شخصی‌اش اطلاعی‌بدست‌آرم؟ منتقدینی‌هستندکه تحسین و ستایش بیش‌ازحدشان وجودم‌را مملوازشك وشبهه میسازد.

ثانیاً: مراد منتقد از «خوش آمدن» چیست؟ به چه‌نحوازآن‌خوشش میآید؟ من ازدخترهای‌خوشگل خوشم میآید ولی‌ازآثار ساموئل‌بکت بالاخص

«خوشم نمیآید» . بااین وجود به‌نمایشی که همهٔ افتخارش نشان دادن دختران خوشگل‌است نمیروم (زیرا این دخترهارا درجای دیگرهم میتوانم ببینم) ولی امیدوارم که هیچگاه تماشای حتی یکی از نمایشنامه‌های بکت را از دست ندهم .

ازهمهٔاینها مهمتر: این« آنی »که بمزاق منتقد خوش یا ناخوش میآید چیست؟ من‌ازآب نبات خوشم‌میآید همینطور از گوشت هم‌خوشم‌میآید، اما پیش ازصرف کردن هر کدام بایستی‌بتوانم‌بین‌این‌دو تفاوتی قائل‌شوم. نخستین‌وظیفهٔ منتقد«تعریف»صفات موضوعیست که‌ازاوخواسته‌اند درباره‌اش داوری کند. خود این‌تعریف‌ممکنست‌نوعی‌داوری‌باشد، اماتا آنجاکه‌این‌دو ازیکدیگرمتمایزند، تعریف‌بایستی مقدم‌برداوری باشد. ستایش‌پرشور «پابرهنه درپارك» بمثابهٔ‌آب نباتی‌شیرین کاملادرست‌است، ومنتقدی‌راهم‌که «بیداری بهاران» اثر ودکیند[1] رامحکوم میشمارد بخوبی درك میکنم، اما اگراین منتقد تشخیص ندهدکه‌این اثرهم بجای‌خود بمثابهٔ‌گوشت است برای او احترامی‌قائل‌نخواهم شد.

درست است که گفته‌اند آنچه‌برای یکی شهداست برای‌دیگری ممکنست درحکم‌شرنگ‌باشد، اماچگونگی و دلیل این انتخاب میتواند نشان دهندهٔ خصوصیات‌آن شخص‌باشد.

بعبارت دیگر:منتقدی‌که واکنش‌خودرا نسبت به‌یك نمایشنامه باعبارات کوتاهی‌مانند «تکان‌دهنده»، «پرالهام»، «اثری‌نیرومند» ، «یك‌اثر کسل‌کننده وملال‌آور »، شرح‌میدهد ممکنست درهریك ازاین‌موارد حق‌داشته‌باشد ، اما داشتن‌این‌حق تنهاکافی‌نیست که اورامنتقد بسازد. زیرا این‌عناوین تنهانشانهٔ تأثیراتی‌هستند: مسرت‌یاتکدر خاطر. آنچه‌منتقدراستین‌رابخودمشغول‌میدارد علل وانگیزه‌ها، جوهرهای‌انسانی، اجتماعی ومربوط به‌فرم هستندکه‌بایکدیگر ترکیب‌شده‌واین‌تأثیرات‌را باعث گردیده‌اند. صریح‌تر بگوئیم‌حتی‌ضرورتی‌ندارد که منتقد ازاین تأثیرات نامی‌ببرد اماملزم است منابعی‌راکه سرچشمهٔ این تأثیرات‌هستند درمدنظرداشته‌باشد. بااینکار منتقد به‌اثری‌که مورد امعان‌نظر قرارداده وفادار میماند ودرعین‌حال شمه‌ای‌ازخصوصیات خودرا بدست‌خواننده میدهدکه این‌امرخود مداقه‌ای‌قاطع است .

هنگامیکه«شاو»را بعنوان‌یك‌منتقدارزیابی‌میکنم، خرده گیری‌اواز«اهمیت ارنست بودن» اثروایلد (دراین‌مورد شاو بخطارفته است)واینکه‌او به‌اثردیگر همین‌نویسنده «شوهردلخواه» که‌برایش‌اهمیت کمتری قائلم، بیشتر روی موافق

---

۱ ــ Wedekind نمایشنامه‌نویس معروف آلمانی که در اواخر عمربه اکسپرسیونیسم گروید؛ وی درآثارش بورژوازی زمان‌خویش‌را بشدت موردانتقاد قرار داده‌است. (۱۹۱۸ ــ ۱۸۶۴)

نشان‌داده، مرامنقلب‌نمیکند. «شاو»درهردومورد‌مطالب بسیارجالب وپراهمیتی عنوان‌کرده‌است ؛ حتی هنگامیکه بااو توافق‌ندارم بیشتر تحت تأثیرش قرار میگیرم تامنتقدی‌که «هر چهار شنبه» را « موفقیت بزرگ» میخواند ـ اظهار نظری که‌قابل انکارنیست .

ازآنجاکه تئاتر برای مابیك‌کالای تجملی بدل شده است، شخصی که‌در جستجوی‌تفریح وسرگرمی است، نیازمنددراهنمائی‌عاجل میباشد، ومنتقدروزنامه هم برای نوشتن‌گزارشهای روزانه لازم حاضر و آماده است . ستون‌هائی هم دراختیار دارد اما بیشتر اظهارعقیده را جانشین انتقاد میسازد، بطوریکه‌تنها معدودی ازخوانندگان وی هستندکه میدانند انتقاد واقعاً چیست.

سردبیران روزنامه‌علاقهٔ خاصی به‌تئاتر ندارند. نظریات آنهاهم‌معمولا همانند نظریهٔ تماشاگران عادی است . از اینرو در مورد صلاحیت کسی که باید در مقام منتقد تئاتر بکار بپردازد کمترپرس وجومیکنند . همین قدر که روزنامه نگاری ذیصلاحیت بوده و سلیقه‌اش‌هم زیاد عجیب و غریب نباشد که‌احیاناً خوانندگان‌رانومید سازد یاباعث رنجش‌خاطرشان گردد، سردبیر راضی خواهدبود. اگرعلاوه‌برایهامنتقد بتواند چرب زبانی وبذله‌گوئی کند وعقایدش‌رابصورت‌فرمولهائی که‌باندازهٔ شعارهای تبلیغاتی مؤثرباشند درآورد، سردبیر مشعوف خواهد شد، زیراآنچه برای‌اواهمیت داردتیراژاست. درواقع منتقدروزنامه درقبال‌هیچکس مسئول‌نیست الاروزنامه‌اش . درزمینهٔ فعلی وضع تئاتر،منتقدین دست‌کم سه‌یاچهار روزنامه (ستونهای‌روزنامه‌های مزبور حتی بیشتر از کسانی است که آنهـا را مینویسند) خیلی بیش از آنچه همگـان بخواهند اعمال قدرت میکنند . البته منظور قدرتی است که در فروش مؤثر است. خودمنتقد هم‌ممکنست ازنفوذ تجارتی‌ایکه اعمال میکند ناراحت باشد ، حتی ممکنست بعضی‌مواقع تاآنجا پیش‌برودکه ناقدبودن خودرا انکارکند، و اعلام‌داردکه اوتنها یك‌گزاره‌نویس است وسخنانش چندان معتبرتراز اشخاص دیگر نیست. ازهمهٔ اینها گذشته، همانطورکه غالباً گفته میشود ، ناقدناگزیر است درظرف‌کمتر ازیك ساعت پس‌ازپایان اجرای‌نمایشنامه فوراً نقد خودرا بنویسد. گرچه این‌مدافعات‌عموماً صادقانه هستند، امانوعی ریاوتزویرناخودـ آگاه دربردارند. بهرحال این واقعیت بجای خود باقیست‌که اکثر ناقدین روزنامه‌ها نظریات خودرا بانقد اشتباه میکنند. آنها نیز باندازهٔ خوانندگان ازموضوع بی‌اطلاعند.

بگفتهٔ آناتول‌فرانس، انتقاد حادثه‌جوئی روح (یااندیشه)است درمیان آثاری‌که‌هنری‌پنداشته میشوند. بهمانگونه‌که هنرمند درجستجوی‌انتقال‌تجربهٔ

خود اززندگی بوسیلهٔ بکاربردن مواد خام آن و وسائل ویژهٔ هنرخویش است ، منتقد نیزچون در مقابل آفرینش حاصله قرار میگیرد ، پرتـو تازه‌ای برآن میافکند، فهم‌ودرك ما را بدان میافزاید ، ودر فرجام بدانجا میرسد که ادراك خویش را اززندگی درنظر خوانندگان نیزاعتبارمی‌بخشد. منتهای مراتب ، منتقد هنرمندیست که سرآغازکارش ، اثر هنرمند دیگر است . اگراو واقعاً یك‌منتقدارزنده‌باشدازخوانندهٔ خود نیزنوعی هنرمند خواهد ساخت،وضرورتی نداردکه اورا بصورت یك مشتری درآورد .

بیائید بپذیریم که گزاره نویس روزنامه به این علت که دقت کافی ندارد ندرتاً ممکنست‌منتقدی ازاین دست شود. بااین همه‌می‌بینیم‌بندرت ممکنست‌پس‌از یك هفته‌اندیشه نیز چیزی‌جزآنچه‌بلافاصله‌پس‌از اجرای نمایش گفته ، بگوید. برخی گزاره نویسان حتی خواستار وقتی بیشتر نیز نیستند. آنها معتقدندکه اگر از تماشاخانه یکسر بسوی ماشین تحریر بشتابند انگیزه‌ای خواهد بود که واکنش (تازه‌از تنوردرآمدهٔ) خود راانتقال دهند .

من بسهم خودم هنگامیکه نـمایشی راترك میکنم اغلب نمیدانم که نظر واقعیم دربارهٔ آن چیست . رضایت‌یا ناخشنودی‌آنی غالباً باعث‌انحراف داوریم میشود . افکار واحساساتم فقط هنگامی برایم آشکار میشوندکه‌آنچه رانوشته‌ام میخوانم ! وباید اعتراف‌کنم‌که سپس برخی اوقات نظرم را دربارهٔ آن تغییر میدهم، بدین معنی‌که به نمایشنامه وهمچنین بآدمها بنابه موقعیت وشرایط از دیدگاه‌های گوناگونی‌مینگرم. منتقد بایستی اعلام داردکه محق است نظریات خویش را تغییر دهد، درست همانطورکه یك‌اثر هنری‌حتی برای‌آفریننده‌اش‌هم تغییرمی‌کند: رابطهٔما باهنر نباید ساکن (Static) باشد ؛ زیرااین‌امریست کاملا انسانی .

بـااین همه اجازه بدهید صراحت بخرج داده بگوئیم گزاره نـویسان روزنامه ازآنرو منتقدنیستندکه بحدکافی‌دارای حساسیت، قوهٔتفکر، شخصیت، شناخت هنروزندگی یامهارت ادبی نیستند تابتوانند توجه مارا بیشتر ازمدتی که‌خواندن گزاره‌شان طول میکشد، بخود معطوف دارند.

نباید دچار شگفتی شویم که‌منتقدین بزرگ تئاتر ــ لسینگ ، هزلیت ، لیوز،وشاو وحتی همکاران‌کم اهمیت‌ترشان ندرتاً بعنوان گزاره نویس روزنامه بکارگمارده میشوند زیراینگونه‌افراد دارای تعصبانی هستندکه نسبت‌بآنها تاحد امکان صراحت‌بخرج‌میدهند . این تعصبات بندرت‌شباهتی‌به‌تعصبات‌خوانندگان اتفاقی دارد. یکی ازهدفهای اصلی منتقد معتبر عبارت ازاعلام یاایجاد نوعی طرز تلقی زندگی یا باصطلاح «فلسفهٔ» زندگی است و باید تاآنجاکـه امکان دارد این امررا قابل‌قبول ومناسب جلوه دهد.

این مسئله بالضروره موجب وحشت سردبیر روزنامه‌ای میگرددکه نشر آن بـرای خوشنودی « همگان » یعنی ۴۰۰٫۰۰۰ تا یك‌میلیون خواننده در روز است .

انتقـادهرگز نمیتواندکاملا عینی‌باشد (ـاگرچه منتقد بایستی «عینیت» رادرمدنظر داشته باشد ـ) اما گلهٔاساسی مااین‌نیست‌که‌برخی‌گزاره نویسان روزنامه‌ها بیش‌ازحد درونگرایند بلکه اینست‌که چراغالباً فرمانبران‌ضعیف‌ـ النفسی هستند.

منتقدین‌هفته‌نامه‌های‌پرتیراژمعمولا کسانی‌هستندکه‌بهمان روال گزاره ـ نویسان روزنامه چیزمینویسندبااین‌تفاوت‌که واژه‌های فنی‌تریا« کنایه‌آمیز »ـ تری بکارمیگیرند. اشخاصی‌که‌برای‌هفته‌نامه‌های‌کوچکتر(ومعمولاآزادیخواه) مینویسند وهدفشان‌دست‌یابی باحتیاجات انتقاد واقعی‌است غالباً (ودرموردژرژ ژان‌ناتان گاهگاهی) باوردارندکه‌باوارونه کردن‌جسورانهٔسکهٔ گزاره‌نویسان، روزنامه‌ها باین هدف‌خواهندرسید . تحقیرکردن ارزشهای «برودوی» بخودی خود یك ژست‌هنرمندانه نیست . بااین‌همه واژگون‌کردن عادات‌قراردادی و احمقانهٔذهنی‌ارزشمنداست .

در مجلات ماهانه ومجلات فصلی علمی ، انتقاد اغلب بصورت مباحثات وتفسیرهای زیباشناسی درمیآیدکه بعنوان وسیله‌ای برای انتقادارزشمند است. («فن‌شعر» ارسطو نمونهٔ‌کلاسیك این‌گونه انتقاداست) . غالباً این‌نوع انتقاد بیشتر جنبهٔ نقد نمایشنامه دارد تانقد تئاتر . لازم است در این مورد تفاوتی قائل‌شویم زیرا نقد نمـایشنامه شاخه‌ای ازنقد ادبی است (اگـر چـه یقیناً نمایشنامه نیز مانندشعر ورمان داری قواعد ویژهٔ خوداست)منتقد تئاتردرحین اینکه بایستی کاملا به‌ارزشهای‌ادبی‌آگاهی‌داشته‌باشد، درهمین‌حال به‌نمایشنامه‌از جنبهٔ پیدایش تاریخی آن‌مینگرد، یعنی بعنوان بخشی‌ازتئاتر، نه‌همهٔ‌آن، زیرا تئاتر درنوع خود هنر است. کسانی هستندکه دارای قوهٔ داوری صحیحی در مورد ادبیات هستند ولی عقایدشان باتئاتر وفق نمیدهد ، همانطورکه اشخاص با فرهنگی یافت میشوندکه نسبت به‌موسیقی یا هنرهای بصری چندان تمایلی احساس نمیکنند.

کافیست کـه مقالهٔ ماکس بیربوم (Max Beerbohm) دربارهٔ دوزه[1] Duse بامقالهٔ مشابه آن‌به‌قلم برناردشاو مقایسه‌شود تابه تفاوت میان‌یك‌مفسر برجستهٔ نمایشنامه‌ویك‌منتقدکامل تئاتر آگاهی یابیم.

درمقدمهٔ مجموعهٔ گزاره‌ها ومقالات‌تئاتری خود بنام «دروغهائی‌درجامهٔ حقیقت» گفتم: «یادداشتهائی‌که‌برای‌هفته‌نامه‌ها نوشته‌ام ملایمتراز مطالبی‌است که برای‌ماهنامه‌ها نوشته‌ام، وگمان‌میکنم‌اگرقرار بود برای‌روزنامه‌ها بنویسم

---

۱ ـ Elonara Duse هنرپیشهٔ‌زن ایتالیائی (۱۹۲۴ ـ ۱۸۵۹)

باید مواظب میبودم که ملاطفت و نرمش بیشتری بخرج‌دهم .»

ممکنست سؤال شود که چگونه‌میتوان این اظهارنظررا با « صداقت» و معیارهای والاتر آشتی‌پذیر دانست. من به‌این‌مطلب چنین ادامه دادم : « طی سالهائیکه بعنوان تهیه‌کننده و کارگردان کارکردم درسهای زیادی در مورد داوریهای عجولانه وخطرات جزمیت خشك و غرورآمیز آموختم . . . . در انتقاد خودرا کنترل‌کرده .... وبدون اینکه مسائل و هدفهای بزرگتررا از نظر دور بدارم حساب احتمالات فوری را تا حد لزوم نگاه میدارم . بخود میگویم‌اعمال بی‌اهمیت کارکنان‌تئاتر، آزمون‌ها و خطاهارا بامعیار«مطلق» نسنج.»

آیا کسی که به حرفهٔ تئاتر اشتغال‌دارد میتواند منتقد معتهدی هم‌باشد ؟ ساده‌ترین پاسخ آنست که نام‌های برخی‌از شایسته‌ترین منتقدین گذشته را نقل کنیم (اینکاررا قبلا دربالا بطور غیرمستقیم انجام داده‌ام)اینها کسانی هستند که دررشته‌های هنری خود هم اهل فن وهم منتقدبوده‌اند. این فهرست رامیتوانم گسترش داده شاعران ، موسیقیدانان ونقاشان را نیز درآن بگنجانم . اما بار دیگر دست بدامان «شاو» میشوم تا بجای من‌سخن‌بگوید: «من‌نهایت سعی‌خود را بکارمیبرم که‌طرفدار باشم‌و به‌اشتباهات‌درمان‌پذیر حمل‌کنم نه‌به‌قصور تصادفی... به قویترها ومسئولترها بتازم‌نه‌به ضعفا و اشخاص‌بیدفاع ... آدم یا منقدهست یانیست .... او دراین مورد نمیتواند جز این‌کاری‌بکند .»

من‌از اینهم پافراتر مینهم. این واقعیت که من درکارهای نمایشی‌فعالانه شرکت دارم نه‌مرا سربزیرومطیع میکند ونه خشمگین و بدخواه وکینه‌جو . بلکه مرا باریك‌بین ومسئول میسازد. من‌متقاعد گشته‌ام که ناقدی که‌به‌کوششهای امروزی خویش مینگرد بواسطهٔ حرفهٔ‌خود نسبت‌به‌همهٔ کسانیکه باتئاترسروکار دارند مسئول است: نخست نسبت‌به‌تماشاگران وهمینطور نسبت‌به درام‌نویسان، هنرپیشگان، کارگردانان ، وطراحان . بـااینکار کلا در مقابل تئاتر مسئول میگردد .

«ژرژ ژان ناتان» یکبار باجسارت تمام‌اظهار داشت اگرتمام گیشه‌های تئاتر سراسر مملکت هم بسته شوند برای اواهمیتی ندارد. ولی‌برای من‌اهمیت دارد . زیرا بسته شدن گیشه‌ها بمنزلهٔ بسته شدن تئاترهـاست واین امر خود نشانهٔ آنست که بافلج شدن پایه‌های فرهنگی به سقوط نزدیکتر خواهیم‌شد تـا باوضع رقت انگیزی که تئاترامروزی ما دارد .

در جائیکه نمایشنامه بروی صحنه آورده نشود وفعالیتهای عـادی تئاتر انجام نگیرد «شاهکاری» نیز بوجود نخواهدآمد . حتی درزمان ملکه الیزابت اول هم بدون گیشهٔ فروش ، تئاتری باقی نمی‌ماند وبدون تئاتر ، (وناگزیر نمایشنامه‌های متوسط بسیار) شکسپیری هم بوجود نمیآمدکه برای آن تئاتر چیز بنویسد .

من رفتن به نمایش راتشویق میکنم . (ابروهای خودرااین قدربالانبرید، اینکار باعث میشود که قیافهٔ ابلهانه‌ای بخود بگیرید .) اینکار راباگزاره‌های ستایش آمیز از نمایشنامه‌های متوسط وباکشف «نبوغ» درهرنوع استعدادنوید بخش انجام نمیدهم، بلکه باتعهدکامل به گفته‌هایم، وباملاحظهٔ درخورتمام پیچیدگی‌های عناصر مربوطه، وباآنچه که درهر فرصت برنامهٔ تئاتری که از من برای حضور در آن دعوت بعمل آمده احساس میکنم ، انجام میدهم. این طرز رفتار، که ازایمان به استعداد (هرقدرهم این استعداد معمولی باشد) سرچشمه میگیرد، باعث برانگیختن علاقه به‌تئاتر میگردد. اعلام ادعاهای‌افراط آمیز برای نمایشات تفریحی که میدانم قرین موفقیت خواهند بود، چه‌همراه باجاروجنجال باشد چه‌نباشد بهمان اندازهٔ بی‌توجهی به‌کوشش‌های نویدبخشی که هنوزکاملابمراحل پختگی نرسیده‌اند، باعث‌واپس‌زدن علاقهٔ مزبورمیگردد. من‌نویسنده‌ای راکه باجنبه‌های عملی، اقتصادی، اجتماعی وحرفه‌ای‌تئاتر بیگانه است حداکثر یك نگهبان موزهٔ نمایشنامه‌های درام میدانم نه‌یك منتقدواقعی .

اما درمورد «فلسفهٔ» تئاتر وزندگی خود باید بگویم : که این «فلسفه» بایستی درحین ادامهٔ پیشرفتم بعنوان یك‌انسان ویك منتقد آشکاروروشن گردد. بیشتر بخاطراین موضوع است که مینویسم نه بخاطر توصیه وراهنمائی‌های ضمنی ــ که زحمت آنرابعهده میگیرم . فقط بعنوان یك نظریه ، نظریهٔ شما هم باندازهٔ نظریهٔ من‌بایسته است .

●

اخیراً مرابعنوان کسی که میخواهد نمایشنامه‌ای را بروی صحنه بیاورد به‌شخص‌محترمی‌معرفی کردند. ازمن‌سؤال‌شد، «عقیده‌تان‌راجع به‌این‌اثرچیست؟» پاسخ‌دادم، «نمایشنامهٔ خوبی‌است.» درجواب گفت ، « آه، می‌بینم مواظبیدکه نگوئید اثر«بزرگی» است .»

سپس اینطورتوضیح دادم که درتاریخ‌تئاتراز اشیل گرفته تا اکسلرود Axelrod شایدکمتر از صدنمایشنامه بوده که میتوان آنهارابدون‌چون وچرا آثاری‌بزرگ‌خواند. تمام‌نمایشنامه‌های‌اوریپید. شکسپیر، مولیر، ایبسن‌یاچخوف آثار بزرگی بشمارنمیآیند. شاو، پیراندللو، اونیل، برشت، بکت، ژنه، حائز اهمیت‌اند لکن دراینکه آنها را بزرگ بخوانم تردیددارم .

لازم بگفتن نیست که بکار بردن این‌عناوین بستگی‌به‌چهارچوب مراجع شخص دارد. اگرشخصی باورداشته‌باشد که نمایشنامه‌ای مثلاپنجاه سال تأثیر خودراحفظ‌کند، دراینصورت دورازمنطق نیست که‌آنرا اثری‌بزرگ خواند ــ گرچه این‌معیاری نیست که‌برحسب آن‌اثری رامی‌سنجیم. این‌واژه درنقدتئاتر

معاصر آمریکا بمعنی بروز احساسات تند آمده که در عبارتی نظیر «بهترین نمایشنامهٔ فصول اخیر» نیز بنحو مشابهی ابراز میگردد. در نظر ما، صفت عالی «بهترین» وسیله‌ایست که به گیشهٔ فروش بلیط کمك شایانی میکند.

تئاتر ومقام وموقعیت آن درمیان ما، درچنان وضع اسف‌انگیزی است که وقتی گزاره نویسی برچسب «خوب» یا «جالب» را بر نمایشنامه‌ای میزند، مامعنای آنرا متوسط (مبتذل) تلقی میکنیم ـ چیزی که دست‌کم قدرت تأثیر آگهی تمام صفحهٔ روزنامه‌ای راداشته باشد. درچنین آتمسفری، انتقادکاری بس دشواراست. گردانندگان تئاتر که از گزاره نویسان گله میکنند، با انتقاد میانهٔ خوبی ندارند؛ آنها خواستار تحسین وتمجیدی هستند که بمرحلهٔ هیستری رسیده باشد. این مسئله عموماً در مورد نمایشنامه نویسان و بازیگران نیز صادق است.

واکنشی که از جانب برخی منتقدین نسبت به حاشیه‌پردازیهای روزنامه‌نگارانه 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؛ وروی «عالیترین معیارها» سخت اصرار میورزند. احساس آنها اینست که شخص نمی‌تواند 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 به‌یاوه سرائی دربارهٔ نمایشاتی که اصولا قابلیت تمجید وتحسین داشته باشند، نیست. چه منتقد درحالیکه باید برای تعیین مقام شایستهٔ هر نمایشنامه یك معیار مطلقی را درذهن داشته باشد، در عین حال ابداً ضروری یا مطلوب نیست که هر نمایشنامه‌ای را بر اساس آن اثر ایده‌آل داوری کند. اینکار حتی با هنر نیز مغایر است. بگفتهٔ آدن (Auden) «شاهکار ها» را باید برای «روزهای وجد و شادی روحی» نگاه داشت. به یقین نمیتوان انکار کرد که ما نیاز به تشکیلاتی داریم که شاهکارهارا پیوسته در مدنظر داشته باشند. لکن مهمتر ازهمه، خواست ما از نمایشنامه باید این باشد که باما «صحبت» کند، آنچنان مارا برانگیزد که احساس وروحمان را باقدرتی هرچه بیشتر وباخلوصی هرچه تمامتر برمیانگیزد، به کنه آنچه دروجود ما به‌راستین‌ترین وجهی زنده است نفوذ کند.

برای اینکار نمایشنامه نباید الزاماً مهر ونشان عالمگیر یا اثری از الهامات پاك ومنزه یا نبوغ بی‌همتا داشته باشد. نمایشنامه میبایست تجلی وبیان پایدار و مؤثر ادراکی اصیل بوده، درمنشاء فردی، ودرکار بردجنبهٔ اجتماعی داشته باشد. اگر اشیل، شکسپیر ومولیر نمونه‌های نخستین عظمت نمایشنامه‌های دراماتیك باشند، پس این امر باید بدیهی بنظر برسد که نمایشنامه‌های طرازدوم، سوم و چهارم و پنجم نیز وظیفهٔ هنر مفید راانجام دهند.

اگر عظمت و بزرگی را با عطف بگذشته تعیین نمائیم کار برجسته‌ای نکرده‌ایم. منتقدی که باشاره میگوید هیچ اثری که ازطراز اول مطلق کمتر باشد بکار نمیآید، بیشتر فضل فروش است تاهنرمند. پاداش فساد اخلاق را نسلهای آیندهٔ ما به بهترین وجهی میدهند. بگفتهٔ هنری جیمز «معیار والاچیز بسیار نیکوئی است لکن بتصور ما بیش از آنچه عرضه بدارد ازما میگیرد.» حیات ما بیشتر بستگی بـه چیزهائی دارد که در حال حاضر می آفرینیم تا آن چیزهائیکه برایمان آفریده شده. این امر هما نقدر که درمورد تماشاگران صادق است درمورد سازندگان و اجرا کنندگان نیز صحت دارد.

چون از پدیدهٔ تئاتر بطور اعم سخن میرانیم تا از نمایشنامه بطور اخص، باید بخاطر بیاوریم که شاهکارهائی که بنحو ناشایستی یادرزمان ومکان نامناسبی بوجود آمده‌اند دیگر مقام متعال خود را نمیتوانند حفظ کنند؛ درواقع دیگر بکار هدفهای تئاتر نمیآیند. درشرایط مناسب، نمایشنامه‌هائی که از نظر تظاهر ادبی جنبهٔ میانه‌تری دارند میتوانند برسایر نمایشنامه‌ها چه‌روی صحنه وچه در تالار نمایش برتری جویند. اغلب میخواهند بمن بفهمانند که سوفکل درام نویس بزرگتری ازاشیل بوده. لکن من به چنین تعالیمی احتیاج ندارم . با این وجـود ، حقیقی است که توخالی بودن اکثر آثار سوفکل (ودیگر اساتید یونانی) که‌روی صحنه آورده‌شده به‌نحو عجیبی مراتکان داده‌است، درحالیکه برخی از نمایشنامه‌های اونیل که‌روی صحنه آورده‌شده عمیقاً مرا تحت تأثیر قرارداده.

برای آنکه این امر را بنحو قاطعی دوشن کرده باشیم، اخیراً دریك برنامه رادیوئی بمدیریت تهیهٔ آن که هم اجرای نمایشنامهٔ «هاملت» وهم آنسوی Fringe» را درسال ۱۹۶۴ در «برودوی» تحت نظر داشت گفتم که به باور من نمایشنامهٔ دومی حاوی ارزش هنری والاتری بود .

ونیز آگاهی یافته ایم که برخی درام نویسانی که در مقام والایشان جای تردید نیست ــ گوته ، کلایست ، راسین ، استریندبرگ ، همان تأثیری را که در یك کشور دارند در دیگری ندارند ویا همیشه همان تأثیری را که محتملا باید بجا گذارند حتی روی مردم خودشان نیز نمیگذارند .

ذوق و استعداد بهر گونه که باشد، حتی استعدادهای ناچیز نیز باید محترم شمرده‌شوند . بویژه این امر درمورد استعدادهائی که ازلحاظ زمان و مکان بما نزدیکترند صادق است.

پیشنهاد نمیکنم که ازحکم هرمن ملویل که‌میگوید «بگذارید آمریکا پیش از آنکه برتریت فرزندان سرزمینهای دیگر را تمجید نماید نخست ابتذال را درفرزندان خود بستاید.» پیروی کنیم. لکن عقیده‌ام بر آنست که حال را درك کردن واحساس وجود کردن عواملی هستند که ناچیز شمردن یا نادیده انگاشتنشان کاری بس نابخردانه

است . اما قدرت انتقاد تنها عبارت از شناخت استعداد نیست ؛ باید توانائی ارزیابی آن نیز وجود داشته باشد . تئاتر آمریکا سرشار از (تقریباً باید بگویم آلوده به) استعداداست، ولی دراکثر موارد استعدادی‌است که بحد کافی ارزش این را نداردکه بنحواحسن مورد استفاده قرارگیرد .

این‌امرجنبه‌ای رادرنقد تئاتر پیش میکشدکه بطور قطع درآن بلاتکلیف مانده‌ایم. تحسین مامعمولا پاسخی‌است‌به تأثیرات یاثبت تحریکات . ما شخصی راکه این تأثیرات را باعث گردیده با تحسین هوش وذکاوتش کـه بیشتر بین مرحلهٔ تعارف واعلام نبوغ او تغییر پذیر است ، میستائیم. اما آن چیزی که در استعداد حـائز اهمیت است، سنگینی ووقار آن، مفهوم، چگونگی وطرق تأثیرآن‌درماوجنبهٔ آموزنده‌ای‌است که‌بماعرضه‌میدارد. سیانیدپتاسیم‌هم‌بی‌اندازه مؤثراست ، لکن قابل خوردن نیست .

هرچیز ــ حتی اگر منفور هم باشد ــ بایـد در تئاتر بیان شود . من تاچیزی را باضدخودش آزمون ننمایم نمیتوانم صدق وصحت خود آن چیزرا بپذیرم. من اگر بدلیلی جزتقویت تصدیق عقایدم‌نباشد ، نیازی به‌نفی وانکار «بکت» ندارم . من به «انحطاط» ژنه بخاطر حفظ تندرستی خود نیازمندم . من جنون پاره‌ای درام نویسهای مدرن را بخاطر یافتن حـالت توازن خود باحسن نیت تلقی میکنم .

به یقین ، نوشته‌های «غیرعاری» معتبروتوهمات متداول‌ناشی ازآنهانیز وجود دارند؛ این وظیفهٔ منتقد است‌که میان آنها فرق بگذارد. منتقد بایستی مواد متشکلهٔ هرنوع استعداد خاصی را بپالاید و درمورد خـود نیز ، بعنوان نمایندهٔ تودهٔ خاص ، باید همینکاررا انجام دهد .

«تفنن» ، «تئاترخوب»، «زیبائی»، اینهاکافی نیست . باید بدانیم این محسنات بالفعل چه میکنند، تأثیرشان چگونه است . باز تکرار میکنم ، کار اصلی منتقد ، این‌نیست که‌ازخوش‌آیندها یا ناخوش‌آیندهای خود بعنوان‌منشاء لذت یانفرت سخن براند . بلکـه باید درتعریف مـاهیت آنچه راکه مورد بررسی قرار میدهد تاسر حدامکان دقت ودرستی بخرج دهد. چه خوب بـود که اینکار بدون استفاده ازبرچسب‌هائی که بمنظور نقل قولند وباید درمعابر خوانده شوند، انجام میگرفت .

آنچه راکه‌درمورد متون گفته‌ام، میتوان درمورد بازی وسایر عناصری که‌درساختن نمایشنامه‌درتئاتردخالت دارند، عیناً بکاربست. (شکسپیرمیگوید، «دیدن مناظرحزن انگیز بیش از آنچه اززمان دیگران در مورد آنها شنیده میشودتکان دهنده است، چه‌چشم‌آنهارا برای‌گوش تفسیر میکند...)

امروزه اکثر انتقاداتی‌که درمورد بازی، کارگردانی ، و طرح بعمل میآید حتی‌ازارزیابی خود متون‌نیز کیفاً ضعیف‌تراست. شایستگی‌دربازی‌صرفاً

ازطریق میزان جاذبهٔ شخصی‌ای که بجا میگذارد مورد سنجش قرارمیگیرد . بندرت بازیگری را بخاطر ارتباطی که بطورکلی بـا نمایشنامه دارد، داوری میکنند. زیرا دراصل مفهوم نمایشنامه کراراً ناگفته میماند. درموردبازی باید گفت کـه منتقد میبایست تـار و پود و ساختمان ترکیبی نقشی را که بازیگر با استعداد طبیعی و توانائی فن وحرفـهٔ خود بآن شکل میدهد مورد قضاوت قرار دهد.

شاید نباید منتقدین را بخاطر تسامح یاعدم توجه بـه موضوع بازی ، کارگردانی و غیره شدیداً مسئول دانست ، زیرا امروزه بسیاری از بازیهـا وکارگردانیها درصحنهٔ تئاتر، که‌بدلایلی باید دراین‌متن ازوارد شدن درآنها خودداری کنیم ، بندرت بیش‌ازآنچه‌که باید واجد صلاحیت باشند،هستند.

دراینگونه موارد، مداقه «درژرفای» امراگر حاکی ازخود نمائی نیز نباشد جنبهٔ‌خوش‌خدمتی‌پیدامیکند. وبازآنچه‌منتقدین ماحتی‌درموردبازیگرانی به‌شایستگی لورنس‌اولیویر ، آلفرد لونت ـ پل‌اسکوفیلد ـ ژان‌لوئی‌بـارو ، و کارگردانانی‌به‌کمال‌وفضیلت‌تایرون‌گوتری، پیتر بروك‌واروسن‌ولز، بایدبگویند چرا بیش‌ازعبارات پرزرق‌وبرق، بروزاحساسات‌لجام‌گسیخته، یامذمت‌ونارضائی حاکی از تأسف‌نیست . دراین باره باید موردی را ذکرکنم‌که نخستین‌بار ، ژاك‌کوپو ، بازیگر وکارگردانی‌که لوئی‌ژووه، شارل‌دولن وتمامی‌گروه‌تئاتر اروپارا از۱۹۱۳تا۱۹۴۱ عمیقاً تحت تأثیر قرارداد، توجه مرا بدان جلب کرد: در تاریخ تئاتر عدهٔ بازیگران « بزرگ »کمتر از عدهٔ درام نویسان بزرگ بوده است .

فصل نوین آغاز میگردد، شك نیست‌که دربسیاری ازتجویزات خود در ستون‌های روزنامه باز مطالب را سنبل خواهم‌کرد . در تخفیف جرم‌خود فقط میتوانم صادقانه بگویم‌باآنکه یقین‌ندارم‌باسخنان منتقدادبی‌شهیری‌که‌سالهاپیش درسخنرانی خود درپاریس‌گفت: «هنرمند هرگونه حقی دارد، اما منتقدتنها وظائف» موافقم، ولی این‌گفته‌راهمواره بخاطردارم .

نمایش نگاری کارگردان

نوشتهٔ م. رخلس ترجمهٔ مهین اسکوئی

کارگردان ازدودیدگاه زندگی را می‌شناسد. ازدیدگاه خویش و از دیدگاه نویسنده. احساس جهان بینی کارگردان میتواند کم وبیش دقیق‌تر، عمیق‌تر و یامهیج‌تر از احساس نویسنده باشد. حالت های مختلف بیشمار همانند ویا نا همانندی میان کارگردان ونویسنده در ایده، هیجانات، خصلت تخیل، تجربهٔ هستی، فرهنگ وغیره وجود دارد.

حد متعارف ثمربخش مناسبات میان نمایشنامه ونمایش چیست؟ میزان فعالیت وحدود دخالت کارگردان رادرنمایشنامه چگونه باید تعیین کرد؟ وآیا دخالت، فعالیت، جوشش وچیزهائی ازاینگونه اصولا ضروریست؟ چه‌ایرادیست اگر کارگردان هرگزدرتصحیح، تقویت واوج نویسنده نکوشد؟ کارگردان نمایشنامه را پسندیده: اندیشهٔ نویسنده، گفت‌وگوی‌پرسناژها، رفتاروشخصیت‌ها همه‌وهمه برای او ارزشمندند.

ازگروه‌کارگردان‌هائی‌که تنها بدلیل نداشتن‌دیدگاهی‌ازخویش، نویسنده را دربست می‌پذیرند درمیگذریم، و درمیگذریم از آن کارگردان‌هایی که باشعار **وفاداری به‌نویسنده** بهتر میتوانند صورتکی برای عدم نیروی تخیل خویش بسازند ونیز ازکسانی‌که نمیتوانند کارگردان باشند. اکنون‌بهتراست ببینیم‌کارگردان با نمایشنامه‌ای که‌کاملا موافق است چه‌میکند.

کارگردان درنهایت عشق واحتیاط با نمایشنامه برخوردمیکند. مطمئن

است ـ که شایدبی اساس هم نباشد ـ سبك سیمای اثررا دریافته ، با فروتنی به سایهٔ نویسنده می‌لغزد ودراو همچون در وجود هنرپیشه « میمیرد» .

کارگردان بعد از خواندن نمایشنامه ومتن‌های گوناگون آن به‌خواندن چیزهائی که بطریقی بانویسنده و اثراو پیوستگی دارد میپردازد : تفسیرها ، یادداشت‌ها ، تجزیه و تحلیل‌های انتقادی و ...

و تازه در این هنگام است که نه آرامش بلکه دلهره ونگرانی با او درمی‌آمیزد .

پیچیدگی چخوف باتمام سخاوتی که در توضیح (رمارك) داردکمتراز پیچیدگی شکسپیر باتمام امساکش درتوضیح نیست.

«سکهٔ تقلبی»، اثر گورکی باوجود توضیحات جامع نویسنده هنوز هم معما است .

چگونگی پایان«باریس گودونف» اثرپوشکین: «**مردم‌دم‌فرومی‌بندند**» هنوز یك رمز است .

در نفس تك‌گوئی «**بودن‌یا نبودن**» چه میگذرد ؟ پیدانیست .

مقالات دابرالیوبف: « حکومت جهل»و«پرتونوردرحکومت جهل » و سایرمقالات پژوهشی ادبی‌که سرچشمهٔ سود بخشی برای بحث و گفت و گوی مقدماتی با هنرپیشه‌اند پاسخی برای چگونگی اجرای‌یك نمایشنامه‌ندارند و جای رنجشی نیست؛چرا که هرگز . هیچکس موظف به انجام کار دیگری نبوده‌است.

کارگردان وقتی‌تصمیم گرفت‌نمایشنامه‌ای‌را (به‌طریق‌نوشته‌شده) به‌صحنه بیاورد ازضرورت داشتن اندیشه بی‌نیازنیست وتوافق‌کامل‌با نویسنده نمیتواند جایگزین مسئلهٔ‌کارگردانی گردد .

آیا میتوان **باعدم‌ایده‌ای‌اساسی** نمایشنامه‌ای رابه‌صحنه برد ؟

ممکن است تیر بدون نشانه گیری به هدف نشیند اما این تنها یك تصادف‌است

کارگردان : برگرداننده

به صحنه‌بردن نمایشنامه، برگردان زبان‌ادبی به‌زبان‌صحنه‌است وبرای چنین‌برگردانی‌بایدهردو زبان را به‌تمامی‌دانست.

اگرتنها زبان‌نمایشنامه را بدانیم به برگردانی کپی وار پرداخته‌ایم واگر تنها به زبان صحنه آشنا باشیم ممکن است به بیراهه رویم : شیللر را

برگردانده ایم، می‌پنداریم شکسپیراست. مترجمی کپی گرشاعری بزرگ را تا حدخویش فرومی‌کشد و مترجمی هنرمند ارج متنی راتااوج خود فرا می‌برد چنین است در ادبیات ودرتئاتر نیز .

کیفیت نمایشنامه و نمایش باانداز‌ه‌های گوناگونی سنجیده‌میشود . آنها در رده‌های متفاوتی هستند وبایدآنها را با قانون‌های جداگانه قضاوت‌کرد . سرزنش کارگردانی به علت بی‌تسلطی برزبان ادبی درحالیکه به‌حرفهٔ‌خویش مسلط نیست هیچ لزومی ندارد . وتردید درتوان‌کارگردانی‌که حرفهٔ خود را می‌شناسد اما زبان ادبی رانمیداند بی‌مورد است ! و چرا که بی‌مورد ؟ هنر کارگردانی برضرورت هردوزمینه‌تأکید می‌کند.

تازمانی‌که‌استانیسلاوسکی نزد دانچنکوزبان‌ادبی‌می‌آموخت ودانچنکو نزد استانیسلاوسکی زبان صحنه، یکدیگر را تکمیل می‌کردند . بگذار کسی که می‌گوید از آموزش دیگران ــ هرکه باشد ــ بی‌نیاز است ، مرا سنگسار کند .

تضاداجتناب ناپذیر امامفید

مناسبات‌ایده‌آل‌میان‌نویسنده‌وتئاتر‌درحدتئوری‌وتصورمنتقدان‌نوپای‌تئاتر، متوقف‌می‌شود. یگانگی‌نمایشنامه‌وتئاترهمواره‌متکی به‌تضاداست. ماخویشتن‌را وقف‌خدمت‌به‌ایدهٔ‌نویسنده می‌کنیم: خدمت، نه‌بردگی. باسجده‌دربرابرنویسنده ممکن نیست نمایشنامه‌ای رابه صحنه برد ونمایش داد. فرمانی ازده فرمان افسانه‌ای تورات می‌گوید: «**برخویشتن‌بت‌مساز**».این پیام‌را میتوان با اندك دستکاری برسرلوحهٔ کارگردانی حك نمود.

کارگردان‌هائی که برداشتی انعطاف ناپذیر ازنمایشنامه را حق کیفر ناپذیر خویش می‌دانند همواره ازدوپایگاه ــ نظری‌و علمی ــ آنچنان‌که باید منکوب شده‌اند .

کارگردانی‌که هدفش‌درتأییدواژه‌های‌نمایشنامه به‌وسیلهٔ‌ژست، حرکت، ومیزانسن‌محدودمیشود ، چنین می‌انگارد که صحنه ، خصلتی جادویی دارد و میتواند ازچهره‌هاورویدادها، ماشینوار، کلیت‌بسازد و تیپ بیافریند . ایکاش چنین بود ؛ اما جریان آفرینش یك نمایش به مراتب مشکل تراست و دگرگونی‌یی‌که تامرز نمایش بریك نمایشنامه می‌گذرد گاه حیرت‌زاست.

نمایشنامه‌را که‌خواندند گریستند وچون نمایش‌رادیدند خمیازه‌کشیدند. شاعری به تزویر ، ظرافت به اطوار ، و شور و هیجان اجتماعی و سیاسی به شعارهای بی‌مزه ومطنطنی مبدل شده‌اند و اینهمه تنها از بی‌سلیقگی و نیتی کین‌توزانه ناشی نمیشود ، بل‌ریشه در این‌مهم داردکه نمایش هرگز نمیتواند

کپی نمایشنامه باشد ، چرا که تئاتر به شیوه‌ای سوای ادبیات تیپ می‌سازد و تعمیم میدهد . پیداست ، یك واژه به هزار لحن میتواند بیاید امـا تنها یك فرم نگارشی دارد . حتی راهی که از عالیترین نمایشنامه تا نمایش آن میرود به گل پوشیده نیست .

نمایشنامه محصول آمادهٔ ادبیات است اما تا برای نمایش گزیده میشود به محصولی نیمه خام مبدل میگردد و این، هرگز نمیتواند برای نویسنده برخورنده باشد؛ بحثی نیست، آیا کار معدنچی که مواد معدن را بر می کشد، کار «متالورژ» که فلز آن را بر می آورد و کار ماشین ساز که از آن دستگاه‌ها و موتورها میسازد، کدامیك شایستهٔ 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 در گذشت). همانگونه که نقاش تصاویر از سیمای ادبی ، سیمای تصویری می‌سازد، کارگردان نیز از سیمای ادبی، سیمای نمایشی می آفریند . «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 می یابد که آفرینندهٔ 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؟

هم نگاری

نویسنده هر آنچه را با چشم دل می بیند با گفت و گوی مستقیم قهرمان‌های خویش بازمی گوید و چون آن را کافی نیابد گفت و گو با توضیح‌ها کامل میشود. حتی اگر در رمان نویس در توضیح ممسك باشد مفهوم رویدادها در قهرمان‌های نمایشنامه نفوذ میکند و آنها را برمی انگیزد تا بنشینند، برخیزند، نجوا کنند و.... نویسنده مستقیم و غیرمستقیم مقدار زیادی میزانسن، اتمسفر، ریتم، رفتار و چیزهائی از این دست ارائه میدهد. قانونی تصویب نشده، بی پروایی رژیسور را در مورد توضیحات نویسنده جایز می‌شمارد اما تغییر گفت و گوها را ممنوع میکند. توضیح با کارگردان است نه نویسنده؛ بسیاری توضیح، بی اطمینانی به کارگردان، تجاوز به حقوق و غصب حاکمیت هنری او محسوب میشود.

حساب گفت و گوی مستقیم جداست. چرا که درحیطهٔ نویسندگی 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 وظیفه‌ها تعیین شده است: فصلی با تو و فصلی با من. معمولا سوگند وفاداری برای حفظ لفظ اثر رانده میشود و نه روح آن. آیا روح نویسنده در کدام گوشهٔ اثر است؟ در گفت و گو؟ در توضیح؟ گاه نظام تصویری در توضیح‌ها بهتر طرح می‌پذیرد تا در گفت و گوی قهرمان‌ها و هم ازاین‌رو برای کارگردان جدی توضیح‌های آشکار و مبهم اهمیتی کمتر از گفت و گو ندارند.

مهم‌تر از «توضیح‌ها» مقاله‌ها، سخنرانی‌ها و نامه‌های تفسیرگونه‌ای هستند که نظریه‌های ایده‌ای و استتیکی نویسنده را منعکس کرده‌اند. البته ممکن است نویسنده‌ای نمایشنامه‌های خوب بنویسد و مقاله‌هایی بد و توضیح‌های نویسندگی به‌اندازهٔ متن اثر قانع کننده نباشند.

هستند درام‌نویسان نوپایی که تضادها و کاراکترهای نورا بازور به‌فرمهای کهنه و عادی میکشند، با این تصور که فرمها تزلزل ناپذیرند. بدیهی است در این موارد نظر کارگردان نسبت به نمایشنامه و نویسنده در مجموع عوض میشود. کارگردان بارهائی بخشیدن نویسنده از اسارت تصور نادرست به خصوصیات هنر تئاتر در تأثیر بیشتر نمایشنامه، حجم دهی به کاراکترها و تشدید تضادها به‌او کمک می‌کند و چنین است که اورا 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 به‌کارگردان مسئولیتی مستقیم می‌بخشد.

در تئاتر نمود آمیزش حرفه‌ها به‌مراتب کمتر است تا ترانسپورت در صنعت و در کشاورزی. برای گزینش حرفهٔ کارگردانی تئاتر و درام نویسی باید استعدادهای گوناگون داشت. شرکت کارگردان در نگارش هرگز با افزودن واژه‌ها، تغییر صحنه‌ها، تابلوها، پرسناژها و گفت و گوها در نمایشنامه، بارز نمیشود. کارگردان با تغییر آکسان‌ها، حدت تضادها و تغییر کاراکترها در نگارش تازهٔ خویش از قیچی و چسب و مداد قرمز بی‌نیاز است. در فرم به‌کار گردانی می‌پردازد و در محتوی به‌نگارش.

همانگونه که وسیع‌ترین و جامع‌ترین توضیح‌های نویسنده، تفسیرها و تأکیدهای قبلی نمی‌تواند جایگزین کارگردانی گردد، پرداخت کارگردانی نیز نمیتواند

جای درام‌نویسی‌را بگیرد. ولی نه‌بدان‌مفهوم که‌درام‌نویسی از خصلت کارگردانی تهی است وکارگردان ازاستعداد درام‌نویسی.

درام‌نویس‌وکارگردان ــ هردو ــ به‌کاری‌یگانه‌می‌پردازندامابا‌وسیله‌های جداگانه:

بحثی‌نیست‌کارگردانی‌ازخلاقیت درام‌نویس آغاز میشود، نمایش‌نگاری کارگردان همواره باآنالیز و علت‌ها همراه است و در مجموع پرداخت‌های کارگردان‌بمثابهٔ توضیح‌های درام نویس درمتن‌نمایشنامه است.

کارگردان بعدازپذیرش نمایشنامه ازدرام‌نویس، آن‌را به رمانی**خود ویژه** بدل‌میکند. تنها ده‌ها صفحه ازاین رمان هزار صفحه‌ای به نگارنده : «درام‌نویس» تعلق دارد.

ادامه دارد

برتولت برشت

آیا یك نمایشنامه‌نویس مارکسیست است ؟

لاورنس ریان Lawrence Ryan

استاد دانشگاه سیدنی ، استرالیا، اوت ۱۹۶۲

ترجمهٔ م. ع. عموئی

درسالهای ۱۹۲۰ برتولت برشت جوان ، نمایشنامه نویسی‌که رفتاری عجیب‌ونسبتاً غیرمتعارف‌داشت منظماً ازطرف‌عیب‌جویان‌فراوانش به‌دزدی ادبی متهم‌میشد . معذالك برشت شخصاً ازاین میل ببازی‌گرفتن سهل وسادهٔ ثروت معنوی دیگران‌شرمنده نبود ؛ ودر یکی از لحظات حساس بنحوی‌کاملا ویژه ازخود چنین دفاع میکند :

> در نمایشنامهٔ [Im] Dickicht [der Städte] یکی از پرسناژهایم در موارد متعدد اشعاری از رمبو Rimbaud و ورلن Verlaine نقل میکند. هویت‌این‌قسمتهادر نسخهٔ‌چاپی‌با قرار گرفتن در گیومه (« ... ») مشخص‌میگردد . ظاهراً صحنهٔ‌تئاتر فاقد تکنیك‌ووسیله‌ایست که بیان‌کنندهٔ این علامت نقل‌قول‌باشد؛ واگر میداشت ، بسیاری ازآثار مردم‌پسند ، حتی به قیمت تحمل ناپذیر شدنشان‌برای‌عموم،ازنظرآکادمیسین‌ها قابل قبول‌ترمیشد . من‌ازآن میترسم که‌کسانی‌که وقتشان با نوشتن نمایشنامه میگذرد ، بلحاظ

اشکالات مربوط به‌دعوت‌وغیره ، نه‌اینك و نه تاده سال دیگر فرصت نیابند تافارغ از هرچیز به این گونه‌مطالب بپردازند . بایداز افراد علاقمندمحافل‌فرهنگستانی‌خواست تامجدداً یك‌زمان‌یازده‌ساله‌ای را به‌این‌امر اختصاص دهند .(ولی‌ممکنست‌درآن‌موقع متوجه شوند که نمایشنامه، اگراساساً پیشرفتی‌بایدبکنند ، درعرحال، آرام‌وساکت، ازروی‌اجسادمردهٔ‌فرهنگستانیان‌پیش‌میرود.)

بااینهمه ، هرگاه ما درطلب چنین‌سرنوشتی قدم بجلو گذاریم ــ گرچه ممکنست باآرامشی کمتر ــ ممکنست‌قبل‌ازهرچیز معلوم گردد که یکی‌ازمشخصات قابل توجه‌آثار برشت آنست‌که وی به مفهوم بسیار وسیعی آثار نمایشنامه ــ نویسان گذشته را ، چه‌ازطریق هزل وکنایه وچه‌بصورت متین‌ترآداپتاسیون ، بکارمیگیرد. برخی‌ازنمایشنامه‌های انگلیسی (ازقبیل‌آثاری ازمالرو، فاوکهار، ج.م. سینگ) ،آثار نمایشنامه نویس فرانسوی مولیر ، و نویسندگان‌کلاسیك آلمان ، گوته، هلدرلین و شیللر به‌این افتخار نایل‌شده‌اند . ازاین‌رو تعجب آور نیست‌که برشت دراقتباس ازحتی پرارزش‌ترین مایملك‌تئاتر آلمان و آثار ویلیام شکسپیر تردیدی بخود راه نمیدهد ؛ و اینك دربارهٔ پاره‌ای از همین اقتباس‌هاست‌که‌میل‌دارم مقدمتاً وبطور اختصاراشاره‌ای بنمایم ، وآن عبارت از «قطعات تمرینی برای بازیگران »اوست. این اصطلاحات مسلماً برای جرح و تعدیل نمایشنامهٔ‌اصلی‌بعمل‌نیامده‌اند ، بلکه‌ــ آنطور که‌عنوان آنها دلالت‌میکند ــ اضافاتی‌است‌برای تمرین ، ونزدیك‌کردن بازیگر بسوی‌برداشت‌های نویسنده. معذالك‌همینها روشنی‌قابل ملاحظه‌ای برآثار برشت افکنده‌اند .

درمورد **رومئو وژولیت** برشت‌دوصحنهٔ‌کوتاه‌نوشت‌که (بهنگام‌تمرین) بایستی‌بدون فاصله ومقدم برصحنهٔ عشق معروف ، که‌ازبالکن‌ایفامیگردد قرار میگرفت . درصحنهٔ نخست، رومئو درحال گفتگو بایکی‌از زارعین‌خویش‌است (که‌به‌جهت موقعیت اجتماعیش ، حداقل‌اگر نظرات برشت را درمورد ساخت طبقاتی‌جامعه بپذیریم ، میتوان فرض‌کردکه زارعی‌داشته‌است) ، پیرمردی‌که سالیان‌دراز درارتباط‌نزدیك‌وصمیمانه باوی بود . اینك رومئو خودرا دروضع نسبتاً ناراحت ودستپاچه‌ای می‌یابد . برای‌آنکه بتواند عشق‌بی‌شائبهٔ خود را نسبت به‌ژولیت ادامه دهد احساس‌میکندکه ناچاراست به‌خانم‌دیگری، که در نتیجهٔ هرزگی‌های اشرافیش باوی‌روابط‌بسیار نزدیکی یافته ، و اینك بایستی بناچار از خودبراندش ، هدیهٔ‌جدائی‌کاملا زیبائی تقدیم نماید . مسلماً عاشق پرشوری چون رومئو مردمحتاط‌و مآل‌اندیشی‌نیست (و شاید انسان بگویدکه او مربوط به دوران ظهور بورژواها ، و تلاششان برای جمع‌آوری ثروت ،

بوده‌است)؛ بهرحال او ناچاراست قسمتی ازمایملکش را بفروش‌رساند، واین‌درست همان‌قطعه‌زمینی‌است که دراجارهٔ‌دوست‌پیری که هم‌اکنون باوی‌در گفت و گوست میباشد، دوستی که‌اینك دورنمای فقرو گرسنگی رادربرابر خوددیده، زبان‌به اعتراض می‌گشاید. رومئو ازاصرار پیرمرد درارضای نیازهای صرفاً حیوانی خویش ، وخود داری از همدردی بااصالت احساسات عالیهٔوی بشدت رنجیده خاطر است؛ ودرنتیجه این رومئو است که مظلوم واقع شده (ویاچنین بنظر میرسد) نه‌پیرمردی‌که فقر و گرسنگی در انتظارش است . در این اثنا ژولیت سرگرم‌صحبت بامستخدمه‌اش میباشد ، که‌قصدرفتن به میعاد عاشقانه‌ای دارد ، میعادی‌که ــ ظاهراً بسبب‌وجود یك‌رقیب ــ برایش‌واجداهمیت بسزائی‌است . درست درلحظه‌ای‌که دخترك قصد خروج دارد (و با آنکه بخاطر عشق غیر افلاطونیش درمقایسه‌با عشق ژولیت نسبت به رومئو مورد سرزنش‌است ، توسط ژولیت برفتن تشویق می‌گشت) ، رومئو در باغ ظاهر میشود . بلافاصله بـه مستخدمه دستورداده میشودکه دراطاق بماند ودرآنجا قدم‌بزند تا اهالی خانه تصورکنندکه ژولیت هنوز در اطاق است وبرای عشق بازی‌با رومئو به بالکن نرفته‌است. اینك که‌رومئو و ژولیت میروندتاجلوه‌گر قیافه‌ای بی‌ریا وشکسپیر مآبانه باشند ، بهیچوجه نبایستی آن‌خلوص وپاکی شیدایان‌را نشان‌دهند ؛ باید بیشتر به اشراف‌زادگانی شبیه‌باشندکه‌ازامتیازات اجتماعی‌خویش سوءِ استفاده کرده ، تردیدشان نسبت به‌اصالت نیکی‌ها، وخودخواهی و بی‌عاطفگی‌هایشان عملا ازاحساساتی‌که آشکارا بزبان‌میآورند دروغ مسلمی‌را بوجودآورد .

چنین مثالی(که مسلماً بیش‌ازآنچه تفسیری ازنمایشنامهٔ شکسپیر باشد حاکی‌از نوع‌صحنه‌ایست که احتمالا برشت‌مایل بوده‌است‌شخصاً نوشته‌باشد)تاحدی حاوی‌درك برشت‌ازمفهوم«فاصله گذاری»یا«بیگانگی» ــ [1]Verfremdung ــ است. بنظرمیرسدکـه‌ایده‌های فاصله‌گذاری مربوط ودارای درجات وسطوح مختلفی‌است، واین نکته‌حائز اهمیت‌است که بدانیم این اصطلاح به‌چه مفهومی بکاربرده شده است .

Verfremdung تاحدودزیادی معطوف‌به‌شیوهٔ اجرای نقش‌است، که‌در اینصورت ماچنین استنباط میکنیم که‌مثلا بازیگران نقش‌های رومئو وژولیت با نحوهٔ « ملایم‌شده»ای‌که ویژهٔ ساخته‌های مکتب برشت‌گشته‌است بازی خواهند

---

۱ ــ Verfremdung (estrangement): ایـن اصطلاح درتئاتر ایران به‌فن «فاصله‌گذاری »مشهوراست‌وظاهراً نخستین‌بار توسط آقای عبدالرحیم احمدی‌بکاررفته‌است.ولی‌بایددانست‌که estrangement تنهامختص‌تئاتر نیست ودارای‌مفهومی‌بمراتب‌وسیع‌تراز «فن‌فاصله‌گذاری» است. مترجم لفظ «بیگانگی» رامناسب‌تر میداند، ولی بمنظورپرهیز ازاشتباه حتی‌المقدور همان فاصله‌گذاری رابکار برده‌است. م

کرد ؛ آنها نقش خودرا به قهرمان سازی (ویا احساساتی‌شدن) نمیکشند وخود غرق درشور وفصاحت سخنان آنها نمیگردند. بنظرمیرسدکه بازیگران آنقدرکه درتلاش ایجاد ارتباط باتعبیرات خویش ازهرلحظه آگاهی ازآنچه‌خواهدآمد، وبطوراعم از مجموعهٔ کاراکتر، میباشند، درفکرتجدید واکنش آنی و زودگذر پرسناژ درموقعیتی خاص نیستند . بنابراین Verfremdung برشت و دستور رسمی ومشابه دیدرو (پارادوکس‌های مربوط به بازیگران[1]) دارای تفاوتهای بسیاری میباشند. درحالیکه بنظر دیدرو دوری‌جستن بازیگرازاثرات آنی‌یك احساس هیجان‌انگیز موجب‌بالارفتن‌هیجان تماشاگر میشود، بازیگران‌برشت بایدازقطعاتی که سرگرم‌اجراهستند طوری‌فاصله‌بگیرندکه‌تماشاگررا دروضعی قراردهندکه اونیزچنان کند. ولی‌مفهوم‌فاصلهٔ گذاری ظاهراً ـ درمثال‌یادشده ـ پارااازاین‌هم‌فراترنهاده، بافاش ساختن باطن«پرتضاد»این‌عشاق ظاهراً ایده‌آل برتم‌داستان‌نیزسایه افکنده‌است. بعلاوه. بنظرمیرسدکه‌بوسیلهٔ‌فن «فاصله گذاری» توجه‌تماشاگربسوی‌عوامل‌اجتماعی‌ای که‌درزیربازیها نهفته‌است‌معطوف‌میگردد . اینك، حتی‌همین‌اشارات‌موقت‌برای‌قبول پیچیده‌بودن این‌اصطلاح کفایت‌میکند، مفهومی که هم‌شیوهٔ بازی وهم‌نیت موضوعی‌را شامل میگردد ، وبرای‌برشت این نیت و قصد یك‌گرایش اجتماعی است. برای‌درك صحیح این اصطلاح روشن ساختن ارتباط‌جنبه‌های مختلف‌آن‌ضروریست.

دراین‌مورد اختلاف‌عقایدقابل‌ملاحظه‌ای بوجود آمده‌است. نخست‌آنکه سؤال میشودکه آیابرشت باتئوری «فاصله گذاری» خود واقعاً باآثارخویش عادلانه‌عمل میکند؛ آیا این‌تئوری نوعی‌قالب‌بخصوص نیست‌که برشت ، با همهٔ چیره‌دستی درنمایشنامه‌نویسی، بایدکاملادرآن محصور ومحدودگردد ـ قالبی که (البته!) پیش‌ازآنکه همچون عقل سلیم‌آنگلوساکسونی زمینه رابرای مقبولیت خویش‌فراهم سازد، محصول گرایش‌خاص‌آلمانی به تئوری‌سازی‌است. آیا برشت رابایدازدست برشت رهانید، برشت دراماتیست راازدست برشت تئوریسین ؟[2]

---

۱ ـ Didere , Paradoxe sur le Comédien – oeuvres – Esthetique ,Paris 1959

۲ ـ درآثار انگلیسی‌برشت معمولا باچنین‌نظراتی مواجه‌میشویم، مثلادر کتاب «برتولت‌برشت» اثر، رونالد گری، کتاب«برشت»اثرمارتین‌اسلین‌وهمچنین کتاب «A choice of evils». گری(Gray) درکتاب خویش‌مینویسد:
«به‌این ترتیب تئاتر منظوم‌وی (برشت) بصورت ابزارکمونیسم درمیآید،
بقیه درصفحه بعد

دیگر آنکه، اغلب تأکید میشود که تئاتر برشت بسمت خاصی گرایش دارد، «فاصله گذاری» با آن قصد آشکارش نه تنها موجب درهم ریختن تخیلات تئاتری میگردد، بلکه همچنین موجب کاستن تمامیت هنری ، وسلطهٔ تبلیغات بر تئاتر است ـ اساساً هر آنچه توأم با گرایش مـارکسیستی بـاشد سرانجام بصورت تبلیغی آشکار در می‌آید ! دست کم در آلمان غربی این تمایل وجود دارد که هروقت انتظار اقدامی ازجانب آلمان شرقی میرود آثار برشت را از برنامه‌های تئاترها حذف کنند (چنانکه بسیاری از تئاترهای آلمان غربی در ۱۹۶۱ کشیده شدن دیوار برلین را با کشیدن دیوار سانسور بر آثار برشت تلافی کردند .)

اطریشی‌ها مدتها بیطرفی الزامی خود را طوری تعبیر میکردند که آثار برشت بعلل سیاسی بهیچوجه در وین بنمایش گذاشته نمیشد.

برشت شخصاً در موارد مختلف روی هدف آموزشی نوشته‌های خود و بیشتر روی جنبهٔ اجتماعی آنها تابستگی‌های هنریشان تأکید نموده است ، واین اتهام که او «تئاتر ایدئولوژی» نوشته است اغلب وارد است . البته این نکته با مسئلهٔ وسیعتر تئاتر آشکارا «مـارکسیستی» او ارتباط پیدا میکند: اصولا تئاتر برشت تا چه اندازه باید با موازین مارکسیستی درک شود ؟[۱] و یا اینکه آیا این پیرایه‌ها و

بقیه ازصفحه قبل

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

بگفتهٔ گری «تئوری اخیر» برشت« هنوز هم شامل هدفی سیاسی است» ولی «با این هدف یک حالت هنری نیز آمیخته است که چندان کوششی برای سازش با عنصر دیگر بعمل نمی‌آورد.» (ص۷۳). اسلین نیز نظر مشابهی ارائه داده ، به این نکته اشاره میکند که «موفقیت برشت در شکست نسبی وی در درک مقاصد خویش نهفته است» (ص۱۲۷).

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

۱ ـ ارتباط برشت با مارکسیسم موضوع ظاهری کتاب اسلین را تشکیل میدهد، ولی بصورت شگفت انگیزی نقش دمی در روشن کردن آن دارد . این کتاب حاوی اطلاعات بسیار مفیدیست ، ولی در ارزیابی « برشت واقعی » تلقی روانی طبیعی نویسنده اورا به دریافت عجیبی از ساختمان رشد درونی وی هدایت کرده . در آن به کوششی جهت سرکوب انگیزه‌ای غیرارادی و آشوبگر بوسیلهٔ سلطهٔ 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 می‌افزاید که« کمونیسم بویژه برای این منظور مناسب بود» زیرا این نکته « به عالیترین وجهی پرتوان» بود و «داعیهٔ آن داشت که کاملا علمی است» ص۲۱۷. این نکته بسی روشن کننده است که اسلین « حالت باروری برشت » را از زمانی میداند کـه Die Mutter در آثارش ظاهر شد .

تزئینات مارکسیستی صرفاً ظاهر آن چیزی نیست که در اساس یك وسیلهٔ تئاتری است ؛ نکات زیر تا حد زیادی به همین مسئلهٔ ارتباط نیت تئاتری و «سیاسی» مربوط است .

شاید بهتر آنست که در این مرحله برای ارزیابی وابستگی‌های عملی برشت با دکترین‌ها 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 . تا نیمهٔ دوم سالهای ۱۹۲۰ــ زمانی که به مطالعهٔ آثار مارکسیستی پرداخت ــ هنوز بطور قابل ملاحظه‌ای زیر نفوذ مارکسیسم قرار نگرفته بود ، نفوذی که شاید تا اندازه‌ای خود را در کاریکاتور زشت جامعهٔ سرمایه‌داری که در نمایشنامه‌هائی چون « اپرای سه‌پنسی» Three penny opera و «ژان مقدس کشتارگاهها» 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 کاراکتر را فدای طرح کم‌رنگی از یك نوع حالت نمونه‌ای میکند که همراه با استخوانهای عریان «پیام» ی که نوك تیزش بنحو هشدار دهنده‌ای بیرون زده است ، بصورت دمونستراسیونی خودنمائی 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 دوگانهٔ تئاتر ، یعنی تعلیم دادن (Prodesse) ولذت بخشیدن (delectare) تضاد اساسی وجود ندارد . اینك طبیعت این توافق وسازگاری 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 . به‌علت 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 ــ بعلل امنیتی ــ به سوئد، در ۱۹۴۰ به فنلاند رفت، ودر ۱۹۴۱ از مرز روسیه گذشت ، و به این ترتیب به کشوری قدم گذاشت که با قضاوتی سطحی ممکنست همچون وطن معنویش 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 کالیفرنیای 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 همهٔعلل ، تنها کمی از ابهـام دیالك‌تیك برشت مبهوت شده ، برك خروج‌افتخارانگیزی در دستش نهادند)، برشت کشور خدایان را بسوی بهشت‌کارگران ودهقانان منطقهٔ اشغالی شوروی درآلمان ترك گفت .

شایدیکی ازعلل این‌انتخاب‌عامل مادی بوده‌است ؛ یك تئاتر وگروهی بازیگران مخصوص ـ گروه معروف‌برلین‌آنسامبل Berlin Ensemble ـ در اختیارش قرار گرفت ، که باکارگردانی برشت نمایشنامه‌های خود او (و سایرین) رانه‌تنها دربرلین بلکه درسایرکشورهای اروپائی اجرا میکردند . برشت باترکیب نقش نویسنده و تهیه کننده توانست نظرات خویش را دربارهٔ تئاتر باهمه‌جانبه‌ترین شکل‌آزمایش‌کند : برای اجرای نمایشنامه‌هایش سنتی بوجودآوردکه حتی پس ازمرگ وی در۱۹۵۶ همچنان توسط همکاران سابق اوادامه یافت . بنظر میرسدکه برشت طی‌اقامت دربرلین‌شرقی ، صرفنظر از آداپتاسیون سایر نمایشنامه‌ها ، آثارکمی بوجودآورده‌است . ظاهراً ،آشنائی مستقیم و بی‌واسطه‌اش با ترقیات سوسیالیستی بهیچ روی همه‌جانبه و هم‌آهنگ نبوده‌است . نشانه‌هائی در دست است‌که حاکی از نارضائی اومیباشد، ونمونهٔ آن شعر « راه حل» The Solution است کـه بمناسبت شورش ژوئـن ۱۹۵۳ دربرلین سروده است :

پس ازعصیان هفدهم‌ژوئن
دبیر انجمن‌نویسندگان
اوراقی درخیابان پخش میکرد
که‌مردم
اعتماد به دولت راازدست‌داده‌اند
وتنهاکوشش مضاعفی باید
تاآنرابازیابند.
حال‌که چنین‌است، ساده‌تر نیست
مردم
ازبین بروند و
مردم دیگری بوجودآیند؟

این‌شعر چگونه‌است وتأثیرش چیست؟ کلام شعر غیرمستقیم‌است، بجای مسئولیت دولت‌درقبال مردم، این‌اصل‌اساسی را وارونه نموده،مردم‌رادربرابر دولت مسئول میکند. بجای‌طرح‌مستقیم مسئله، پیش داوریهائی راطرح کرده، درانتظارآمدن نتایج می‌نشیند. ولی این‌احساس پیش‌می‌آیدکه این‌منطق‌که از قبل معیارهارا تحریف‌کرده و یك‌حالت بیگانگی خاصی راعرضه میکند منطق

کاذبی است. چرا این احساس بوجود میآید؟ زیرا محتوی آن، چنانکه مینماید، همچون امری غیرطبیعی، ناصحیح، ومتناقض انسان راتکان میدهد : از این رو بیگانگی ظاهراً عادی و متداول آن فاصله دارشده ، خود درمعرض بیگانگی قرارمیگیرد، کیفیت دروغینش از نقاب بیرون می‌افتدو نتیجهٔ ناگفته‌ای که خواننده بسویش سوق داده میشود شکل میگیرد، واین ثمرهٔ کاملاتازهٔ فاصله دارکردن وبیگانه نمودن بیگانگی است. طرفداری مستقیم بهیچوجه گویاتر از آن نیست که خواننده درجریان خود پروسهٔ دیالکتیکی قرار گرفته ، بادرك نحوهٔ پیشرفت وقایع، وادارشود که پیشاپیش حودرا درصحنهٔ بعدی قراردهد.

شایع است که برشت مشکلاتی نیز از جهت سانسورداشته‌است . و نیز ممکنست ملاحظه شود که نمایشنامه‌های برشت در آلمان و سایر کشورهای سوسیالیستی بموفقیت نسبتاً ناچیزی نایل آمده‌است. بی‌تردیداین امر تااندازه‌ای ناشی‌ازاختلاف تکنیك درهنر تئاتراست (چه، فاصلهٔ عمیقی تکنیك برشت رااز استانیسلاوسکی جدا میسازد)؛ ولی‌شاید این نکته نیزواجد اهمیت باشدکه در نمایشنامه‌های او بنحو بارزی کمتر شخصیت‌های روشن پرولتری باآگاهی طبقاتی بچشم‌میخورند . ظاهراً او به‌اصل «مثبت بودن کاراکتر» که دررئالیسم سوسیالیستی تأکید عجیبی برآن‌میشود کمتر توجه دارد . بنابراین ، تاآنجاکه مقتضیات زندگی برشت باملاحظاتی ازوابستگی‌اش به‌مارکسیسم مربوط‌میشود ، دلائلی‌دردست‌است که اومهارت قابل توجهی درچین دارکردن بادبانش برای استفاده ازبادهای متغیر ابرازداشته‌است، ولی‌نمیتوان ازاین‌ادعا پشتیبانی‌کرد که او روحش را به شیطان فروخته است (و یا ذوق و قریحه‌اش‌را درگرو چیزی نهاده) .

بحث در مسئلهٔ وابستگی مارکسیستی برشت رابه‌استناد نکات فوق موقتاً رها نموده بمفهوم «فاصله گذاری» ویا «بیگانگی»، وقبل ازهمه‌به‌تجلیات دقیق تئاتری آن ، بازمیگردیم . هرگاه ازطریق مخالف به فاصله گذاری نزدیك نزدیك شویم ، آنچنانکه برشت کرده‌است، بدواً باید گفته شود که «فاصله گذاری» عبارتست از نفی القای احساس ، نفی Einfuhlung ، نفی خود بینی در«قالب» پرسناژ معین، نفی‌شرکت نیابتی درتجربیات وی. کاملاآشکار است که برشت‌دریافت‌این‌چنینی القای احساس را ازتئوری تراژدی ارسطو اقتباس کرده‌است؛ زیراواضح‌است که‌هیجان ناشی‌ازترس وهمدردی، علیرغم‌همهٔ سوءاستفاده‌هائی که‌ازتعریف این‌اصطلاحات بعمل آمده‌است، بپاره‌ای‌ازاینگونه القائات تخیلی بستگی‌دارد. تماشاگر تئاتر ارسطوئی، بگفتهٔ برشت، همراه با آنکه(درصحنه) گریانست‌می گریدو با آنکه‌خندانست‌می‌خندد. برای‌بازیگری‌نیز

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

معهذا، «آمیختگی» تماشاگر در بازی صحنه ـ دست کم بعقیدهٔ برشت ـ دال برهم ارزکردن تخیلی خود با یك روال کلی غیرمشروط، و بنا بر این پذیرش آنست. بعبارت دیگر، یك صحنهٔ تراژیك، حتی آنجا که بایستی به اتکای عکس‌العمل تماشاگران تعریف گردد، پیشاپیش مسیر معینی برای زندگی فرض میکند، که شاید بهترین نمونهٔ آن در یك زمینهٔ مذهبی یا متافیزیکی به‌چشم میخورد. بویژه در تئوری آلمانی نسبت به طبیعت فوق‌هنری تراژدی تکیهٔ عظیمی شده‌است. ازاین رو، برشت تئوری ارسطو را به تلقی یونانی وی اززندگی مربوط میکند، که بموجب آن، به‌تعبیر برشت، رنج بشر متکی به سرنوشت است و سرنوشت نیز بنوبهٔ خود منعکس کنندهٔ ارادهٔ خدایانست، خدایانی که ممکنست حافظین نظام جهانی تلقی گردند: زیرا خدایان را «نمیتوان انتقاد کرد»، آنها نظام مطلقی را عرضه میدارند که تلاش انسان را بر آن اثری نیست. یکی از اینگونه قضایای تغییرناپذیر مفهوم اجتناب‌ناپذیری ایست که مشخص تراژدیست.

و بهمین شکل است نقش خود فراموشی، که با جذب واقعی تماشاگر به صحنهٔ تراژیك، او را چنان از درك آزادی خویش محروم میکند که گوئی از نظام تغییرناپذیری تبعیت میکند. سایر عناصر تراژدی ـ بحرانها، گره گشائیها، وعنصر مربوط به فداکاریهای آن ـ نیز نتایج این تبعیت اساسی از نظام تغییرناپذیری تلقی میشود که مشروط به‌شرطی نبوده، بلکه تا اندازه‌ای بوسیلهٔ صحنهٔ تراژیك تأیید میگردد.

برشت نسبت به تراژدی شکسپیر نیز وضعی مشابه دارد، وآنرا متکی بریگانگی تقسیم ناپذیر شخص پرسناژ میداند. منشاء فرم کلی آن درشخص پرسناژ است که «دیوانه‌وار هجوم میبرد» ودر کوششی برای رسیدن به کمال خود را نابود میکند، ولی حاصل سقوط او استقرار همان نظام محتوم است. بطور مثال، پس ازمرگ‌هاملت یا مکبث ویا کورولانوس[1] توجه تماشاگر بهیچوجه به تصادمات حل نشدهٔ دیگر جلب نمیشود؛ تنها این احساس باقی میماند که فاجعه منجر به خلوص و سادگی شده، موجبات استقرار نظم را فراهم نموده‌است. بعبارت دیگر، فاجعه امریست غیرقابل بحث، ولذا متضمن یك قانون اساساً تغییرناپذیر نظام جهانی است.

۱ـ در آداپتاسیونی که برشت از کورولانوس شکسپیر بعمل آورده، تا حدامکان تکیه ازروی صعود قهرمان، که عظمت ویرانشان میدهد، وسقوط بعدی وی برداشته‌شده، برتودهٔ مردم نهاده‌شده است؛ از این روست که در جلسهٔ سنای رم، درهمان پایان نمایش، ازسیر وقایع برای یادبود ژنرال مضروب، بنفع این حرکت که سنا باید «بکارهای روزمره رسیدگی کند»، جلوگیری میشود.

بهضد این تصور قبلی از نظام اساساً تغییر ناپذیر است که برشت موضع میگیرد. او بویژه بریکی از عمده‌ترین نتایج آن ، یعنی بربی اثری و بی‌حاصلی گره ـ گشائیهای تراژیك حمله میبرد ـ تزکیهٔ نفس نمیتواند جانشین اقدام علاج بخش گردد . برشت تأثیر عقده گشائی را نوعی داروی مسکن میداند ، ولی داروئی «بدون هر گونه نتیجه» ، آنرا چیزی جز یك مستی گذرا نمی‌داند ، که پس از آن شخص از افسون آن خارج شده ، بی‌آنکه عاقلتر از گذشته باشد مجدداً در این جهان رها میگردد. برای برشت تئاتر بایستی چیزی بیش از القای احساس رنج و لذت ناشی از تبعیت فداکارانه از یك نظام فوق بشری بوجود آورد: تئاتر بایستی جهان را تغییر دهد . و نخستین نکتهٔ اساسی برای این مهم آنست که تماشاگر نباید گرفتار تاروپود نظام موجود گردد، بلکه بایستی آزاد، نکته بین و رها باشد. آفرینش چنین حالتی به اعتقاد برشت ابتدائی ترین وظیفهٔ «فاصله گذاری» است . « فاصله ـ گذاری » متضمن این مسئله است که خودفراموشی و خود رادر دیگری دیدن باید غیر ممکن شود : آنگاه که بازیگر گریانست تماشاگر باید، مثلا، بخندد، و با خندهٔ او گریه کند . قدرت الزامی افسون دراماتیك نباید چنان باشد که تماشاگر را در جذبهٔ خودفراموشی رها کند، بلکه باید او را ناچار کند که خرده گیرانه از خویش فاصله بگیرد. این نکته تنها بدین معنا نیست که بازیگران بایستی در هاله‌ای از عدم همدردی فروروند ، بلکه پس از آن ، در گیری و گرفتاری تماشاگر کم کم شکل نفرت از پستی و شرارت بخود میگیرد . و در مقابل ، بایستی آنها با همهٔ 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 . بـه این ترتیب تماشاگر نمیتواند وقایع جـاری 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 ، خشك و بیحرکت ، شیفته و مفتون بصحنه 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 مستقلی است که سیگاری در دست درصندلی خویش لمیده است .

ابزار پیشنهادی برشت برای خلق این تأثیر برروی تماشاگر به ایجاد تیپی با روحیات متناقض محدود نمیشود .

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

نیز تحصیل میشود ، گوینده‌ای که توضیحاتش راجع به وقایع صحنه کیفیت واقعی بودن آنها را کاهش داده ، بصورت یك نقل نشانشان میدهد : وقایع از فاصله‌ای دورتر دیده میشوند ، و لذا فاقد تمامیت تجسم دراماتیك میگردند . برشت همچنین از همراهی موزیك بهره میگیرد (مثلا در اپرای سه‌پنسی) ، ولی نه از آنجهت که وقایع صحنه را برجسته کرده و باین ترتیب بر تأثیر هیپنوتیسمی آن بیفزاید (نظیر آنچه در اپراهای 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 آوازو همسرایان نیز استفاده می‌برد ، ولی نه چنانکه موجب برانگیختگی احساسات تند گردد ، بلکه چنانست که از وقایع صحنه جدا میشود : بازیگر بکناری میرود ، از نقش خویش بیرون می‌افتد ، واز خویش فاصله میگیرد . همین نتیجه از بکار گرفتن شعر ، که در نظر برشت نشانهٔ گیرائی کاذبی است، نیز عاید میگردد، چنانکه مثلا در نمایشنامهٔ «ژان مقدس کشتارگاهها» آنجا که باج بگیران بی‌پرنسیپ سرمایه‌دار اشعار غلنبه و پرآب‌وتابی را ، که یادآور گوته و شیللر ند ، می‌سرایند ، بدین وسیله نه فقط دروغ ریاکارانهٔ کاراکترها فاش میشود ، بلکه بی‌مایگی سبك وشعر کلاسیك آلمان نیز موضوع طنز قرار میگیرد . علاوه براینها ، وسایل بازهم بیشتری هست که برشت برای خلق بیگانگی و ایجاد «فاصله» از آنها بهره میگیرد . آنجا که درام سنتی ، درام ارسطوئی ـ لااقل در تجلیات تراژیك آن ـ میخواهد ایجاد بی‌تکلیفی کند ، انظار را مشتاق مطلب بعدی نموده ، به‌این نتیجه میرسد که میزان تمرکز بر حوادثی که درهمان لحظه نشان داده میشود تخفیف یابد، ولی برشت برای غیرممکن ساختن ایجاد چنین حالتی حتی به‌اطالهٔ کلام می‌پردازد : تا آنجا که ممکنست گسترش مداوم بازی را قطعه‌قطعه کرده ، بصورت قسمتهای نسبتاً مستقل وضمنی درمیآورد ؛ حتی قبل از هر صحنه «عنوان‌ها» را نشان میدهد : تابلوئی نشان داده میشود که بر روی آن حادثهٔ اصلی یا عاقبت آنچه که در صحنهٔ 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 . به‌این ترتیب امکان مسحور شدن کاهش یافته ، تماشاگر مجال تفکر آرام پیدا میکند .

ولی آنچه که اینك ما بیشتر بدان توجه داریم طبیعت و پدیدهٔ 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 ... ادامهٔ عذاب این شخص مرا تحریك میکند ، آخر مگر نه اینکه راه نجاتی برایش وجود دارد» (که گرچه مستقیماً ارائه نمیشود ولی تماشاگر میتواند آنرا درك کند) ، آنوقت، بجای ناگزیر بودن بن‌بست تراژیك ، ازچاره پذیر بودن آن ، ونتیجتاً از امکان یافتن راه حلی بدون تصادم وفاجعه مطلع شده‌ایم. برشت با این نیت ، خواستار آنست که پیش داوریهای مربوط به‌ضرورت تغییر ناپذیر از تراژدی حذف شده،

جهان تغییر پذیر ودائماً متغیری که در آن هیچگونه مطلق بی‌چون و چرائی وجود نداشته باشد جایگزین آن گردد .

ایدهٔ «فاصله گذاری» برشت ،درپرتو این روشنائی ، واجد مفهوم تماتیك عظیمی‌است . برای تفهیم بازهم بیشتر آن بایستی ریشه‌های اساسی‌تر این اصطلاح بررسی شود . این اصطلاح در اساس از آن هگل است (طبیعت عبارتست از بیگانگی روح) و بطور اعم دلالت بر یك مرحلهٔ لااقل موقت بی‌واسطه ازتکامل دیالك‌تیکی میکند . بدین صورت که پروسه‌ای که درآن باید ذات (Subject) عین (Object) خودرا درخود متحقق کند خنثی ، و در واقع معکوس‌میشود ، بطوریکه ذات باتبعیت ازعین ، وحل کردن خویش در آن ، جنبش خودرا انکار کرده ، این‌نتیجه‌را بدست‌میدهد که اساس ارتباط معکوس و وارونه‌است : این تصویر کثیرالمصرف ازجهانی که وارونه شده است نمونهٔ مناسبی برای توضیح «بیگانگی» است . ازاینجا ، پاره‌ای از فلاسفهٔ مشهور به‌هگلی‌های «چپ» مذهب را (که حاصل وجدان شریش میدانند) به مفهومی چون بیگانگی‌تلقی میکنند . زیرا سیر تعالی وتکامل‌وجدان‌بشری بامطرح‌شدن‌یك موجودآسمانی ، یعنی‌با نهادن‌یك‌ورطهٔ بی‌واسطه بین‌تحقق انسانیت‌وثمرهٔ وجدان بشری ــ یعنی خدا ــ ،که‌بشرمیرود تاخودرا درآن‌حل‌کند ، متوقف میشود . مارکس این‌مفهوم را بیشتر درسازمان‌بندی جامعه‌بکاربرده ، بیگانگی را بمثابهٔ «انجماد فعالیت اجتماعی، ترکیب وتحکیم ساخته‌های بشر و تسلط آن‌برخود اوبصورت نیروئی‌مادی، که ازکنترل خارج‌شده، انتظاراتمان‌را درهم‌میریزد ، ومحاسباتمان‌رادگرگون میسازد» تعریف‌میکند (ازایدئولوژی‌آلمانی). به‌این ترتیب انسان «ازمقام‌انسانی خویش فرودآمده » تحت‌سیطرهٔ «اشیاء » مخلوق خویش ، ودرقلمرو اقتصاد، زیرقدرت پول قرارمیگیرد ازنظرمارکس، بیگانگی‌فعلی جامعه درتقسیم‌آن‌به‌طبقات متمایز ، بویژه درتبدیل‌وتخفیف‌طبقات زحمتکش به‌بردگان روزمزد که فاقد هرگونه مسئولیتی در جریان تولیدند ، متجلی میشود. این‌وضع‌خود نشانی‌از یك بیگانگی نسبت به‌فعالیت اجتماعی انسانست، که بمقتضای طبیعتش پروسه‌ایست دیالك‌تیکی ، زیرااز طرفی انسان مشروط به‌جامعه، یعنی‌ثمرهٔ نیروهای اجتماعی‌است، وازجانب دیگرشخصاً قادر است که دست‌آوردهای‌تلاش‌بشری راتغییردهد(درست‌نظیراینکه انسان محصول ووابسته‌به‌طبیعت است ولی به مفهومی‌نیزقادراست‌طبیعت‌را درجهت‌نیات خویش تغییردهد: این‌همان اصل‌حاکم برتمدن وتکنولوژی است ،که‌بافعالیت انسان وابسته به‌محیط‌دائماً تغییرمی‌یابد). معذالك ، بیگانگی به‌اشکال مختلف وجود دارد، گاهی‌بصورت یك دوگانگی وتناقضی‌ازجنبه‌های‌تعیین کننده ووابستهٔ‌وجود بشر، یعنی‌بمثابهٔ عنصرفعال وعامل، وانسان بمثابهٔ موضوع تجلی می‌نماید .

این تناقض ، به‌اعتقاد مارکس ، درتضاد بین واقعیت اجتماعی و روبنای ایدئولوژیك نیز منعکس میشود؛ زیـرا طبیعت روبنائی بدین گونه، مقاومت در برابر تغییر، حفظ ونگهداری بیگانگی ازطریق عادی و طبیعی جلوه‌دادن آن میباشد، وبااین‌عمل بجای آنکه بگذارد جهان‌وارونه بصورت‌طبیعی وصحیح‌خویش بازگردد، آنرا همچنان معکوس نگهمیدارد. نخستین قدم درتغییر جهان(البته این‌عبارت متعلق به‌مارکس‌است که میگوید: « فلاسفه‌جهان‌را بـه اشکال مختلف تعریف وتعبیر کرده‌اند، ولی مهم تغییردادن آنست»[1]) اصلاح این‌عدم‌تعادل ، و بدور افکندن ایـن روبنائی‌است کـه درشکل‌کنونیش جامعه رادربند وبندگی نگهمیدارد. این‌مستلزم‌خلق‌بینشی‌ازنسبیت‌تاریخی ودرنتیجه تغییرپذیری‌عقاید موجوددربارهٔ حق وعدالت‌است (وبااصطلاحات مارکس: آگاه نمودن طبقات زحمتکش ازنقش وموقع‌خود درپروسهٔ تـاریخی است، بنحوی‌که‌بتوانند برای تغییردادن جهان‌به‌اقدامات انقلابی دست زنند).

ایدهٔ‌تغییرپذیری جهان برشت بااین‌طرح هماهنگ است. بعقیدهٔ اونیز، وضع‌جامعه درهرمرحله ازتکاملش (جز دنیای تخیلی آتی، که‌بااینهمه مستقیماً هیچگونه‌کوششی درمعرفی آن‌نمی‌نماید) بایستی همراه با ارزشهای متناقض و منحرف‌کنندهٔ بشر ، و تضادموجود بین ایده‌آلهای آرمانی وواقعیت اجتماعی توضیح گردد.

روبنای ایدئولوژیك برای حفظ خود میکوشد تا این‌عنصر بیگانگی را پایدار وابدی‌سازد، واین‌مغایر باروح تاریخ‌است. بااین‌کار اودرپی‌انکار نسبیت تاریخی خویش‌است، وبدین‌صورت حالتی ازبیگانگی بناچار امری عادی‌تلقی میشود، یعنی جهان‌همچنان وارونه باقی‌میماند.

اینجاست‌که وظیفهٔ تئاتر خودنمائی میکند . زیراهنگامی‌که برشت‌روی وظیفهٔ اجتماعی‌تئاتر تکیه میکند درواقع درقالب فن «فاصله‌گذاری» یك‌ارتباط مستقیم‌بین‌تئاتر وسازمان‌بندی جامعه‌برقرارمینماید: شالودهٔ‌رابطهٔ تئاتروجامعه عبارت ازساخت دیالك‌تیکی مشترك آنها، آن‌پروسهٔ تاریخی است‌که‌قلمرو هر یك‌را شامل‌میشود. اینك اگر جامعه‌هنوز بیگانه است وازاصول بدورافتاده ، آنچه که در تئاتر اجرا میگردد دوری از آن، «فاصله‌گرفتن» ازآن ، یعنی بیگانگی‌تازه‌ای‌ازبیگانگی‌است. امـا ـ ونکتهٔ‌مهم دراینجاست ـ بیگانگی‌تئاتری تنها انعکاس یاطنین تشدیدشدهٔ بیگانگی اجتماعی‌موجودنیست، بلکه ارتباطی دیالك‌تیکی آنهارا بهم‌مربوط میسازد، واین ارتباط میتواندنمونه‌ای باشد از

---

۱ ـ این‌مسئله قابل توجه‌است‌که برشت‌صریحاً تئوری‌خودرا ناشی ازاین اصل میداند،«من‌خواسته‌ام این‌جمله‌را درتئاتروارد کنم‌که مهم‌توضیح جهان‌نیست، بلکه‌تغییر دادن آنست. »

آنچه که هگل «نفی در نفی» میخواندش[1] . بطور خلاصه، بیگانگی تئاتری، یا «فاصله گذاری» موظف است جهان واژگونه را مجدداً بحالت نخستین، یعنی بر روی پاهایش باز گرداند. سمت تئاتر بسوی «حذف» بیگانگی جامعه است؛ وظیفهٔ آن تاریخی کردن مجدد مرحله‌ای از تکامل تاریخی است که از جهات دیگر منجمد شده، از حرکت بازمانده است، وظیفهٔ آن تجدید آفرینش آن کاربری دیالك تیکی است که محرك و تسریع کنندهٔ تغییرات است. بیگانگی تئاتری باید نقاب از چهرهٔ ایدئولوژی حاکم بر گرفته ، تماشاگر را وادارد به بازشناختن این حقیقت گرداند که جهانی که در آئینهٔ هنر به او نمایانده میشود بازتاب تضاد درونی، وسوء تعبیرهای موجود است: خود تئاتر باید بر حرکت دیالك 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 پروسهٔ تاریخی یك جا عرضه کند، پروسه‌ای که مطلق‌های بی‌چون و چرا (و در نتیجه ناگزیرهای تراژیك) را در آن راهی نیست، و بسبب آنکه وضع بیگانگی آفریدهٔ انسان است و میتواند مجدداً به بیگانگی دیگری نسبت بخود سمت گیرد ، مطلق‌ها همه اجتناب پذیرند.

هر گاه مسئله را از این زاویه بررسی کنیم، تئاتر برشت تئاتری عقیدتی، یا تئاتری با جهت گیری بیجا نیست (یا اگر خواسته باشیم کلمهٔ مناسبتری را که این روزها متداولست بکار بریم، این تئاتر بی‌جهت «متعهد» یا «مسئول» نیست»). اتفاقاً بیشتر قصدش متوجه تلاشی و نفی ایدئولوژی حاکم است . تئاتر وی نشان دهندهٔ راه‌حلهای محدود و ثابت ایدئولوژیك نیست ، بلکه میخواهد آفرینندهٔ احساس تحرك دیالك تیکی و بوجود آورندهٔ جریانی از تغییر تاریخی باشد. آنجا که تئاتر ایدئولوژیك پروسهٔ تاریخی را منعقد و بی‌تحرك 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 «راه‌حل» 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 نکته ایست که به تماشاگر اجازه میدهد بجای آنکه مجذوب باشد خود را یك عنصر ذینفع و فعال احساس کند. برشت ، با این برداشت ، کوشیده است تا به تناسب دست آوردهای بشر در زمینهٔ تکنولوژی، تئاتری نو ساخته، (و همانطور که در مقالهٔ «دربارهٔ تئاتر تجربی» مینویسد) تلقی انسان قرن بیستم را از طبیعت در آن وارد نماید.

در نمایشنامهٔ «استثنا وقاعده» نیز انگیزه‌هائی مشابه همانها که «راه‌حل» را

---

۱ ــ برای توضیح بیشتر به کتاب «Teater in Veränderung» اثر مالفرد ورك ورث Malfred WOrkworth مراجعه شود .

بوجود آورد بچشم میخورد. اینجا نیز یك اصل نادرست سازمان اجتماعی باظاهری دراماتیك درمعرض بیگانگی قرار گرفته وخودرا نفی میکند. نمایشنامه درباره تاجری است که ـ باهمراهی باربری که بهخشن‌ترین وضعی باوی رفتار میکند ـ بمنظور پیشدستی بررقیب میخواهد بسرعت ازیك صحرای خشك آسیائی بگذرد. زمانی که تاجر ازعطش تشنگی بهخطرمرگ افتاده‌است، باربر ستمدیده ، بااز خودگذشتگی آخرین قمقمهٔ آبی‌را که باخوددارد بوی تقدیم میکند. تاجرستمکار این حرکت باربر را بهغلط حمل برقصد حمله ازجانب باربر کرده، اورا با گلوله بقتل میرساند. درداد گاهی که بعداً تشکیل میشود بتصدیق همگان ثابت میشود که باربر صرفاً قصد کمك داشته‌است. ولی بهاین دلیل که همه گونه دلیل برای تصور نفرت باربر ازتاجر وحملهٔ بهاوموجود ، وبنابراین کشتن باربرواقعاً عملی قانونی و دفاع ازخویش بوده‌است، تاجر تبرئه میگردد. زیراخوبی ومحبت یك استثنای مزاحم است وحال آنکه خشونت قاعدهٔ کلی است. اینجا نیز منطق یك دنیای بیگانه شده باچنان وضعی نمایانده میشود که ما نادرستی آنرا احساس میکنیم. یعنی بنوبهٔ خویش نسبت بهآن بیگانه میشویم ـ ولی چارهٔ کار بهیچوجه درقالب شکل گرفته و اثباتیش «بیان» نمیگردد، بلکه بصورت دیالکتیکی ، ازطریق نفی درنفی چنان عرضه میشود که ـ درنهایت امر ـ هریك ازخوانندگان یاتماشاگران شخصاً به چاره‌اندیشی بپردازند.

گسترش بیشتر این اصل درمجموعه اپرائی «آنکه گوید **آری** وآنکه گوید نه» که برشالودهٔ یك نمایشنامهٔ ژاپنی «نو» NO تنظیم یافته‌است، تأمین میگردد . عبارت نخست «آنکه گوید آری» مربوط بهیئتی است که بمسافرت کوهستانی خطرناکی دست زده ودرآن به پسربچه‌ای نیز اجازهٔ همراهی باهیئت داده شده‌است. پسربچه درراه بیمار میشود، ودرکار دیگران چنان تأخیر حاصل میشود که یا باید براه خودادامه داد، پسربچه راتنها وبیمار دربیابان رها کنند تاهمانجا بمیرد، یاتمامی هیئت ناچاراست متوقف شده‌از پیش رفتن باز بماند. به مقتضای عرف موجود از پسربچه سؤال میشود که آیا به تنهاماندن رضایت میدهد. او نه تنها میگوید «آری»، بلکه درواقع بااین تقاضا که بجای رها کردنش دررنج یك مرگ تدریجی بهتراست او را بلافاصله بکشند برطبیعت قهرمانی عمل خویش تکیه میکند. ازاین رو، پسربچه بهدره‌ای پرتاب میشود وهیئت براه خویش میرود. دراینجاماشاهدشیوهٔ «برهان خلف reductio ad absurdum» برشت در تراژدی هستیم : اصالت سنتی وقراردادی رنج فرد وفداکاری تراژیك او، که به خاطر ناگزیر بودنش پذیرفته شده ـ دراین کاریکاتور ـ همچون اصل نادرست بی‌چون وچرائی نمایان میشود که بعمدامکان تغییر جهان را نادیده گرفته، بهفداکاری بی‌ثمر فردچشم می‌دوزد . عبارت بعدی «آنکه میگوید نه» نیز دراساس واجدهمین معناست ، منتهی این بارپاسخ پسربچه بعلت منفی بودنش همگی را دچارحیرت

مینماید. او بااین پاسخ میخواهد سنت گذشته رامردود کند، وبجای آن شیوه‌ای نوین ، یعنی عادت به «فکر کردن مجدددرهرموقعیت جدید»رابرقرارسازد؛ و یا چنانچه خودتوضیح میدهد : « آنکه میگوید (آ) الزامی ندارد بگوید (ب) ؛ او این امکان‌رانیز داردکه‌تشخیص دهد اساساً (آ) دروغین بوده‌است». هیئت بااین پاسخ متقاعد گشته وبموقع بازمیگردد. بجاست اگر برای لحظه‌ای این «سنت»جدید مورد توجه قرار گیرد،سنتی که‌درواقع هیچگونه‌سنتی نیست‌جز آنکه‌به شخص امکان میدهد تاخود راازقید سنن وآدابی رها سازدکه تنها به لحاظ طبیعتشان یك «آ» فرض میکند و میخواهد انسان پیوسته باگفتن «ب» بدنبالش رود . بنظر برشت فاصله گرفتن ازسنتهای بیگانه شده موجب نگرشی درضرورت تجدید نظر درجهت گیری پروسهٔ تاریخ میشود . وازاین روپاسخ پسربچه برای‌کاربرشت واجداعتباراساسی‌است: افشاوپرده‌دری همین‌سازگاری وعادی بودن دروغین معهود «آنکه گوید (آ) باید (ب) رانیز بگوید» (بجای تغیردادن [آ]) است که‌آرزو وهدف برشت راتشکیل میدهد .

اینك بکمك این نمایشنامه میتوانیم به مسئله‌ای که قبلا طرح شدولی بدون جواب ماند، یعنی مسئلهٔ تمایل برشت برای‌هزلی‌کردن و اقتباس‌آثار سایرین، آنهم نه‌تنها یکجاوبطورکلی بلکه بااشارات متعدد درمتن نمایشنامه‌های او ، بازگردیم . هرگاه‌جوهر فاصله گذاری این باشدکه آنچه‌آشنا وشناخته است بیگانه، حیرت‌آور، وباچندوچون بنمایاند ،آنگاه‌این‌آشنائی میتواندهمانطور که‌متکی بر تجربهٔ‌زندگی‌واقعی‌است برشالودهٔ سنن‌وقراردادهای‌ادبی‌نیز پی‌ریزی شود؛ درواقع ،در بسیاری‌ازمواردا‌ستفاده‌ازشیوهٔ«فاصله گذاری»درنمونه‌های ادبی بمراتب مؤثرتراست، زیرااین‌نمونه‌ها به‌جهت‌آنکه ازقبل شکل گرفته‌اندسختی وثبات ایدئولوژیك رامجسم میسازند؛ آنهاعنصری ازآن سوءِ تفاهم کلی‌اندکه درپی جدا کردن یك حالت خاص سازمان اجتماعی از زمینهٔ تاریخی تغییر پذیری دائمی بوده،میکوشندآنراتغییرناپذیر بنمایانند(حتی‌صحنه‌هائی‌ازآن‌قبیل که‌در رومئو وژولیت منظورشده است، بکمك آگاهی از حدت بیگانگی، واجد نکاتی بیش ازمتن‌اصلی میگردند). این نوع اقتباس‌درواقع نقش نسبی کردن متن‌اصلی رابعهده گرفته، نشان میدهدکه وقایع به‌چه‌صورت دیگری‌میتوانستند بوقوع بپیوندند ، وبدین ترتیب‌آن‌را ازالزام سنتهای کهن ـ ویا آنچنانچه برشت بی‌هیچ‌تردیدعنوان میکند ـ ازقیدهر گونه سنت وقراردادی‌آزادمیکند. از اینرو ، وابستگی برشت به‌آثاردیگران‌قدم‌دیگری‌ازهمان‌پیشرفت‌دیالك‌تیکی بوسیلهٔ نفی است که در آثار وی به اشکال متنوع خودنمائی میکند .

ازجهتی، اصطلاح «دیالك‌تیکی » به خوبی هر برچسب مناسب دیگری به‌نمایشنامه‌های برشت‌میخورد. اوخودش‌این‌اصطلاح‌رادر نوشته‌های‌اخیرش‌طوری بکار برده است‌که گوئی مناسب‌ترین اصطلاح برای معرفی آثارش است . (در

پاسخ آنها که ، به مقتضای پای بندی سخت فلسفی‌شان بـه سنن تجربی کهن انگلیسی، اصطلاح «دیالك‌تیك» راچیزی نظیر یك‌فرمول‌سحرانگیز می‌پندارند که شخص رادرآن واحدقادربه‌اعمال‌دوامر متضادمیسازدباید گفت‌که برشت ـ همچون‌بسیاری ازهم شهریانش ـ یك‌افسونگر تمام عیاربود.[1] ولی اونظراتش رابوسیلهٔ اصطلاحات دیگری نیز که قابلیتشان‌رابابد به‌آزمایش گذارد، توضیح داده‌است . البته ازآنجاکـه برشت بسیاری ازعقایدش را درمورد تئاتر بطور نامرتب بیان کرده‌است، ونیز به‌این جهت‌که‌با پیشرفت‌نظراتش درمفهوم‌بسیاری ازاصطلاحات تاحدی‌تغییراتی پدیدآمده‌است، وضع قدری مبهم وپیچیده‌است. این اصطلاحات ، عمدتاً، عبارتنداز درام «غیرارسطوئی» و «تئاترحماسی» .

مفهوم‌اصطلاح‌اخیربویژه‌معمائی شده‌است. بدنیست بدانیم که‌این‌اصطلاح در سالهای ۱۹۲۰ توسط تهیه‌کنندهٔ معروف‌پیسکاتور Erwin Piscator ، برای نوعی تئاتر سیاسی‌ـ فلسفی بکار رفت وبرشت آنراازاو گرفت. پیسکاتور نمایشاتی را بصحنه آوردکه (برای‌کاستن جنبه‌های تصنعی آن) ترجیح میداد بازیها نه‌بوسیلهٔ بازیگران تعلیم دیده ، بلکه توسط خود کارگران ایفا شود. دراین صحنه‌ها بانشان دادن پلاکارد ، شعاروفیلم ، که بطورکلی نقش تبلیغی‌یا افشاکنندگی داشتند ، بـازیها قطع میشد . بعبارت دیگر «تئاتر حماسی» در اساس‌کوششی است برای اینکه تئاتر جنبه‌های خصوصی تجلیات نمایش (یعنی « توهمات» نمایشی)راازبین برده، مستقیماً باتماشاگر روبرو شود ـ درواقع وسیله‌ایست‌برای ایجاد ارتباط‌مستقیم باخود حوادث ، نه‌خلق حالات‌نمایشی. برای‌پیسکاتورنیز چون برشت (وبسیاری از معاصرین‌آنها) این‌گرایش ناشی ازعدم اعتمادنسبت به‌آن چیزیست‌که دیگران ناقض هماهنگی وتمامیت‌هنریش میدانند ، تمامیتی‌که درخود شکل‌گرفته و بازندگی واقعی تنها ارتباطی غیر

---

۱ ـ متأسفانه،علیرغم بی‌پایه‌بودن‌کوششهائی‌که برای انکارکارآئی‌عنصر دیالك‌تیکی‌آثاربرشت ـ ودرمواردی ـ انکار تمامی‌مفهوم«دیالك‌تیك» وی‌بکار رفته‌است ، ذکریك نکته ضروری بنظرمیرسد . شاید پوچی حملاتی از اینگونـه درآثار هولتبرگ Hultberg به اوج خود رسیده باشند ، چه، وی درکتابش بنام «دربارهٔ تئوری استتیك برشت » ارزش مطالعهٔ آثار برشت را به این ترتیب نفی میکند : «البته‌کلمهٔ سحرانگیز «دیالك‌تیك» .... تنها به این معنی است‌که او (برشت) فکرش ازکار بازمانده است» (ص۱۷۶) . نتیجه‌ای‌که هولتبرگ از این‌پیش داوری بی‌دلیل میگیرد آنست‌که‌برشت قادراست درآن‌واحد «دوحقیقت» یعنی هم « وابستگی اجتماعی » وهم «آزادی فردی» انسان راکـه ظاهراً برای هولتبرگ‌دوعنصرمتضادمانعةالجمع‌اند عرضه‌کرده است. این‌ادعاکه برشت‌تمامیت هنری رافدای مثالهای آموزشی میکند ، بیش‌ازآنکه انتقادی بربرشت‌باشدگواه این‌حقیقت است‌که خود هولتبرگ «ازتفکربازمانده است » .

مستقیم یاسمبلیك دارد: این گرایش (که‌البته به‌اکپرسیونیسم نظردارد) تمایلی است برای تبدیل هنرازصورت یك‌پدیدهٔ‌استتیك به‌پدیده‌ای اخلاقی‌یاآموزنده. بسیاری ازخصوصیات «نمایشنامه‌هـای آموزشی» برشت ، یعنی : کمبودتوطئه وعمل ،کاهش شیفتگی دراماتیك ، سنگینی صدای گروه همسرایان، وبیان‌قصد ونیت رامیتوان‌ازاین زاویه ملاحظه‌کرد ؛ وفور اینگونه خصوصیات دلالت بر بحرانهائی میکند که هنر برشت از سر گذرانده است ، یکی از این بحرانها مربوط به زمانی است‌که وی بادوری از هرنوع‌کوششی برای ایجاد لذت ـ یعنی چشم پوشی از جنبهٔ‌استتیك ـ بکلی تماشاگررانادیده گرفته وبرآنست‌که این نمایشنامه‌های آموزشی عمدتاً بخاطر بازیگران نوشته شده است، تا آنها با اجرای بعضی قطعات آن تعلیم یابند ـ البته نه اینکه تعلیم یابندکه چگونه نقش خودرا ایفاکنند بلکه شخصاً ازلحاظ اخلاقی وسیاسی تربیت شوند .

بطوریکه گذشت ، درسالهای بعد برشت‌این نقطه‌نظررا تصحیح نمود ، ودیگر تضادی بین‌ایجاد لذت وخلق‌جنبه‌های آموزنده در تئاتر نمی‌بیند. در نتیجه ، مفهوم اصطلاح « حماسی » دستخوش تغییر قابل توجهی میگردد . بیان و توضیح آن بویژه برای غیرآلمانی‌ها دشوارتر است، واین ازآنجهت است‌که این‌اصطلاح دلالت برسنت ویژه‌ای ازتفکر انتقادی‌آلمانی مینماید . نمونهٔ‌روشن این‌امر مشکلات مکرریست که‌انگلیسی‌ها درتعریف تئاترحماسی‌با آن روبرو شده‌اند؛ ابتداعنصر «داستان‌سرائی» آن‌را موردتوجه قرار دادند ، ولی بعدکوشیدند تااین‌عنصر را دراصل‌نشانه‌ای ازطبیعت «ضمنی‌وفرعی» بودن نمایشنامه‌ها تغییرکنند، وحای پاره‌ای از منتقدان آنـرا بهشیوه داستانهـای به‌اصطلاح «سبك» Picaresque تشبیه کردند . بدنیست بدانیم‌که اصطلاح « حماسی » در آلمانی دارای معنائی بمراتب وسیع‌تر از انگلیسی است ، و معمولا شامل‌کلیهٔ نوشته‌هـای داستانی ، حتی‌داستانهای کوچك‌نیزمیگردد ـ و از اینجا اشکال « حماسی » ، «غنائی» و « درام » اشکال سه گانهٔ اصلی ادبی‌را بوجودمیآورند . بسیاری‌از مفاهیمی که‌بااین اصطلاح همراهند ـ حتی درآثار برشت ـ به‌دوران‌مکاتبات بین گوته وشیللر، که درپی‌یافتن‌وجه‌تمایز خاصی بین‌اثر حماسی ودراماتیك بودند، معطوف میگردد. ازخصایص‌یك اثر دراماتیك (که‌البته الزاماً درهمهٔ نمایشنامه‌هانیست) عینیت یافتن‌آن در«حضور مطلق» ، وبگفتهٔ دقیق‌تر، درارتباط داخلی وواکنش اشخاص حاضر است(که البته‌این‌رسم متداولی که‌باواقعی‌نمایاندن‌وقایع‌درصحنهٔ تئاتر، دریافت‌نمایشنامه راتسهیل‌میکنند، ازآن‌سرچشمه گرفته‌است). وحال‌آنکه دراثرحماسی کلیهٔ‌اعمال نمایشی ازطریق‌یك واسطه ، یك‌ناقل، انجام‌می‌یابند . (وچنانکه گوته و شیللر دریادداشت هایشان بنام « دربارهٔ شعرحماسی و دراماتیك» آورده‌اند ، شاعر دراماتیك حوادث‌را «مطلقاً درحال»ونویسندهٔ حماسی آنهارا«مطلقاً درگذشته»

عرضه میکند؛ یکی بطور عمده همچون یك «مقلد» Mime ودیگری همچون یك « راپسودیست » Rhapsodist میباشد. در مورد تئاتر ، اصطلاح «حماسی » بمعنای تغییر منظر است، واین بدانجهت است که بازیهائی که درصحنهٔ نمایش اجرا می گردند مختص بخود ومحدود بهصحنه نبوده ، کانونی ورای آنچه که ازطریق نمایش قابل درك است دارامی باشند. از نظر برشت، نقش «فاصله گذاری» درست خلق چنین دورنمائی است. زیرا ایجاد «فاصلهٔ» نمایشی از طـریق نسبی کردن آنچه در صحنه می گذرد ، در واقـع بمعنای جلب توجـه تماشاگـر به نقطه نظری خارج از حوادث صحنه است .

اثرات منطقی این عطف توجه جدید کاراکتر «حماسی» تئاتر برشت را تشکیل میدهد . خصوصیاتی چون استقلال نسبی قسمتهای مختلف یك اثر حماسی ـ وبنابراین وجود داستانهای فرعی در یك مجموعهٔ دراماتیك ـ چیزی جز فروغ عنصر اصلی «حماسی» که هم اکنون تعریف شد نیستند (فروعی که گوته و شیللر مورد توجه قرار دادند).

باین ترتیب ممکنست بادرمقابل هم قرار دادن دوشکل « در اماتیك » 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 یك عنصر «دراماتیك» نیز ضروریست، درغیر اینصورت تمامی تأثیر ازدست میرود (همانگونه که بازیگر نمی تواند بکلی بر کنار از نقش خویش باشد ، بلکه باید تـا حدی در «قالب» آن نیز قرار گیرد).

بعبارت دیگر درست است که تماشاگر دستخوش احساس می گردد ، ویا درگیر می شود ، ولی (اختلاف درهمین جاست)، ولی این درگیری نه باسرنوشت اشخاص صحنه، بلکه باتشکیل ورشد دیالکتیکی دورنمای حماسی است. ازاینرو خصایص متداول وقراردادی «کامل» و «محتوم» بودن شیوهٔ دراماتیك به نوعی «نظر به آینده» داشتن تبدیل می شود که بخاطر تاریخی بودن، ولذا ناقص وگذرا بودنش بصورت «حماسی » تجلی کرده، زمینهٔ قضاوت ونتیجه گیری راهمچنان «باز» وقابل بحث نگهمیدارد . بدین ترتیب بنظر می رسد که تحقیق موفقیت آمیز تئوری تئاتر برشت تا اندازه‌ای زیادوابسته به حفظ «فاصله» بین ایفای «دراماتیك» نقش ومفهوم حماسی آن است ، و یا بگفتهٔ دیگر : بستگی به میزان تضادی دارد که بین کاراکتر نسبتاً «محدود ومشخص» حوادث صحنه و« گشادگی وآزاد بودن» موقعیتی که تماشاگر درآن قرار گرفته است، احساس شود .

تماشاگر نه فقط بایستی مشابهت موقعیت خود وآنچه را که درصحنه می گذرد درك کند، بلکه درهمان حال تفاوت بین این دورا نیز ، که ناشی ازاین حقیقت است که آنقدر که قهرمانان نمایشنامه ظاهراً ازجبر 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» ـ «او می تواند خود را نجات دهد»، این بدان معنا نیست که قهرمانان نمایشنامه شخصاً در موقعیتی است که می تواند این «راه نجات» را بیابد، بلکه منظور آنست که تماشاگر ـ با قرار دادن خود در موقعیتی چون وضع قهرمان نمایشنامه ـ 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 ـ اگر چه احساسی ذهنی باشد ـ ، و بطور خلاصه: تضاد بین علیت دراماتیك و آزادگی حماسی .

بجاست اگر شیوهٔ عمل این اصل را در پاره‌ای از آثار مهمتر برشت (و نه تنها در آثار نسبتاً ساده‌ای که تاکنون دیده‌ایم) بررسی نمائیم. یکی از بهترین نمونه‌ها عبارتست از نمایشنامهٔ «ننه دلاور و فرزندانش» ، داستان زن کاسب دوره گردی که بدنبال سپاهیان **جنگهای سی ساله** راه می سپرد. حالت جنگ تصویری جامع از جهانی است که تقریباً سراسر آنرا «بیگانگی» فرا گرفته است ، معیارها بکلی برعکس میباشند، فضیلت هلاکت بار است و دیوانگی، بی بندو باری و دوروئی لازمهٔ ادامهٔ حیات است. فرزندان ننه دلاور هریك مظهر فضیلتی خاص زمان هستند ، ولی یکی پس از دیگری طعمهٔ همین فضیلت میشوند: ایلیف، بزرگترین آنها، سربازمیشود و زمانی که گلهٔ دامی را بزور از صاحبان اصلی آنها «مصادره» میکند همچون قهرمانی شجاع با او رفتار میشود؛ همین عمل را بهنگامی که صلحی موقت برقرار میشود انجام میدهد، ولی این بار به مرگ محکوم میشود. درمقابل ایلیف که از فضیلت «جرئت» و « شهامت » برخوردار بود ، فضیلت دومین پسر امانتداری 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 بوسیلهٔ آنها از پای درمیآید. او نیز مجسم کنندهٔ یکی از فضیلت‌های انسانی است که چون با شرایط متداول جنگ سازگار نیست بلای جانش میشود . از سوی دیگر ننه دلاور نیز ناچار است بهای کوشش خود را در هماهنگی با سرنوشت متغیر جنگ بپردازد . پس از آنکه یکی از فرزندانش را از دست میدهد جنگ را محکوم میکند ـ ولی بلافاصله در صحنهٔ بعدی از نکوهش آنچه که، با اینهمه، منبع درآمدش است خودداری میکند. او فقط میتواند به «خشم کوچك» ی درآید که احتمالا 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 (بگفتهٔ برشت) ترکیبی است از « سوداگری و

نکوکاری» ـ حتی بهنگام پرداختن مزدکفن ودفن‌دخترش، یکی از سکه‌هارا درمشت خودپنهان‌میکند.

ازهمان‌ابتدا، آثاربرشت بامشکل‌درک‌مطلب‌مواجه میشود. پس‌ازنخستین اجرای‌نمایشنامه، برشت‌احساس‌میکندکه تماشاگر بیش‌ازحد نسبت به ننه‌دلاور همدردی‌نشان‌میدهد، قربانی‌رقت‌انگیززمانهٔ بیرحم،وحتی‌شخصیتی‌چون«نیوب[1]» می‌پنداردش ـ و حال آنکه او قصد داشت قهرمانش را همچون یك تناقض برجسته نشان‌دهد،کسی‌که انسان‌نتواندازحالش‌به‌رحم‌آیدیا غرق‌حیرت گردد ، زیرا او همانقدرکه قربانی ناتوانی است‌عامل باارادهای نیزهست . نیت‌برشت آنست‌که ننه دلاور چنان غرق در «بیگانگی» شودکه درنهایت ، نسبت‌به‌عمق تناقض موقعیت خویش‌کور باشد ـ همانطور که خود درتوضیحی برنمایشنامه میگوید : «این وظیفهٔ نمایشنامه نویس نیست‌که درآخرکار چشمان ننه‌دلاوررا بازکند ـ... او میخواهد تماشاگررا وادار به دیدن‌کند» . مادام‌که «توده‌ها **مـوضوع** سیاست‌اند » و آنچه برآنها میگذرد «سرنوشتی » تغییر ناپذیرش می‌پندارند این‌کوری ونابینائی شخص‌گرفتار باید همچنان باقی بماند. با این همه ، آیا آنچه که تماشاگر می‌بیند تنها ناتوانی ننه دلاور در آن کوری و نابینائیش است ؟

دروهلهٔ‌نخست، تجربیات ننه دلاورتمام‌ویکجا، ودرنتیجه‌بصورت‌مشروط بودن تاریخی شان، دریافت میشود ؛ تماشاگر « مفری »که ننه دلاور بتواند بدان متوسل شود نمی‌بیند، بلکه‌بیشتر به‌عدم‌امکان دست زدن‌به هرگونه‌اقدامی که ازلحاظ نظری‌آزاد می‌نماید برای هرکس چون وی ودرموقعیت زمانی و مکانی اوپی میبرد. واز این رو رغبتی‌که ننه دلاور ـ آنهم آنی و زودگذر ـ برای «خشم‌عظیم» نشان میدهد راه‌مطمئنی برای اقدام وعمل نیست: زیرا هر اقدام « انقلابی» از جانب ننه‌دلاور به‌اندازهٔ افکار « عصیانگر» همان سربازی که بنا به اصرار وی ازاقامه دعوای خویش منصرف میشود بی‌اثر وپرمکافات است، و این درست بدانجهت است‌که‌خشم‌او بقدرکافی اساسی وریشه دارنیست. جنگهای‌سی‌ساله، تاحدزیادی، منعکس‌کنندهٔ زمان‌کنون‌است، که درآن‌نیزاغلب فردناچاراست‌برای حفظ خود دربرابرجنگ مبارزه‌کند؛ ولی‌تفاوتهای‌مهمی‌را که‌درصحنه به‌آنهااشاره میشود بخوبی میتوان احساس‌کرد: ننه‌دلاور به‌اجتماعی تعلق‌داردکه درآن‌سرنوشت‌فرد بطور عمده به زرنگی خوداو وحسن‌تصادف‌متکی است، اجتماعی‌که درآن اثری ازآگاهی وبیداری قربانیان‌اونمی‌کند، کاملا

---

۱ - Niobe ـ نیوب دختر تانتالوس وهمسر آمفیون، سلطان‌طبس ، به داشتن‌فرزندان بسیار مغروربود وبه لاتونا که‌تنها دوفرزندداشت فخرمیفروخت. ولی‌این‌دوهمه‌فرزندانش راکشتند ومادرگریان به‌فرمان‌زئوس به‌سنگ مبدل‌شد. م

متعدد ومختلف 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 ، درنتیجه بقدری باوضع فعلی متفاوت می نماید که تلفیق اطلاع ازبن بست موقعیت ننه دلاور با شناخت «اختیاروتوانائی» نسبی در وضع کنونی کاملا عملی است. خلاصه کردن دوعصر در یك اصل واحد ، که به صورتهای مختلف عمل میکند ـ ویا بعبارت دیگر، تبعیت اشارات دراماتیك ازیك نکتهٔ «حماسی» ـ نشانه‌ای از تأثیر فن «فاصله گذاری» درنمایشنامه‌های برشت است، و از این لحاظ به چنان سطحی میرسند که دیگر نمیتوان دراماتیك صرفشان دانست.

نمایشنامهٔ «گالیله‌ئو گالیله‌ئی» رانیز میتوان درپرتوهمین روشنائی مطالعه کرد. همانگونه که در ننه دلاور ناچیز جلوه دادن فاصله‌ای که جامعهٔ امروز رااز وضع اجتماعی عصری که در صحنه نشان داده میشود ناصحیح و بیجاست، درگالیله نیز اگر نمایشنامه را تنها تصویرپوشیده‌ای ازموقعیت دانشمند قرن بیستم بیانگاریم قضاوتی ناصواب کرده‌ایم.

گالیله دریك موقعیت خاص تاریخی نشان داده میشود که کشفیات علمی اوچیزی جزیکی از تجلیات روح تازهٔ آزادی ، انگیزهٔ جدیدی بسوی رهائی از بندهای قرون وسطائی نیست . ریشه‌های این جنبش در تکامل اجتماعی نهفته است (همانطورکه صحنهٔ نمایش حوادث را در بازار نشان میدهد) . ولی گالیله ، زیر فشار دستگاه تفتیش عقاید منکر عقاید خویش شده ، به‌این ترتیب بهدف بزرگی که انگیزهٔ پیشرفتش بود خیانت میورزد ، گواینکه همین اقدام قادرش میسازد تاپیشرفت دانش را بامفهوم محدودتری تأمین کند، پیشرفتی که درست بخاطر شیوهٔ کاراوازسایرجنبه‌های پیشرفت وتعالی بشری جدامیگردد. ازاین رو، گالیله، همانطورکه خوددرپایان نمایش اعتراف میکند، بوظیفهٔ خود پشت پازده ودرواقع مرتکب عملی جنایت بارشده است ـ عملی که، آنطورکه استنباط میشود، حتی تابامروز تأثیرش رااعمال میکند، عصروروزی که مسئولیت اجتماعی دانشمند درمقابل نیروهای ویرانگری که باشکافتن اتم دردسترس قرارداده است، هنوز مورد تردید است ـ وبرشت آشکارا همین کشف علمی بخصوص را درنظر داشته است.

«جنایت» گالیله مقدمهٔ اقدامات دانشمندان عصرحاضر است که به‌جدائی جنبه‌های علمی از جنبه‌های اخلاقی فعالیت‌های خویش تن در داده‌اند ـ ولی دانشمندانی که هنوز «اختیار» اعمال خودرادارند، وتاآنجاکه به‌تلقی تماشاگر نمایش ازجهان امروزمربوط است، میتوان به‌شیوهٔ تفکری دیگر، یعنی بازشناختن ضرورت «تغییرجهان» وادارشان ساخت.

برشت دراینجا موفق‌شده‌است که اوضاع واحوال خاص وتاریخی گالیله‌و نیز تأثیر اورا برسیر بعدی تاریخ آشکار سازد ـ «فاصله گذاری» این‌صحنه در آنست که گالیله رادرمعرض تأثیر دیالك‌تیك تاریخ‌قرارداده وبدین‌ترتیب آنرا هم بازمان‌خاص خود وهم‌بادوران کنونی مرتبط میسازد (بعبارت دیگر: آنرا درهردو جنبهٔ‌مشروط کننده ومشروط‌شونده‌اش نشان میدهد). ویا بعبارت‌دیگر: «تاریخی» شدن زندگی گالیله درعین‌حال «واقعی» شدن آن‌نیزهست؛ پیروی اقدام‌دراماتیك ازدورنمای«حماسی» نه‌تنها آنرا درزمینهٔ تاریخی خویش بلکه همچنین درسیر کلی تکامل‌تاریخ‌قرارمیدهد، وازاین‌رو قابلیت بکاربرد(محدود) آنرا درعصر حاضر نشان میدهد.

باین‌ترتیب، چنین‌بنظر میرسد که هردو خصیصهٔ ویژهٔ «دیالك تیکی» و «حماسی» تئاتر برشت،دراساس به‌دیدی «مارکسیستی» مربوط‌میشوند: زیرا تئوری «بیگانگی» برارتباط سازمان‌بندی‌اجتماع وسازمان‌بندی هنر، که‌آشکارا ازفرضیات مارکسیستی برخورداراست، متکی‌است. «مارکسیسم» برشت‌یك‌زائدهٔ تبلیغی برنمایشنامهٔ‌های او نیست، که باترکیب خودباآنها نقض‌تمامیت هنری‌آنرا موجب گردد، بلکه‌دیدی‌است که‌تئوری‌ونمایشنامه‌رایکسان ویکجاعرضه‌میدارد. ممکنست این‌سؤال‌پیش‌آید که تاچه‌اندازه نمایشنامه‌های برشت رامیتوان‌نخستین نوع‌نمایشنامهٔ جدیدبطورکلی‌دانست، ویا ـ بخاطر گرایش«مارکسیستی»اش‌ـ در کدام طبقه بندی قرار میگیرد. امروزه دیگر همه بر این عقیده‌اند که امکان اجرا ومجسم نمودن نمایش بصورت گذشته‌بطورقابل ملاحظه‌ای‌کاهش یافته‌است، واین‌بدانجهت‌است که‌تمرکز معنا ومقصوددریك‌موقعیت‌خاص‌دراماتیك بیش‌از پیش ارتباط خودرا باتجربه وزندگی واقعی‌ازدست داده‌است. حتی در نمایشنامه‌های اواخر قرن نوزدهم، شناخت تدریجی نیروی تعیین‌کنندهٔ تاریخ به وضعی منجرشدکه گوئی‌کاراکترهای دراماتیك برزمینه‌ای‌کم و بیش ثابت و بدون‌تغییر قرارگرفته‌اند؛ فرد (اندیویدو) دیگر چون گذشته (مثلا درآثار ایبسن) آنقدرها آزادی‌عمل واختیارجهت گیری‌ندارد، ودرنتیجه وجودشخصیت نمایشی‌تحت‌الشعاع‌قرارگرفته، بصورت‌نسبی درمیآید؛ درنمایشنامهٔ‌ناتورالیستی تکیهٔ‌اصلی متوجه محیط‌است، ازاین‌روفقط‌چارچوب وسیعتری برای‌عمل‌نمایشی انتخاب شده‌است؛ودرسایرموارد، دنیای‌رؤیا، بی‌خبری، وافسانه باواقعیتی‌که میتوان بنمایش گذارد برخورد کرده، بصورت‌کانونی، که‌درك‌عمیق زندگی‌فرد تنهاازآن‌منبع‌امکان‌پذیراست، جلوه گرمیشود. بهمین ترتیب، اغلب گفته‌میشود که فقدان‌قهرمان ـ البته‌نه‌تنهادرنمایشنامه ـ ازویژگیهای ادبیات جدیداست. دلیل‌آن‌باتفحصی‌دراین‌عصروزمانه‌چندان دورازدسترس‌نیست، عصری‌که بگفتهٔ نمایشنامه‌نویس‌سویسی‌فردریك‌دورنمات‌ـ دیگرنمیتوان باآنتیگون‌وکرئن‌بنحوی که‌واجد معنائی باشد درصحنهٔ‌نمایش‌روبروشد، درعوض ـ دردنیائی‌که تنهائی و

بوروکراسی بر آن حکومت میراند ـ «کسانی» چون آنتیگون بدون شك بدستور یکی ازمأموران کرئن بکناری رانده میشوند (وخارج ازصحنه قرارمیگیرند). وچون ارتباط داخلی وارگانیك فرد وکل محیط سست شده است، احساس تنهائی، انزوا، ناتوانی درایجاد ارتباط، وبطورخلاصه، احساس رخدادهای احتمالی وخارج از اراده هرچه بیشتر مشخصهٔ آن گشته است. بنظر میرسد که احساسی بدینگونه، شکل نمایشی «محدود ومشخص» را، که درآن تکامل ازطریق تأثیر متقابل وامکان تعمیم مفهوم میشود، نفی مینماید؛ دراینجا بین مردمی که نمیتوانند باهم رابطه‌ای داشته باشند مکالمه‌ای صورت نمیگیرد. اما با آنکه بسیاری ازجلوه‌های نمایشنامه فاقد آن «سیر مستقیم» ومشخصی است که برشت خصلت ویژهٔ شکل دراماتیك ارسطوئیش میداند، انسان ممکنست دراینکه باتعمیم مفهوم «تئاتر حماسی» در کلیهٔ موارد بتوان چیززیادی بدست آورد کاملا دستخوش تردید گردد. زیرا انتقال مرکز توجه ازسیر نمایشی به صورت «حماسی» درآثار برشت بصورتی انجام میگیرد که بازهم ازنوعی ارتباط وتمامیت برخوردار است، حال آنکه دربسیاری ازآثار دیگران یك چنین انتقال تمرکز منجر به نوعی «ضدنمایشنامه»، یعنی تجزیه وتلاشی آن میگردد.

برای نمایاندن این تفاوت مهم، شاید مناسب باشد که لحظه‌ای به یکی از تکان‌دهنده‌ترین جلوه‌های تئاتر معاصر، چیزی که به «تئاتر پوچ» معروف شده و توسط کسانی چون یونسکو بنمایش گذاشته شده است، توجه کنیم. ممکنست گفته شود که «تئاتر پوچ» نیز اساس (موضوعیت) خودرا بر «فاصله گذاری» نهاده است، زیرادرآن، وضع وموقع انسان باخودفراموشی، وغرق بی‌واسطهٔ ذهن در شیئی وموضوع (خودساخته) مشخص میگردد؛ این موضوع خواه یك شیئی بی‌جان باشد (چنانکه درتئاتر یونسکو فراوانی اشیاء یکی ازبارزترین انگیزه‌هاست)؛ خواه یك قراردادیاوظیفه (بازهم ساختهٔ دست انسان) باشد، نظیر آنچه پیوسته در آثار یونسکو دیده میشود، که درآنها قربانیان مفلوك سنت‌هایش را درگرداب مهیبی ازحماقت تقریباً مکانیزه فرومیریزد؛ خواه یك ستم لفظی باشد (خوانندهٔ طاس)؛ خواه انگیزه‌ای ظاهراً بی‌نام وبی‌منطق باشد که وجدان فرد بدون امکان توسل به چیزی از آن پیروی کند (کرگدن)؛ حتی اگر تصویر غیر دقیقی از خویش باشد که فرد میکوشد با آن زندگی کند، و بااینهمه اورا درهم می‌فشرد وخفه میکند: بهیچوجه نمیتواند مطلب را آنقدر کش دار کرده و تعمیم دهد تا فرض احساس «پوچی» راحالتی از «بیگانگی» قلمداد کند. کار تئاتری این باصطلاح «تئاتر پوچ» و نویسنده‌ای چون یونسکو آنست که از اوضاع واحوالی، که به اقتضای طبیعتش تکاملی نمی‌شناسد صحنه‌ای بیافرینند که (حتی درقوی‌ترین

لحظات) برتنهائی، جدائی، و واقعی‌جلوه‌دادن مجردات‌متکی باشد . یونسکو این مشکل را (ویادست‌کم قسمتی‌ازآن‌را) بکمك نوعی تکنیك تشدید یابنده ، یعنی ازطریق تکرار آنچه‌که هستهٔ‌اصلی داستان را تشکیل میدهد واین تکرار مرتباً تشدید میشود، حل میکند. از این رواغلب گفته میشودکه نمایشنامه‌های او میلی به محدودشدن دریك پرده رادارند ، واین بدانجهت است که کشش مصنوعی حاصل از یك چنین تشدید دائمی نمیتواند تأثیر آرامش بخش قهوهٔ تنفس‌بین‌پرده‌هارا‌تحمل‌کرده ، باقی‌بماند ، بنابراین‌تکنیك او به‌تجزیه‌وتلاشی تاروپودنمایش ، ویابگفتهٔ خوداو، به «ضدنمایش» یا«ضدتئاتر»منجرمیگردد. یونسکودرمقاله‌ای‌تحت عنوان «تئاتروضدتئاتر» میگوید : «من احساس میکنم که‌بانوشتن‌نمایشنامه به‌تسریع‌پروسهٔ تجزیه‌کمك میکنم» . بنابراین‌خصلت ضد نمایشی‌کارهای‌یونسکو ظاهراً ناشی ازغیرتاریخی بودن، وفقدان خصیصهٔ عطف توجه به آینده است : فردی‌که باجامعه «بیگانه»است‌نمیتواند دنیارا‌تغییردهد، او نمیتواند ارتباطی مفهوم ومنطقی باآن‌برقرارکند، او فقط قادراست‌باتشدید بیگانگی‌خویش‌خودرا نابودکند(چنانچه‌اغلب‌چنین‌است) . چنین‌تئاتری به‌تاریخی کردن‌مجددامور، یعنی‌تبدیل یك‌حالت‌سکون بیگانگی به‌آزادگی‌تغییرپذیری، نمی‌پردازد. شایدتماشاگر بتواندتاا‌اندازه‌ای(بکمك‌خنده‌ـ‌خنده‌ای‌نسبتاً‌زورکی) بین‌خود و بیگانگی صحنه فاصله‌ای ایجادکند ، ولی وجدانش (بقول هگل) « ناراضی » است، زیرا این فاصله بهیچوجه واجد یك واسطهٔ موفق و یك خود یابی ذهنی نیست (تماشاگر میتواند احتمالا ـ همراه بابکت بگوید «بگذاربرویم»، ولی ازجای‌خود تکان‌نمیخورد، اوقادربه دیدن‌هیچگونه‌امکانی برای دگرگون ساختن‌جهان‌نیست). حال‌آنکه، هدف برشت دقیقاً ایجادا‌ین امکان، یعنی‌تاریخی کردن‌یك امرغیرتاریخی‌است .

یکی ازموارد بسیارمناسب، برای‌مقایسه، شایدتئاتر فردریك دورنمات باشد ، که از جهات مختلف نمایشگر سنت تئاتری برشت و حتی تعالی قابل ملاحظهٔ آن میباشد . دورنمات‌در مقالهٔ « مسئله تئاترTheater Problem» ـ و نیز در « بیست ویك نکته 21 Points » ضمیمهٔ نمایشنامهٔ «فیزیك‌دانها The Physicists » ـ عدم‌قابلیت بکاربردتراژدی را درمسائل‌عصر حاضربه اثبات‌رساند. دردورانی‌که رابطهٔ گناه‌وعقوبت، که‌معمولا برای «قهرمان‌تراژیك» قدیم‌معتبربود، دیگر مفهومی ندارد، عدم‌تناسب وجودفردی بانیروهای مخالف آن‌به‌این‌معنی است که‌سرنوشت‌وجودمنفرد میتواند «عجیب» باشد ولی‌بهیچوجه نمیتواند «تراژیك» باشد . بنظرمیرسدکه برشت و دورنمات دراین اعتقادکه « تراژیك » بمفهوم قراردادیش دیگر نمیتواند یك‌امکان واقعی باشد هم‌رأی هستند . به اتکای این‌همرأیی میتوان مسئله را چنین تعمیم دادکه « تراژیك»

نمایشگر اتحاد رزمندهٔ فردیت‌وکل بزرگتری‌است، وازاین‌روفرد را ـ حتی بهنگام سقوط ، و درست در همین حالت ـ با نقشی عینی وقف تجلی تمامیت وکل هستی میکند . چه ، اگر انسان ـ از طریق پیوند ـ از جهتی موقتاً به **خدائی** میرسد ، بنابراین **خدا** نیز بهمین جهت انسان شده‌است . هلدرلین Hölderlin این عقیدهٔ بظاهر باطل را چنین توضیح کرده است : آنجا که کل‌هستی 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 تراژیك 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 لایتناهی بکمك جدائی لایتناهی قابل درك میگردد ». این وحدت موقتی انسان وخدا از آن‌گونه است‌که (بگفتهٔ هلدرلین) ادیپ تنها بدانجهت بایددارای«بینائی‌بیش‌از معمول» باشد تابهنگام سقوط غم‌انگیزش کاملا کور باشد. وحال‌آنکه ننه دلاور بدون قهرمانی وعاری ازکیفیتی‌تراژیك، همچون موجودی بشری‌که درمعرض«بیگانگی» است، درسراسر نمایش‌جزئیات رامی‌بیند ولی نسبت به اساس حوادث‌کور و نابیناست : او نمیتواند نمایشگر جلوهٔ گذرای کل هستی دریك موجود محدود باشد .

ولی دراین زمینه تفاوتهای مهمی بین برشت ودورنمات‌نیزوجود دارد. نمایشنامهٔ «فیزیکدانها» ی دورنمات، که در واقع میتواند پاسخی به « زندگی گالیله»ی‌برشت باشد، این موضوع‌راروشن‌میسازد. درحالی‌که برشت‌میخواهد امکان تأثیر دانشمند را برتشکیلات اجتماع‌نشان دهد، فیزیکدانهای‌دورنمات در آخرین تحلیل قربانیان ناتوان نیروهای تغییر ناپذیراجتماعی میباشند . بعلاوه، دراثر دورنمات، برای واداشتن تماشاگربه تشخیص «اختیار» درزمان حال، و درنتیجه امکان هرنوع تغییرسمت‌امور، موقعیت‌ناگوار فیزیکدانها را نمیتوان از روی وضعی که اکنون دارند درك نمود ـ یعنی موقعیت‌آنهاچندان «تاریخی» نیست. خلاصه‌آنکه‌آثاردورنمات فاقد واسطهٔ (تئاتری) فاصله‌گذاری وبیگانگی (اجتماعی) پیشنهادی برشت بوده، از این‌نظر میتواندنمایندهٔ تئاتر معاصر باشد . آخرین‌ماده از «۲۱ نکته» منضم‌بر «فیزیکدانها» حاکی‌است‌که: «نمایش ممکنست‌باحیله‌ای تماشاگررا باواقعیت روبروکند، ولی هرگز نمیتواند او رابه مقابله باآن مجبورسازد، چه‌رسدبه‌آنکه برآن فایقش‌گرداند» . ولی ازنظر برشت «فایق‌آمدن» بر «واقعیت» عبارت ازآنست‌که درنهایت امروجود یاتغییرآن واقعیت ممکن بنظرآید ؛ باتوجه به مبنای «مارکسیستی» این‌تلقی، انسان میتواند خصلت « مارکسیستی » آثار برشت راتأییدکند ، بدون آنکه «مارکسیسم » او را به سطح یك تعصب خام وغیرهنری‌پائین آورد.

درخاتمه، اگر خواسته باشیم این بحث را قدمی‌جلوتر ببریم، ممکنست

این مسئله مطرح شود که آیا میتوان گفت در تئاتر مدرن «کمدی» بمقیاس وسیعی جانشین «تراژدی» شده است، واگر چنین است معنای آن چیست؟ دورنمات آشکارا اعلام میکند که تنها کمدی میتواند براوضاع معاصر چنگ انداخته، در آن نفوذ کند؛ وتئوری برشت میتواند بخوبی تعبیر جدید وبکار برد تازه‌ای از پاره‌ای خصوصیات مرسوم نمایش کمیك تلقی گردد. اگر «کمیك» بمفهوم هگلی آن، یعنی بااصطلاحات خودبینی ذهنیت در دنیائی که در حال تجزیه وتلاشی است، ویا، توانائی ذهن در بقای خویش علیرغم نفی آرزوها ومحو آثار گذشته‌اش، توصیف گردد، میتوان گفت که کمیك عبارت است از تجلی بازگشت دیالك‌تیکی ذهنیت بسوی خویش: به‌این ترتیب رهائی ازواقعیت عینی در نقطهٔ مقابل افسون تراژیك قرار میگیرد، بنحوی که تأثیر سبك کنندهٔ خنده را میتوان جلوه‌ای از تکامل دیالك‌تیکی ذهنیت تلقی نمود. با این وجود این گونه «اختیار» دیالك‌تیکی در آثار دورنمات محسوس نیست: بی‌اعتنائی وفرسوده کردن احساس نشانه‌ای از «چاره‌ناپذیری» وضعی است که در آن تلاشهای بی‌ثمر «عجیب» می‌نمایند. ولی برشت باقرار دادن درام درمعرض پروسهٔ «شدن» تاریخی، که هیچگونه مطلقی، جزخود تغییر، را نمی‌شناسد، و از این رو نوعی نسبیت جهان شمول است، مفهوم اصیل‌تری بدست میدهد. از جانب دیگر برشت بخاطر اصرار درامکان وجود واسطه، یعنی اصرار روی شکلی دیالك‌تیکی از کمدی خودرا محدود میکند، شکلی که مایه‌اش از مارکسیسم، ودر ورای آن، از آن رشته افکار ایده‌آلیستی است که خود مارکسیسم سرانجام ازآن سر برآورد.

پایان

سخنرانی در دومین کنگرهٔ هنرمندان
و نـویسندگـان سیاه ـ رم ۱۹۵۹

فرانتس فانون

پایگاههای متقابل فرهنگ‌ملی‌ومبارزهٔ آزادیبخش

سلطهٔ‌استعماری بخاطر گسترد گیش‌و تمایلش به‌اینکه‌هر چه‌سهلتر باشد خیلی زود و به‌نحوی آشکار به گسیختن حیات فرهنگی مردم مغلوب می‌پردازد. این امحاء فرهنگی با نفی‌واقعیت‌ملی بوسیلهٔ روابط‌قانونی جدیدی که‌قدرت‌اشغالگر ارائه میکند، با راندن بومیان وآداب ورسومشان به‌مناطق دور افتاده‌بوسیلهٔ جـامعهٔ‌استعماری ، باسلب مالکیت و بابرده ساختن منظم مردان وزنان میسر میگردد .

سه‌سال‌پیش درنخستین کنگره‌مان. من‌نشان‌دادم‌که، درموقعیت‌استعماری، دینامیسم به نحوی‌کاملاسریع باتحقق یافتن نظرات قدرت استعماری کنارزده میشود. وآنگاه قلمرو فرهنگ‌بانرده‌ها وتابلوهای راهنمایی مشخص میگردد. اینها در واقع مکانیسم‌های‌دفاعی پیش پا افتاده‌ایست که بدلایل زیاد باغریزهٔ متعارف حفظ نفس قیاس پذیر است. فایدهٔ این مرحله برای ما دراینست که ستمگرهنوز باقناع‌خویش‌که ملت ستمزده دیگر وجود ندارد، دست نزده‌است. بهرکوششی‌دست‌زده میشودتـافرداستعمارزده پست بودن فرهنگ‌خویش را، که به‌طرحهای غریزی رفتاری بدل شده است بپذیرد، که به‌عدم واقعیت «ملت»اش گردن نهد ودرنهایت‌امرکیفیت‌مغشوش وتکامل نیافتهٔ ساختمان‌بیولوژیکش را قبول کند .

دربرابر این وضع، واکنشهای فرد بومی یکسان‌نیست . درحالیکه‌تودهٔ مردم سنن دست نخوردهٔ خود راکه 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 میافکند واز هرفرصتی برای حملهٔ ناروا به فرهنگ ملی خویش استفاده می‌جوید و یا اینکه بنحوی پرشور ولی بی‌ثمر به‌شناساندن دعاوی این فرهنگ و اثبات آنها پناه میبرد .

وجه مشترك این دو واکنش در اینست که هردوی آنها به‌تضادهای اجتناب ناپذیری می‌انجامد . چه یك پشت پازننده وچه یك مدافع ، عمل یك بومی دقیقاً بدینجهت غیرمؤثر 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 تحرك فرهنگی جان تازه‌ای بدمد ، به‌مضامین آن ، به‌صورتهای آن و به‌طنین 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 ستمگری و برای آغاز تلاش بخاطر آزادی، مقدمات فراهم شده است. فرهنگ ملی تحت سلطهٔ استعماری فرهنگ مشکوکیست که نابودی آن به‌نحوی منظم جستجو می‌شود . این فرهنگ بزودی به فرهنگی محکوم بـه اختفاء مبدل میشود . مسألهٔ فرهنگ مخفی در واکنشهای قدرت اشغالگر که وابستگی به‌سنن را به اعتقاد بروح ملت و بعنوان خودداری از سرفرودآوردن درمقابل خود تعبیر میکند، بزودی دیده‌میشود. این اصرار در دنبال کردن اشکال فرهنگی که از پیش محکوم به انقراض است ، دردرجهٔ 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 بدور هستهٔ سختی از فرهنگ که بیش از پیش چروکیده، تهی و بی خاصیت میگردد.

اکنون کـه یکی دو قرن بـه‌استعمار گذشته است ، ذخیرهٔ فرهنگی ملی بواقع دیگرته کشیده‌است. پاره‌ای رسوم لباس پوشیدن و برخی نهادهای شکسته بسته بصورت رشته‌ای از عادات خودکار درآمده است . درچنین ته‌مانده‌ای از فرهنگ بزحمت میتوان جنبشی را تشخیص داد. هیچ خلاقیت واقعی و هیچ تحرکی درزندگی وجود ندارد. فقر مردم، افسردگی ملی و واپس رفتن فرهنگ تماماً یکیست . پس از یکقرن سلطهٔ استعماری با فرهنگی به‌نهایت متحجر یا به بیان بهتر با زباله‌های فرهنگ و لایه‌های معدنی آن روبرو میشویم. تحلیل رفتن واقعیت ملت و جراحات کاری فرهنگ ملی متقابلاً بهم پیوسته‌است . ازاینجاست کـه دنبال کردن تکامل این روابط دردوران تلاش برای آزادی ملی اهمیت درجـهٔ اول

می‌یابد . نفی فرهنگ بومی ، نارضایی در برابر هر گونه تظاهر فعال یا احساسی ازفرهنگ و کنار گذاشتن نادرست‌همهٔ رشته‌های تخصصی سازماندهی، برشدنمونه‌های پرخاشگر رفتاری درفرد بومی کمك می‌کند. لیکن‌این‌نمونه‌های رفتار از نوع انعکاسی است . این نمونه‌ها بزحمت قابل‌تمایز ، بی‌نظم وغیر مؤثراست . بهره‌کشی‌استعماری ،فقر، گرسنگی مداوم، بومی را بیشتر و بیشتر به گشایش یك شورش سازمان یافته هدایت میکند. ضرورت یك رخنهٔ آشکار بطورفزونی یابنده و نامحسوس بوجود میآیدوسپس‌بصورت‌قابل‌لمس برای مردم درمیآید. کشش‌هایی‌که‌تاکنون‌وجودنداشت‌بظهورمیرسد. رویدادهای بین‌المللی، انقراض تمامی‌امپراطوریهای‌استعماری‌وتصنادهـای‌نهفته در سیستم استعماری ، رزمندگی بومی را تقویت میکند ودرعین حال به‌آگاهی ملی نیز نیرومی‌بخشد و به‌آن پشتیبانی می‌دهد .

این‌کششهای نویافته‌که درتمامی مراحل درطبیعت واقعی استعمار وجود دارد، بازتابهای فرهنگی خودرا نیزداراست . بعنوان مثال ، درادبیات‌اضافه تولید نسبی بچشم می‌خورد. ادبیات مخلوق بومیان از اینکه پاسخی باشد ، بمقیاسی‌کوچك، به‌قدرت مسلط، خودرا جدامیکند وبصورت تمایلی‌به خاصه‌گرایی‌درمیآید. روشنفکری‌که دردوران‌اختناق اساساً مصرف‌کننده‌بود، اکنون خود تولید کننده میشود . اینگونه ادبیات نخست سبك تراژیك و شعری را میگزیند لیکن اندك‌اندك رمان، داستان‌کوتاه ومقاله را نیز آزمایش میکند . گویا نوعی سازمان‌درونی یاقانون‌بیان وجود داردکه حکم میکند هرچه‌هدفها و شیوه‌های مبارزهٔ آزادیبخش دقیقترمیشود ، زبان شعری‌به نسبت‌کمتری بکار رود. مضمونها کاملا دگرگون میشود ؛ درواقع ما بـه جبهه‌گیریهای‌خشن و نومیدانه‌کمتر وکمتر برمی‌خوریم ونیز به نوشته‌های تند،مطنطن و قلمبه‌ای‌که رویهمرفته تنها به‌جری‌ساختن قدرت اشغالگر کمك میکند. درگذشته‌استعمار ـ گران باتشویق این سبك بیان وجود خودرا میسر ساختند. حملات نیشدار ، نشاندادن اوضاع پریشان کننده و هیجاناتی‌که دربچهٔ خروج خودرا در کلام می‌یابند، بواقع توسط‌قدرت‌اشغالگر درروندی تسهیل‌کننده یکی‌شده‌اند، کمك به چنین روندهایی به‌یك مفهوم با اجتناب از وخیم کردن آنها و پاك کردن محیط برابراست.

لیکن چنین موقعیتی تنها میتواند گذرا باشد . در واقع رشد آگاهی ملی دربین مردم ، زبان ادبی روشنفکر بومی‌را محدود میسازد و به‌آن دقت می‌بخشد. بهم‌نزدیك‌شدن مداوم مردم، روشنفکر رادعوت میکند تاازسردادن فریاد اعتراض‌خویش فراتررود. ناخرسندی نخست به‌ایراداتهام بدل میشودو آنگاه به‌بازخواست‌مبدل‌میگردد. درمرحلهٔ بعدی‌این‌صدای‌فرمان است‌که‌بگوش میرسد. تبلورآگاهی ملی هم‌باعث شکستن سبکها و مضامین ادبی میشود و هم مخاطب‌های‌کاملاتازه‌ای میآفریند. درحالیکه‌نخست روشنفکر بومی اثرخودرا

منحصراً برای ستمگر می‌ساخت، چه‌برای خوش‌آمد او وچه‌برای تاختن به‌او به‌کمك ابزارهای انسانی یاذهن‌گرا، اکنون نویسندهٔ بومی‌بطور روزافزون به‌مخاطب ساختن مردم‌خود خومیگیرد.

تنها ازاین‌لحظه‌است‌که ماءمیتوانیم ازادبیات ملی‌سخن‌بگوییم. دراینجا ما درسطح آفرینش ادبی با اختیارکردن‌و روشن ساختن موضوعاتی نوعاً ناسیونالیستی روبروءمیشویم . اینرا میتوان بدرستی ادبیات مبارزه خواند از آنروکه تمامی مردم را به مبارزه بخاطر بقای خویش بعنوان یك ملت فرا‌میخواند. این ادبیات مبارزه‌است، چراکه‌آگاهی ملی راقالب ریزی میکند، به‌آن شکل وطرح می‌بخشد ودربرابرآن افقهایی نوین ونامحدود میگشاید . این ادبیات مبارزه است، چراکه این خواست آزادیست‌که در زمان و مکان بیان میشود.

درتراز دیگر، سنتهای زبانی ـ قصه‌ها، حماسه‌هاوترانه‌های مردم ـ که درگذشته بعنوان‌آثارقراردادی‌کنارگذاشته‌شده‌بود دگرگونی‌آغازکرده است. قصه‌گویان‌که بنقل اپیزودهای بی‌خاصیت خوکرده بودند اکنون به‌این‌قصه‌ها جان می‌بخشند ودرآنها تغییراتی بیش‌ازپیش بنیانی وارد میکنند . گرایش به اینکه درگیری‌ها را باب روز سازند وگونه‌های مبارزه را که داستانها پدید میآورد همراه باناءهای قهرمانان ونوع جنگ افزارها، نوسازند. شیوهٔ تلمیح روزبروز وسیعتر بکارمیرود. فرمول: «این‌داستان درروزگار پیشین رخ‌داده است» جای‌خودرا به: «آنچه‌میخواهیم‌ازآن صحبت کنیم درجای‌دیگررخداده است. لیکن بخوبی میتوانست هم‌امروز درهمینجااتفاق افتد ونیز میتواندفردا روی‌دهد»داده‌است. دراین‌زمینه الجزایر نمونهٔ‌برجسته‌ایست. از ۵۳ - ۱۹۵۲ ببعد نقالهاکه پیش‌ازآن حرفهاشان یکنواخت وگوش دادن به‌آن‌ملال‌آوربود، شیوه‌های‌قدیمی‌نقل‌گویی ومحتوای قصه‌های‌خودرا بطورکلی‌دگرگون‌ساختند. مستمعین آنهاکه‌پیش‌ازآن پراکنده بودند متراکم شدند. حماسه با مقوله‌های مشخص خود، دوباره بمیدان آمد و بصورت سرگرمی مطمئنی درآمدکه بار دیگر ارزش فرهنگی خودرا بازیافت . استعمار اشتباه نکردکه از ۱۹۵۵ به بعد به‌دستگیر ساختن منظم این‌نقالهاپرداخت.

تماس مردم بانهضت نوین ، زندگی را آهنگی‌نو می‌بخشد ، فشارهای جسمانی را از یاد میبرد و نیروی تخیل را وسعت می‌بخشد . هر زمان‌که قصه‌گو برای شنوندهٔ خود داستان تازه‌ای نقل میکند، یك خواست راستین‌را مطرح میکند و وجود نوع تازه‌ای ازانسان بر شنونده آشکار میشود . وضع حاضر دیگر پیچیده‌نیست بلکه‌گشوده‌است تاهمه‌کس ببیند . قصه‌گو بار دیگر نیروی تخیل خویش را آزاد میگذارد، بدعت می‌نهد وبه‌آفرینش اثری‌هنری دست می‌زند. حتی اتفاق میافتدکه شخصیتهایی‌که بسادگی آماده برای چنین تبدلی هستند ـ راهزنان یاکم وبیش ولگردان ضداجتماعی ـ اخذ وازنوقالب ریزی میشوند .

پیدایی تخیل واصرار خلاقه درترانه‌ها و داستانهای حماسی یك کشور استعمارزده‌شایستهٔ‌دنبال کردن است. نقال بـا نزدیك شدن‌متوالی خویش بندای مردم منتظرپاسخ‌میدهد وبظاهر تنها لیکن‌بواقع بیاری‌شنونده‌اش، درجستجوی نمونه‌های نو ، نمونه‌های‌ملی، راه‌خودرامیگشاید .کمدی ودلقك بازی‌ازمیان میرود یا جاذبهٔ‌خود را ازدست میدهد . درموردنمایشنامه نویسی باید گفت که این‌امردیگردر سطح روشنفکر گرفتارو وجدان معذبش مطرح‌نیست. نمایشنامه بااز دست دادن ویژگیهای‌یأس‌وطغیان، بصورت جزیی‌ازعامهٔ مردم‌درمیآید وبخشی‌ازیـك عمل‌دردست تهیه‌یـا دردست اجرا درمیآید .

درگفت وگو ازصنایع‌دستی، صورتهای بیان‌که سابقاً تهمانده‌های‌هنری بود، حالارساترمیشود. مثلاکارهای چوبی که درگذشته بچهره‌هـا ووضع‌های معینی‌اختصاص داشت‌اکنون‌تفاوت‌می‌یابد، صورتهای گنگ‌یاخسته، جان‌میگیرد ودستها بالامیرود چنانکه گویی‌طرح‌کاری را میریزد. ترکیب‌هایی متشکل از دو، سه یاپنج‌پیکر بظهورمیرسد. مکتبهای سنتی توسط‌تودهٔ رشدیابندهٔ متفننان یامنتقدان بسوی‌تلاشهای خلاقه هدایت‌میشود. این‌نیروی تازه دراین‌بخش از زندگی‌فرهنگی‌اغلب‌نادیده گرفته‌میشود. معهذا کمك آن به‌تلاش‌ملی‌اهمیت‌زیادی دارد . باحك‌پیکرها وصورتهایی کـه سرشار اززندگیست وبـااختیار کـردن گروهی که برهمین‌شالوده قراردارد بعنوان مضمون، هنرمند شرکت درنهضتی سازمان‌یافته‌رادعوت میکند. اگرماانعکاس‌های‌بیداری‌شعورملی را درزمینه‌های سرامیك و کوزه‌گری مطالعه کنیم نیز بهمین مشاهـدات خـواهیم رسید . کوزه‌ها، خمره‌ها وسینی‌ها درابتدا بطورنامحسوس وسپس‌تقریباً وحشیانه‌تغییر شکل می‌یابند. رنگها که درگذشته‌محدودبود وازقوانین سنتی هماهنگی‌پیروی میکرد گسترش‌می‌یابد وازبازتاب‌انقلابی که پدید میآید تأثیر می‌پذیرد. بعضی رنگهای‌اخری‌وآبی که بنظرمیرسید استفاده ازآنها درقلمروفرهنگی‌معینی‌تاابد ممنوع‌است، اکنون‌بطورعادی بکار گرفته‌میشود . بهمین‌طریق نقش کردن‌صورت انسان‌که برطبق نظرجامعه‌شناسان مشخصهٔ مناطق‌کاملامعینی‌است، ناگهان‌کاملا نسبی میگردد. متخصصی که‌ازکشورمادر میآیدوانسان‌شناس‌این‌تغییرات‌راسریعاً درمی‌یابند. رویهمرفته‌این‌تغییرات بنام‌شکل‌متحجری‌ازسبك‌هنری‌وحیات‌فرهنگی کددرقلب سیستم استعماری‌رشدمیکند محکوم‌میشوند. متخصصان استعماری‌این شکلهای نو رانمیشناسند وبیاری‌سنن‌جامعهٔ‌بدوی‌می‌شتابند. اینك‌استعمارگرانند که‌بصورت مدافعان سبك بومی‌درمیآیند . هنگامیکه پس‌ازجنگ دوم سبکهای جدیدی، چون «be–bop» شکل مشخصی‌بخود گرفت ، واکنشهای متخصصان سفیدپوست جازراکاملا بیادمیآوریم وازآنجاکه طبیعت واقعی استعمار پیچیده نیست این‌مثال اهمیت خاصی بخودمیگیرد.

واقعیت اینست که درچشم آنان جاز تنها بایدلوستالژی افسرده ودرهم شکستهٔ زنگی پیری باشد که بین پنج گیلاس ویسکی و نکبت نژادی نسبت به سفیدان محاصره شده است. بمحض اینکه زنگی بشناخت خویش می‌پردازد وبقیهٔ جهان را به گونه‌ای دیگر می‌شناسد، وقتی دراو امیدزاده میشود وجهان نژادپرست راپس میزند، بدیهی است که نوای ترومپت او روشنتر وصدایش باخشونت کمتر بگوش میرسد. شیوه‌های تازه درجاز تنها زادهٔ رقابت اقتصادی نیست. ما بایدبی گمان درآنها یکی از نتایج شکست کند ولی محتوم دنیای جنوبی ایالات متحده را ببینیم. وخیالپردازی نیست اگر تصورشود که طی پنجاه سال آینده آنگونه زوزه‌های جاز که ازحلقوم زنگی بدبخت فقیری بیرون میآمد، تنها توسط سفیدپوستانی حفظ خواهد شد که به‌آن بعنوان گونه‌ای بیان زنگی بودن می‌نگرند و به‌این خیال محبوس چون نوعی رابطه نگاه میکنند.

بهمین طریق میتوان در رقص، آواز وسنتها و شعایر کهن، همان شیوهٔ جهش رو ببالا راجست ویافت وهمان تغییرات وهمان بی آرامی‌ها رادراین زمینه مشاهده کرد. بدینگونه یك نگرندهٔ هوشیار میتواند خیلی قبل از مرحلهٔ سیاسی یا نظامی یك جنبش ملی، تظاهر نیروی تازه راحس کند وببیند وبرخورد قریب الوقوع را احساس کند. او بصورتهای غیرعادی بیان و مضمونهای تازه وسرشار از نیرویی برخورد میکند که دیگر درخدمت استغاثه نیست، بل درخدمت تجمع مردم، گردکردن مردم بدورهم، بخاطرهدفی مشخص ودقیق قراردارد. همه‌چیز باهم برای بیدارکردن حساسیت فرد بومی و برای غیر واقعی کردن وغیرقابل قبول ساختن جهان‌بینی درون گرایانه یا پذیرش شکست کارمیکند. بومی ادراك خودرا از نومی‌سازد ازآنروزکه عزم وبالندگی رادرصنایع دستی، رقص، موسیقی، ادبیات وسنتهای زبانی تجدیدمیکند. جهان او خصلت نکبت‌زدهٔ خودرا ازدست میدهد. شرایط لازم برای برخورد گریز ناپذیر به‌یکدیگر می‌پیوندند.

ما پدید آمدن نهضت را دراشکال فرهنگی مشاهده کردیم و دیدیم که این نهضت واین صورتهای نو به‌میزان بلوغ آگاهی ملی بستگی دارد. اکنون این نهضت بیش ازپیش به‌بیان عینی خود بصورت نهادها گرایش می‌یابد. ازاین‌پس نیاز برای تحقق وجودملی، بهرقیمتی که‌شده، پدیدمی‌آید.

اشتباهی که زیادمعمول است وعلاوه براین بسختی قابل توجیه، اینست که بخاطر بخشیدن ارزشهای نوین بفرهنگ بومی، کوشش به‌یافتن بیان فرهنگی بعمل آید. اینجاست که به‌عبارتی درنظراول متناقض برمی‌خوریم: واقعیت اینکه دریك کشور استعمارزده، ابتدایی‌ترین، وحشی‌ترین و نامشخص‌ترین نوع ناسیونالیزم، داغ‌ترین ومؤثرترین نوع دفاع ازفرهنگ ملی است. چراکه فرهنگ دردرجهٔ اول بیان یك ملت است، بیان برتری‌های آن، تابوهای

آن وطرحهای آن . این در همهٔ مراحل تمامی جامعه است که تا برهای دیگر، ارزشهای دیگر وطرحهای دیگر پدید می آید . یك فرهنگ ملی عبارتست از جمع کل همهٔ این برآوردها ؛ این فرهنگ نتیجهٔ توسعهٔ درونی وبیرونی است که بر کل جامعه ونیز برهر تراز آن اعمال میشود. درموقعیت استعماری، فرهنگ که ازحمایت ملت ودولت هردو، محروم است . سقوط میکند ومی میرد. شرایط وجود آن بنا براین آزادی ملی و بازآفرینی دولت است. ملت تنها وضعیت فرهنگ، ثمربخش بودن آن ، نوگشتن مدام آن وعمیق ترشدن آن نیست ، که نیزیك ضرورتست. ملت، نبرد بخاطر وجود ملی است که فرهنگ را بحرکت وامیدارد و درهای خلاقیت را برویش بازمیکند. سپس این ملت است که شرایط و چهارچوبهٔ لازم برای فرهنگ رافراهم میکند. ملت عناصر تفکیك ناپذیر ضروری برای خلق یك فرهنگ را گرد میآورد ، عناصری که به تنهایی میتواند به آن قابلیت اعتماد، ارج، حیات ونیروی خلاقه ببخشد. بهمین طریق این خصلت ملی آنست که درهای چنین فرهنگی را بروی فرهنگهای دیگر می گشاید و به تأثیر ونفوذ درفرهنگهای دیگر توانایش می سازد. بسختی میتوان انتظارداشت که یك فرهنگ غیرموجود، باواقعیت رابطه ای داشته باشد یا برآن تأثیر گذارد. نخستین ضرورت عبارتست از بنیانگذاری مجدد ملت به نحوی که به فرهنگ ملی به معنای شدیداً زیست شناسیانهٔ عبارت حیات ببخشد.

بدینترتیب ما درهم شکستن قشرهای کهن فرهنگی، انهدامی را که هرچه بیشتر بنیانی میگردد، دنبال کردیم ؛ درآستانهٔ درگیری قطعی بخاطر آزادی ملی، به نوکردن صورتهای بیان وآفرینش مجدد تخیل توجه کردیم. اینك یك پرسش اساسی می ماند: روابط میان مبارزه ــ چه سیاسی وچه نظامی ــ وفرهنگ چیست؟ آیادرطول نبرد نوعی تعلیق فرهنگی وجوددارد؟ آیامبارزهٔ ملی خود بیانی ازفرهنگ است؟ سرانجام، آیاباید گفت که جنگ آزادیبخش، هر چه پر حاصل، مابعدی(a posteriori)است؟ آیا بخودی خود نوعی نفی فرهنگ است؟ مختصر، آیامبارزهٔ آزادیبخش یك پدیدهٔ فرهنگی است یا نه؟

مامعتقدیم که بعهده گرفتن آگاهانه وسازمان یافتهٔ امر استقرار مجدد حاکمیت ملی ازطرف مردمی استعمارزده، کاملترین وآشکارترین نوع تظاهر فرهنگیست که وجوددارد. این تنها موفقیت مبارزه نیست که بعدها به فرهنگ ارزش ونیرومی بخشد، فرهنگ دردوران مبارزه به سردخانه سپرده نمیشود . مبارزه بخودی خود ، درگسترش ودرپیشرفت داخلیش فرهنگ را براهها ومسیرهای گونه گون وکاملاً نوینی هدایت میکند. مبارزهٔ آزادیبخش بفرهنگ ارزشها وشکلهای گذشته اش

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

این بشریت نو نمیتواند مگر اینکه اومانیسم نوینی را هم برای خود وهم بـرای دیگران تعریف کند. این امر در هدفها وروشهای مبارزه از پیش شکل گرفته است. مبارزه‌ای که همهٔ طبقات مردم را تجهیز میکند، هدفها و ناشکیبایی‌های آنها را بیان میکند واز اینکه تقریباً منحصراً به حمایت مردم متکی باشد هراس ندارد، ضرورتاً پیروز خواهد شد. ارزش این نوع درگیری در اینست که بیشترین شرایط لازم برای گسترش وهدفهای فرهنگ را فراهم میآورد . پس از اینکـه آزادی ملی در این شرایط بدست آمد، دیگر چنان سرگشتگی دردناك فرهنگی که در پاره‌ای از کشورهای تازه استقلال یافته بچشم می‌خورد، وجود نخواهد داشت. چرا که ملت باشکل پدید آمدنش ودر شرایط وجودش تأثیری اساسی بر فرهنگ اعمال میکند .ملتی کـه توسط عمل دسته جمعی افرادش پا بدنیا نهاده و تجسم آرمانهای واقعی مردم است ، بهنگام تحول نمیتواند جز با داشتن اشکال بطور استثنایی غنی فرهنگی وجود داشته باشد .

بنابراین بومیانی که نگران فرهنگ کشورشانند ومیخواهند به آن ابعادی جهانی بخشند، نباید اعتماد خود را به تنها اصل استقلال اجتناب ناپذیر و نامشخص کـه در ذهن مردم بخاطر دست یافتن به هدفشان نوشته شده، متکی سازند . آزاد ساختن ملت امریست ، شیوه‌ها ومحتوای تـوده‌ای مبارزه امری دیگر . بنظر ما آیندهٔ فرهنگ ملی وثروتهای آن بهمان اندازه جزیی از ارزشهایست که مبارزهٔ رهایی بخش را تدوین کرده‌اند .

واکنون موقع آنست که بر خی خود پسندی‌ها را محکوم کنیم. اینجا و آنجا گفته میشود که خواستهای ملی مرحله‌ایست که بشریت پشت سر نهاده است. اکنون زمان کارهای بزرگ مشترك است و ناسیونالیستهایی که واپس مانده‌اند نتیجتاً باید اشتباهات خود را اصلاح کنند. لیکن بنظر ما اشتباهی که میتواند نتایج وخیمی ببار آورد ، تمایل بجهش از مرحلهٔ 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 شده‌ترین شکل فرهنگ است، درنگ نخواهم کرد .

شناخت خود ، بمعنای سد کردن راه ارتباط نیست ، اندیشهٔ فلسفی به

مامیآموزدکه بعکس تضمین کنندهٔ آنست. آگاهی‌ملی که خودبا ناسیونالیزم یکی نیست ، تنها چیزیست که بما ابعاد بین‌المللی می‌بخشد . مسألهٔ آگاهی ملی و فرهنگ ملی درافریقا ابعاد خاصی بخود میگیرد . زایش شعورملی‌درافریقا بستگی‌شدیداً همزمانی باشعورافریقایی‌دارد. مسؤولیت‌افریقاییان نسبت بفرهنگ ملی درعین حال مسؤولیتی است در برابر فرهنگ افریقایی ــ زنگی . این مسؤولیت مشترك ، واقعیت یك اصل‌ماوراء طبعیی نیست ، بلکه‌آگاهی ازقانون ساده‌ایست که میگوید هرملت مستقل درافریقایی که استعمار هنوزدرآن‌سنگرها دارد،ملتی‌است احاطه شده،ملتی که‌آسیب پذیر ودرخطر مداوم است .

اگر انسان بعملش شناخته میشود ، پس ما میگوییم که‌امروزفوری‌ترین کاربرای روشنفکران‌اینست که ملت خویش رابسازند . اگر این‌ساختن‌راستین باشد ، یعنی اگـر بیان‌کنندهٔ خواست آشکار توده ومعرف توده‌هـای مشتاق افریقاییان باشد ، پس آنگاه ساختن یك ملت ضرورتاً همراه باکشف وتقویت ارزشهای‌تعمیم‌دهنده است . بنابراین ،این رهایی ملیست که ملت را، بجای جداکردن از دیگر ملتها ، بـه ایفای نقش خود در صحنهٔ تاریخ رهنمون میشود . این درقلب شعوره‌ملیست که شعوربین‌المللی زیست‌میکند ورشد می‌یابد واین ظهور دوجانبه ، سرانجام سرچشمهٔ تمامی فرهنگ‌هاست .

ترجمهٔ علی‌طه

هنر ورشد کامل‌فرد

استتیکی که برپایهٔ جهان بینی علمی زمان ما استوار است هنر واقعی‌را محصول آن نوع فعالیت انسانی می‌داندکه واقعیت را از نظر هنری منعکس کرده وآنرا به دلخواه هنرمند بیان می‌دارد. بدین طریق هنر، به هنرمندان امکان می‌دهدکه استعدادها و قرایح خود را درزمینه‌های مختلف هنری به‌منصهٔ ظهور برسانند. زیراکه، گرچه محتوی اثر هنری ناشی از ایدئولوژی و معرفت ژرف هنرمند به زندگی است و این محتوی وسعت نظریات و شدت احساسات‌هنرمند راآشکار می‌سازد، معهذا کسی‌نمی‌تواند منکرشودکه اعطای شکل هنری به همهٔ اینها محتاج استادی و مهارتی است‌که خود، استعدادهای خاصی را درزمینهٔ پراتیك ایجاب می‌کند.

بنیان‌گذار فلسفهٔ علمی بحق تأکید می‌کند که هنر، این «محصول شعور» بطور قریبی وابسته به‌کار 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 است‌که هنر از نقطه نظر پیشرفت شناخت، تکامل ایدئولوژیك و استتیك و آموزش عمومی انسان دارا میباشد.

درکشور ما نقش آموزندهٔ هنر فوق‌العاده افزایش می‌یابد واین‌امر ناشی ازیك قانون عینی تکامل ایدئولوژیك جامعهٔ ماست‌که البته مشخص‌کنندهٔ‌دوران گذار است .

اگر امروز، اهمیت آموزندهٔ هنردرکشور ما فوق‌العاده بالا رفته بدین دلیل است‌که سطح فرهنگ شیفتگان هنر و تعداد آنها بطور محسوس افزایش یافته است . انسان نوین جامعهٔ ما با فرهنگ تربیت می‌شود و می‌خواهدکه در زمینه‌های مختلف شکفته‌گردد . هنر بخاطرکمك بـه تکامل انسان نوین پیوسته باید اشکال و روشهای جدیدی راکشف‌کند .

لازم است امروز بیش ازهرزمان دیگر اشکال و روشهای هنری تاآنجا که ممکن است متنوع بوده ، هیچ خصوصیت مشترکی نداشته باشند جزارتباط ارگانیك با اندیشه‌های عالی عصرما وحقیقت دورانساز ما ، و قدرت تهییج و نیروی اقناع .

انسان نه تنها هنر را وسیله‌ای جهت توانگر ساختن فکر خود می‌یابد بلکه‌آن را برای تصفیهٔ ادراك خویش ودسترسی‌به لذت استتیکی بکارمی‌برد.

به موازات این امر لازم است که هر اثرهنری صرف نظر از تم خود دارای تأثیر آموزشی باشد و بتواند یك تأثیر اخلاقی بوجود آورد ، و این تأثیر ناشی از معنای اخلاقی‌ای باشدکه می‌باید هنررا بطورکلی اقناع نماید.

در حال حاضردرکشور ما اکثریت‌تماشائیان، شنوندگان وخوانندگان از نظرآگاهی ، اعتبار فکری وعمق احساسات خویش درسطح خالقین‌آثاری هستندکه باید دربارهٔ آنها قضاوت نمایند وگاهی حتی ازسطح‌آنها هم تجاوز می‌کنند. این‌وضع هنرمندان را وادارمی‌سازدکه درموردمحتوی‌ایدئولوژیك، نفوذ فکـری ، قدرت تهییج و در یك کلمه ارزش هنری آثار خود در سطح عالی قرارگیرند .

نقش عظیم استتیك هنر بطور صریح ناشی از این امر است کـه وظیفهٔ آموزندهٔ هنر با وجود نمونه‌های اخلاقی مشخص درآثار هنری‌کامل‌می‌گردد.

تم‌های مسلط درهنر و ادبیات امروزی جامعهٔ ما به سازندگی ماهیت انسان نوین یعنی سازندهٔ دنیای آرمانی ما مربوط می‌باشد.

آفرینش‌های شگرف هنری نمایاندن خلق قهرمان و مثبت دوران ما را کـه نمایندهٔ تیپیك توده‌ها باشد و بهترین خصوصیات معاصرین خود را با درخشندگی و واقع‌بینی منعکس‌کند، وظیفهٔ خود می‌دانند. این قهرمان‌ازدل آثار مربوط به حادترین مسائل‌کنونی نمودار می‌گردد : مانند **بالویوف** در نوول **کوزفنیکوف** ، وقهرمانان‌کتاب **رکمچوك**، فیلم **شعر دریا** از **دوژنکو** ، نمایشنامه‌های **آربوزف** ، تابلوهای **سالاخوف** ، سفرنامـه و اشعار **اسمول** و همچنین اشعار **مژلایتسیس** .

وقتی که سخن برسر هنر و وظیفهٔ آموزش آن دریك مضمون مشخص و واقعی است ، آنگاه مفهوم « زمان ما » نمی‌تواند سرسری و تحت‌اللفظی انگاشته شود . واقعیات زمانهای نزدیك به مـا (در گذشتهٔ نزدیك) زمان کنونی راکه ابهام‌آن به حل اساسی‌ترین مسائل سیاسی و اخلاقی موجود در کادریك دوران بستگی دارد ، نفی نمی‌کند . تازگی و طنین ایدئولوژیکی ، هنری واستتیکی آثار مربوط به سالهای دورنظیر فیلم‌های «حماسهٔ یك‌سرباز» و «آسمان صاف » چوخرای.و« سرنوشت یك‌انسان» باندارچوك،سمفونی‌های یازدهم و دوازدهم (۱۹۰۵ ولنین) شوستاکویچ نیز ازهمین جاناشی می‌شود. این آثار راستین ، پرشور و مملو از اندیشه‌های عالی نه تنها این یا آن‌جنبهٔ واقعیت ، بلکه انسان امروزی جامعهٔ مارا از زاویهٔ تاریخی و استتیك سطح اخلاقی‌اش می‌شناسانند . این چنین آثاری که خود آگاهی خلق را بیان می‌دارند ، از نظر ارزش و حتی ارزش سندی مقامی همانند با آثاری که با همان مهارت تم‌های کنونی را روشن می‌سازند ، دارا می‌باشند .

از سوی دیگر هنر برای انجام وظیفهٔ‌آموزشی خود وبرای ضربه‌زدن به هرآنچه کهنه شده و مرده، از سلاح‌های موجود در زرادخانهٔ رئالیسم مردم گرای نظیرهزل، هجو، وطنزاستفاده می‌کند، هیچکس‌نمی‌تواندضرورت‌نوعی ازهجورادرمرحلهٔ کنونی که‌جامعهٔ مادوران گذار رامی گذراند،فراموش‌نماید . هجو باید به زدودن سوابق ذهنی و نواقصی که همیشه یافت می‌شوندکمك کند . ولی این موضوع را همواره باید در نظر داشت‌که در جامعهٔ ما هنرمند باید نسبت به‌واقعیت مردم گرایی گرایش مثبت‌داشته وبه زدودن هرچه بااین‌واقعیت بیگانه است و مخالف با زندگی وکار عادیست، ایمان‌کامل داشته باشد . در جامعهٔ ما مفهوم « هنرمند خلاق» روزبروز گسترش بیشتری می‌یابد، انقلاب به‌خفقان استعدادهای توده‌ها پایان داده و هنررا دردسترس همهٔ افراد مشتاق قرارداده‌است. این‌امر درگفته‌هائی که به‌رهبر و بنیان‌گذار عالیقدر تمدن ما نسبت‌داده‌شده است وگویا آنهارا مدتی پس‌از انقلاب بیان داشته‌بخوبی‌مستتر است. «بیداری‌نیروهای نوین وکار خلاقهٔ این نیروها بخاطر ایجاد یك هنر و فرهنگ نوین ومترقی‌خوب است، خیلی‌خوب است...» .«انقلاب‌همهٔ نیروهائی راکه تاکنون‌دربندمانده بودندآزادساخته و آنرا به‌سطح زندگی نوینی‌آورده است ... » . « در جامعهٔ مبتنی برمالکیت خصوصی هنرمند بخاطربازارکار می‌کند ومحتاج‌خریداراست...» .«دگرگونی‌جامعهٔما هنرمندراازقید شرایط پست آزادساخته است». «هرهنرمند ، هرکس‌که خودرا هنرمند می‌داند حق دارد آزادانه، طبق دلخواه خود وبدون‌کوچکترین جبر وفشاری به‌آفرینش بپردازد . »

درجوامعی‌که سیستم پست زندگی راسرنگون کرده‌اند آزادی آفرینش

هنری دردرجهٔ اول ناشی ازمحو موانعی است که تقسیم خشن وبسیار محدود کار برسر راه تکامل همه جانبهٔ انسان قرارداده است .

بنیان گذار فلسفهٔ علمی به‌جامعهٔ آیندهٔ آزاد ازقید استثمار می‌نگرد که درآن هنرمندان دیگر دربند واسیرشغل خود نباشند. درکشور ما این پیش بینی درمرحلهٔ عالی جامعهٔما صورت خواهد گرفت.

لازم بتوضیح نیست که شکل عالی اشتراك افراد در فعالیت‌های هنری ، درزمینهٔ هنرآماتور، تاچه اندازه درکشور ما وسعت یافته است. ارتباط نزدیك هنرمندان آماتور بازندگی خلق، دیدعمیق آنها دربارهٔ جهان اطراف خود ، میل آنها به‌صرف ساعات استراحت جهت اشتغالات هنری بدون آنکه بفکر نفع مادی باشند، همهٔ اینها از خصوصیات این پدیده است.

هنرآماتور که ازنقطه نظر تکنیکی ازهنر پروفسیونل پائین‌تر است(البته نه همیشه)، باآن ارتباط نزدیك دارد .

هنرمندان پروفسیونل وظیفهٔ خود می‌دانند که به همکاران آماتور خود کمك نمایند وبه‌بالا بردن هنرآنها که خود خدمتی به پیدایش هنرمندان بزرگ می‌باشد کمك کنند. والبته وظیفهٔ هنرپروفسیونل به‌همین‌جا خاتمه نمی‌یابد : هنر پروفسیونل خود نیز ازمکتب هنرآماتور می‌آموزد. امکانات وسیعی که درکشور ما برای هنرمندان بوجود آمده باعث ارتقاء درجهٔ هنرمندان آماتور و کامل شدن آنان می گردد.

گاهی سؤال می‌شود که آیا هنر پروفسیونل در مرحلهٔ عالی نظام مردم گرایی نیزوجود دارد؟ استانیسلاوسکی (۱۹۳۸ ـ ۱۸۶۸) تأکید می کند که بدون مهارت، هنری وجودندارد و هیچ ملاك مطلقی برای تعریف کمال مهارت یافت نمی‌شود. برخی ازانواع هنر برای نیل به‌کمال محتاج یك زندگی کاملند . پس درمراحل عالی نظام مردم گرایی نیز هنر پروفسیونل بدون شك باقی خواهدماند. هنر آماتور نیز بنوبهٔ خود، تحت رهبری بزرگترین هنرمندان بیش ازپیش به‌غنای هنر پروفسیونل کمك خواهد کرد. بدون آزادی هنرمندان از زنجیر صاحبان زر واز قیداستثمار، فشار و هرنوع اجباری که هنرمندان را وادارد تا به ندای وجدان خیانت کنند ، آزادی بیان هنری غیرقابل ادراك است؛ زیراکه هیچ زمینهٔ فعالیت انسانی باندازهٔ هنردرقبال بهره کشی، تحدید، و اعمال خشونت حساس نیست . آزادی بدون شك شرط لازم برای آفرینش هنری است .[۱]

۱ــ منظور نویسنده ازکلمهٔ آزادی مفهوم خرده بورژوائی وروشنفکرانه آن بدانسان که دراین دیار ریشه‌دوانیده است، نبوده، بلکه آزادی ازقید ستم واستثمار وفشار اقتصادی موردتوجه اوست. بدیهی است درجوامعی چون جامعه‌ای که نویسنده ازآن صحبت می کند آزادی هنرمند متکامل بامنافع خلق رابطهٔ ناگسستنی دارد.
(مترجم)

امادرجوامعی که بوسیلهٔتضاد طبقات مشخص می گردند، حتی‌مؤمن‌ترین هنرمند، نسبت به‌آزادی هرگز درقبال مشتریان خود، اربابان خود، ودریك کلمه درقبال آنهائی که بوی‌پول می‌پردازند، آزادنیست.

درنظام بورژوازی برای‌هنرمند شیفتهٔ استقلال فقط یك‌راه وجود دارد: اعتراض‌علیه بردگی تحمیل شده به‌هنر، جای گرفتن درمواضع خلق وشرکت درمبارزات آنها. واین انتخاب‌دشواری‌است که نتایج ناگوار وگاهی‌تراژیك برای هنرمند دربردارد. این‌کار شجاعت فراوان، ایمان راسخ ، وقدرت فدا ساختن خودبنام آزادی انسان رامی‌خواهد.

واما در آنچه مربوط به مطالبهٔ « استقلال کامل » هنرمند درقبال تمام طبقات جامعهٔ سرمایه‌داری است، باید گفت که این‌فقط یك تخیل است.

واما نظام مابرای هنرمندان آزادی‌کامل‌خدمت به‌خلق (نه بدشمنان و استثمارگران خلق) ، بیان‌حقیقت ، پخش و انتشارسلیقه‌های عالی استتیك ، مبارزه بخاطرصلح وخوشبختی همهٔ انسانهارا درروی زمین تأمین می کند . و همین‌آزادی است که بهیچ وجه هنرمندرا ازمسئولیت‌های عظیم خود دربرابر جامعه رهانمی‌سازد، بلکه برعکس این مسئولیت‌ها را ایجاب می کند . تکامل بخشیدن به‌آگاهی هنرمندان درمورد وظایف خود ، افزایش درك آنهانسبت به‌اهمیت‌اجتماعی‌آثارشان، چنین است راهنمای ما درمورد تعیین جهت گیری هنرها .

یکی ازعناصرمفهوم مردم‌گرائی رسالت‌هنرمند مبتنی برآن‌ضرورتهای اخلاقی است که‌جامعه درقبال وی‌مطرح نموده واو بایدآنها را با میل ورغبت بپذیرد. بایدآموزندهٔ لیاقت نقشی‌راکه ایفا می‌کند داشته باشد واندیشه‌هائی که درآثار هنری وی‌بیان می‌شود و بآن آثار ارزش واقعی می‌بخشد ، بوسیلهٔ زندگی خودوی مورد تأیید قرار گیرد .[1]

یکی از خصوصیات مشخصهٔ هنرما در این واقعیت نهفته است که وظیفهٔ این‌هنر بوجود آوردن هنرمندانی است که بمثابهٔ انسان بطور هماهنگ رشد یافته‌باشند وبرتزلزل منش خویش که از خصوصیات دوران گذشته است ، فائق گردیده باشند.

براساس‌آنچه گفته‌شدبدون‌اعتراف می‌توان‌اظهارداشت که فقط‌پرداختن به اشتغالات‌هنری، چه‌بشکل پروفسیونل وچه‌آماتور، ارزش انسان‌را افزایش می‌دهد وبه‌تظاهر استعدادهای انسانی ووحدت اندیشه‌ها وعالی‌ترین احساسات زمان‌ما کمك می کند.

(ازمنابع‌روسی) **ترجمهٔ بزرگ‌امید**

ادامه دارد.

۱ــ این مطلب باید مورد توجه‌آن دسته از هنرمندان ماقرارگیرد که در گوشه‌وکنار امیدهٔ اندوازهنراجتماعی ورسالت‌اجتماعی هنرمند دمیزنند.(مترجم)

یادی از

شاهین سرکیسیان

دوسال ازمرگ شاهین‌سرکیسیان گذشته‌است بدون آنکه‌هیچکس به‌تجلیل‌و تحلیل هنراصیل‌او برخیزد و به‌نام صداقت وایمان‌او به آلودگیهای‌گوناگون محیط‌کنونی تئاتر نهیب بزند و نام او را سپرپستی‌ها و وابستگی‌های زیانمند تئاتر بومی کند.

شاهین‌تابود باغرور پرشکوه وپنهان خویش زیرآسمان سنگین تئاتربال‌کوفت و به سنگینی و سرسختی پیش رفت واگر مرد، گرسنه وخسته ، برقلل اعتقاد صمیمانهٔ خویش مرد ونه بردشت پرلاشهٔ‌سوداگری ها وگدامنشی‌ها ، به سیری و مردارخوارگی، که تنها لاشخواران را شایسته‌است .

شاهین پاك زیست ، به پاکی‌کارکرد و ... پاك مرد .

شاهین‌به فریب‌هادل نسبت. برلجن وابستگی‌ها فرودنیامد. بردر ارباب‌بی‌مروت‌دنیا به‌تکدی‌ننشست وتنهاکارکرد...کارکرد...بدون ادعا و بدون هیاهوکارکرد وبه سالن‌های کوچك و آدم های کوچك‌تر قناعت ورزید تا اصالت خود را حفظ کند و اعتقاد خویش رانگاهدارد .

شاهین دریافته بود ، و به درستی دریافته بود کـه در جوامع سوداگری ، وابستگی هنر به سازمان‌ها ووزارتخانه ها وابستگی هنرمند به تحمیق وتحقیراست .

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

و اکنون با یادگارهای اوچه می‌کنند ؟ ترجمه هایش کجاست ؟ فهرست اجراهایش کو ؟ چه کسی به معرفی هنر و شخصیت او برخاسته است ؟ چه‌کسی زندگی دردناك اورا تحلیل‌کرده است ؟ کسانی‌که نام او را سرلوحهٔ هنر تشریفاتی خویش کرده‌اند جز آنکه صمیمیت راه وایمان عاشقانهٔ او را با رفتاری بورژوازی به‌انکار کشیده‌اند چه‌کرده‌اند ؟ آیایك‌قدم ، حتی‌یك قدم‌کوچك درتجلیل هنر وایمان بردبار او برداشته‌اند ؟

گویی هرگز شاهینی‌نبوده است ! ... هرگز .

سعید سلطانپور
از کتاب «صدای میراه»

صدای آغاز

نه
آغازها همیشه غلط بود

دریا و بادها می‌گویند
دریا و بادها
آغازها همیشه غلط بود

باید
از قله‌ها می‌آمدم
و می‌وزیدم از ته ویرانی
چگونه میشود از ته گودال‌ها سرازیر شد
چگونه میشود از اتاق‌های دربسته مثل باد وزید
نه
آغازها همیشه غلط بود

انگیزه‌های کوچک

انگیزه‌های هرزه درخلوت همد
انگیزه‌های حقیررا دربادها رهاکردم
و باتمام عاطفه دانستم
یك شن برای جاذبه کافی‌ست
ومن تمام‌کوه‌ها را بیهوده
درجستجوی جاذبه چون بادهای وحشی پیمودم
نه
آغازها همیشه غلط بود

حس می‌کنم سکوت باجریان آب نمی‌خواند
وکوه‌ها به جرم خاموشی
بانعره‌های سوزان می‌سوزند
وصخره‌های ساکت
روی حریق سرخ قلل دود میشوند
حس‌می‌کنم سکوت‌گل‌ها را پژمرده می‌کند
وگل‌ها ، درگلدان‌های خاموشی می‌سوزند
یك شب برای شمعدانی‌ها خواندم
وشاخه های شمعدانی تاآفتاب رسیدند

شب ازکدام بادید می‌آمد
کد من بد حس ستاره‌شدن اعتماد پیداکردم
شب ازکدام بادیهٔ بی‌ستاره می‌آمد؟

غبار راه را چون کهکشان می‌افشانم
ومثل یك ستاره تا بامدادمی‌سوزم
ببین
شب ازستارهٔ زندانی سرشار است

چه سال‌های پرآفتابی خواهدآمد
پرنده‌ها وگل‌ها می‌آیند
بایدکلاهم را به‌احترام آفتابگردان‌ها بردارم
ودستمالم را دربادها تکان بدهم
هرگز برای گل‌ها اعتراف‌نخواهم‌کرد
وباپرنده‌ها حرفی زشب نخواهم‌گفت
حس می‌کنم تصور آینده را نباید باداستان شب آلود

باران ، می‌بارد
ستاره روی باران می‌خواند
ستاره رازآمدن آفتاب را می‌داند

بایدکلاهم را به احترام آفتابگردان‌ها بردارم

فرهنگ

برای میهن‌پرست آمریکای لاتین

انسان بی‌مکان

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

خون تو
ریخت
بر آستانهٔ جنگل
نه
جنگل سکوت نخواهدکرد

درآسمان تار
درسبزی شبانهٔ جنگل
پرواز هرگلوله
تنها نشانهٔ ایمان بود
انسان بی‌مکان

با پیکرش ، درخت تنومند آفتاب
با چشم‌هاش ، دوخته بر لحظه‌های اوج
باسرخی ستارهٔ ویران
بر نهرهای گلوگاهش
آنک
درقلعه‌های سبز زمان آرمیده است

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

فریاد تو
ازگیسوان شستهٔ جنگل عبور کرد
ازقلب قلعه‌های اسارت عبور کرد
ازخاک خشک مزرعه‌های عذاب وخون
ازشهرهای سوخته
ازشهرهای فقر
ازآتش و
گلوله و
فریاد
بگذشت
بگذشت وچون شهاب
درداغگاه سرد

اینجاکه لاله ها

با ساقهٔ شکسته

درخون تپیده‌اند

درقلب من نشست

آن لکه‌های سرخ

آن لکه‌های خون

هریك ، ستاره بود

ای قلهٔ گداختهٔ عصیان

با من بگو

درکودکی

شیر ازکدام ستاره نوشیدی ؟

کاینگونه بی شکست

تاآخرین تپیدن خون

آخرین فشنگ

تاآخرین جرقهٔ باروت قلب خویش

ماندی بجا

ستارهٔ دنباله دار من ....

ای قلهٔ گداخته

فریادت

درانحنای قوس وقزح چرخید
فریاد تو
نهیب زمین بود
فریاد تو
تکامل جنگل بود
فریاد تو
غریو انسان بود

ای شاخه‌های عاشق
خون ستارهٔ ویران
بردست‌های سبز شما
جاودانه باد

کتاب

سیر فلسفهٔ ایران

اثر محمد اقبال لاهوری ترجمهٔ ا.ح. آریان‌پور

نشریه شماره ۸ مؤسسه فرهنگی منطقه‌ای ـ ک ـ ۱۹۴ ص

تدوین تاریخ کاملی دربارهٔ فلسفهٔ ایران هرچند دیرزمانی است درغرب و شرق شروع شده لیکن به‌جرئت می‌توان گفت، نه‌تنها هنوز کارجالبی انجام نشده، بلکه حتی زمینهٔ این کار هم فراهم نیامده‌است. مستشرقینی که دست اندازی در قلمرو فلسفهٔ اسلامی کرده‌اند، نتوانسته‌اند به جدائی تفکر ایرانی واسلامی پی‌ببرند و اغلب نوشته‌های آنان تاریخ فلسفهٔ اسلامی است نه فلسفهٔ ایران. دانشمندان شرقی هم یا شاگردان مکتب قدیم بودند که همچنان درنوشتن حاشیه و شرح و تعلیقه فروماندند، ویا تحصیل کرده‌های خارجی هستند که نوشته‌هایشان تقلیدی است از آنچه که فراتر رفت. آنچه که تذکر آن بس مفید است و توجهی بدان نشده، این است که پویش‌های فلسفی ایران را نمی‌توان اسلامی خواند ـ به آن معنا که می‌گویند فلسفهٔ اسلامی ـ بلکه ایران دارای فلسفهٔ خاصی است که با اندیشهٔ ایرانی تطبیق شده‌است و بنابراین به‌حکم اینکه تاریخ فلسفهٔ اسلامی نوشته میشود نمی‌توان از فلسفه‌های قبل از اسلام سخنی به میان نیاورد ولی می‌توان تاریخ فلسفهٔ ایران را به دوقسمت تقسیم نمود ـ قبل از اسلام و بعد از اسلام ـ این دو بخش آنچنان ارتباط ناگسستنی باهم دارند که نمی‌توان مجزا از هم مورد بررسی قرارداد.

از این ملاحظات که بگذریم باید باین نکته اذعان نظر نمود که آیا مورخ با چه اسلوبی باید به بررسی فلسفه‌های ایران بپردازد. دراغلب بلکه تمامی آثاری که فراتر بدانها اشاره کردیم یك بی‌توجهی عجیبی باین معنا مشاهده میشود. این مورخین یا اندیشهٔ درستی نداشته‌اند و یا اصولا توجهی باین مورد ننموده‌اند. بنا ـ براین یك نوع عدم تسلسل وارتباط منطقی براین آثار حکمفرماست!

بنظر میرسد برای طرح صحیح مسئله ابتداء باید پویش‌های تاریخ ایران

را مورد بررسی قرارداد و آنگاه هر اندیشه‌ای را درجایگاه خود به درستی تحلیل نمود. بنابراین ــ همچنانکه آقای آریان‌پور گفته‌اند ــ هیچ وقت مطالعهٔ تشریحی جدا از مطالعهٔ تبیینی وجود نخواهدداشت و «بی‌گمان مطالعهٔ تشریحی .... به خودی خود موجد بصیرتی که منظور علم تاریخ فلسفه است، نمیشود.» «ازاین‌رو می‌توان گفت که معلمان و مؤلفان این‌دانش مفهوم علم تاریخ یا تاریخ‌شناسی را با مفهوم تاریخ اشتباه» کرده‌اند و «بجای استنتاج قوانین تطوراتی که در عرصهٔ فلسفه‌ها روی‌داده‌اند جریان آن تطورات را عیناً عرضه داشته‌اند.» نتیجهٔ این نوع مطالعه این میشود که «فلسفه نوعی خیال بافی بی‌حاصل است وارتباطی با زندگی اجتماعی و انفرادی ندارد.» (ص.ط مقدمه آقای آریان‌پور.)

اینجا باید اضافه نمود همچنانکه مفهوم فلسفهٔ تاریخ امروز ، تقریباً، به جامعه‌شناسی نزدیک‌شده ــ چنانکه آقای آریانپور گفته‌اند . ص. ط. مقدمه ــ بنظر ما علم تاریخ فلسفه هم به جامعه شناسی فلسفه‌ها نزدیک‌میشود. دور نیست که‌این شاخه ازدانش بشری توسعه پیدا نماید و ما جای دیگر در این‌باره سخن خواهیم گفت .

آنچه‌ذکر شد عناصری است که در تدوین تاریخ‌فلسفهٔ‌ایران حتماً باید توجه نمود. اینک‌با توجه باین‌مسائل به بررسی کتاب می‌پردازیم.

آغاز کتاب‌حاوی مقدمه‌ایست روشن‌و پرارج از مترجم، که‌بحثی است دربارهٔ فلسفه، علم تاریخ فلسفه وفرق مطالعه تشریحی‌و تبیینی‌و آنگاه‌اشاره‌ای به‌محتویات متن کتاب. درص.ی می‌خوانیم: «اقبال‌در این رساله ازروش تشریحی پیروی کرده وفقط گاهی در ضمن تشریح نظریه‌های فلسفی‌به‌تبیین پرداخته است ..... اقبال دراین رساله نخست به‌اجمال گرائیده و کوشیده‌است مفاهیم‌فلسفهٔ‌قدیم را به‌زبان فلسفهٔ‌جدید بیان‌نماید. ازاین‌رو این‌رساله فشرده و پیچیده‌است ....»

درصفحات ۱ و ۲ متن اقبال میگوید «پژوهنده .. .. باآنکه از لطافت غریب فکرایرانی سخت‌متأثر میشود، به‌نظامی چون‌نظام کاپیلای (Kapila) هندی‌یا نظام کانت آلمانی‌برنمی‌خورد» بنابراین درایران تنها نظامهای فکری‌ناتمام‌به‌بار می‌آیند». علت‌این‌نوع برداشت نویسندهٔ کتاب ــ آن‌چنانکه طی‌این نوشته معلوم خواهیم کرد ــ این است که اصولا نظامات‌فلسفی‌ایران صحیحاً دراین‌کتاب مورد بررسی قرار نگرفته‌است. مثلا نظام فلسفی ابن‌سینا و ملاصدرا که دو تن از نامدارترن سیستم سازان اندیشهٔ ایرانی بوده‌اند ، تقریبا حذف شده‌است .

سپس روش کار و مأخذ عمده ذکر شده «دو نکتهٔ قابل ملاحظه ازاین رساله بدست میآید . الف ــ سیر و استمرار منطقی‌فکرایرانی...ب ــ موضوع تصوف» که « بطرزی‌علمی‌مورد بحث‌قرار گرفته» ص۲ــ۳. درجزو منابع اساسی ۱۹ کتاب ورساله ذکر شده که‌غالباً مأخذ درجه‌دو و سه تفکرایرانی است ، گذشته ازآن در شمارهٔ ۶ عوارف‌المعارف به‌شهاب‌الدین یحیی سهروردی‌نسبت داده شده . اقبال بین دو نفرمتفکر (یکی صوفی‌و دیگری فیلسوف) راخلط کرده. یکی‌حکیمی‌است بنام کاکل شهاب‌الدین‌یحیی‌بن‌حبش‌بن امیرک‌سهروردی‌مقتول‌درسال ۵۸۷ صاحب حکمت‌الاشراق و دیگری صوفی معروف شیخ شهاالدین ابوحفص عمربن محمد سهروردی متوفی ۶۳۲ که عوارف ــ المعارف ــ که‌کتابی است درتصوف ــ از اوست .

درپایان بخش نخست که حکمای قبل ازاسلام رامورد تحلیل‌قرار میدهد، چون «پویش‌های فلسفی عصر ساسانی و اوضاع واحوال‌سیاسی واجتماعی وفکری که موجد ظهور وتکامل آن پویش‌ها بوده‌اند برما معلوم‌نیست از این رو »ــ

ص۱۷ ـ بیش از آن وارد جزئیات فلسفه ایران باستان نشده است.

در قسمت اول بخش دوم « تحول فرهنگی ایران» به‌طرزی ذهنی و مجمل بررسی شده و آنگاه درص۲۱ می‌خوانیم «محض کوته سخنی از احمدبن محمد سرخسی درمی‌گذریم، ابونصرمحمدفارابی را نادیده‌میگیریم‌وازپزشك نامی، ابوبکر محمدبن‌ذکریا رازی ... چشم می‌پوشیم و به ابن مسکویه می‌پردازیم.» ملاحظه میشود که‌طی دوصفحه از مزدك به ابن مسکویه میرسد واین اجمال‌مخل‌و کوته سخنی بی‌جاباعث میشود نه تنها اززمینهٔ آرمانی وفکری‌فلسفهٔ ایران بعدازاسلام سخنی به‌میان‌نیاید بلکه از اندیشمندان بزرگی فقط به ذکر نامی بسنده میشود.

قسمت سوم‌ازبخش دوم نظری‌است به دورسالهٔ ابن‌سینا (رسالهٔ‌فی‌الماهیته‌ـ العشق ورسالهٔ‌نفس) وسعی شده‌است تا به وسیلهٔ این‌دورساله معضلات‌فلسفی‌ابن‌سینا را بازنمایدوباین ترتیب‌نظام‌فلسفی این حکیم به‌سختی‌دچارآشوب‌شده و به‌عرفان بیشتر نزدیك شده تافلسفهٔ استدلالی مشائی. بااینکه اقبال‌درمقدمه ازمجموعهٔ آثار ابن‌سینا نام برده ولی‌عملا ازآنها استفاده‌ای نبرده‌است.

آثارابن‌سیناماننده‌کتاب‌شفاواشارات پیوسته‌جزءاساسی‌ترین‌کتب درسی‌حوزه‌ـ های علمی‌بوده ونفوذ این دوکتاب در تمام ادوار تاریخ فلسفه خیلی بیش‌از آنست‌که بااین‌کوته سخنی‌ها حق مطلب را ادانمود. لذا نظرات ابن‌سیناد‌رباب جمال‌وعشق‌جزء بسیارکوچکی از نظام فلسفی اوست. وقتی‌خواننده از مبادی فکری ابن‌سینا بی‌خبراست به هیچ‌وجه نمی‌توان از مباحث نفس سخن بمیان آورد. ازشاگردان‌بلافصل ابن‌سینا هم به بهانهٔ اینکه‌چون« بهمنیاروابوالمأمون ومعصومی وابوالعباس وابن‌طاهر به راه استادرفتند.» ص ۳۱ فقط نامی‌ذکر میشود.

فصل بعدحاوی مباحث کلامی‌است که باتوجه‌به‌سایر فصول رساله می‌توان گفت خوب مطرح شده و بالنسبه تصور روشنی ازمسائل‌القاء میکند.

دربخشی که تصوف موردبحث قرار گرفته شیخ شهاب‌الدین یحیی‌سهروردی، از متصوفین بشمار رفته اما نظام فلسفی وی تقریباً صحیح‌مطرح شده و ازمسائل مختلف فلسفهٔ وی ـ بودشناسی ص۸۱، جهان‌شناسی‌ص۸۴ وروان‌شناسی‌ص۸۷ـ سخن رفته. سپس‌ازعبدالکریم‌بن‌ابراهیم جیلانی‌درچهارده‌صفحه بحث‌بمیان‌آمده، باتوجه باینکه ابن سینا فقط چهارصفحه رساله رااشغال‌کرده می‌توان حدس‌زدکه کتاب چقدر ازسیاق تألیف بدور است! این‌مورد دربارهٔ ملاصدرا هم‌صادق است زیراکه تنها درچهار سطر از ملاصدرا سخن‌بمیان میآیدوآن‌هم چقدر مغشوش وپرغلط. مسئله‌مهم دیگری‌که باید ذکر نمود دراین فصل نیز ازعده‌ای دیگر از اندیشمندان‌اصولا حتی‌نامی‌هم‌برده‌نشده. شارحین محی‌الدین بن‌عربی ونحله عرفان نظری که تأثیر عمیقی در فلسفهٔ مکتب اصفهان علی‌الخصوص ملاصدرا داشتند بایدجای زیادی در تاریخ فلسفهٔ ایران اشغال نماید، زیرا از صدرابدون توجه باین‌عرفا نمی‌توان بدرستی سخن گفت.

در فصل‌ششم «فلسفه درعصرجدید» مورد بررسی قرارگرفته است. بایدذکر نمود که‌آخرین فیلسوفی که درفصول‌قبلی موردبحث‌بوده(فیلسوف به‌معنی‌اخص‌کلمه) شیخ اشراق بود. دراین فصل‌بلافاصله‌به صدرالدین‌محمدشیرازی‌میرسیم. باتوجه‌به فاصلهٔ‌زمانی‌این‌دوحکیم‌ملاحظه میشود که چه‌مدت درازی‌ازتاریخ‌فلسفهٔ ایران‌حذف شده وگوئی دراین‌دورهٔ پانصدساله هیچ حکیمی بوجود نیامده. ازاین گذشته‌ـ بطوریکه‌گفته‌شدـ ازصدرا فقط درچهار خط ذکری بمیان آمده. میگوید « علم راستین‌زادهٔ اتحاد ذهن‌وعین است» بنظر

میرسد که منظورش اتحادعاقل ومعقول است، ولی بی‌توجه باینکه اتحاد عاقل و معقول، اتحاد عاقل و معقول بالذات است نه‌معقول بالعرض که‌عین خارجی باشد. وهمین طوراز گوبی‌نو (Gobineau) نقل میکند که میگوید «صدرا فقط به‌احیاء آئین‌ابوعلی سینا پرداخت» وادامه میدهد «ولی گوبی‌نو غافل مانده‌است که سیرفکر ایرانی به سوی یك گرائی کامل با مفهوم اتحاد عاقل ومعقول‌صدرا کمال‌یافت»ص۱۰۸. وبالاخره «فلسفهٔ صدرا مبداء فکری آئین بابی‌شد.» همان‌صفحه. لازم به‌توضیح نیست که این‌قسمت‌چقدر آشفته است.

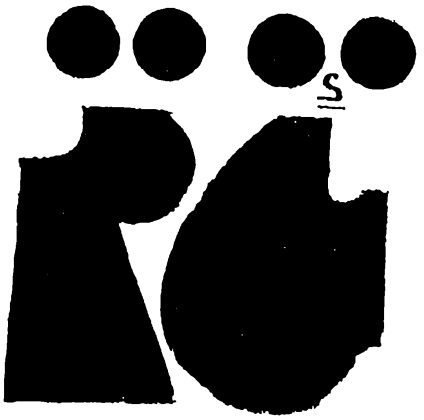
اولا اتحاد عاقل‌و معقول، اتحاد ذهن‌وعین‌نیست. ثانیاً این مسئله بایك‌گرائی ارتباطی نداردچنانکه خوداقبال هم‌گفته اتحاد عاقل و معقول مربوط به معرفت‌شناسی‌است‌ویك‌گرائی بحثی‌مربوط به بودشناسی است. چطوراتحاد عاقل و معقول می‌تواند اندیشه را به‌سوی یك‌گرائی سوق‌دهد...؟! وثالثاً آئین‌بابی چه ارتباطی‌با نظام فلسفی‌صدرالدین‌شیرازی دارد. چون اقبال مراجعه به‌کتب صدرا نداشته ــ به شهادت مقدمهٔ کتاب ــ لذا مطالبی‌که امثال گوبی‌نو و ادواردبراون در تاریخ ادبیات‌خودنوشته عیناً منعکس نموده‌که اینان هم به نوبهٔ خود اطلاعی نداشتند،چنانکه اسفار را به سفرنامهٔ صدرا تعبیر نموده‌اند و غیره از این اشتباهات!...

درمورد حاج ملاهادی سبزواری‌هم سعی‌شده خلاصهٔ اسرارالحکم ارائه شود. امادرچندموردسخت مضطرب ونارساست ولازم به‌توضیح است که تاریخ وفات وی سال ۱۲۸۹ است نه ۱۲۹۵.

درخاتمه‌می‌توان گفت که‌رسالهٔ‌مزبور تنها تبیینی نیست بلکه حتی‌ازنظر تشریحی هم‌بسیار ضعیف وپر اشکال طرح شده. می‌بینیم‌ازحکمای‌نامی‌همچون امام‌فخر ـ رازی، خواجه نصیرالدین طوسی، قطب رازی، قطب‌شیرازی ومیرداماد ملاصدرا احیاناً نامی‌برده شده وبس. درمواردی هم‌که خواسته مسائل‌را تبیین نماید وضع بهتر ازتشریح نیست زیرا ازعلل سقوط اسماعیلیان به‌علت «طنزشرنوشت»ص۳۹ واز «واقع‌گرائی‌غریزی» اشعریان‌ص۴۷ دم میزند.

از نظر اینکه اقبال سعی کرده فلسفهٔ ایران‌را به‌زبان‌فلسفهٔ‌جدید تقریر کند کاری‌مفیداست‌زیرا می‌تواندمقدمه‌ای برای «مطالعه‌تطبیقی فلسفه» باشد.

سیدجواد طباطبائی



تئاتر و قصه

«شهر قصه»

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 درمعنای وسیع و کلی‌تر آن حتی کلمه‌ای بحساب نخواهد آمد . ولی آیا در کلیت «شهر قصه» ما با کلمه‌ای از تعریف و معنای تئاتر روبرو میشویم یا نه ؟ بنظر من ، نه .

ما نمیتوانیم تماشاگر «جریاناتی» بر روی صحنهٔ تئاتر باشیم و آن «جریانات» را تئاتر بنامیم. در کشوری که تئاتر و یا صحنهٔ آزادی برای گروههای تئاتر آن موجود نیست تا بتوانند درسال بیش از حد اکثر دو نمایشنامه و هرکدام را باز بیش از حد اکثر ۱۵ ــ ۵ شب اجرا نمایند، در کشوری که هر گروه باید یکسال خون بخورد ، از هر گونه وسائل معیشتی خود بکاهد ، مصارف اقتصادی خود و وابستگانش را به حداقل برساند تا بتواند مخارج بروی صحنه آوردن یك نمایشنامه را تأمین کند ، آیا باید که این تنها صحنهٔ تئاتر ــ که آنقدرها هم آش دهان سوزی نیست ــ بیش از نیمی از فصل تئاتری ما در سلطه و اختیار گروههائی باشد که هیچگاه به معنای تئاتر نمی‌اندیشند ؟

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

باید بپایش خون ریخت . بایدفسادی‌را که فضای تئاتری ما راآلوده ساخته از آن زدود . بایدریشه‌های پوسیده وفاسد آن‌را ازبیخ وبن کندوسوزاند .

و این‌همه نه براین کوچك ـ «شهر قصه» ـ تکیه دارد، که‌بر بسیاری‌قصه‌های تئاتری دیگر نیز. قصه‌هائی که گناه و فسادشان قبل از این وبیش از این وده است . آقای بیژن مفیدحدبالا یك گناه‌ـ کار نا آگاه است؛ ونه فسادی در کارش نیست ، که صداقت است . ولی‌صداقتی که رنگ ازکم‌آگاهی دارد . صداقتی که در زمانهٔ ما برای تئاتر ضرورتیش نیست . صداقتی که اگر کمی دقت کنیم آنچنان‌هم صداقت نیست .

آقای مفید سالها پیش چند سالی کارتئاتر کرده‌اند . در گروههائی‌وبطور پراکنده. آنهم نه‌صددرصدبشکل‌امروزی گروهها ،ونه بعنوان‌سرپرست‌و کارگردان. حد دانش تئاتریش از کارش پیداست . چیزی نیست که بشود گفت‌نباید کار کند؛ چرا ، باید کار کند ، همچنانکه خیلی‌ها می‌کنند . اما چیزی‌هم نیست که‌بشود گفت با آن‌بلندگوئی برداشت و گوشه‌ای یا کنجی‌را گوش بزنگ ومتوجه کرد . مگر همهٔ آموزش وآمیزش آقای‌مفید درتئاتر چقدر بوده و یا می‌توانسته باشد که در بروشور برنامه‌شان اعلام میکنند« .. از یکسال و نیم پیش به تعلیم گروهی از جوانان در زمینهٔ تئاتر همت کرد .... جنوب‌تهران ... خانهٔ پیش‌آهنگی‌شماره ۲... ودر آنجا **فشرده ترین برنامهٔ آکادمی‌های‌تئاتررا** به این‌دسته‌جوانان علاقمند وصمیمی **تحمیل** کرد .. »

مصطفی اسکوئی راکه پایان نامهٔ تحصیلی ازفاکولته تئاتر دولتی مسکو داشت چه‌گلی بسرزدند تا آقای‌مفیدرا که ندارند . اگر یك هنرمند بنیانی از صداقت وراستگویی‌نداشته باشد هیچگاه خود وهنرش جائی درجامعه باز نخواهد کرد . همچنانکه مصطفی اسکوئی‌نداشت وبسرش‌آمد آنچه باید . باید پیلهٔ خود‌ـ پرستی‌وادعا رادرید و در فضای وسیع‌تر وسالم‌تری اندیشید و زیست . درتئاتر نمی‌توان به دروغ پرداخت. زیراحاصل فرهنگ ودانش تئاتری انسان (کار‌ـ گردان ، بازیگرو...)بصورت عینی در مقابل‌چشمهای تماشاگران جان‌میگیرد وآنچه گویای میزان اندوختهٔ هنری انسان است ، همانست که از اجرای یك نمایش ـ برروی‌صحنه ـ درك میشود .

«شهر قصه» شرح غصه‌ایست شخصی با بهره‌گیری ازقصه‌های قدیمی‌خودمان. اگرروایاتی‌که آقای مفید در این‌قصه به عاریه گرفته و درهم تلفیقشان کرده‌زمانی تعمیم‌پذیر بوده‌اند ـ وشاید اکنون نیز باشند ـ دراینجا درحدسوزوگداز فردی آدمی‌زودرنج و«رنج کشیده» توقف‌میکند. سوزوگدازی که بیشتر به شخص‌او نزدیك است تا دیگران یا حتی فردی دیگر

آقای مفید باضعف وناتوانی، بانالهٔ‌های پیاپی وبا فریادی‌ضعیف وآرام میخواهد مثلا« سنتها » ، «خرافات» و «نظامات» تحمیلی‌در«شکلی‌تمثیلی» به‌طنزیازیرشلاق بگیرد ! همین جا توقف میکنم ،چراکه باید توقف کرد تا حدود خود را بهتر دید . در هنر سوای جنبه های مختلف مسئولیت که بردوش یك هنرمند سنگینی میکند، صادق‌بودن‌نیزجنبه‌ای دیگراست که‌برای‌خودجایگاه‌وسیعی‌دارد. بسیاری کسان که درسیمای‌هنرمندبرای کار یااثر خودتوصیف ومعنا. یاظاهراً سبك وشیوه میتراشند ، کسانی هستند که باین وسیله پوششی روی‌نقاط ضعف کارخود ویابطور کلی‌روی کارضعیف‌خودمیکشند. اینکه‌ما کاری‌را تمثیلی یاهجائی یافلان وبهمان بنامیم در صورتیکه آن اثر با توجیهات قالبی تطابق‌نداشته‌باشد، همان‌بی‌صداقتی را مرتکب شده‌ایم که هنردرخود نمی‌ـ پذیرد «شهرقصه» هرچه باشد «تمثیل»

نیست . شاید باین‌علت که «شهرقصه» در مسیر مشخصی حرکت ندارد و اکثراً در آن خلط موضوع وشیوه میشود و دچار نوعی درهمی وپراکندگی است که آقای مفید آنرا مثلا «ابهام‌هنری» تلقی کرده‌اند. و باین ترتیب آن را « شکلی تمثیلی» نامیده‌اند. این «شهرقصه» ــ که‌مایه‌ازعمق عامیانه‌ترین‌روایات مادارد ــ بهیچ روی نمیتواند درقالب‌های امروزی وباصطلاح «مدرن» تئاترجای گیرد . غرض ازاین اشاره اینکه‌باتوجیهاتی‌این‌چنین‌نمیتوان آنرا شکل خاصی از تئاتر امروزی دانست .

قصهٔ خاله‌سوسکه و آقاموشه وفیلی که افتاد ودندونش شکست و .... ممکن است بشود برای تئاتر تنظیم شود، ولی نه بصورتی‌که در «شهرقصه» بهم وصله ـ پینه شده بود و ازآن‌لحاف چهل تکه و ملغمهٔ درهم جوش وتقطیع شده‌ای ساخته بودند ؛ بی‌آنکه‌بیان واجب مسئله‌ای از مسائل زمان‌مارادربرداشته باشد . شاید گفته شود از«شهرقصه» نمی‌توان‌انتظاری بیش‌ازاین‌داشت . ولی مسئلهٔ مهم همین جاست.دیگر «شهرقصه» و «قصه»هائی‌از این دست‌ضروری‌زندگی ما نیست. تئاتر مدتهاست‌که ازمرحلهٔ تفنن فاصله‌گرفته. بیان درد مردم بدین‌صورت سوز وگداز کیفورو بازی باعواطف ، حالت آرامش روحی زیان‌بخشی دارد . تئاتر نشخوار چندبارهٔ مسائل‌ازپیش دانسته نیست. تئاتر، هنر نیرومندیست بـرای‌آگاهی توده ودرك صحیح مسائل زیستی .

برنامه‌ای راکه باهدف سوداگری «سالمی» بصورت سریال برای تلویزیون (وشایدهم تئاترکودکان) تنظیم‌شده‌است، مسلماً با هیچ کوششی نمیتوان به تمهید مونتاژ روی صحنه‌آورد . « شهرقصه » می‌تواند در قسمت برنامهٔ سرگرمی‌های تلویزیون‌درردیف‌سالم‌ترین وبهترین‌نوع آن‌قرارگیرد. که‌درآنصورت‌بایدبرنامه‌ـ هائی نظیر « اختاپوس » را نه تنها از صفحهٔ تلویزیون بلکه ازصحنهٔ روزگار نیزمحوکرد. چراکه‌روبراه‌کنندگان‌این سرگرمی‌تلویزیونی‌میخواهند «اختاپوس» و نظائرش را بنام تئاتر قالب‌کنند نه سرگرمی. که تازه درنوع دوم‌آن هم‌جای بحث است .

«شهر قصه» تکرار یك‌موضوع‌است بچندگونه نزدیك بهم‌که دوگونه‌آن‌کاملا شبیه هم است .«شهرقصه» را نه درقالب ونه درمحتوی، نمیتوان‌تئاترنامید؛همین طور خیلی « نمایشات » دیگر تالار۲۵ شهریور را !

«شهرقصه» واریته‌ای‌بود که‌به‌تناوب درآن قطعاتی تئاتری اجرا می‌شد و در این میان آتراکسیون بود که فاصلهٔ قطعهٔ قبلی‌را با بعدی پرمیکرد .

در «شهر قصه »دیده میشدکـه کار دریك راهنمائی گمراه جریان‌دارد . با همهٔ کوشش وزحمتی که‌درطول‌مدتی‌طولانی روی این‌کار انجام‌گرفته، نتیجه‌ای‌بغایت پائین‌ترازسطح تلاش، بدست‌آمده است . انگیزه ومنطق درحرکات وعبورازمحلی به‌محل دیگر وجود نداشت، پختگی‌لازم ومعمول‌دربازیگری ــ کـه دراینجا فقط حرکت‌های بیرونی را تشکیل می‌داد ــ بچشم‌نمی‌خورد. واگراین‌نمایشنامه‌بدون ماسك وبا بیان‌آزادخود بازیگران‌اجرا میشد، بهیچوجه‌قابل تحمل نبود؛ چراکه بازیگران‌آنقدر جوان هستند وازتجربهٔ صحنه‌ای بی‌بهره‌که بی‌تردید کاررا تاحد هیچ پائین می‌کشیدند. نمی‌توان‌منکرشد کـه تمام بازیگران جوان «شهر قصه » دارای‌استعداد هستند،ولی بایددرجریان جدی‌کار تئاتر تجربهٔ‌لازم راکسب‌کنند.

در «شهر قصه» از مسائلـی صحبت می‌شودکه‌هرکس ازپیش‌بآن رسیده ونیز بدان اندیشیده . از « شهر قصه » هیچ مفهـوم و موضوع جدیدی کشف‌نمی‌شود. آنچه‌هست همه درحدگله‌های‌بسیار بسیار معمولی وروزمرهٔ مردم است؛کار زیاد و درآمدکم، مشکل استخدام، حراج ـ بهر

معنا ــ، عدم حس ممنوع دوستی ، ریــای زاهد، ریشخند «عموسام» واز این قبیل. و تازه اینها بیشتر فراوردهٔ ذهن معدودی تماشاگر است ازلابلای قصهٔ «شهرقصه» ، آنهم با شکلی بی‌اثر و نادرا ومعمولی ، ودرسطح. مخصوصاً طرح مسئلهٔ «عموسام» باین‌شکل‌ودرقالب «شهرقصه» بهیچ روی پذیرفتنی نبود . مسئلهٔ « عمــوســام » درجای دیگر ، بشکلی جدی ، و بوسیلهٔ آدمی دیگر باید طرح گردد .

در «شهر قصه» همه‌چیز درهم‌است. گوئی نیروی مخفی سانسور، یاعدم رشد آگاهی نویسنده‌چنین‌ملغمه‌ای ساخته‌است: ملارا درجلدروباه‌وکارگررا در جلدخر! (درست ونادرست.) نیش‌به‌عموسام‌وآمدن سربازهای چین . (همه را با یك چوب تاراندن) .

نویسنده‌دیدگاه مشخصی‌ازخودنشان نمیدهد.ودرمجموع،درتارهائی که‌خودتنیده دچاراغتشاش و سرگردانی میشود .

ارزش کار آقای‌مفید تنها دراینست که بیش ازیکسال درتنگنایی طاقت‌فرسا و با پشتکاری صمیمانه کار گروهی خود راادامه داد. وقفه‌ای درتلاش گروه‌ایجاد نکرد تاباصطلاح به‌نتیجه‌رسید.امیدوارم آقای مفید « شهر قصه » را نتیجهٔ نهائی تلاش وکوشش خود نداند ؛ چرا که این اولین گام است وبرآن ایرادات‌فراوانی وارد. واگر بابیانی بظاهر تند ــ بزعم بعضی‌ها ــ ازکارشان سخن رفت ، بدان علت است که‌با **کار** ایشان مخالفت وجود دارد نه با **شخص** ایشان. ماتا اینجا کار اورا نمی‌پذیریم وآنچه بعداً خواهیم‌دید قضاوتی دیگر دارد .

«مهر»

تئاتر و گروه پاسارگاد

هرکول و طویلهٔ اوجیاس

نمایشنامهٔ هرکول و طویلهٔ اوجیاس اگرچه به‌ظاهر گرایشی‌انسانی‌داردوکج‌دار ومریز ، حاکم را قدری متحجــر و سودجو معرفی میکند (واین مهمی است که‌کارگردان به‌دلیل نداشتن معیارهای صحیح‌برای سنجش طبقات آن را درك نکرده است) با اینهمه از ریشه فــاسد است و میوه‌ای جز فلسفه بافی برمبنای اخلاقیات رایج و اندرز های ارتجاعــی ندارد .

دورنمات چه میگوید ؛ شهــری از زبالــه انباشته است . مردم ، گاوهــا و گوسپندها درزبالــه میلولند واوجیاس، حاکم شهر که باشروع نارضائی‌های مردم به‌ضرورت رفرم پی‌برده است ، بــرای ماندگاری خویش با ریاکاری از میان توده‌های زباله برمی‌خیزد تابرای‌روبیدن زباله‌ها بکوشد!...اوجیاس میداندمردم درنظام حاکمیت او چنان گرفتارندکــه هیچ فرصتی‌برای‌زباله‌روبی ندارند چرا که اوخود غاصب فرصت‌های مردم است مباد آنکه موقعیت‌حکومت اورابه خطر اندازند، پس مردم‌را بر مــی‌انگیزد تا ازهرکول برای‌زباله‌روبی دعوت کنند و راه‌خویش گیرند .

هرکول از دیدگاه دورنمات قدرتی است «هیچ» که زادهٔ‌ضعف و درماندگی مردم درمسیر تاریخ است . تاریخی کــه

اوجیاس بر آن تکیه کرده‌است و اکنون نیز آن‌را بیاری می‌گیرد تا با نیروی کاذب اساطیر مردم را همچنان در طویلهٔ بزرگ شهر «الیس» نگاهدارد.

ریشهٔ هرکول آسمانی‌است. هرکول نیروئی‌ست ماوراء الطبیعه. از اعقاب خدایان المپ‌است. غولی است که مرکز تجلیات کمبودهای تاریخی یک‌ملت است وهم از این روست که مردم به تمهید اوجیاس تن می‌دهند و به امید نیروی «هیچ» هرکول ودرست در مرز تهاجم و اقدام فریب می‌خورند و فرومی‌نشینند.

هرکول می‌آید... تا رودخانه‌ها را برالیس بگشاید و شهررا به‌نور و پاکی شستشودهد !.. می‌آید تا مردم رستگار شوند !.. می‌آید تا لودگی وطنزدورنمات به سبکی پوشال‌وکاه برنظام‌بوروکراسی ببارد و می‌آید تا تأکیدی بر بی‌تأثیری تاریخ و اساطیر در تغییرنظام موجود جامعه باشد. هرکول‌از اوج المپ به قعر الیس کشیده میشود تاسیمای دروغین و اساطیریش آشکارگردد و در برابر واقعیت‌های زمینی«هیچ» شود تادیگر کسی برای رهائی از خفقان محیط به نیروهای فوق‌بشری نیندیشد واین‌یگانه خصلت‌مشخص‌ونیکوی‌نمایشنامهٔ‌دورنمات است که خصلت‌دوجانبهٔ دیگری‌را ــ بی آنکه‌قطب آن‌مشخص‌باشدوموقعیت آشکار طبقاتی‌خود رابنماید ــ درخویش دارد: «حقیقت»و«کذب». طردوتبرئهٔ اوجیاس حاکم درهرلحظه، نهایت‌دوگانگی،زیرکی واعتدال سودا گرانه‌روشنفکری است.

اوجیاس باطرح دعوت ازهرکول و پیوستن‌نیروهای محرك مردم به‌اساطیر، جهت نابودی آن‌نیروها،باغ خویش‌راازمیان زباله‌های نظام استثمارگر الیس برمی‌افرازدوبه‌فرزندش نیزمی‌آموزدکه: «تو نمی‌توانی متوقع‌باشی که نورسعادت خود به خود بیاید و اینجا را بگیرد اما می‌توانی خودت راآماده کنی که‌وقتی رستگاری آمد تورا بصورت آینه‌ای‌بیابد و ازوجودتو جهت بازتاب نور خودش استفاده‌کند. زمانهٔ‌غم‌انگیزی است که انسان فقط به‌این‌کمی بتواند به این‌دنیا خدمت‌کند. اما همین‌خدمت کم را لااقل باید انجام دهیم. هرکس سهم خودرا.» وبدینگونه بزرگترین‌لطمه‌را بر پیکر حرکت‌های اجتماعی فرود می‌آورد و تفکر بورژوازی وتجریدی «آدم باید خودش خوب باشد» را شایع می‌کند. اینجا،نمایشنامه‌به‌دقت‌قابل‌بررسی است. دورنمات وضع‌خودرا دربرابر«تز»حاکم مشخص نمیکند. به ابهامی رندانه می‌گراید تا درگیرنشود. دورنمات فلسفه وعلوم الهی‌خوانده‌است ولی‌نمایشنامه‌اش صراحت فلسفی ندارد. آیا با نوعی الوهیت مذهبی واخلاقیات الهی فرد را به روانپاکی‌می‌کشد؟ یا استنباط اوجیاس را از رستگاری و روانپاکی طرد می‌کند؟

این دو مفهوم مغایر چنان درهم آمیخته‌اند که باصراحت نمی‌توان هیچ‌کدام را تأیید و تأکید کرد و این اوج فساد روشنفکریست. روشنفکری فاسدی که میان مردم وحکومت ایستاده است و هرلحظه ازطبقه‌ای‌گدائی‌می‌کند وسرشار ازوقاحت وفحشاء فکریست. دورنمات، پنهان وزیرك درگیری‌های محیط را از دیدگاه فلسفهٔ ایده‌آلیستی روشنفکرانه که به‌لعاب علم و سیاست و طنز وهیاهو آغشته است می‌نگرد و از ابراز صریح می‌گریزد وهمواره معلول‌را مطرح می‌کند و یك‌لحظه حتی گرایشی به جانب علت ندارد مگر آنکه محیط وجمع را یکسر از یاد ببریم و فردرا علت تمام وقایع‌بیانگاریم !..

اوجیاس، حاکم الیس که مردم را می دوشد، عقایدخود رازیرکانه به‌مردم تحمیل‌میکند، برای مردم تکیه‌گاهی‌از اساطیر ونیروئی غیر انسانی می‌سازد، مردم را درقفس بوروکراسی به‌گیجی و لنگی می‌کشد و سر انجام دهان پلشت

به اندرزمیگشاید که من توانستم زباله‌های الیس را به‌کود تبدیل کنم و پسرش را نیز به‌ادامهٔ راه خویش ترغیب می‌کند درواقع باهلاهل جهل شهری را مسموم می‌کند و مردم را به‌پذیرش و سقوط می‌کشد. بدیهی است حاکم شهر می‌تواند باغی روی زباله‌ها برافرازد اما باغی که شیرابهٔ درختانش خون ملتی استثمار شده وخاموش است. رستگاری هرگز خود نخواهد آمد و برای ایجاد آن نیز نمی‌توان تزکیهٔ نفس را برای ملتی درمانده نسخه کرد. امروز رستگاری جز باقیام ملل استثمارشده ممکن نیست. زباله‌های هرجامعه ناشی ازسیستم اقتصادی، سیاسی و فرهنگی آن جامعه و درمجموع ناشی از نظام حاکم بر جامعه است. مردم را به‌فرد گرایی وروانپاکی مسیحی دعوت کردن فریب روشنفکرانهٔ کهنه‌ایست که خواست جهان استثمارگر در برابر جهان استثمار شونده است و عاملین صدور این مسیح وارگی مدرن روشنفکران جوامع استثمارگر به‌کمك روشنفکران جوامع استثمار زده‌اند.

در نمایشنامهٔ هرکول و طویلهٔ اوجیاس، دورنمات مردم را که تبلور نیروی جبری حرکت و تغییر و تکامل در تاریخ‌اند و با نیروی اختیار انسان ــ که انسان بدون آن برده‌ای بیش نیست ــ بحرکت خویش تسریع می‌بخشد، میان دو نیروی قاهر ــ آسمان و حکومت ــ بمثابهٔ کله‌های بی اراده ومشوش بحرکت در می‌آورد و مردم را ازسویی اسیر نیروهای اساطیری و ازسوی دیگر اسیر حکومت میپندارد.

مردم از دیدگاه دورنمات لیاقت تصمیم در سرنوشت خویش را ندارند. دورنمات با نفی اکثریت زحمتکش، زیرکانه سلسله مراتبی جبری وابدی را برای بشریت تأکید می‌کند و رندانه بر این فاجعه لباس رنگارنگ و سرگرم ــ کنندهٔ طنزی مرفه و تخدیر کننده میپوشد تا بتواند شتر گاو پلنگ روشنفکران جامعهٔ خویش باشد!..

دورنمات تمام زنان شهر الیس را که بدون شك آنها را بازنان حاکم نشینی اشتباه گرفته است برای تسلیم به نیروی شهوی هرکول راهی خیمهٔ او میکند تا شهر را به فحشایی گسترده ــ آنهم نه بر مبنای فقر ــ متهم کند و در برابر این فحشاء ازدختر حاکم تصویری ساده‌لوحانه می‌پردازد که پاك و باکره به آغوش پدرش، اوجیاس حاکم باز میگردد و نیز برادر او بعد از عشقبازی معصومانهٔ خویش با «دیانیرا»ی اساطیری، بسوی پدر می‌رود تا باپذیرش اندرز حکیمانهٔ ! پدر آینه‌ای صافی‌شود وروی شهر زباله‌ها وآدم‌ها، باغی برای خویش بسازد.

هرکول و طویلهٔ اوجیاس در واقع طویله‌ایست که دورنمات برای مسخ نیروهای یك ملت ساخته، آخورهای آن را به‌علوفهٔ بی خاصیت طنزی فریبکارانه از بوروکراسی انباشته است بوروکراسی فاسدی که خود نیز خویش را همواره از طریق مراکز تبلیغ ــ رادیو ... مطبوعات و... به‌طنز می‌گیرد تا ازحالت حاد اعمال نفوذ خویش بکاهد وسیمایی عادی و پذیرنده بیابد.

هرکول و طویلهٔ اوجیاس ملغمه‌ایست از طنز بورژوا پسند، انتقاد مرفه، فرم وملامسه‌ای زیرکانه با حکومت که سمندریان بعداز «آندورا»ی ماکس فریش با آنهمه‌سازندگی وتطابق محیطی‌اش به سراغ آن میرود و این تنها ناشی‌از بی‌جهتی و باری بهرجهت، بودن است.

چراهرکول وطویلهٔ اوجیاس انتخاب میشود؟

تئاتر پایگاه نمایش شخصیت‌های فردی‌شده است وطبیعی است وقتی نیازمند «بودن» باشیم و نه «چگونه بودن» به‌هر چیزممکن تن میدهیم. زیرك وحسابگر می‌شویم. می ترسیم ازقافلهٔ تئاتر عقب بمانیم. آنهم قافله‌ای که ساربان آن دولت است. می‌خواهیم در برابر برگ عنبر مندان وزارتی برگ تازه‌ای روکنیم تا در این قمارهنری برنده باشیم و آنچه دراین

کشاکش به هیچ گرفته میشود، سهم مردم است. تئاتر برای تئاتر. هدف این است .

میدانم نمیدانید کجاهستیدو نمیدانید درست هنگامیکه اوجیاس الیس روی صحنه ازباغ ورستگاری سخن میگوید ، اوجیاس‌شما صدها نفررا به خون‌می‌کشد. میدانم در لاك منافع خویش خزیده‌اید ، همت مبارزه را ازدست داده‌اید، حقیقت را درخویش سانسور کرده‌اید. می‌ترسید. شهامت هنری ندارید . گاه اقدامی مثبت می‌کنید تا چهره‌ای نیکو بنمائید و گاه در جهت نفی تمام ارزش هـای طبـقهٔ محکوم اجتماع ، در بـرابر مردان و زنان رسمی ! لبخند می‌زنید تا در کشکول‌هنری شماسکه‌های‌رایج‌بیاندازند وبتوانید موقعیتی پایدار برای خود کسب کنید و تنها در انـدیشهٔ مـوقعیت هنر روشنفکرانهٔ ! خویشید .

درهرکول وطویلهٔ اوجیاس به‌خوبی این امکان‌هست‌که کارگردان، اوجیاس را حاکمی تمهیدگروزیرك تصویرکند . این امکان هست‌که «تز» حاکم ، «تز» حقیقت نباشد . دورنمات خود تـأکیدی براین مهم ندارد و زیرکانه برلبهٔ مرز می‌ایستد . حاکم مردم را می‌فریبد. در مرز اقدام سـد راه‌آنهام یشود : اگـر زباله‌هانباشند مردم خـواهند بود اما اوجیاس دیـگر نمی‌تـواند باشـد و اوجیاس این رامیداند. موقعیت‌اوجیاس رابطه‌ای مستقیم با افـزایش و کاهش زباله‌های الیس دارد .

امکان برداشتی جامع و در جهت منافع نسبی‌مردم در نمایشنامهٔ دورنمات هست اما کارگران چشم بسته ، بـرسطح میلغزدودرهیاهوی‌طنزوتحقیربورو کراسی مبهوت میشود و نمایشنامه با اجـرایی کاملاارتجاعی‌وقشری ــ حتی‌اگرآگاهانه نباشد ــ تنها به انتقادهای خـررنگ‌کن توفیقی، حرف توحرفی ، سرکاراستواری وامیرارسلانی‌امی‌پردازدمنتها با ارائه‌ای هنرمندانه و مبتنی برتئاتر . با چنین فضایی‌آیا جایی برای نقد تئاتری بـه مفهوم اجتماعی ووسیع‌آن میماند ؟

آیا یك کارگردانی شتابزده که به فرمهایی نسبتا جـالب می‌رسد می‌تواند جوابگوی تأثروفقراقتصادی و فرهنگی یك ملت باشد ؟

از بررسی خلاقیت و درماندگی بازیگران نمایشنامهٔ هرکول و طویلهٔ اوجیاس درمی‌گذریم‌زیـرا در هرصورت برای اجرای اثری ارتجاعی‌کوشیده‌اند.

تئاتروگروه هنرملی

ناقالدی

ناقالدی (چی‌مانده) ترانه‌ایست محلی‌که به خوانندهٔ‌آن نیز گفته میشود. خواننده‌ــ‌چنانکه نویسنده نوشته است‌ــ شبانی‌است‌آراسته به تاجی ازگلخارهای وحشی، شولا وزنگوله های بسیارکـه با ترانهٔ خویش بهاری دیگررانویدمیدهد.

اصغر ، دیوانـهٔ آرام روستـا ، می‌خواهد فردانا‌قالدی بخواندوناقالدی شود...

صادق خان‌کـه به نامزد خیرالـه

تجاوز کرده است می‌آید ، هراسان‌است، از اصغر کمك می‌خواهد و . . . به زاغه پناه می‌برد .

درادامه ، خیراله باپدرش(عبدالله) وپدردختر (احمد) مـی‌آیند . آنها کـه صادق خان را نـاگاه گم کرده‌اند ، بـه جستجومی‌پردازند و به تناوب به زاغـه هجوم می‌برند. صادق خان به قمه مجهز است ...آنها نمی‌توانند به زاغه بروندو درزمین جلوی زاغه میمانندواز بدبختی، رسوایی، تحمل و ناچاری‌خویش‌میگویند... شب می‌آید وآنها، تمام‌شب‌درفضای‌میان خواب و بیداری زاغه را می‌پایند و ... دیگرسحراست . دختر با سارق چـاشت می‌آید و آن را می‌گسترد . اصـغر بـا دیدن دختر به خاطره‌های تـلخ گذشته میرود، شرف وعفت‌خانوادگی‌اونیز با تجاوز صادق خان برباد رفته است . می‌جوشد وبه زاغه هجوم می‌برد . فریـادی و ... سکوت .. اصغر، رها و خونالود از زاغه بیرون می‌آید . . نعره می‌کشد.. ناقالدی می‌خواند .. و.. می‌میرد .

« **پرده** »

نمایشنامه اگر چه با گفت وگوهای فراهم آمدهٔ روستایی‌که‌گاه به انسجامی شاعرانه می‌پیوندند ، با روال تئاتـری گفت وگوها ، وبا پرسنـاژ « اصغر » ، هاله‌ای ازاندوه وشاعرانگی می‌پذیرد و با مرگ خونالوداوبه ازدست رفتگی وغم می‌رسد ؛ درمجموع طرحی است خـام و سطحی‌که رابطه‌های کلیشه‌ای روستارا باز می‌گوید ودرچارچوب تجاوزسنتی‌ارباب به دختر رعیت منجمدمیشود . نـویسنده نمیداند حادثهٔ تجاوز ،کی ؛ چـرا ؛ و چگونه رخ داده است وازآن ، تنـها ، وسیله‌ای برای شروع‌یك رویدادمی‌سازد. صادق‌خان درگریز خویش به زاغه پناه می‌آورد... هیچ‌نیرویی‌به‌یاری‌اونمی‌آید. او دراین‌جدال وگریز تنهاست ودلیلـی براین‌موقعیت‌خاص‌نیامده است. خیراله، عبدالـه واحمد درموقعیتی نـامناسب و لحظه‌هایی بحرانی‌کـه بیش از هر چیز دیگر باید به عمل‌وسکوت دست یازند به طرح قصه‌هاوغصه‌های خود می‌پردازند و صحنه را تا پایان نمایشنامه به رکود و بی‌منطقی کامل می‌کشند ... سحر است و دخترمی‌آید ..آمدن دختربا توجه بـه تصور تجاوزی‌که براورفـته است سخت ناگهانی،قراردادی وخنده‌انـگیزاست و نمی‌بایدبه دلیل‌ایجادفضایی برای‌تحریك خاطره‌های اصغر به چنین تمهیدی دست یازید .

خصلت‌های‌هرپرسناژبرای نویسنده شناخته نیست . اصغرتا لحظه‌های پایان درحدجنون‌آرام خویش نیزبیانگراندوه وازدست‌رفتگی‌نیست.

عبداله واحمدرا به‌سادگی‌میتوان‌در یکدیگر ادغام کرد . عبداله ، همان حرف‌های احمد را منتهی‌کمی رقیق‌تر، بازمی‌گوید واحمد اوج حرف‌های‌عبداله است. و تنها خصلت خیراله بد قلقی و فریادگری گـاه وبیگاه اوست . نوسانی لازم میان عاطفه‌های گوناگون ندارد . گویی‌موقعیتی مناسب برای «شعار شرف وعفت‌بربادرفته است» یافته، درعصبانیت بی‌ریشهٔ‌خویش به‌شعار می‌پردازد .

ودختر.. هیچ‌نیست جزنفی‌ناگهانی شاعرانگی نسبی نمایشنامه ... و نتیجه آنکه ناقالدی درختی است ازروستایی افسرده‌که‌آن‌را ازساقه بریده در زمینی دیگر کاشته باشند. نشانه‌های حرکت و سرسبزی درشاخ‌وبرگ‌های‌آن هست اما دیری‌نمی‌پایدکه بادقتی‌درعمق‌که بمثابهٔ گذشت‌زمان‌است، شاخه‌هامی‌پوسدوبرگها می‌ریزد ... چراکه درخت بی‌ریشه‌استو برای‌ریشه‌یابی،انسان‌می‌بایدکه‌ابتداخود ریشه درژرفای زندگی بندد و برخویش استوارباشدواین نیازمند زمان‌است وبا اکتساب‌های تند و شتابزده هرگزممکن نیست.

کار گردانی نمایشنامه چنان است که ... ان عالـ شاعرانگی را نیز می‌زداید و تئاتری و هیاهو را به‌جای آن می‌نشاند. در کار گردانی آنالیزی که برمبنای 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 فریبنده وخودنما زیر ذره‌بین برداشت

گروه هنر ملی، قرار می‌گیرد تا تئاتر ملی را به تماشا گر حقنه کند. پیکر آدمهای بازی و لفت و گوهایشان در ارتباط‌های روانی خود، حتی یک لحظه به هماهنگی تصویری وصوتی نمی‌رسند. حرکت آدم‌ها برمبنای نیاز آیندهٔ صحنه‌سنجیده میشود ورابطهٔ اساسی و باورپذیر خود را با گذشته از دست میدهد. بدترین نوع کار گردانی شیوه‌ایست که بخاطر ایجاد تهییج وریتم، تمام ریشه‌های خود را از زندگی بیرون می‌گیرد و در فضای کاذب فریبائی‌های گذرا و تصور جعبه‌ای و نگاهداشته شدهٔ مردم از تئاتر سنتی، ریشه میدواند. این شیوه، صرفا بسدی بر گسترش مفاهیم مردم از هنر و پیوستگی تئاتر به رئالیسم اجتماعی است. شیوه‌ایست که بر فریب هنرمندانه تکیه می‌کند و تماشا گر را با حرکت‌ها و فریادها و اشیاء می‌فریبد. معتقد به نوعی درشت نمایی تئاتری‌ست. بی آنکه مفهوم واقعی درشت نمایی را در هنر درک کند ــ درشت نمایی برای سکوت، آرامش، ارتباط‌های گسسته، کم‌شیئی مکان، خصلت‌های آرام و... تمپو نیز هست ــ تنها، به درشت نمایی عناصر ملموس می‌پردازد: فریادها بلندتر میشوند... حرکت‌ها می‌گسترند، عجوم‌ها به دینامیسم نامعقول می‌گرایند و اینهمه تنها چشم و گوش را می‌آزارد و هر از بهمراکز 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 بگردیم که ، ما ئیم که مغز استخوان مردم را با آتش هیجان و ریتم سوزاندیم! ..

هیچ گرسنه‌ای را نمی‌توان بار کبار دام وغلات سیر کرد، چه، نه تنها گرسنه زیر هجوم این بار کبار متظاهرانه میمیرد بلکه خون دام به هدر میرود وغلات درجوار نعش گرسنگان می‌پوسد.

برای ایجاد انرژی در روان انسان به روانکاوی هنری و شناخت دقیق روابط اقتصادی و فرهنگی آدم‌ها نیازمندیم. همچنانکه گرسنه به تغذیهٔ گروه‌های گوناگون غذایی نیازمنداست تا از مرز تندرستی بگذرد و به زیستی سالم برسد و چنین می‌نماید که گروه هنر ملی این اصل بدیهی را نمی‌پذیرد و مدام سیب‌زمینی و گوشت خام بر سروصورت گرسنگان تئاتر می‌کوبد تا بدانند که آنها! درحاکم‌نشین روشنفکرانهٔ خویش انبارهایی انباشته دارد.

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

تئاتری که از تیپ آغاز کند و به تیپ بیانجامد، روشی که تیپ را فقط در قهوه‌خانه‌ها وخیابانها ــ آنهم گذرا و سطحی ــ بیابد و درصدد 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 یک ملت است و با جستجو در روان تمام این آدم‌هاست که تیپ «کشف میشود». تئاتر ملی تاکنون در قهوه‌خانه‌ها و کم و بیش روستاهائی که نمی‌شناسد پرسه‌زده است. قشر وسیع کارگران، آموزگاران، کارمندان سوداگران شهری، سیاستمداران، محصلین، دانشجویان و روشنفکران سرگشته را به‌هیچ‌می‌گیرد و درک این سهل‌انگاری

تمهیدی، ساده است: این گروه‌ها فریبندگی آدم‌های قهوه‌خانه‌ها و روستائیان را ندارند. نمی‌توان برایشان لباس‌های جوراجور و تیپ‌ساز پوشاند و برایشان رفتاری کلیشه‌ای و شایع معین کرد. نمی‌توان در مکان این گروه‌ها قبا آویخت، فانوس گرفت و چوبدست نهاد؛ قلیان گذاشت و دود تعارف کرد... اینجاست که کار به روان می‌کشد و این کار هر کس نیست. و کارگردانی ناقالدی چون کارگردانی اکثر نمایشنامه‌های گروه ملی ــ همین جا تأکید کنیم ــ که سه نمایشنامهٔ پیوستهٔ رادی با اجرای گروه هنر ملی، از لایه‌های نسبتاً عمیق زیستی روستا تا فراترین تظاهرات ملودرام تئاتر بسته بندی شده کشیده شد ــ تحمیلی وزشت است. هیچ بهره‌ای از سکوتی عمیق و محرک و فریادی بجا و عصیانگر که بنیادهای عاطفی را به ناپیدائی تغییر میدهند، ندارد. تنها شلنگ‌اندازی است و فریاد.. فریاد است و شلنگ‌اندازی و طبیعی است که هنر پیشه در چنین فضائی، اسیری بیش نیست که تنها به دلیل خودفروختگیهای محدود و یا نامحدود، دستاویز رفتاری بی‌منطق و تحقیرآمیز است.

دولت آبادی با تمام شناختی که از روستا و روستائیان دارد ــ چرا که روستائی‌زاده است و روستارا می‌نویسد ــ تنها در لحظه‌هایی که تک‌گوست، می‌تواند تماشاگر را با مصرف عاطفی خویش برانگیزد و در تمام لحظه‌های دیگر به دلیل رابطهٔ غلط و خودنمای پرسناژها، با تمامیت «احمد» بیگانه است و خود را با لباس احمد در صحنه میگرداند.

فراهانی می‌جوشد... می‌خروشد.. و بی‌نتیجه میماند. جو باریست که میتوانست خار و خاشاك اندوه صحرائی «خیراله» را درخود بچرخاند و گریزدهد و در گیر آن باشد. اما دریغا که کارگردان همواره ــ حتی آنگاه که در جوار برکه‌های بسیار کوچك ایستاده است ــ هوس توفان دارد و هنرپیشه را به نعره و خروش می‌انگیزد و چون نعره‌ها برمی‌آید نه توفان که تکه آبی حقیر و پرتاب‌شده بیش نیست. گروه هنرملی همواره خواسته است با برکهٔ کوچك نمایشنامه‌های بومی به تقلید توفان بپردازد.

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 وریتم قراردادی خود را میان آدم‌های برجستهٔ ماجرا (خیراله و احمد) تقسیم کرده است تا حادثه‌پردازی کامل‌تر شود و تضادهای قانون‌شده نمایشنامه را به پرتگاه موفقیت هل‌دهند.

«گروه هنرملی» تشنهٔ تئاتر حادثه‌ساز است و به حادثه چنان می‌نگرد که محصلی به بازی‌های مدرسه‌ای فوتبال و بسکتبال وحتی نه شطرنج که ازهمان آغاز، آرام، عمیق ومنطقی است.

رمضانی فر دیوانه‌ایست با روال همیشگی خویش که اگرچه، بهرجهت، جاذبه‌ای پذیرفته دارد، اساس کار خود را برشیرینی و لودگی خنده گیر نهاده است. باید تأکید کرد که نباید هیچ فرمی را تا حد یك کلیشهٔ مدام و تکراری فرو کشید. چه بسیارند دیوانه‌هایی که حتی ثانیه‌ای خنده‌انگیز نیستند و با رفتاری عمیق، وحشی، مبهوت ومعصومیتی ویران، اقتصاد، سیاست وفرهنگ 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 یك راه برای نجات باقی است: شکستن چارچوب سنتی تئاتر ملی که اضلاع آن لباس، دکور، نوروصدا، وحادثه است. گریز از تیپ سازی کاذب برمبنای پز و

صدا ؛ رهائی ازدیسیپلین ظاهری که ریشه درزرو زور دارد و درك شخصیت ، آزادی و ارزش انسان به مثابهٔ نیروئی سازنده درمسیر تاریخ متحرك و متحول مردم ونفوذ به زیرترین لایه‌های روان اجتماعی ملت، زیرا آنکه دم ازملیت می‌زند ازشناخت ملت ناگریزاست.

سعیدکاویان

از انتشارات روز

صدای‌میرا (شعر)

سعیدسلطانپور

منتشر شد

آسیا واستیلای باختر

ك. م. پانیکار

ترجمهٔ محمدعلی‌مهمید

لایه‌های بیابانی

(مجموعه‌داستان)

محمود دولت‌آبادی

دی ماه منتشرمی‌شود

واقعیت‌گرایی فیلم

فریدون رهنما

منتشرمی‌شود

انتشارات روز منتشر کرده است

ایوان یفریموف

سرزمین کف

ترجمهٔ عزیز یوسفی

جلدسلیفون ۱۵۰ ریال شمیز ۱۲۰ ریال

الکساندر فادایف

شکست

ترجمهٔ رضاشکتوکی

جلدسلیفون ۱۵۰ ریال

خوزوئه دوکاسترو

آدمها و خرچنگها

ترجمهٔ محمدقاضی

۱۲۰ ریال

برتراند راسل

چرا مسیحی نیستم

ترجمهٔ محمدقاضی

۱۰۰ ریال

انتشارات روز منتشر کرده است

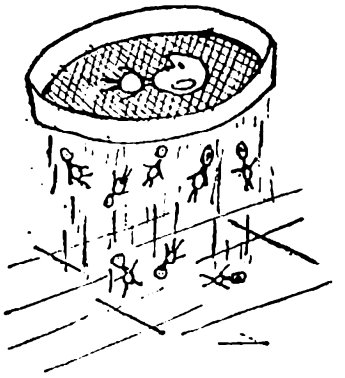
سپید دندان	جك لندن	ترجمهٔ محمد قاضی
آمریکائی آرام	گراهام گرین	« عبداله آزادیان
سیلابهای بهار	ارنست همینگوی	« فریدون گیلانی
بامداد اسلام	دکتر عبدالحسین زرین‌کوب	
دومادر	نصرت اله نویدی	

نمایشنامه

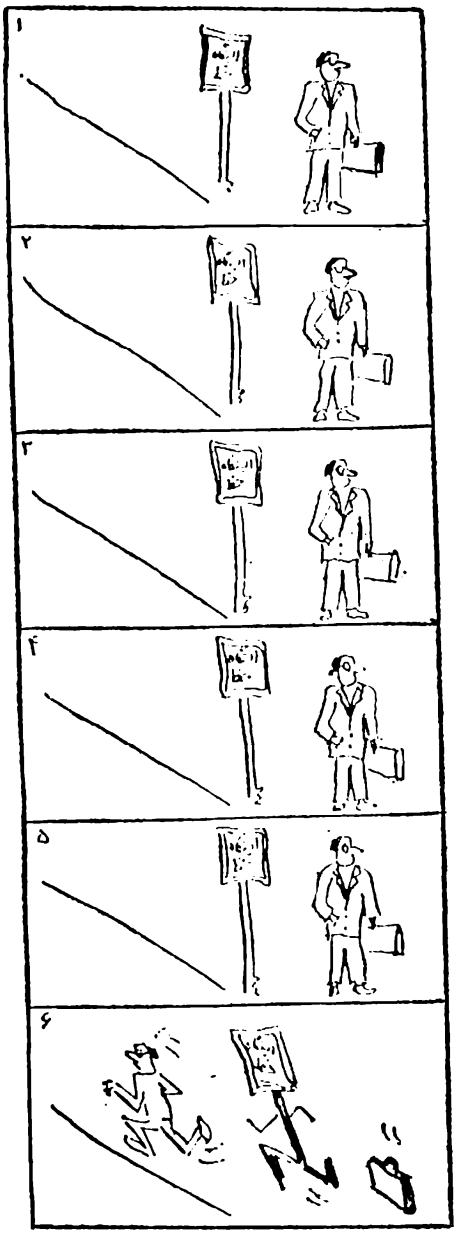
حادثه در «ویشی» و جادوگران شهر «سالم»	آرتور میلر	ترجمهٔ رحیم اصغرزاده م. امین‌مؤید
آندورا	ماکس فریش	« حمید سمندریان
مسافر بی‌توشه	ژان آنوی	« افضل وثوقی
تشنگی و گشنگی	اوژن یونسکو	« رضا کرم‌رضائی
بشر عادی و بشر عالی	برنارد شاو	« هدایت‌اله فروهر
پهلوان اکبر میمیرد	بهرام رضائی	
گلی	ه. باختری	

شعر

آوازهای پشت برگها	حسین رسائل	
برگزیدهٔ شعر شاعران انگلیسی زبان	از ۲۲ شاعر	ترجمهٔ عبدالعلی دستغیب محمود معلم



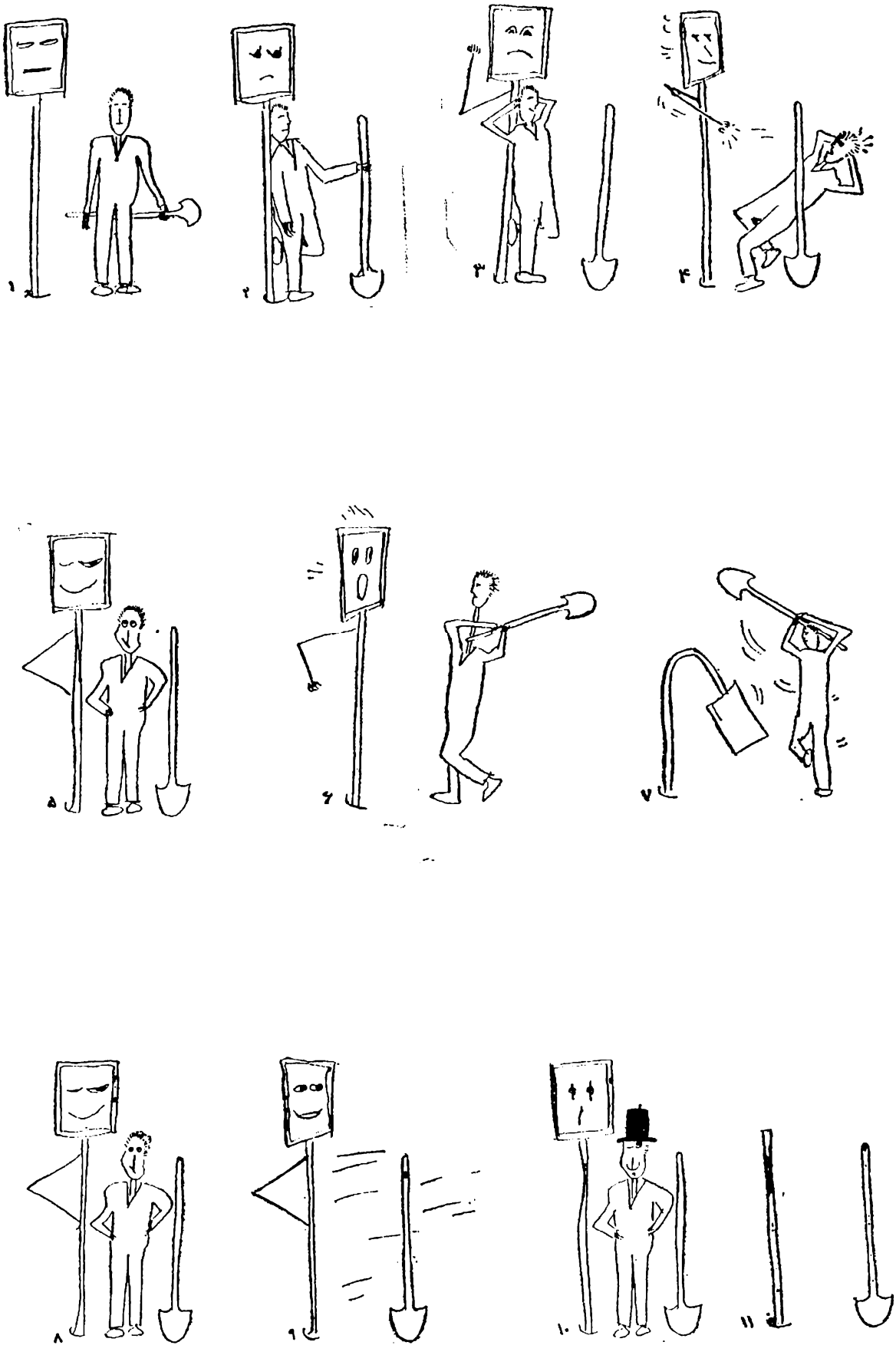
آدم نخاله !



آدم پررو !

آدم خاك‌برسر !

اختلاس !



آناژنسکا امپراتریس بلشویک
اثر جرج برنارد شاو
ترجمهٔ محمدتقی علیشاهی

استرمفست (ژنرال)
اشنایدیکند (سروان)
گراندوشس
دوتن سرباز

دفتر ژنرال، در یک پاسگاه نظامی، در جبههٔ شرقی بئوشیا (Beotia). میزی با یک تلفن، وسائل نوشتن، نامه‌های اداری و غیره. پشت میز مبلی برای ژنرال و پشت مبل یک پنجره است. مقابل مبل، درطرف دیگر، یک نیمکت چوبی ساده قرار دارد. درکنار میز، پشت به در، یک صندلی معمولی و ماشین تحریری در جلوی آن.

کناردر ،درجوار نیمکت یك 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 میآورند و آویزان میکنند. اشنایدیکند قدری دیرتر از ژنرال به میز نزدیك میشود.

استرمفست اشنایدیکند.

اشنایدیکند بله قربان .

استرمفست گزارش من رو برای دولت فرستادی [می‌نشیند]

اشنایدیکند [بطرف میز میآید] هنوز نه قربان ، به کدوم دولت میخواید فرستاده بشه ؟ [می‌نشیند] .

استرمفست نمیدونم. آخرین خبرچیه؟ فکر میکنی کی ممکنه فرداصبح قدرت‌رو در دست بگیره ؟

اشنایدیکند والله،دیروزقدرت دردست‌دولت موقت‌بود. اما امروزمیگویند که نخست وزیرش‌خودشو کشته واون‌دست‌چپ‌افراطی‌هم‌بقیه‌رو تیرباران کرده .

استرمفست دیگه بهتر، اما این افراد همیشه با فشنگهای توخالی دست بخودکشی میزنند .

اشنایدیکند فشنگ توخالی هم که باشه ، معنیش جا زدنه . بهتره که گزارش‌رو به مکزیمیلیانیستها (Maximilianists) بفرستم.

استرمفست اونها قوی‌تر ازاوپیدوشوینها (Oppidoshavians) نیستند. و از نظر من انقلابیون سرخ میاندرو باندازهٔ اونای دیگه احتمال روی‌کارآمدن دارند .

اشنایدیکند من براحتی میتونم چندتاکپید توی‌ماشین بذارم‌وواسهٔ‌هرکدوم یکی بفرستم .

استرمفست کاغذ حروم کردند ، پس با این حساب واسهٔ کودکستانها هم بفرست .

[سرش را با ناله روی میز میاندازد .]

اشنایدیکند خسته شدید قربان ؟

استرمفست اوه، اشنایدیکند، اشنایدیکندچطورمیتونی زندگی‌کردن رو تحمل‌کنی؟

اشنایدیکند درسنی‌کدمن‌هستم قربان، ازخودم‌میپرسم‌که چطورمیتونم‌مردن روتحمل‌کنم ؟

استرمفست توجوانی ، جوان وبی‌عاطفه . تواز انقلاب بهیجان اومدی : بد چیزهای‌خشك وبی‌مسمائی‌مثل‌آزادی‌علاقمندی. اماخانوادهٔ من هفت‌قرن‌صادقاندبرای سلسلهٔ‌پانژاندرام (Panjandrum) بئوشیا خدمت کرده‌اند . خاندان پانژاندرام در دربارهاشون برای‌ما جانگیهداشتند ، بهمون افتخار دادن . ترفیع دادن ، نورشون‌رو روی سرماتابوندند ، و ماروآنچه که هستیم‌کردن . وقتیکه من میشنوم شماجوانها میگوئید که‌برای تمدن، برای آزادی، برای برانداختن میلیتاریزم(Militarism)میجنگید، ازخودم‌میپرسم، چگوندیك‌مردمیتوندخونش‌رو بخاطراین‌کلمات توخالی بریزه. کلماتی‌که بوسیلهٔ‌کسبهٔ عامی‌وکارکرهای معمولی بکار میره ،کلماتی‌که‌فقط بادهواست وبوی‌گند .

[درحالیکه تحت تأثیرمطلب خودش‌قرارگرفته‌بلند میشود]

شاه یك حقیقت وواقعیت باشه‌وهد ، مردی‌که چون‌خدا‌ازمیان مابلند شده. میتونی ببینیش؛ میتونی دستش‌روببوسی ؛ میتونی

ازلبخندش خوشحال بشی و ازاخمش بترسی. من حاضر بـودم برای پانژاندرامم بمیرم همونطورکه پدرم برای پدرش مرد. میلیونها زحمتکش شما وقتی مافوقشون‌رو نـاراضی میکردن بسیارمفتخر بودن که‌فقط نوك پنجه‌های کفش‌ما به هرجا نابدترشون بخوره. اماحالا از زندگی برای من چی‌موندد؟ [با ناراحتـی بصندلیش برمیگردد] پانژاندرامم‌خلع شده و بردنش تا با گروه محکومین بچره. آرتش، غروروجلالش،سان میده‌که‌سخنرانی‌های فتنه‌انگیزیاغیهای مفلس‌رو بشنوه، وکلنل‌که واقعاً مجبور شده برکرسی بنشینه واین سخنرانان‌رو معرفی‌کنه. من خودم بدست‌وکیلم فرمانده کل شدم: یك جهود، اشنایدیکند! یك جهود اسرائیلی! بنظر میرسد تـا همین دیروز ایـن چیزها هذیانهای یك دیوانه بودند: اما امروز حرف‌های پیش‌پاافتادهٔ مطبوعات گنداب‌روهستند. حالامن‌فقط برای‌سه چیززنده‌ام: دشمن‌رو شکست بدم، پانژاندرام روبتخت سلطنت برگردونم، و وکیلم‌رو داربزنم.

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

استرمفست چی؟

اشنایدیکند البته، لونمیدم! پدرخودم هم مثل‌شما فکرمیکنه؛ ولی تصور کنیم من‌لوتون میدادم.

استرمفست [پوزخند میزند] تهمت‌خیانت‌به انقلاب بهت‌میزدم، پسربچهٔ‌من؛ وآنها فوراً تیربارونت میکردند، مگراینکه گریه میکردی، خواهش‌میکردی‌که قبل‌ازمردنت‌مادرت‌روببینی، اونوقت اونها احتمالاً تغییر عقیده میدادنـد و سرتیپت میکـردند. کافیه.

[بلند میشود ودستهایش را برای رفع‌خستگی‌ازدوطرف بازمیکند]

فکر میکنم بهتره کارم روشروع 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 .

اشنایدیکند چه اتفاقی افتاده ؟ بهمون حمله کردند؟

استرمفست مرد، آیا فکر میکنی که یك شکست تنها میتونه من‌رو باندازهٔ این خبر زمین بزنه: منی که سیزده‌بار ازشروع جنگ شکست خوردم ؟ اوه، سرورمن، سرورمن، پانژاندرام من!
[براثرهق‌هق گریه تکان میخورد .]

اشنایدیکند کشتنش؟

استرمفست یك خنجر بقلبش فرورفته ـ

اشنادیکند خدای من!

استرمفست ـ وقلب من، قلب من !

شنایدیکند [تسکین یافته] اود: یك خنجر مجازی. من تصور کردم منظورتون خنجر حقیقی است . چه اتفاقی افتاده ؟

استرمفست دخترش، گراندوشس آناژنسکا [1] کسی‌روکه پانژاندارم بیشتر ازبچه‌های دیگش دوست داشت، با ـ با ـ [نمیتواند تمام کند] .

اشنایدیکند انتحار کرده؟

استرمفست نه . اگر میکرد بهتر بود. اود، خیلی خیلی بهتر بود.

اشنایدیکند [با صدای آرام شده] کلیسا رو ترك کرده ؟

استرمفست [شوکه شده] مطمئناً نه. کفر نگو، مردك.

اشنایدیکند حق رأی خواستد؟

۱ـ Grand Duchess Annajanska

استرمفست دودستی تقدیمش میکردم تا نجاتش بدم .

اشنایدیکند نجات ازچی ؟ بگید دیگه قربان .

استرمفست بدانقلاب پیوسته.

اشنایدیکند ولی این‌همون‌کاریدکه‌شماهم‌کردین، قربان. همهٔ ما بانقلاب پیوستیم . اون‌جز کارما، کار دیگه‌ای نکرده.

استرمفست حق با توست ! اما این‌بدترینش‌که نیست . بایك افسرجوان فرارکرده . فرارکرده . اشنایدیکند ، فرارکرده!

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

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

تلفن زنگ‌میزند.

اشنایدیکند [گوشی‌را برمیدارد] بله: جی. اچ .کیو . بله..... داد نزن : من ژنـرال نیستم . شماکی هستید ؟ . . . . . پس چـرا اینو نگفتی؟ وظیفه‌تو نمیدونی ؟ دفعهٔ دیگه درجه‌تو میگیرن ..... اوه، سرهنگت‌کردن،آره ؟ خب، من روهم فیلدمارشال کردن. حالاچی میخوای بگی ؟ ..... نیگـاکن : برای چی تلفن کـردی؟ من نمیتونم تمام روز رو اینجا بگذرونم و بـه توهین‌های توگوش‌کنم .... چی! گراند دوشس! [استرمفست بطورناگهانی حرکت میکند] کجا دستگیرش‌کردید؟

استرمفست [تلفن رامیقاپد تا به جواب گوش بدهد] بلندتر حرف بزن ، ممکنه: من ید ژنرالم .... میشناسمت احمق. اون افسری‌که باهاش بود دستگیرکردید؟....لعنت‌شده! واسه این بازخواست میشین : واش کـردید برد : رشوه بهتون‌داده .... باید اونو میدیدین: افسرد با لباس‌رسمی قزاقهای «پاندروباژنسکی»[1] ید؟

---

۱ – Pandero bajensky

دوازده ساعت بهت مهلت میدم که دستگیرش کنی . بمن‌فحش میدی ، تو ..... پدرسگ ! [به اشنایدیکند] خوك نجس میگه گرانددوشس ، شیطان مجسم . [درتلفن] خائن‌پلید : جرأت میکنی‌اینطور ازدختر پانژاندرام‌مقدسمون صحبت‌کنی؟ میخوام ـ

اشنایدیکند [تلفن را ازگوش او دور میکند] مواظب باشید ، قربان .

استرمفست نمیخوام . میدم بکشنش. بددمن اون تلفن‌رو .

اشنایدیکند اما قربان برای سلامتی خودش ـ

استرمفست اه ؟

اشنایدیکند برای سلامتی خودش بهتره کـه بفرستنش اینجا . نـزد شما در امانه .

استرمفست [گوشی‌را میدهد] حق با توئه . باهاش با نزاکت باش . من بهتره حرف نزنم . [مینشیند]

اشنایدیکند [در تلفن] الو . اهمیت ندید : یك‌نفر اینجاست که‌فقط داشت بـا تلفن شوخی میکرد . مـن مجبور بـودم دوسه دقیقه‌ای اطاق‌رو ترك کنم . فراموش کنید دخترد‌رو بفرستیدش . ما اینجا خیلی زود بهش یاد میدیم کـه درست رفتار کنه ... اوه، قبلا فرستادیدش . پس خبرمرگت چرا زودتر نگفتی؟ تو‌ـ [با خشم تلفن‌را میگذارد] مجسم کنید . امروز صبح روانه‌ش کردن : و تمام اینها واسه‌این‌بوده‌که این یارو میخواسته‌صدای سرهنگیشو توتلفن‌بشنون . [تلفن دوباره زنگ میزند . با خشم گوشی رابرمیدارد .] حالا دیگه چیه ؟ . . . . [به ژنرال] افراد خودمونن، از طبقهٔ‌پائین. [درگوشی] هی ! فکرمیکنی کار دیگه‌ای ندارم بجزاینکه تمام روز رو پای تلفن وایستم ؟

. . . . چی میگی ؟ آدم‌کافی واسه گـرفتنش نیست ! منظورت چیه ؟ [به ژنرال] گراندوشش اونجاست قربان .

استرمفست بهشون بگو بفرستنش بالا . باید بـرای حفظ ظاهر جلوی محافظین ، بدون بوسیدن دستش ، حتی بدون بلند شدن‌جلوی پاش بپذیرمش . این قلب منو میشکند .

اشنایدیکند [در داخل گوشی] بفرستیدش بالا .... بسلامت ![گوشی را روی تلفن میگذارد] میگه کـه نصف رادرو اومده : نتونستند نگهش دارن .

گراندوشس سرزده وارد اطاق‌میشود، دوسر بازخسته در حالیکه بنومیدی به بازوان گراندوشس آویزان شده‌اند بدنبالش کشیده میشوند. اوسر تاپا باردائی‌از آستر خز پوشیده شده وکلاه خزی نیز بسردارد.

اشنایدیکند [به نیمکت اشاره میکند .] زود زندانی‌تون رو روی نیمکت جا بدید ؛ خودتون هم دوطرفش بنشینید . زود .

دوسر باز کوشش فوق‌لعاده‌ای میکنند تا گراندوشس‌را مجبور بنشستن کنند. آنهاراطوری‌پرت‌میکند که‌مجبور میشوند برای‌جلوگیری‌ازسقوط خودروی نیمکت بنشینند وگراندوشس نیزمابین‌آن دو کشیده‌میشود ومینشیند. سربازدومی با یك‌دست‌محکم گراندوشس‌رامی گیرد، با دست دیگر کاغذها را به‌طرف اشنایدیکند دراز می‌کند. اوآنهارا میگیرد وبه ژنرال می‌دهد. ژنرال آنهارا بازمی‌کندو باحالت‌موقری‌شروع بخواندن‌میکند.

اشنایدیکند زندانی، خواهش میکنم صبر کنید تـا ژنرال پروندهٔ مربوط بشمارو بخونه .

گراندوشس [به سرباز] ولم‌کن . [به‌استرمفست] بهشون بگوولم‌کنند ، وگرنه‌نیمکت رو برمیگردونم وسرهرسه نفرمون رو روی‌زمین خورد میکنم .

سربازاولی نه ، مامان‌کوچولو . بد بدبختها رحم‌کن.

استرمفست [ازروی لبهٔ کاغذی‌که میخواند خرناس میکشد] زبونتو نگهدار.

گراندوشس [میجهد] من یاسرباز؟

استرمفست [ترسیده] سرباز مادام.

گراندوشس بهش بگو ولم‌کنه .

استرمفست خانم‌رو راحت بذار.

سربازها دست از گراندوشس برمیدارند . یکی از آنهاصورت هیجان‌زده‌اش را پاك میکند. دیگری مچ دستش‌را میمکد .

اشنایدیکند [محکم] خبردار.

سربازها خبردار می‌ایستند.

گراندوشس اوه، بذارمردبیچاره مچش‌رو بمکه. ممکنه مسموم شده‌باشد.
من کارش گرفتم

استرمفست [شوکه‌شده] یك سرباز معمولی‌رو گاز گرفتید؟

گراندوشس والد ، من پیشنهاد کردم‌که با سیخ بخاری اداره داغش کنم .
اما ترسیده بود . چدکار دیگدای میتونستم بکنم ؟

اشنایدیکند چرا کارش گرفتی،زندانی؟

گراندوشس ولم‌نمیکرد.

اشنایدیکند وقتی‌کدگازش گرفتی ولت‌کرد؟

گراندوشس نه. [به‌پشت‌سربازدست میکشد] شما باید باین‌مرد برای‌فداکاریش
مدال‌بدید. چون نتونستم‌بخورمش ؛ با خودم‌آوردمش اینجا.

استرمفست زندانی ـ

گراندوشس منو زندانی صدانزن ، ژنرال استرمفست . مادر بزرگم روی
زانوش تورو نوازش‌کرده.

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

گراندوشس مغزت هم آنچه‌که بوده‌هست. نمیخوام‌منو زندانی‌خطاب‌کنی.

استرمفست برای سلامتی خـودتون ، من ممکن نیست شمارو با عناوین حقیقی ومقدستون بنامم. چی صداتون بزنم؟

گراندوشس انقلاب مارو رفیق‌هم‌کرده . من‌رو رفیق خطاب‌کن .

استرمفست ترجیح میدم بمیرم .

گراندشس پس‌منو آناژنسکا صدا کنید؛ ومن‌هم شماروواتل‌متل صدا میکنم، همونطورکه مادربزرگ صدامیکرد.

استرمفست [با درد، مضطرب شده] اشنایدیکند : تو باید بهشون بگی: من نمیتونم [ازپا میافتد] .

اشنایدیکند [رسمی] جمهوری بلوشیا تا حدود بخصوصی ناگزیر است که پانژاندرام وخانوادشو صرفاً برای‌سلامتی‌خودشون‌محدودکنه . شمااین‌حدود رواز بین‌بردید.

استرمفست [درادامهٔ کلمات او] من ـ باید بگم‌که ـ شمایان زندانی‌هستید. باهاتون چکارکنم ؟

گراندوشس بهتر بود قبل‌ازدستگیری من فکرشو میکردید .

استرمفست بیا ، بیا، زندانی! میدونی چداتفاقی واسدت میافتد اگر لحنم‌رو شدیدترکنم ؟

گراندوشس نه . اما میدونم چه اتفاقی برای تو میافتد .

استرمفست تورو بخدا چی زندانی؟

گراندوشس واعظ گلو ورم‌کرده.

اشنایدیکند سروصدا وشلوغی‌ایجاد میکند : کاغذها را میاندازد، وخندهٔ خود را زیرمیز پنهان میکند.

استرمفست [رعدآسا] سروان اشنایدیکند .

اشنایدیکند [باصدای خفه] بله قربان . [میز بطورآشکاری تکان میخورد]

استرمفست احمق ، ازاون زیر بیا بیرون : داری جوهرروچپه میکنی.

اشنایدیکند بیرون میآید، باصورتی سرخ ونشاط از دست رفته .

استرمفست چرا نمیخندی ؟ ازشوخیهای والاحضرت قدردانی نمیکنی؟

اشنایدیکند [ناگهان‌موقرورسمی‌میشود] نمیخواهم ، قربان .

استرمفست میگم بخند ، آقا . دستور بهت میدم .

اشنایدیکند [باکمی‌ملایمت] من حقیقتاً نمیتونم، قربان. [قاطع‌مینشیند]

استرمفست [به‌اوغرمیکند] یاه![بطور مؤثری بطرف گراندوشس برمیگردد] والاحضرت میخوان‌که رفیق خطابشون‌کنم ؟

گراندوشس [بلند میشود و دستمال سرخی‌راتکان میدهد] زنده‌باد انقلاب ، رفیق !

استرمفست [بلندشده‌وسلام نظامی میدهد] کارگرهای سرتاسر جهان متحد شوید . سروان اشنایدیکند تو باید بپا خیزی و مارسی‌یز بخوانی .

اشنایدیکند [بلند میشود] اماقربان من نمیتونم. من‌ند صدا دارم نه‌گوش.

استرمفست پس‌بشین وخجالتت رو توی ماشین‌تحریرقایم‌کن. [اشنایدیکند مینشید]رفیق‌آناژنسکا شما بایك افسر جوان فرارکردید .

گراندوشس ژنرال استرمفست، تودروغ میگی .

استرمفست انکار، رفیق ، بیفایده‌س . همهٔ حرکات شما ازطریق‌اون‌افسر دنبال‌شده . [گراندوشس ناگهان فکری بخاطرش‌میرسد، وبنظر میرسد که مشغول است. استرمفست باحالتی دادگاهی ادامه میدهد]

اون در گلدن انکر[1]، درهاکنسبورگ[2] بشما ملحق شده . شما اونجا از دست مادررفتین؛ ولی افسره تا پوتردام[3] تعقیب شد ، اون جائیکـه شما دوباره بهش ملحق شدید و بعد پنهانی بـه پرمسیلوپ[4] رفتین . بااون مردکهٔ بی‌همه چیز چیکار کردید ؟ کجاست ؟

گراندوشس [باتظاهر باینکه رازمهمی رانجوامیکند] جائیکه همیشه بوده .

استرمفست [مشتاقانه] اونجاکجاست ؟

گراندوشس [تند] درتصورشما . من تنها اومدم . تنهاهم‌هستم . هرروزصدها افسر از هاکنسبورگ به پوتردام مسافرت میکنند. منو به اونا چه مربوط .

استرمفست اونها بالباس ارتشی مسافرت میکنند . مثل این‌یاروکه بالباس رسمی دربار مسافرت نمیکنند .

اشنایدیکند وفقط افسرهائیکه باگراندوشس‌ها فرار میکنند لباس رسمی میپوشند. درغیر اینصورت گراندوشس‌ها باهاشون نمیرن.

استرمفست زبونتو نگهدار. [اشنایدیکند ، با رنجش زیاد دستهایش را حلقه میکند وازمکالمه کناره میجوید . ژنرال به‌کاغذهایش مراجعه میکند وبه بازخواست از گراندوشس میپردازد] این‌افسر باگذرنامهٔ شما مسافرت کـرده . باین دیگـه چی‌میگید ؟

گراندوشس بی‌ربطه ، چطور یه مرد میتونه با گذرنامهٔ یك زن مسافـرت کنه ؟

استرمفست کاملاآسونه ، همونطورکه خودتون خوب میدونید . ده دوازده مسافر به مرز میرسن . مأمورگمرگ گذرنامه‌هاشون رو جمع میکنه . دوازده نفر رو میشمره ؛ بعد گذرنامه‌هارو میشمره .

---

۱ – Golden Anchor
۲ – Hakonsburg
۳ – Potterdam
۴ – Premsylope

اگر دوازده تا باشن ، راضیه .

گراندوشس از کجا میدونین که یکی از اونا مال من بوده ؟

استرمفست یك پیشخدمت هتل پوتردام وقتیکه افسرد تـوحموم بوده به پاسپورتش نگاه کرده. اون‌مال پاسپورت‌شما بوده.

گراندوشس چرت ! چرا منو دستگیر نکرده ؟

استرمفست وقتیکه پیشخدمت با پلیس بدهتل برگشتدافسردناپدیدشده‌بود؛ وشماهم‌باپاسپورت خودتون اونجابودین. اونهاهم پیشخدمت‌رو شلاق زدەن.

گراندوشس اوه ! استرمفست. این مردارو بفرست بیرون . من باید باهات تنها صحبت‌کنم.

استرمفست [باترس بلند میشود] نه : این دیگه غیرقابل تحمله . نمیتونـم موافقت کنم . غیرممکنه . کاملا . ابداً غیر ممکنه که دختر خاندان سلطنتی با یه نفر تنها صحبت‌کنه ، حتی اگـر شوهر خودش باشه .

گراندوشس توفراموش‌کردی‌که یك استثناء هم‌هست. اون‌ممکنه‌که با بچه تنها صحبت کنه . [بلند میشود] استرمفست ! تو روی زانوی مادر بزرگ من نوازش شدەی . با اون عمل خیرخواهاندبیوهٔ پانژاندرام‌توروواسهٔ همیشه‌یك‌کودك بارآورد. مثل‌طبیعت. بهر حال ، بهت دستور میدم‌که بامن تنها صحبت کنی . میشنوی ؟ دستور بهت میدم . برای هفتصدسال هیچ یك از افراد خانوادهٔ تو ازدستور افراد خانوادهٔ من‌نافرمانی‌نکردند . تو ازدستورات من میخوای نافرمانی‌کنی ؟

استرمفست یك راه دیگه برای اطاعت هست. مرده نمیتونه نافرمانی‌کنه.

[هفت‌تیر خودرا بیرون میآورد و بر روی گیجگاهش میگذارد.]

اشنایدیکند [هفت‌تیر را از ژنرال میرباند] تور بخدا ژنرال ـ

استرمفست [باخشم به‌اشنایدیکند حمله میکند تا اسلحه‌را دوباره پس بگیرد] سگ کثیف بده من اون هفت‌تیر رو . وشرفم‌رو .

اشنایدیکند [باهفت‌تیر خودش‌را به‌گراندوشس‌میرساند] بگیرید ! زود : باندازهٔ‌گاو زور دارد .

گراندوشس [آنرا میقاپد] آها! همتون ازاطاق برین بیرون. زود!مثل برق! [پیاپی و در اطراف قوزك پای سربازان گلوله شلیك میکند و سربازان باشتاب بلند میشوند . بطرف اشنایدیکندکه بوسیلهٔژنرال روی زمین افتاده برمیگردد]. توهم همینطور. [اشنایدیکندبا تقلا برمیخیزد]. برو. [اشنایدیکندبطرف در میگریزد]

اشنایدیکند [دم دربرمیگردد] برای سلامتی خودتون رفیق ـ

گراندوشس [با اوقات تلخی] رفیق! تو!!! برو. [دوگلولهٔ دیگرشلیك‌میکند! اشنایدیکندناپدید میگردد]

استرمفست [حرکت مختصری بطرف گراندوشس میکند] بانوی من ـ

گراندوشس بایست. یك‌گلولهٔ دیگه موندهواگرسعی‌کنی‌اینوازم‌بگیری... [هفت‌تیررا روی شقیقه‌اش میگذارد]

استرمفست [بجای‌خودبرمیگردد و چشمهایش‌رامیگیرد] نه، نه: بگذارش‌زمین! بگذارش زمین . هرچه بخواهید قول میدهم : به هرچیز قسم میخورم. بگذارش‌زمین، تمنا میکنم .

گراندوشس [هفت‌تیررا روی میزمیگذارد] بیا !

استرمفست [دستهایش را ازروی چشمهایش برمیدارد] خداروشکر.

گراندوشس [بارامی] من رفیق توام استرمفست . چیزدیگه‌ای هستم؟

استرمفست [بزانو میافتد] چراهستید . ازتنهاقدرتی‌که روی‌زمین می‌شناسم شماموندید. [دستش‌را می‌بوسد]

گراندوشس [باگذشت] بت‌پرست. چه‌وقت میخوای بفهمی‌که قدرت ما از

خودمون نبوده. بلکه خطای شماست روی ما؟ [مهربانی اش را ازدست‌میدهد وروی صندلیش می‌نشیند] حالا بمن بگو، دستوراتی که‌بهت دادن چیه؟ میخوای اطاعت کنی ؟

استرمفست [مانند گاو زخمی آغاز میکند ، باکج‌خلقی سرتاسر اطاق‌کارهای بی‌ربط انجام میدهد] من‌چطورمیتونم ازشش رهبرمختلف‌اطاعت کنم، که‌حتی‌توی‌اونها یك آدم‌حسابی‌هم نیست؟ یکی بمن‌دستور میده‌که باقشون‌خارجی‌صلح کنم. دیگری‌بهم دستورمیده‌که ۴۸ ساعت بدکشورهای بیطرف مهلت بدم‌که‌بین انتخاب عقایدش درمورد مالیات یا بین حمله‌و نیست‌نابود شدن یکی‌رو انتخاب‌کنند . سومی میگه بدکنفرانس سوسیالیست نفرین شده برم‌وشرح بدم‌که بئوشیا، نه ملحق میشه وندتاوانی‌میده، و فقط میخواد حکومت سلطنتی بهشتی‌رو درسرتاسرجهان برقرار کنه. [صحبتش‌را پشت صندلی اشنایدیکند تمام میکند]

گراندوشس به‌چرندیاتشون تف‌کن.

استرمفست والاحضرتا، ازتدقلبم‌برای این‌گفته متشکرم. اروپا از شماتشکر میکنه.

گراندوشس من‌بلد؛ اما- [بلند میشود] استرمفست: میدونی‌که موضوع‌تو- مسئلهٔ دودمان - ردشده.

استرمفست شمانباید اینطور. بگید خیانته. حتی اگرشما بگید .

گراندوشس خودتون‌روگول‌نزنید ژنرال: دیگه‌حکومت پانژاندرامی در بئوشیا روی کار نمیاد. [بآرامی در عرض اطاق قدم میزند وبا ناراحتی درفکر فرو میرود، وبلندحرف میزند.] ما اونقدر فاسد، عقب مونده، ناتوان، ودرعداوت‌شدیدیم، که بجائی‌رسیدیم تا انهدام‌خودمون‌رو آرزوکنیم .

استرمفست شماکفر میگید.

گراندوشس تمام حقایق بزرگ مثل کفر شروع میشند. تمام اسبهای پادشاه و تمام افراد شاه نمیتونند تاج پدرم رو دوباره برگردونن. اگه میتونستن، شما کرده بودید. نمیکردید؟

استرمفست خدا میدونه که میکردم.

گراندوشس مقصودتون اینه که میخواستید مردم رو در یأس و بدبختی زشتشون نگهدارین؟ شما میخواستید که زندانهای شنیع تون رو باافراد برجستهٔ این مملکت پر کنین؛ 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 باچندتا نشان روی اونیفرمتون بایستید و روز بعداز روز وشب بعدازشب درمالالت غیرقابل وصفی خمیازه بکشید؛ تا اینکه قبرتون دهن بازکرد وشما رو بلعید. چون کار بهتری نمیتونستین بکنین. تاچدحد میخواهید اینقدر احمق و بیعاطفه باشین.

استرمفست شما باید دیوونه باشید که ازسلطنت این طرزفکر رو دارید. من هرگز دردربار خمیازه نکشیدم. سگها خمیازه کشیدن؛ واسه این بود که اونا سگ بودن: تصور نداشتن، فکر نداشتن، نه شعور به احترام و نه ارزش که اونهارو نگهداری کنند.

گراندوشس استرمفست بیچارهٔ من: تو اغلب باندازهٔ کافی هم تو دربار نبودی که ازش خسته بشی. اغلب در محیط سر بازی بودی؛ ووقتی برمیگشتی که یک نشان روسینه‌ت نصب کنن. سعادت توناشی از نگاه کردن به پدرم ومادرم ومن بود، همینطوراز پرستش ما. اینطور نبود؟

استرمفست داری منو بااین سرزنش میکنی؟ ازش خجالت نمیکشم.

گراندوشس آره، همش واسه توخوب بود، استرمفست. امابمن فکر کن، بمن! اونجا وامیستادم تا بهم خیره بشی. ومیدونستم که الهد

نیستم، فقط یك دختر هستم مثل همهٔ دختر های دیگه! تو میتونستی یك عروسك مومی یا یك گوسالهٔ طلائی بسازی که بپرستیش . اقلا اون خسته نمیشد . حتی به حیوونها هم بیرحمی می‌شد .

استرمفست بس کن؛ وگرنه از پیمانم صرف نظر میکنم. من زنهارو بخاطر چنین وراجی فتنه انگیزی کتك زده‌ام .

گراندوشس تحریکم نکن که یك گلوله بفرستم تو مغزت.

استرمفست تو همیشه بد سلیقه بودی . تو دختر حقیقی پانژاندرام نیستی: تو یه بچهٔ عوض شده‌ای . یه پرستار هرزه تورو تورختخواب پانژاندرام گذاشته . داستانهائی از زمان بچگی توشنیدم : از اینکه ـ

گراندوشس ها ، ها! بله: وقتی بچه بودم منو بسیرك بردن. اولین لحظهٔ سعادتم همونموقع بود. اولین برخوردم با بهشت . من فرار کردم و به گروه سیرك پیوستم. باز منو گرفتن و به قفس طلا کاری شده‌م بردن . اما من طعم آزادی روچشیده بودم؛ وهرگز نتونستند کاری بکنند که فراموشش کنم.

استرمفست آزادی ! آدم یك بندباز بودن . در معرض دید عموم قرار گرفتن! به ـ

گراندوشس اوه ، من واسه اون کار تربیت شده بودم. این کار رومن از توی دربار یادگرفتم .

استرمفست بهت یاد نداده بودن که نیمه عریان بشی وخودت رو آویزون کنی ـ

گراندوشس مرد ، من میخواستم که از قنداقم دربیام و خودم رو واژگون کنم . من میخواستم. میخواستم . میخواستم . حالا هم میتونم بکنم. میخوای همین الان بکنم ؟

استرمفست اگـر اینکـار رو بکنی ، قسم میخورم خودم رو از پنجره میندازم بیرون . اونوقت‌پدر ومادرت‌رو در بهشت میبینم بدون اینکه مدالهام‌رو ازسینه‌ام بکنند .

گراندوشس اوه ، تواصلاح ناپذیری. دیوونه‌ای. احمقی. قبول‌نمیکنی‌که ما معبودهای سلطنتی فقط‌وفقط‌ازگوشت وخون‌معمولی‌هستیم ، حتی وقتی که از جایگاه‌هامون به زیر بیائیم و بشما بگیم‌که چقدر احمقید . من دیگه بیشتر از این باتو بحث نمیکنم . قدرتم‌رو بکارمیبرم. یك‌چیز دیگه بهت‌بگم. افرادتون‌ازفرمان شما سرپیچی‌می‌کنند. الان هم‌نصفشون بهتون‌احترام‌نمی‌گذارند وشما هـم جرأت نمیکنید تنبیهشون کنید . مجبورین‌وانمود کنین‌که توجهی ندارین .

استرمفست اگر هم اینطوره شما نباید منوسرزنش‌کنید .

گراندوشس سرزنش ! من خودم رو پائین بیارم‌که سرزنش کنم ! سرزنش یك ژنرال معمولی ! آقا ، شماخودتون‌رو فراموش‌کردید.

استرمفست [با فرمانبرداری به زانو میافتد] بالاخره مثل شخصیت واقعی خودتون‌صحبت‌کردین .

گراندوشس اوه ، استرمفست، استرمفست . اونا بردگی رو تا مغزاستخوانت رسوندن . چرا بدصورت من تف نینداختی؟

استرمفست [بالرزش بلند میشود] خدا نکنه !

گراندوشس خوب ، چون بردهٔ منی ، دستورات منو اطاعت‌کن. من‌اینجا نیومدم‌که خاندان پست و تاج خون آلودمون رونجات‌بدم . من با همهٔ خریت وحماقتم فهمیدم‌که بهتره انقلاب رو نجات بدم تا هیچ چیز رو . اما انقلاب برای مردم چکار میکنه ؟ ازسخنرانی‌های‌لطیف‌رهبرای‌انقلابی‌ونوشته‌های‌نویسندگانشون فریب نخورید . درجاهائیکه اونهاپیروزی‌بدست‌آوردن چقدر

آزادی هست ؟ بهمون اندازه‌که ما دارمیزدیم، اعدام میکردیم وزندان میانداختیم اونانمی‌کنن؟ آیا هرگز حقیقت‌رو به مردم میگن ؟ نه ! اگه حقیقت مناسبشون نباشه بجاش دروغ پخش میکنن، وازحقیقت‌گوئی‌جرم میسازند.

گراندوشس البته‌که میکنند ، چرا نکنند ؟

استرمفست [بزحمت قبول داردکه درست شنیده است] چرا نکنند !

گراندوشس بله : چرا نکنند ؟ ماکردیم ، شما هم‌کردید ، شلاق بدست . زنهارو برای اینکه بدبچه‌هاخواندن یاد دادن شلاق زدید.

استرمفست خواندن‌آشوب و فتنه ، خواندن‌کارل مارکس.

گراندوشس پف ! چطوری میتونن بدون یاد گرفتن کارل مارکس انجیل بخونن ؟ بجای این دلیل‌های احمقانه چرا ازتفنگهاتون‌کمك نمیگیرین‌تا مجوزی برای‌اعمال خودتون داشته باشید . تصور میکنی من‌اینطور فکر میکنم‌که زدن‌یك زن بدتر اززدن‌یك مرده؟ من‌که خودم یك زنم !

استرمفست والا حضرتا ، من از درك شما عاجزم . حس میکنم که شما ضد ونقیض حرف میزنید.

گراندوشس چرنده ! من میگم اگر مردم نتونن خودشون رو اداره کنن ، باید یك‌کسی بهشون حکومت‌کنه . اگربدون نیمی اجبارو نیمی‌فریب وظیفشون‌روانجام ندهن ، ناچارباید یکی اغواشون کنه . یك اقلیت صالح وجدی باید همیشه در قدرت باشه . خوب، من پشتیبان اون اقلیت فعالی هستم‌که‌با اصولش‌موافقم. انقلاب به همون اندازه ظالمه که ما بودیم ؛ اما هدفهاش هدفهای منه . بنابراین من پشتیبان انقلابم .

استرمفست شما نمی‌فهمید چی دارید‌میگید . این‌کاملایك هرج‌ومرجه.

آیا شما ، دختر پانژاندرام، یك بلشویکید؟

گراندوشس من اون‌کسی هستم که دنیارا کمترشبیه یك زندان و بیشترشبیه یك سیرك میکنند .

استرمفست آه ، شما هنوز میخوایدکه ستارهٔ سیرك باشید .

گراندوشس بله ، و بعنوان امپراتریس بلشویك شناخته بشم . هیچ چیز نمیتونه منو متوقف کنه ژنرال استرمفست ؛ دستوراتت اینه : انقلاب رو نجات بده.

استرمفست چه انقلابی؟ کدوم انقلاب؟ هیچ‌دو نفری ازمیان‌ده‌نفر انقلابیون شما در مورد یك چیز انقلاب تفاهم ندارن . چه چیزی‌میتونه توده‌ای‌روکه هر نفرش‌درجهات مختلفی در حال حرکتند نجات بده ؟

گراندوشس من بتو میگم . جنگ میتونه نجات بده .

استرمفست جنگ ؟

گراندوشس بله، جنگ . فقط یك خطر مشترك‌بزرگ ویك وظیفهٔ‌مشترك بزرگ میتونه‌مارو متحده‌کنه، و این دسته‌بندی‌های‌ستیزه‌جو رو به یك اشتراك منافع ثابتی جوش بده .

استرمفست براوو ! جنگ هرچیزی درست میکنه. من همیشه اینو گفتم. اما یك ملت متحد، بدون‌یك‌ارتش متحد چی ؟ ومن‌چه‌میتونم بکنم ؟ من فقط یك سرباز م . نمیتونم سخنرانی‌کنم. فتوحاتی نکرده‌ام.اونا بحرف من‌گوش نمیکنند. [دوباره با حرکات و اشارات قبلی ناشی‌از دلسردی درصندلیش فرو میرود.]

گراندوشس مطمئن هستی‌که بحرفهای من‌گوش نمیکنند ؟

استرمفست اوه ، اگر فقط یك سرباز ویك مرد بودید ؟

گراندوشس خیال‌کنید من برای شما یك مرد و یك سرباز پیداکنم !

استرمفست [خشمگین بلند میشود.] آه ! اون رذلی‌که باهاتون فرارکرده. شما فکـر میکنین بزور میتونید این مردکه رو داخل قشون کنیدکه بمن فرمان بده. هرگز .

گراندوشس تو هرچیزی‌روقول دادی. بدهمه چیزهم قسم خوردی . [مانند این است‌که درمقابل یك ارتش قدم میزند]من‌میدونم‌که این مرد میتونه ارتش‌رو به شوق بیاره .

استرمفست توهم ! رؤیا ! اون یدآکروباتیك سیرکه ؛ و شما هم‌عاشقید .

گراندوشس قسم میخورم که عاشقش نیستم. قسم‌میخورم‌کـه هرگز بـاهاش عروسی نمی‌کنم .

استرمفست پس‌کیه ؟

گراندوشس یدآدم توی این دنیا . اماتوباید ازمدتها قبل حدس میزدی . نزدیك چشمته .

استرمفست [چپ، راست وپشت اورامی‌نگرد.]

گراندوشس ازپنجره بیرون‌رو نگاه‌کن .

[ژنرال‌بطرف‌پنجره حمله میبرد، افسررا میجویـد. گـراندوشس پالتوی خودرا در میآورد و در لباس قزاقهای‌پاندروباژنسکی‌ظاهرمیشود .]

استرمفست [با دقت از پنجره به‌بیرون‌مینگرد] کجاست ؟ مـن کسی رو نمی‌بینم .

گراندوشس اینجا، احمق.

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

مقدمه‌ای بر

حادثه در «ویشی»

حادثه در «ویشی» بر پایهٔ داستانی واقعی قرار دارد که درحدود ده‌سال قبل بوسیلهٔ دوستی اروپائی برایم نقل شد.[1] 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 پایهٔ موضوع «آیا من مسئول برادرم هستم؟» خوانده‌اند. چنین نیست. «آیا من مسئول خودم هستم؟» صحیح‌تر است.

فکر میکنم اغلب کسانیکه آنرا دیده‌اند کاملا متوجه شده‌اند که «حادثه در ویشی» نمایشنامه‌ای دربارهٔ «نازیسم» یا قصه‌ای ازوحشتهای زمان جنگ نیست؛ تماشائیان فهمیده‌اند که درعمق، هدف این نمایشنامه انسان امروزی و رابطهٔ فردی‌او با بی‌عدالتی وخشونت است. ولی ازآنجاکه چندنفراز نقادان درناتوانی خودبرای متمایزساختن «داستان» یك نمایشنامه از «تم» آن اصرار دارند، اکنون سعی میکنم که فرق این‌دورا بنمایانم.

بخاطر ایجاد یك قهرمان، بعنوان‌نمایشگر واقعیتی تاریخی، یا بعنوان سرمشقی برای انسان‌امروزی نبودکه من‌این نمایشنامه‌را نوشتم، بلکه غرضم

---

۱ ــ **حادثه در «ویشی»** درسال ۱۹۶۴ نوشته شده است.

بیشتر نمودن بدی‌بود. خوبی و بدی دوچیز مجزا ازهم نیستند بلکه دوجزء ازیك عمل به‌شمارمیروند .

قهرمان نمایشنامه، پرنس فن برگ، اشتباهاً ازطرف‌یك متخصص نژاد شناسی نازی توقیف می‌شود . او مغرور از اینکه جانب انسانیت را گرفته ، یعنی جانب صحیح را، وارد بازداشتگاه میشود، زیراکه اوترجیح داده است ازکشورش اتریش وطبقهٔ خود وامتیازاتش بگریزد تا فردی ازطبقه‌ای‌نباشد که مردم‌را مورد ستم قرارمیدهند .

هیچ‌یك از وحشتهائی‌که او دراین بازداشتگاه شاهدآنهـــا می‌باشد ، برای اوحیرت‌آور نیست، وهیچ‌چیزدیگرممنوعیتی ندارد، زیراکـــه اومدتها است‌این قبیل‌چیزها را دیده‌است.آنچه‌که اودراین محل‌کشف میکند همدستی او با طبقه‌ایست‌که مورد تنفرش قراردارند، عشق موروثی او به‌عموزاده‌ای‌که درواقع یك‌نازی ویك ستمگراست؛ به‌عبارت دیگربه اوثابت میشودکه تقصیر اوچیزی‌نبوده جزخوشحالی وآسایش‌مخفی ازاینکه‌یك یهودی نیست ونابود نخواهد شد.

من دراین نمایشنامه هیچ «راه‌حلی » جزیك اشاره ونه بیشتر ، برای احساس قصور انسان ارائه نداده‌ام. من نمیتوانم تصورکنم کـــه احساس‌گناه بدون وجود بی‌عدالتی وجود داشته باشد. وبی‌عدالتی، مانند خود مرگ ، دونتیجهٔ متضاد ایجاد میکند، یکی‌کم‌وبیش نفعی ازآن میبرد، ودیگری‌کم و بیش به‌وسیلهٔ‌آن نابود میگردد. کسانی‌که ازلحاظ روحی یا مادی نفعی ازآن عایدشان‌می‌شود سعی میکنند بااحساس‌گناه‌کفهٔ ترازوراهم سطح‌کنند. وزنه‌ای «اخلاقی» بکاربرده می‌شودتاکفهٔ قلبی بسیار سبکبار راکه باناراحتی‌دراندیشهٔ رهائـــی نسبی خود از جزای بی‌عدالتی ، یعنی گناه معاف شدگـــی است ، سنگین‌ترسازد .

درنمایشنامهٔ من، قهرمان شخصی‌استکـــه دیگرفقط ازلحاظ‌کلی مقصر نمی‌باشد، بلکه ناگهان بطرزی واضح‌گناهکاری او از لحاظ اعمالش نموده می‌شود ـــ اومی‌بیندکه چندان هم دشمن نازیسم نبوده است،بلکه بیشترعاملی برای احساس‌گناه درمقابل این بیرحمی‌ها به‌شمار میرفته. بعنوان مردی‌کـــه همدردی شدیدی با دیگران دارد اوزنده خواهد ماند، ولی بقیمتی‌که برای او بسیارسنگین خواهد بود ـــ به‌بهای اعتبارتصورش‌ازخود و بقیمت‌غرورش. ودراینجا من توقف میکنم، زیراکه من بهمان اندازه که نمیدانم چرا مـــردم خودکشی‌میکنند به همان اندازه نیزاز علت از خود گذشتگی واقعی افـــراد بی‌اطلاعم .

در پایان نمایشنامه پرنس ناگهان جواز عبورش رابه یك روانپزشك یهودی می‌دهد و او باتعجب، وحشت وحیرت‌آنرا می‌گیرد وبه‌سوی آزادی

فرار می‌کند . این آزادی به‌بهای احساس گناه او درقبال زنده ماندن بعد از کسی که برای او فداکاری کرده‌است تمام خواهد شد.

آیا او که زندگی را به‌این‌طریق پذیرفته‌است مرد «خوبی» است یا مرد «بدی» ؟ این بستگی دارد به‌آنچه که او از احساس گناهش و از زنده بودنش خواهد ساخت. درهرصورت، مرگ، وقتی کسانی‌را که دوست میداریم از ما میگیرد، همیشه جوازی دراختیار ما میگذارد. وازاین‌معامله‌ای که باخاك انجام میگیرد، نصیب آنکه زنده میماند سرزنش زنده ماندن است ؛ ودرحالیکه خود را تسکین می‌دهیم وگاهگاهی وجود آنرا انکار می‌کنیم، مدام «یگانگی فکر ومسلمات اخلاقی» بروك[1] درما زاده می‌شود ــ یعنی دینی که ما به مناسبت زندگی کردنمان داریم ودینی که نسبت به مظلومین داریم .

آرتورمیلر

ترجمهٔ رحیم اصغرزاده

---

1 – Brock

انجمن
تئاتر ایران

حادثه در «ویشی»

اثر آرتور میلر ترجمهٔ رحیم اصغرزاده

مهدی فتحی ـ هادی وحدانی ـ ناصر رحمانی‌نژاد ـ محمود دولت‌آبادی ـ سعید سلطانپور ـ منوچهر آذری ـ ایرج راد ـ صادق هاتفی ـ بهزاد فراهانی ـ سعید امیرسلیمانی ـ ایرج امامی ـ نصرت‌الله مرادی ـ محمدرضا صادقی ـ محمد تقی علیشاهی ـ محمدرضا کلاهدوزان ـ علی‌زرینی ـ جوادجانفشان ـ پرویز حافظی .

کارگردان
ناصر رحمانی‌نژاد

بهمن ماه ـ تئاتر انجمن ایران وآمریکا